

Venanzio Raspa
L'ESTETICA DIMENTICATA:
LA VICENDA DELLA SCUOLA DI GRAZ¹

Abstract

The essay gives an account of the aesthetics of the Graz school, focusing on the standpoint of the object as well as on that of emotions. Meinong's reflection on aesthetics stems from a psychological background and comes subsequently to an ontological grounding. After examining the notions of imagination, phantasy-representation, relation and complexio, I show how the theory of production of representations, as well as that of higher-order objects, develops under the impulse of Ehrenfels' concept of Gestalt qualities; both these theories may be applied to aesthetics in the explanation of artistic creation and of aesthetic objects. Meinong identifies the specific object of aesthetics with the "objective" and distinguishes aesthetic feelings, which are true feelings, from imaginary ones. Witasek develops a psychological aesthetics built on the conceptual framework of Meinongian philosophy: aesthetic properties are ideal and extra-objective, they connect the aesthetic object to the subject's mental attitude; an aesthetic object is an object endowed with aesthetic properties, such as beauty, which depends on the degree of pleasure or displeasure the object may induce in the subject. Witasek, though, parts from Meinong on both the conception of aesthetic objects and of imaginary feelings. In the last sections, I review the reactions to Witasek's aesthetics, both positive and negative, within the Graz school itself (in particular Schwarz' and Saxinger's ideas on phantasy-feelings, and Ameseder's on value beauty), and I sketch Ehrenfels' and Veber's aesthetic views.

1. Premessa

Protagonista di primo piano tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, poco studiata oggi, se non limitatamente a certi aspetti, tanto che

¹ Il presente saggio è la versione italiana, rivista e ampliata, dell'Introduzione a Raspa (a c. di) 2010: 7-52.

in molte storie dell'estetica è addirittura assente, la riflessione estetologica prodotta dalla scuola di Graz è, quanto alle questioni affrontate, tuttavia presente, in maniera consapevole o meno, nei dibattiti dei filosofi contemporanei.

L'estetica della scuola di Graz è rappresentata soprattutto dai lavori di Alexius Meinong (1853-1920) e Stephan Witasek (1870-1915). Altri suoi esponenti che si sono occupati di estetica sono Christian von Ehrenfels (1859-1932), uno dei primi allievi di Meinong, che può essere considerato un membro della scuola se la si intende in senso allargato, e France Veber (1890-1975), uno degli ultimi allievi di Meinong; ma anche Rudolf Ameseder (1877-1937), Alois Höfler (1853-1922), Robert Saxinger (1864-?) ed Ernst Schwarz (1878-1938) hanno scritto lavori che possono essere rubricati sotto la voce "estetica".

Molta della riflessione contemporanea su Meinong e i suoi allievi ha valorizzato la teoria degli oggetti fittizi; tuttavia, se limitassimo la nostra comprensione dell'estetica della scuola di Graz a questo aspetto, ignoreremmo la varietà delle tematiche da essa affrontate, tematiche che spaziano dall'estetica musicale a quella narrativa, dalla teoria delle emozioni alla teoria dei valori, dall'analisi dell'esperienza estetica a quella delle proprietà e degli oggetti estetici, dall'attività creatrice dell'artista al giudizio estetico. Il modo stesso in cui Meinong giunge a elaborare le proprie concezioni estetologiche è sintomatico della complessità e varietà di interessi che egli nutre in questo campo.

2. Meinong: dalla psicologia all'estetica

Meinong non ha dedicato uno scritto specifico all'estetica, ma ne ha trattato all'interno di contesti più ampi; egli prende le mosse da un retroterra psicologico, approda all'ontologia e di qui perviene a sviluppare teorie specificamente estetiche. Queste sono incluse all'interno di una concezione filosofica generale, che pretende di dare ragione del mondo nella sua totalità e, quindi, *anche* dei fatti, degli oggetti e delle esperienze estetiche. Per poter comprendere e apprezzare appieno il punto di vista di Meinong in estetica, occorre allora tener presenti alcune sue tesi psicologiche e almeno i lineamenti generali della teoria dell'oggetto. Ne risulta una teoria complessa ma non compiuta, che però, proprio per questo, si presta a essere ulteriormente sviluppata, o inglobata in teorie più ampie.

Durante gli anni universitari a Vienna (1870-1874), dedicati principalmente allo studio della filologia tedesca e della storia, Meinong, che infine si era addottorato nel 1874 in storia con una tesi su Arnaldo da Brescia, aveva avuto modo di studiare storia dell'arte con Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) e musicologia con Eduard Hanslick (1825-1904), che ricoprì la prima cattedra di Storia ed estetica della musica all'Università di Vienna. Implacabile critico dell'estetica del sentimento, Hanslick individuò l'essenza della musica non nell'esprimere o suscitare sentimenti, bensì nelle «forme mosse risonanti». Suo successore fu Guido Adler (1855-1941), amico di Meinong di vecchia data, col

quale questi tenne un'intensa corrispondenza, in cui non mancano discussioni sulla musica².

È difficile stabilire in che termini questi studiosi abbiano avuto un qualche effetto sulle successive riflessioni estetologiche di Meinong. Sappiamo che questi coltivò sempre una grande passione per la musica – nella *Selbstdarstellung* dichiara di aver addirittura accarezzato l'idea di abbracciare la musica come professione³ – e, anche se ciò non sembra emergere molto dai suoi scritti, per la letteratura. Meinong e sua moglie Doris avevano scoperto, a causa della forte debolezza visiva di lui, il piacere della lettura in comune e Doris era diventata la sua lettrice non soltanto per la letteratura scientifica, ma anche per i romanzi⁴. Musica e letteratura sono le arti che Meinong ha prevalentemente presenti, quando scrive di estetica intesa come filosofia dell'arte.

Proprio perché Meinong non ha scritto un'opera specifica di estetica, nei suoi testi sono rintracciabili diverse linee di pensiero. La sua ricerca in campo estetico può essere fatta risalire alla teoria del valore del 1894⁵, come fa Dale Jacquette, che difende una teoria estetica del valore soggettivistica. Oppure si possono evidenziare, seguendo Bruno Langlet, le difficoltà teoretiche dei risvolti estetologici della teoria dell'oggetto, e mostrare che l'approccio realistico meinongiano alle proprietà estetiche trova, più che uno sviluppo, una vera fondazione nella teoria delle emozioni. Ancora, si può esaminare la riflessione meinongiana in estetica dal punto di vista della contrapposizione fra soggettivismo e oggettivismo: Maria Reicher lo fa prendendo in considerazione la teoria del valore, Karl Schuhmann discutendo la concezione degli oggetti e delle proprietà estetiche⁶. Quello che io presento è allora solo uno dei percorsi possibili, del quale provo a indicare le tappe principali.

Nell'articolo *Phantasie-Vorstellung und Phantasie* (1889), la fantasia viene definita come un concetto disposizionale che si determina in relazione a un correlato, da Meinong individuato nelle rappresentazioni fantastiche (*Phantasievorstellungen*); più precisamente, la fantasia è «la capacità di un'intuitiva produzione rappresentazionale»⁷, i cui momenti caratteristici sono appunto la produzione e l'intuibilità. La produzione rappresentazionale (*Vorstellungsproduktion*), che molta importanza avrà all'interno della scuola di Graz, tanto da caratterizzarne l'indirizzo psicologico, è l'atto psichico che, ponendo in relazione determinati elementi nella coscienza, produce spontaneamente rappresentazioni. Ciò che viene prodotto è quindi sempre una complessione (*Komplexion*) di elementi, distinti l'uno dall'altro, ma tenuti insieme da una o più relazioni. La produzione

² Cfr. Eder (a c. di) 1995.

³ Cfr. Meinong 1921: *GA* VII, 5 [2002: 281].

⁴ Cfr. Dölling 1999: 89.

⁵ Cfr. Meinong 1894.

⁶ Cfr. Jacquette 2010; Langlet 2010; Reicher 2006: 308-313; Schuhmann 2001: 533-537.

⁷ Meinong 1889: *GA* I, 198.

è possibile solo successivamente alla percezione almeno degli elementi semplici che, in ultima analisi, stanno alla base della complessione e che non possono essere prodotti, ma semmai riprodotti (ovviamente, dopo essere stati percepiti). Una complessione non consiste nella mera somma dei suoi elementi, ché un ruolo importante è svolto anche dalla forma: i medesimi elementi possono infatti dar luogo a complessioni diverse quanto alla forma (lo stesso gruppo di note, per esempio, a diverse melodie). Come già nelle *Hume-Studien II* (1882), ma con un minore accento psicologistico, Meinong distingue fra complessioni reali, che sono percepibili, e complessioni ideali, che non lo sono. A tale distinzione corrisponde quella fra complessioni di rappresentazioni date (*vorfindliche*) e complessioni di rappresentazioni producibili (*erzeugbare*): le prime possono essere prodotte dalla fantasia solo in seguito a un atto percettivo – in tal caso, è più appropriato parlare di riproduzione –, mentre le altre sono il risultato della produzione rappresentazionale, che – si diceva – esige la previa percezione solo degli elementi semplici di cui sono composte. Nel primo caso il soggetto ha un ruolo passivo, nel secondo è attivo, come quando rileva la somiglianza fra due oggetti, che, a differenza di questi, non è percepibile⁸.

L'elaborazione di una teoria delle relazioni pervade gli scritti del decennio 1889-99. Oltre a *Phantasie-Vorstellung und Phantasie*, un momento fondamentale di questo processo è rappresentato da *Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen* (1891), un saggio-recensione in cui Meinong discute l'articolo di Ehrenfels *Ueber "Gestaltqualitäten"* (1890). Questo articolo gioca un ruolo propulsivo all'interno della scuola di Graz riguardo sia alla teoria della produzione rappresentazionale sia a quella degli oggetti di ordine superiore. Ehrenfels si pone la domanda se, apprendendo una melodia o una figura spaziale (*Raumgestalt*), una data coscienza si rappresenti di più delle singole note o, rispettivamente, delle singole determinazioni spaziali⁹. Col concetto di qualità figurale¹⁰ egli risponde positivamente a tale domanda. Le qualità figurali sono «contenuti positivi di rappresentazione [*positive Vorstellungsinhalte*]», unità consistenti di elementi separabili gli uni dagli altri, che non si esauriscono nella loro somma, così come una melodia non è la mera somma delle note di cui è costituita. I complessi di rappresentazioni necessari per il darsi di qualità figurali ne costituiscono il fondamento¹¹. Il contenuto rappresentazionale della qualità figurale, pur essendo dipendente dal fondamento, è però distinto e distinguibile da questo¹².

In *Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen* Meinong interpreta le qualità figurali di Ehrenfels come contenuti fondati, le cui rappresentazioni si basano

⁸ Cfr. Meinong 1889: *GA I*, 200 ss.

⁹ Cfr. Ehrenfels 1890: III, 130 [1979: 116].

¹⁰ Traduco così *Gestaltqualität*, che in italiano è reso anche con “qualità gestaltica” o “qualità formale”.

¹¹ Cfr. Ehrenfels 1890: III, 136 [1979: 121].

¹² Cfr. *ivi*: III, 139 [1979: 124].

su fondamenti, o contenuti fondanti, rispetto ai quali sono non-indipendenti (nel senso in cui una melodia lo è dalle singole note, oppure la relazione di somiglianza dai suoi fondamenti); le rappresentazioni non-fondate, o percettive, sono invece indipendenti¹³. Questi concetti, ripresi e approfonditi nei *Beiträge zur Theorie der psychischen Analyse* (1894), vengono sottoposti a una duplice elaborazione: sul piano psicologico, grazie ai contributi di Ameseder, Witasek e Vittorio Benussi (1878-1927), si strutturano nella teoria della produzione rappresentazionale, sul piano ontologico, nella teoria degli oggetti di ordine superiore.

Nel saggio *Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung* (1899), Meinong raggruppa relazioni e complessioni sotto l'unica denominazione "oggetti di ordine superiore". Questi sono oggetti costruiti su altri oggetti quali loro "inferiora", nei confronti dei quali i primi ("superiora") stanno in un rapporto di non-indipendenza, nel senso che non possono essere pensati se non in riferimento a questi altri oggetti¹⁴. Gli inferiora delle relazioni sono i loro membri, quelli delle complessioni gli elementi di cui sono costituite. La relazione è una parte della complessione, poiché «la complessione è la relazione presa insieme coi suoi membri»¹⁵, non è però la somma della relazione e dei suoi membri, ma è – come si è detto sopra – più che la somma delle sue parti. Relazioni e complessioni non sono di natura esclusivamente ideale, in quanto – su questo punto Meinong modifica e sviluppa un'idea avanzata già nelle *Hume-Studien II* – si danno anche relazioni e complessioni reali, che non sono il risultato di un'attività psichica, ma vengono percepite nelle loro determinazioni temporali o spaziali, e solo successivamente possono essere riprodotte¹⁶.

Gli oggetti di ordine superiore sono denominati da Meinong "oggetti fondati", in quanto sono il risultato di un processo di fondazione, che ha luogo per necessità logica una volta dati i fondamenti, ossia gli inferiora: posti due colori, per esempio il rosso e il verde, ne segue necessariamente la relazione di diversità. Gli oggetti fondati, non più i contenuti fondati, corrispondono ora alle qualità figurali di Ehrenfels; e qui è evidente, in seguito all'introduzione della distinzione di contenuto e oggetto¹⁷, la distanza dalla concezione precedente. I superiora possono essere a loro volta inferiora di altri superiora, vale a dire che la serie dei livelli di ordine è aperta verso l'alto, invece, se scendiamo verso il basso, alla fine raggiungiamo necessariamente degli elementi ultimi non ulteriormente divisibili.

¹³ Cfr. Meinong 1891: *GA I*, 288 ss.

¹⁴ Cfr. Meinong 1899: *GA II*, 380, 385 ss. [2002: 158, 162 s.]; 1917: *GA III*, 352.

¹⁵ *Ivi*: *GA II*, 390 [2002: 166].

¹⁶ Cfr. *ivi*: *GA II*, 395 s. e *passim* [2002: 169 s. e *passim*].

¹⁷ Il contenuto è quella parte del vissuto psichico che muta, o rimane costante, a seconda che muti o meno l'oggetto, mentre l'oggetto è il referente extramentale che si dà indipendentemente dall'essere rappresentato o meno. Il contenuto, in quanto fatto psichico, è esistente e reale; l'oggetto rappresentato per suo tramite, invece, può anche essere non-esistente e non-reale. Cfr. *ivi*: *GA II*, 381-384 [2002: 159-161]; 1917: *GA III*, 339 ss., 347.

È questo il principio degli *infima* obbligatori¹⁸. La fondazione è il *pendant* ontologico della produzione rappresentazionale: questa spiega come si producono dalle rappresentazioni degli inferiora le rappresentazioni dei superiora, la prima come si originano gli oggetti di ordine superiore da oggetti di ordine inferiore. Una differenza sostanziale fra le due sta nell'esistenza di un rapporto di necessità logica nella fondazione, che invece manca alla produzione rappresentazionale: due oggetti *A* e *B* fondano necessariamente la relazione di diversità, che sussiste anche se non viene colta da nessun soggetto; invece, date delle rappresentazioni elementari, non necessariamente queste devono dar luogo alla rappresentazione di un determinato superiora, potendo produrre rappresentazioni di diversi superiora oppure esistere anche senza di esse¹⁹. Nel 1899, Meinong non distingue ancora chiaramente fra produzione e fondazione. Tale distinzione viene esplicitata per la prima volta in *Über Annahmen* (1902, 1910²⁰), ma è in realtà un risultato conseguito da Ameseder nella sua tesi di dottorato *Zur Systematik der idealen Gegenstände* (1901), come lo stesso Meinong non manca di riconoscere²¹.

Ameseder condivide la teoria degli oggetti di ordine superiore, di cui propone un raffinamento e uno sviluppo, in quanto cerca di dare soluzione ad alcuni problemi rimasti aperti al suo interno, come appunto la distinzione tra fondazione e produzione rappresentazionale. È giusto – osserva – sostenere che agli oggetti ideali non si perviene per mezzo della percezione, tuttavia, nel saggio meinongiano del 1899 vengono confusi due fatti sostanzialmente diversi, per i quali è promiscuamente usato il medesimo termine “fondazione”. Secondo Ameseder bisogna invece distinguere nettamente tra fondazione e produzione. Parliamo di “fondazione”, se fra due oggetti *A* e *B* sussiste la relazione (ideale) ρ ; ciò significa che ρ è costruito su *A* e *B*, sussiste necessariamente fra di essi, per mezzo dei quali è fondato. Se *A* e *B* vengono percepiti, all'oggetto *A* corrisponde il contenuto *a*, all'oggetto *B* il contenuto *b*; inoltre, compare un nuovo contenuto, *r*, che corrisponde all'oggetto ρ , e cioè la rappresentazione della relazione. Non solo *r* non è ovviamente costruita su *A* e *B*, ma anche il modo in cui essa si rapporta ad *a* e *b* è diverso da quello della fondazione. Attraverso *a* e *b* – spiega Ameseder – viene fondata o una relazione o una complessione, in ogni caso qualcosa di ideale: per esempio, i contenuti di diverse rappresentazioni, in quanto sono diversi, fondano la relazione di diversità, ρ' , che è a sua volta un oggetto ideale di ordine superiore, ma non è il corrispettivo psichico di ρ . Questo è invece *r*, che, in quanto contenuto (psichico), è sempre reale, esiste, e ciò esclude la fondazione. Il modo in cui *r* si rapporta ad *a* e *b* è molto peculiare,

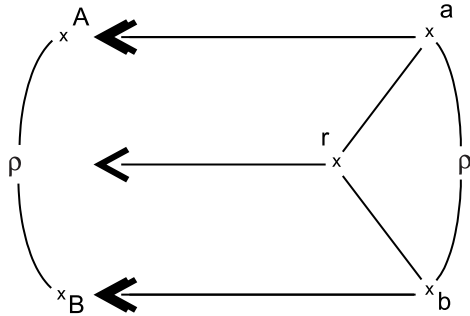
¹⁸ Cfr. Meinong 1921: *GA* VII, 17, 22 [2002: 295, 299].

¹⁹ Cfr. Meinong 1899: *GA* II, 398 s. [2002: 171 ss.].

²⁰ Cfr. Meinong 1902: 8 s.; 1910²: *GA* IV, 15 s., 251 s.

²¹ Cfr. *ivi*: 8 e nota 4. In *Über Annahmen* (1910²: *GA* IV, 11 nota 1), Meinong rileva la connessione sussistente tra fondazione e produzione rappresentazionale, ma rinvia ad Ameseder 1904 e Witasek 1908.

eppure rispecchia il modo in cui ρ si rapporta ad A e B . Tali relazioni possono essere figurativamente rappresentate in questo modo:



Come la rappresentazione della diversità non è pensabile senza le rappresentazioni di oggetti diversi, così la diversità non lo è senza qualcosa di diverso. Alle rappresentazioni degli oggetti non può, però, aggiungersi nessun'altra rappresentazione che non sia la rappresentazione di quella specifica diversità esibita dagli oggetti. Anche r si costruisce pertanto con necessità su a e b , ma questa necessità non è una regolarità logica, bensì psicologica. Necessità psicologica significa che non si può avere la rappresentazione di una relazione senza le rappresentazioni dei suoi inferiori, ma non che, date queste ultime, si produce, indipendentemente dal soggetto, la relazione r (come accade invece per la fondazione). Perché si dia r , è richiesta un'attività psichica, che opera per i contenuti in maniera analoga a come opera la fondazione per gli oggetti; questa attività è denominata "produzione"²².

La teoria degli oggetti di ordine superiore è importante in estetica, perché sia gli oggetti fittizi sia gli oggetti estetici sono, secondo Meinong, oggetti ideali di ordine superiore. Riguardo a tale teoria vanno fatte due osservazioni. Da un lato, così come è elaborata nel saggio del 1899, essa è, secondo le stesse parole di Meinong, nulla più di un abbozzo²³, che inoltre – come si legge in *Über emotionale Präsentation* (1917) – è sviluppata pensando solo agli obbiettivi e non anche ad altri tipi di oggetti come gli obbiettivi²⁴, che nel 1899 egli non aveva ancora concepito. Nei testi successivi, Meinong rinvia sempre al saggio del 1899 quanto alla nozione di oggetto di ordine superiore, invitando implicitamente il lettore a completare per proprio conto la teoria. Ma ciò denota la mancanza di un'effettiva teoria delle relazioni da un punto di vista teoretico-oggettuale e costituisce, pertanto, un punto debole della teoria dell'oggetto. D'altro lato, col saggio del

²² Cfr. Ameseder 1901: 6 ss. Per maggiori dettagli sui temi finora trattati, cfr. Raspa 2005a.

²³ Cfr. Meinong 1899: *GA* II, 401 [2002: 175].

²⁴ Cfr. Meinong 1917: *GA* III, 389 s.

1899 si apre di fatto il periodo del concepimento della teoria dell'oggetto, così che esso rappresenta il vero inizio delle ricerche teoretico-oggettuali di Meinong. Questo processo di elaborazione inizia a concretizzarsi dopo il 1900 e assume contorni più precisi nel 1904, l'anno di pubblicazione del volume collettivo *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*.

Qui mi limito a menzionare solo gli elementi principali della teoria dell'oggetto²⁵. Innanzi tutto, la tesi brentaniana dell'intenzionalità, che assicura un ambito autonomo e specifico allo psichico e permette di distinguerlo dal fisico²⁶. Collegando, sulle orme di Kazimierz Twardowski (1866-1938), la tesi dell'intenzionalità con la distinzione di atto, contenuto e oggetto di una rappresentazione²⁷, Meinong giunge a individuare una terza classe di oggetti, quella degli oggetti ideali, che non sono né fisici né psichici. Per "oggetto" Meinong intende tutto ciò che può essere appreso da un vissuto o espresso dal linguaggio; "oggetto" è pertanto, dal suo punto di vista, un termine non impegnativo quanto all'essere o all'essenza di qualcosa. Altri elementi fondamentali della teoria sono la distinzione fra ciò che esiste – ovvero che perdura nel tempo – e ciò che non esiste, ma o sussiste o è al-di-fuori-dell'essere (*außerseiend*), e quindi la classificazione ontologica degli oggetti in esistenti, sussistenti e al-di-fuori-dell'essere; il concetto di *Daseinsfreiheit*, che trova espressione in due principi fondamentali, il principio di indipendenza dell'esser-così dall'essere²⁸ e il principio dell'extra-essere (*Außersein*)²⁹; la classificazione psico-gnoseologica degli oggetti. Questa è condotta conformemente alla classificazione dei vissuti psichici, per cui gli obbiettivi (*Objekte*) sono gli oggetti delle rappresentazioni, gli obbiettivi (*Objektive*) lo sono dei pensieri (giudizi e assunzioni), i dignitativi (*Dignitative*) dei sentimenti, e i desiderativi (*Desiderative*) dei desideri. Quanto alle prime due classi di oggetti, gli obbiettivi possono essere oggetti di ordine inferiore o superiore, gli obbiettivi solo oggetti di ordine superiore. Non si dà obbiettivo senza obbiettivi; un obbiettivo può essere l'inferius di un altro obbiettivo, ma al termine della serie verso il basso si trovano, per il principio degli *infima* obbligatori, sempre degli obbiettivi³⁰. A differenza di questi, che possono esistere o non esistere, gli obbiettivi non possono mai esistere come un pezzo di realtà accanto agli obbiettivi che in essi occorrono, ma solo sussistere, nel caso in cui siano veri.

²⁵ Per maggiori dettagli rinvio a Raspa 2005b e 2008.

²⁶ Cfr. Brentano 1924-1928²: I, 124 ss., 136 ss.; II, 32 [1997: I, 154 ss., 163 ss.; II, 41]; Meinong 1899: *GA* II, 381 [2002: 159]; 1904b: *GA* II, 483 s. [2002: 237]; 1905: *GA* I, 582; 1921: *GA* VII, 15 [2002: 293].

²⁷ Cfr. Twardowski 1894: 3 s., 12, 18 [1988: 57 ss., 65, 71 s.].

²⁸ Cfr. Meinong 1904b: *GA* II, 489 [2002: 241]: «l'esser-così di un oggetto non è, per così dire, toccato dal suo non-essere».

²⁹ Cfr. *ivi*: *GA* II, 493 s. [2002: 245]: «l'oggetto in quanto tale, [...] l'oggetto puro, si potrebbe dire, sta "al di là dell'essere e del non-essere". [...] l'oggetto è per natura al-di-fuori-dell'essere».

³⁰ Cfr. Meinong 1910²: *GA* IV, 62 s.; 1917: *GA* III, 389 s.; 1921: *GA* VII, 20 [2002: 297].

Una prima conseguenza di carattere estetico, esplicitamente connessa alla teoria dell'oggetto, riguarda gli oggetti fittizi e la creazione artistica. Il saggio *Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind* (1905) segna una tappa fondamentale nella ricerca estetologica di Meinong, che vi espone appunto una teoria della produzione artistica conformemente al nuovo punto di vista teoretico-oggettuale. Una volta assunti il principio di indipendenza dell'esser-così dall'essere e il principio dell'extra-essere, diviene naturale per Meinong sostenere che l'artista non crea l'oggetto, dal momento che questo è ideale, ma, usando parole e proposizioni, o note musicali, produce rappresentazioni e, più in generale, vissuti fantastici (*Phantasieerlebnisse*)³¹. Le rappresentazioni fantastiche, così come gli altri vissuti fantastici, sono sempre complesse, non potendo il semplice essere prodotto, e presentano oggetti più o meno complessi, che corrispondono a possibili combinazioni di proprietà. Se qualcosa non fosse stato possibile, non sarebbe nemmeno potuto divenire: l'essere implica la possibilità. Qui la possibilità non è né fisica né logica, ma è una possibilità combinatoria, che include anche la combinazione di proprietà fra loro incompatibili – di cui si danno molti esempi nei testi letterari. Nel produrre un'opera letteraria, l'artista combina segni; la combinazione che egli produce e attualizza è predata in quanto possibilità nell'extra-essere. Tutto ciò significa che, dal punto di vista soggettivo, l'artista *crea*, mentre dal punto di vista oggettivo *scopre* – Meinong scrive che *tira fuori* dall'infinita totalità degli oggetti al-di-fuori-dell'essere³² – e ci fa scoprire una possibile catena di combinazioni di proprietà – uno dei libri possibili della biblioteca di Babele di Borges³³.

Höfler applica tale teoria alla composizione di un'opera musicale e afferma, in ciò contrapponendosi a Witasek, che le melodie non sono create, ma scoperte³⁴. Il punto di vista dell'extra-essere è, per molti versi, il corrispettivo deteologizzato di ciò che la tradizione filosofica conosce con l'espressione *sub specie aeternitatis*. Se ci poniamo, come Spinoza, *sub specie aeternitatis*, tutto il possibile c'è; e anche per Meinong tutto il possibile – inteso come tutte le possibili combinazioni di proprietà e relazioni fra oggetti, quindi tutti i complessi (combinatoriamente) possibili – c'è già, nel senso della predatità dell'extra-essere.

³¹ Secondo l'asciutta teoria semiotica esposta nella prima edizione di *Über Annahmen* (1902: 16 ss.), e ripresa con poche modifiche nella seconda (1910²: 21 ss.), i testi, costituiti di parole e proposizioni, esprimono vissuti (rappresentazioni e giudizi o assunzioni) e significano oggetti (obbietti e obbiettivi); nel caso dei testi letterari, questi sono perlopiù di carattere finzionale, ma non necessariamente. Mi sono occupato di questo argomento in Raspa 2001; cfr. anche Dölling 1998 e 2005, Simons e Morscher 2001.

³² Cfr. Meinong 1905: *GA I*, 603; 1910²: *GA IV*, 274.

³³ Su ciò cfr. Raspa 2006a: 55-62.

³⁴ Cfr. Höfler 1912: 225. Sull'estetica musicale di Höfler e Witasek, oltre che di Ehrenfels, cfr. Martinelli 2010; sugli oggetti musicali di ordine superiore in Meinong, cfr. Martinelli 2006.

Ho già accennato a *Über Annahmen*. In quest'opera, Meinong espone altre due tesi estetologiche importanti: individua nell'obbiettivo lo specifico oggetto estetico e distingue i sentimenti estetici dai fantastici.

Il nostro atteggiamento verso l'oggetto estetico – sostiene Meinong – non esige affatto la convinzione che questo esista. Abbiamo visto, infatti, che l'essere dell'opera d'arte (letteraria o musicale) non è esistenza, ma è un essere svincolato dallo spazio e dal tempo; è per questo che l'oggetto estetico, se non esiste, non può nemmeno essere creato. Ma che tipo di oggetti sono gli oggetti estetici? Secondo Meinong, i veri oggetti estetici sono gli obbiettivi³⁵, che vengono appresi dalle assunzioni. Nel caso delle opere letterarie, le proposizioni esprimono per lo più assunzioni³⁶. Inoltre, se consideriamo le rappresentazioni, è chiaro che abbiamo a che fare con rappresentazioni fantastiche, quindi composte, i cui oggetti sono oggetti di ordine superiore, ossia dei complessi³⁷; e poiché in ogni complesso è implicito un obbiettivo, per apprendere un complesso finzionale occorre apprendere l'obbiettivo in esso implicito³⁸. Per apprendere oggetti di ordine superiore non bastano quindi le rappresentazioni, ma sono necessari anche altri vissuti; quelli più appropriati sono appunto le assunzioni.

Quanto ai sentimenti fantastici (*Phantasiegefühle*), ossia ai sentimenti che proviamo in relazione a opere d'arte, Meinong li concepisce come fatti psichici intermedi fra le rappresentazioni e i sentimenti veri e propri: essi sono simili ai sentimenti in virtù dell'opposizione di piacere e dispiacere, ma non sono veri sentimenti. A teatro, per esempio, si prova una paura che non incute timore e una compassione che non addolora, e quindi né vera paura né vera compassione. I sentimenti fantastici vanno pertanto distinti da quelli estetici, che sono invece veri sentimenti. Una cosa è il godimento estetico, che è reale, un'altra è appunto il sentimento che si prova a teatro – poniamo la compassione per il tragico destino di Gretchen nel *Faust* –, che è non soltanto di grado inferiore, ma addirittura qualitativamente diverso da un corrispondente sentimento nei confronti di persone reali. I sentimenti fantastici, insieme alle assunzioni, contribuiscono a suscitare sentimenti estetici, ma non sono a loro volta sentimenti estetici. Un discorso analogo vale per i desideri fantastici (*Phantasiebegehren*) che si provano, per esempio, in relazione ai personaggi di un romanzo³⁹. Tornerò più avanti su questo argomento, col quale si cimentano vari esponenti della scuola di Graz.

In *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit* (1915) Meinong tratta ampiamente dell'incompletezza (*Unvollständigkeit*) degli obbiettivi e della *subfattualità* (*Untertatsächlichkeit*) degli obbiettivi; in seguito, in *Über emotionale Präsentation* (1917)

³⁵ Cfr. Meinong 1910²: GA IV, 318, 319.

³⁶ Cfr. Meinong 1902: 36 s., 210 s.; 1910²: GA IV, 107, 168 s.

³⁷ Cfr. Meinong 1910²: GA IV, 11, 16, 377 s.

³⁸ Cfr. *ivi*: GA IV, 279 s.

³⁹ Cfr. Meinong 1902: 233 ss.; 1910²: GA IV, 309-317.

propone la nozione di *umbratilità* (*Schattenhaftigkeit*) dei vissuti fantastici⁴⁰. A mio avviso, l'applicazione di questi tre concetti, che esprimono gradualità, indeterminatezza e variabilità, all'analisi dei testi letterari è davvero fruttuosa. Ogni oggetto finzionale è un oggetto incompleto non-esistente di ordine superiore, e ogni obbiettivo espresso da un testo letterario possiede un valore di verità che varia tra la fattualità (obbiettivo vero) e la non-fattualità (obbiettivo falso) ammettendo diversi gradi di subfattualità. Ugualmente, i vissuti fantastici possiedono gradi di umbratilità che variano a seconda della loro vicinanza o meno ai corrispondenti vissuti seri (*Ernsterlebnisse*), i quali ne costituiscono il limite massimo. La proprietà che ammette variazioni di grado ha come limite la proprietà non più incrementabile⁴¹.

Über emotionale Präsentation rappresenta l'ultima tappa rilevante della ricerca estetologica di Meinong; egli vi precisa – vedremo – le sue tesi riguardo all'oggetto estetico, rispondendo alle critiche mossegli da Witasek e ribadendo in che termini l'oggetto estetico è un oggetto di ordine superiore.

3. *L'estetica psicologica di Witasek*

Pur entrando su più punti in conflitto con il suo maestro e amico, Witasek propone un'estetica che affonda le radici nella filosofia meinongiana. Insieme a Theodor Lipps (1851-1914) e Johannes Volkelt (1848-1930), egli è stato una figura di primo piano nel panorama delle ricerche estetologiche di inizio secolo, soprattutto fra gli esponenti di quell'indirizzo psicologico che ha preso le mosse dal tentativo di Gustav Theodor Fechner (1801-1887) di fondare l'estetica su basi empiriche. Witasek entrò a più riprese in polemica con Lipps, non soltanto riguardo al concetto di empatia, che considerava una mera rappresentazione e non, come Lipps, un vissuto effettivo, bensì proprio per l'assunzione di concetti meinongiani⁴².

Witasek aveva studiato a Graz dal semestre invernale 1892/93 al marzo 1895, addottorandosi con Meinong e Hugo Spitzer (1854-1936) con una dissertazione dal titolo *Untersuchungen zur Complexions-Theorie*. Pare che egli e Meinong siano venuti in contatto suonando musica insieme, e che da lì sia nata fra i due una forte amicizia. Nel gennaio 1899, Witasek si abilitò con uno scritto *Über die Natur der geometrisch-optischen Täuschungen*. Per mantenersi lavorò come bibliotecario presso l'imperialregia Biblioteca Universitaria di Graz, ma fu accanto a Meinong nella ricerca fin dalla fondazione del Laboratorio di psicologia (1894), di cui assunse la guida nel 1914, pochi mesi prima di morire⁴³. Oltre alla psicologia,

⁴⁰ Cfr. Meinong 1917: *GA* III, 332 ss.; 1921: *GA* VII, 31 s., 33 [2002: 308 s., 310].

⁴¹ Per maggiori dettagli su questi tre concetti e una loro applicazione a testi sia letterari sia storici, cfr. Raspa 2001: 66 ss., 2005a: 121 ss.; 2005b.

⁴² Cfr. Allesch 2010 e, sull'estetica psicologica in generale, Allesch 1987: spec. 303 ss.

⁴³ Per una biografia di Witasek cfr. Zemljič 1993: 3-9; 1994.

l'altro ambito di ricerca di Witasek è costituito dall'estetica. Accanto ad alcuni articoli e recensioni, i testi principali che egli vi ha dedicato sono i *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (1904) e il saggio, pubblicato postumo, *Über ästhetische Objektivität* (1915), ai quali possiamo accostare, limitatamente ai sentimenti e ai desideri, la seconda sezione della seconda parte delle *Grundlinien der Psychologie* (1908), intitolata "Psychologie des Gemütslebens"⁴⁴.

Come ha rilevato Ameseder, a Witasek si deve l'introduzione in estetica della nozione meinongiana di assunzione e, soprattutto, della teoria dell'oggetto, cosa che emerge in particolare nella discussione delle proprietà estetiche, per quanto la sua teoria sia e rimanga in gran parte psicologica⁴⁵. Su questo punto bisogna però intendersi. Witasek assume sì diverse tesi ontologiche di Meinong, ma dissente da questi su aspetti non di poco conto riguardo agli oggetti estetici. Va precisato, inoltre, che il suo quadro concettuale non è quello della teoria dell'oggetto quale noi la conosciamo: il volume collettivo *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, in cui appare il celebre saggio meinongiano *Über Gegenstandstheorie*, esce nel novembre 1904, e cioè dopo i *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. I testi meinongiani qui presi in considerazione sono *Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen* (1891), *Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie* (1894), *Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung* (1899) e *Über Annahmen* (1902). Posto che vi sia una teoria dell'oggetto in Witasek, essa non è ancora esplicitamente concepita; in ogni caso, Witasek non parla mai di *Daseinsfreiheit*, extra-essere e principio di indipendenza.

I *Grundzüge* rifiutano sia il prospettivismo – «poiché su un oggetto, nella misura in cui esso sia designato in modo univoco, c'è anche solo una verità»⁴⁶ – sia la concezione dell'estetica quale scienza normativa⁴⁷. Secondo Witasek, che assume come ovvia la tesi dell'intenzionalità di tutti i fenomeni psichici (intellettuali ed emozionali), la determinazione del proprio oggetto è un compito cui nessuna scienza, nemmeno l'estetica, può sottrarsi. Ebbene, il materiale dell'estetica è molto vario, comprende sia oggetti della natura animata e inanimata sia i prodotti dell'uomo, siano essi di singoli o di collettività, mentalità e modi di pensare umani, ordinamenti sociali, costumi e usanze, cultura, educazione e altro ancora; pertanto, l'ambito dell'estetica non può essere limitato all'arte, ma è molto più ampio. Questo variegato materiale si lascia suddividere in tre classi: (i) cose (opere d'arte, oggetti della natura), (ii) processi, azioni o stati rivolti a simili oggetti (creazione artistica, godimento estetico), (iii) disposizioni

⁴⁴ Cfr. Witasek 1908: 315-366.

⁴⁵ Cfr. Ameseder 1916: 75 s.

⁴⁶ Witasek 1904: 5 [1912: 4]. Le traduzioni di passi dai *Grundzüge* sono mie; per comodità del lettore, indico anche i riferimenti alla traduzione italiana.

⁴⁷ Una sintetica presentazione dell'estetica dei *Grundzüge* è offerta da Smith 1996 e Schuhmann 2001; per uno sguardo generale sulla produzione estetologica di Witasek, cfr. Zemljčič 1993: 81-93.

e attitudini necessarie per compiere tali azioni. La peculiarità che, pur nella loro varietà, accomuna gli oggetti del primo gruppo e fa sì che i fatti del secondo siano diretti a essi, è il possesso di certe proprietà, diverse sia dalle fisiche sia dalle psichiche, le cosiddette proprietà estetiche, di cui la più caratteristica è la bellezza. A questa vanno accostate altre proprietà come la bruttezza, il sublime, il tragico, il comico e la grazia⁴⁸.

Ora, se una proprietà non è né fisica né psichica, allora – come ha sostenuto Meinong – essa non può che essere ideale. Se diciamo “reali” gli oggetti percepibili e “ideali” quelli non percepibili, una proprietà come la bellezza non è una proprietà reale, bensì ideale dell’oggetto cui spetta⁴⁹. La bellezza di un quadro non è, infatti, percepibile così come sono percepibili il quadro e le masse di colore; se ascoltiamo una melodia o una poesia, sentiamo suoni o parole, ma la bellezza non consiste nei singoli suoni o nelle parole, né si aggiunge come qualcosa di esistente accanto a essi.

Per caratterizzare le proprietà estetiche, Witasek si serve, oltre che della distinzione meinongiana di oggetti reali e oggetti ideali, di quella fra proprietà oggettuali (*gegenständliche*) e proprietà extraoggettuali (*außergegenständliche*)⁵⁰. Se intendiamo per “oggettuale” «tutto ciò che è rappresentato, pensato insieme [*mitvorgestellt, mitgedacht*] nella rappresentazione di un oggetto»⁵¹, allora la bellezza non è nemmeno una proprietà oggettuale dell’oggetto, ossia una proprietà che concorre a determinarne l’identità. Il colore, per esempio, è una proprietà oggettuale dell’ornamento, ma la somiglianza di questo con un altro ornamento non lo è; come la somiglianza, la bellezza è una proprietà extraoggettuale. Inoltre, le proprietà estetiche sono proprietà relazionali, che collegano l’oggetto estetico (appartenente al primo gruppo) con l’atteggiamento psichico del soggetto umano (appartenente al secondo gruppo). Si tratta, in realtà, di una duplice relazione: (1) una causale, per cui l’oggetto estetico (quadro, statua, melodia) causa nel soggetto l’atteggiamento estetico, e (2) una finale, per cui il sentimento estetico si indirizza all’oggetto estetico. La bellezza non è né la relazione (causale o finale) fra l’oggetto estetico e l’atteggiamento psichico del soggetto, né uno dei suoi membri, ma è la premessa, riposta nell’oggetto, senza la quale tale relazione non si avrebbe.

*La proprietà estetica di un oggetto è il fatto che esso può stare in relazione causale e finale con l’atteggiamento estetico di un soggetto*⁵².

⁴⁸ Cfr. Witasek 1904: 3, 9-11 [1912: 3, 7-9].

⁴⁹ Cfr. *ivi*: 14 [1912: 11].

⁵⁰ Qui e nei passi successivi “oggettuale” (*gegenständlich*) e “extraoggettuale” (*außergegenständlich*) sono usati in senso tecnico e significano, rispettivamente, ciò che concorre o non concorre alla descrizione di un oggetto.

⁵¹ Witasek 1904: 15 [1912: 12].

⁵² *Ivi*: 22 [1912: 18].

Qui Witasek presuppone la teoria delle relazioni e dei complessi esposta da Meinong nel saggio sugli oggetti di ordine superiore.

Egli accetta anche la distinzione meinongiana dei diversi fenomeni psichici: alle rappresentazioni e ai pensieri corrispondono rispettivamente cose e fatti, ovvero, secondo la teoria semiotica di Meinong, obbiettivi e obbiettivi quali loro significati (v. *supra*, nota 31). Le cose sono apprese dalle rappresentazioni, i fatti dai giudizi o dalle assunzioni. La bellezza e le altre proprietà estetiche possono essere pensate solo in un giudizio o in un'assunzione, esse sono quindi oggetti di pensiero, ossia obbiettivi. Sono infatti essenzialmente diversi fra loro:

1. Rappresentare un oggetto (senza riguardo per le sue evidenti proprietà estetiche).
2. Godere esteticamente un oggetto.
3. Rappresentare un oggetto come bello.

Il primo caso è dato dalla sola rappresentazione; il secondo dall'atteggiamento estetico, che consiste essenzialmente nella rappresentazione e nel sentimento estetico; il terzo caso contiene la rappresentazione connessa al giudizio (o all'assunzione) che l'oggetto è bello⁵³.

Veniamo ora agli oggetti estetici. Dopo quanto detto sopra, è più che ovvia l'affermazione di Witasek, secondo cui «un oggetto diventa un *oggetto estetico*, se è portatore di proprietà estetiche»⁵⁴. Esso è tale non in quanto possiede specifiche caratteristiche oggettuali, bensì in quanto sta, o può stare, in determinate relazioni con un soggetto. Ciò non significa che le determinazioni oggettuali, reali o ideali, dell'oggetto siano indifferenti perché questo sia – poniamo – bello: «essere bello significa stare in una determinata relazione con un soggetto»⁵⁵, e tale relazione dipende dalle proprietà dell'oggetto.

La natura oggettuale non è identica alla bellezza, ma è il suo presupposto o fondamento; essa deve soddisfare a determinate condizioni e leggi, perché l'oggetto possa essere ritenuto bello⁵⁶.

Ma in che rapporto stanno il fattore soggettivo, la disposizione del soggetto, e quello oggettivo, le qualità dell'oggetto? Nell'atteggiamento del soggetto deve esserci qualcosa che lo porta a giudicare un determinato oggetto come bello o brutto; e questo qualcosa – dice Witasek – è il sentimento di piacere o dispiacere⁵⁷: un oggetto è ritenuto bello o brutto, se è in grado di suscitare piacere o dispiacere in un soggetto⁵⁸. Qui si pone la questione se tale sentimento di piacere

⁵³ *Ivi*: 24 [1912: 19].

⁵⁴ *Ivi*: 27 [1912: 22].

⁵⁵ *Ivi*: 28 [1912: 23].

⁵⁶ *Ivi*: 29 [1912: 23].

⁵⁷ Cfr. *ivi*: 31 [1912: 25].

⁵⁸ Cfr. *ivi*: 353 [1912: 279].

o dispiacere dipenda dalle qualità dell'oggetto o dall'atteggiamento del soggetto. Nella prima ipotesi, si possono dividere gli oggetti in estetici e non-estetici, se invece è il soggetto a decidere autonomamente sulla bellezza di un oggetto, allora nessuna classificazione è possibile, il valore delle proprietà oggettuali risulta alquanto ridotto e rimane senza risposta la domanda: in che misura il variare dell'atteggiamento psichico è determinato dalle proprietà dell'oggetto?

Al termine di un accurato esame dello stato estetico del soggetto, Witasek prende chiaramente le distanze dalla seconda opzione. È una sua ferma convinzione che, «in ultima analisi, i fatti dell'estetica sono tutti radicati nell'atteggiamento estetico del soggetto»⁵⁹. Eppure non è ricorrendo a un simile atteggiamento che si può spiegare che cosa faccia ritenere un oggetto bello o brutto. Senz'altro, a favore del relativismo sta l'esperienza che uno stesso oggetto suscita diverse reazioni estetiche in diversi individui, per non parlare delle differenti epoche e culture; e questo – osserva Witasek – accade anche al medesimo individuo, che può giudicare lo stesso oggetto ora bello ora brutto. Pertanto, il piacere o il dispiacere per un oggetto sottostà a una grande quantità di oscillazioni, che sono le stesse costatabili nelle altre disposizioni psichiche. L'elemento soggettivo permane, nel senso che «l'intensità del sentimento di piacere è l'indicatore della bellezza»⁶⁰. Il processo circolare dell'esperienza estetica è però avviato dall'oggetto: è questo che suscita nel soggetto sentimenti estetici, i quali sono a loro volta indirizzati all'oggetto⁶¹.

Witasek chiama “oggetti estetici elementari” quelli «le cui proprietà estetiche non si rivelano essere la somma delle proprietà estetiche dei componenti (elementi) dell'oggetto, che pertanto convengono soltanto all'oggetto come intero e vanno perdute quando lo si scomponga»⁶². Egli distingue preliminarmente cinque classi di oggetti estetici: (1) gli oggetti di semplice sensazione (*einfache Empfindungsgegenstände*), (2) le figure o forme (*Gestalten*), (3) gli oggetti rispondenti a una norma (*normgemäße Gegenstände*), (4) gli oggetti espressivi e di sentimento (*ausdrucks- und stimmungsvolle Gegenstände*) e (5) gli obbiettivi. Poi, dopo un attento esame critico, le riduce a quattro, escludendo gli obbiettivi⁶³.

La nozione di *Gestalt* pone Witasek in stretta relazione con Meinong, Ehrenfels e altri esponenti della scuola di Graz, che pure la fanno propria⁶⁴. Secondo Witasek, la *Gestalt* non è data, ma è prodotta dal soggetto⁶⁵. Egli si richiama esplicitamente alla teoria della produzione rappresentazionale, per la cui elaborazione

⁵⁹ *Ivi*: 331 [1912: 262].

⁶⁰ *Ivi*: 354 [1912: 280].

⁶¹ Cfr. Schuhmann 2001: 526. Per un'analisi della questione, cfr. Reicher 2006: 314 ss.

⁶² Witasek 1904: 35 [1912: 28].

⁶³ Cfr. *ivi*: 179 s. [1912: 139].

⁶⁴ Sulla centralità del concetto di “Gestalt structure” in Witasek, cfr. Smith 1994: 136 ss.; Allesch 2010: 118 ss.

⁶⁵ Cfr. Witasek 1904: 16 [1912: 13].

ha fornito contributi essenziali⁶⁶. La rappresentazione di una melodia – afferma Witasek sulle orme di Ehrenfels e Meinong⁶⁷ – non contiene soltanto le rappresentazioni dei singoli suoni, ma qualcosa in più, che è sì dipendente dai suoni, in quanto è costruito su di essi e senza di essi non potrebbe essere rappresentato, ma che d'altra parte li rende una melodia.

La rappresentazione di questo di più non si attua in noi, come quella dei suoni, mediante la sensazione. Essa è piuttosto una certa reazione a questa dall'interno, in quanto la coscienza, attraverso le rappresentazioni occorrenti in essa, viene indotta alla *produzione* di una nuova rappresentazione. Il contenuto e l'oggetto della rappresentazione prodotta sono sempre fondati e costruiti sul contenuto e l'oggetto della rappresentazione produttrice, e dipendono da essi. Li si chiama pertanto “*contenuto fondato*” e “*oggetto fondato*”⁶⁸.

Con la sua interpretazione dell'obbiettivo, invece, Witasek si contrappone nettamente a Meinong. Come riconosce egli stesso nell'appendice alla traduzione italiana dei *Grundzüge*, la sua tesi sull'obbiettivo ha incontrato la più strenua opposizione, non solo da parte di Meinong⁶⁹.

Witasek riconosce il valore degli obbiettivi in estetica, ma ritiene che non siano oggetti estetici. Gli obbiettivi svolgono sì – come ha sostenuto Meinong – un ruolo fondamentale in letteratura, in quanto romanzi, drammi e poesie sono costituiti di proposizioni e, per comprenderli e gustarli, è necessario comprenderne il significato, ossia gli obbiettivi. Vi sono anche quadri narrativi, che raggiungono la loro piena efficacia estetica non tanto con ciò che rappresentano, quanto con ciò che intendono significare, richiedono cioè un'interpretazione; per comprenderli è necessario, accanto all'atto rappresentativo, un atto giudicativo, e l'oggetto di un simile giudizio è appunto un obbiettivo. Pertanto, il contenuto di tali quadri è formato sia da obbiettivi sia da oggetti di rappresentazione⁷⁰. Un ruolo importante è svolto anche da questi ultimi, poiché nessun obbiettivo, in quanto oggetto di ordine superiore, può sussistere senza gli obbiettivi; questo ruolo è tuttavia secondario rispetto a quello degli obbiettivi: ai fini della comprensione di un testo letterario, ci si può rappresentare anche in maniera indistinta ciò che è descritto – e infatti ogni lettore se lo rappresenta diversamente –, mentre è fondamentale afferrare le situazioni, gli eventi, i fatti narrati e, con essi, sia le relazioni sussistenti fra i personaggi sia gli oggetti del racconto. «Ma questi sono obbiettivi, non oggetti di rappresentazione»⁷¹. E tuttavia – sostiene Wi-

⁶⁶ Cfr. Stock 1995: 462 ss.

⁶⁷ Witasek si richiama a tre testi sopra brevemente esaminati: Ehrenfels 1890, Meinong 1891 e 1899.

⁶⁸ Witasek 1904: 41 [1912: 32 s.].

⁶⁹ Cfr. Witasek 1912: 323.

⁷⁰ Cfr. Witasek 1904: 53 ss. [1912: 42 ss.].

⁷¹ *Ivi*: 57 [1912: 45].

tasek – «gli obbiettivi non sono, come appare a prima vista, essi stessi oggetti estetici, ma ne sono solo i mediatori»⁷².

Se l'oggetto estetico è ciò a cui è rivolto il nostro sentimento di piacere o dispiacere, allora, poiché tale sentimento non è mai diretto all'obbiettivo, che non è bello o brutto, non può essere questo l'oggetto estetico. La bellezza di un'opera letteraria dipende, oltre che dalla lingua e dallo stile, senz'altro anche dal contenuto, e quindi in ultima analisi dagli obbiettivi che lo compongono, poiché chi non comprende il contenuto di un'opera, non può dire di averla goduta. Per questo, quel che delle opere letterarie ha efficacia estetica è in primo luogo il contenuto. Eppure, l'obbiettivo non è bello per se stesso, ma è *mediatore di bellezza*.

L'obbiettivo – afferma Witasek – contiene sempre obbiettivi, e serve per descrivere fatti e situazioni; se ciò che descrive ha proprietà estetiche, allora anche l'obbiettivo possiede proprietà estetiche, ma solo indirettamente: il suo essere esteticamente attivo dipende dalla natura delle parole e delle rappresentazioni, mediante le quali esso viene comunicato al soggetto e quindi pensato. In tal caso, molto importante è la scelta delle espressioni, la loro posizione, in breve, il modo in cui l'obbiettivo è espresso. Per dimostrare la sua tesi, Witasek invita a fare la versione in prosa dei versi di una poesia: prescindendo dalle aggiunte – dice –, otteniamo due espressioni che significano il medesimo obbiettivo, solo che la versione in prosa dei versi non suscita più piacere estetico. Non che l'obbiettivo non abbia alcuna importanza: esso può avere un'importanza etica, conoscitiva, può anche avere indirettamente un valore estetico, ma non *direttamente* – come accade invece per colori e armonia nel caso di un quadro o di una composizione musicale. In breve, l'obbiettivo da solo non basta, ma è necessaria la forma. Nel caso dei quadri narrativi, che pure si basano su obbiettivi, l'oggetto estetico è innanzi tutto ciò che è sulla tela. Il pensiero dell'obbiettivo arricchisce il materiale della rappresentazione e con ciò il materiale che suscita in noi sentimenti estetici, ma non è l'oggetto diretto del nostro atteggiamento estetico⁷³.

Anche per quanto riguarda i sentimenti, che nel caso delle arti narrative sono soprattutto sentimenti di empatia (*Einfühlungsgeföhle*) e di compartecipazione (*Anteilsgeföhle*)⁷⁴, gli obbiettivi fungono solo da mediatori. Per comprendere appieno questo punto, soffermiamoci sulla concezione witasekiana dei sentimenti estetici e dei sentimenti fantastici.

⁷² *Ivi*: 167 s. [1912: 129].

⁷³ Cfr. *ivi*: 170 ss. [1912: 132 ss.].

⁷⁴ I sentimenti di empatia sono sentimenti mediante i quali il lettore che legge, per esempio, un racconto, sente *con* i personaggi ciò che essi sentono (gioia, dolore, strazio, fiducia ecc.); in questo caso, il soggetto riproduce in sé la vita psichica dell'oggetto (i personaggi del racconto). I sentimenti di compartecipazione sono, invece, la simpatia, la compassione ecc. che il lettore prova *per* i personaggi della storia, reagendo emotivamente di fronte all'oggetto. Cfr. *ivi*: 148 s. [1912: 114 s.]; cfr. anche Smith 1996: 220 ss.

I sentimenti sono complessi psichici, che consistono di vari fatti elementari, fra i quali compare sempre il rappresentare, a volte anche il giudicare, ma essenzialmente il sentire. Il fattore emozionale determina il carattere fondamentale del sentimento, tuttavia, le uniche variazioni qualitative possibili concernono l'opposizione di piacere e dispiacere e la loro intensità. Ulteriori diversità fra i sentimenti dipendono dalla sfera intellettuale, piuttosto che da quella emozionale. Poiché la vita intellettuale si scinde in rappresentare (rappresentazioni percettive, mnestiche e fantastiche) e pensare (giudizi e assunzioni), e sia l'uno sia l'altro può fungere da presupposto del sentimento, ne deriva la distinzione fondamentale fra sentimenti di rappresentazione (*Vorstellungsgefühle*) e sentimenti di pensiero (*Denkgefühle*). Un tipo di sentimenti di pensiero sono i sentimenti di valore (*Wertgefühle*), ossia quei sentimenti in cui il piacere o il dispiacere è diretto verso l'esistenza o la non-esistenza dell'oggetto di valore; e poiché esistenza e non-esistenza sono obbiettivi e non oggetti di rappresentazione, ecco che la rappresentazione non basta quale presupposto per i sentimenti di valore. Questi hanno infatti come presupposto i giudizi; qualora tale presupposto consistesse nelle assunzioni, non avremmo sentimenti reali, i cosiddetti sentimenti seri (*Ernstgefühle*), ma fantastici. I sentimenti estetici sono di tutt'altro tipo, in quanto hanno come presupposto le rappresentazioni. Con ciò non si vuol dire che tutti i sentimenti di giudizio sono sentimenti di valore, né che tutti i sentimenti di rappresentazione sono sentimenti estetici; sentimenti di valore e sentimenti estetici sono in realtà sottoinsiemi delle loro rispettive classi generali⁷⁵. Non mi addentro in ulteriori dettagli, per i nostri scopi basti tener fermo a questa netta distinzione fra sentimenti di valore e sentimenti estetici.

Seguendo Meinong⁷⁶, Witasek divide tutti i fenomeni psichici in reali (o seri) e fantastici, così che alle rappresentazioni percettive corrispondono le rappresentazioni fantastiche, ai giudizi le assunzioni, ai sentimenti seri i sentimenti fantastici, ai desideri seri i desideri fantastici. I vissuti fantastici si differenziano dai corrispondenti vissuti seri non soltanto per l'intensità, ma anche per la qualità; ciò vale persino nei casi in cui la rappresentazione percettiva e la fantastica, così come il giudizio e l'assunzione, abbiano il medesimo oggetto. Tuttavia, poiché il fattore emozionale dei sentimenti fantastici suscitati dalle assunzioni è identico a quello dei sentimenti seri, la distinzione fra serio e fantastico, che vale per i vissuti intellettuali, non sembra valere per quelli emozionali: il sentire dei sentimenti fantastici, prescindendo dai presupposti e da altri fatti accessori, è infatti identico a quello dei sentimenti seri. Il piacere fantastico è piacere alla stessa stregua di quello reale, ciò che muta è solo il grado di intensità. Un solido e coerente complesso di assunzioni (come un racconto ben coeso e strutturato) può suscitare sentimenti, il cui grado di intensità equivale perfino a quello dei

⁷⁵ Cfr. Witasek 1904: 67 ss. [1912: 53 ss.].

⁷⁶ Cfr. Meinong 1902: 233 ss.; cfr. anche Meinong 1906a: *GA V*, 428 s. nota 2, 443 ss.; 1910²: *GA IV*, 309 ss., 379 s.

sentimenti giudicativi. Nondimeno – e su questo punto Witasek concorda con Meinong – i sentimenti fantastici sono essenzialmente diversi dai seri, in quanto, a rigori, né rallegrano né addolorano, altrimenti nessuno andrebbe ad assistere alle tragedie a teatro.

La tesi di Witasek può essere così sintetizzata: i sentimenti fantastici sono identici ai sentimenti reali quanto al fattore emozionale, ma se ne distinguono per i presupposti; i sentimenti fantastici dipendono dalle assunzioni, quelli seri dai giudizi. Noi soggiacciamo ai sentimenti reali, mentre – tranne casi eccezionali – riusciamo a dominare i primi, specialmente con il richiamo alla realtà, grazie al quale rammentiamo a noi stessi che ciò a cui stiamo assistendo, poniamo a teatro, è mera finzione. La distinzione fra sentimenti seri e sentimenti fantastici può quindi essere mantenuta, e va estesa anche ai desideri, ma non riguarda il fattore emozionale – su ciò Witasek dissente da Meinong –, bensì il solo presupposto intellettuale⁷⁷.

Torniamo al rapporto fra sentimenti e obbiettivi, che incontriamo soprattutto nel godimento letterario. I veri oggetti immediati del godimento letterario sono i sentimenti di empatia o di compartecipazione, in quanto questi, rappresentati intuitivamente, forniscono il presupposto per il piacere estetico. Gli obbiettivi, che, essendo pensati, suscitano tali sentimenti, sono pertanto solo mediatori⁷⁸. D'altra parte, se il sentimento di piacere estetico fosse diretto immediatamente agli obbiettivi, allora giudizi e assunzioni dovrebbero essere i presupposti di tale sentimento, ma essi svolgono un simile ruolo solo riguardo ai sentimenti di valore (come amare, apprezzare, onorare) e di sapere (dubitare, capire). Qualora i sentimenti di valore e i sentimenti estetici avessero i medesimi presupposti, non li si potrebbe più distinguere. L'elemento distintivo non sta allora nel fatto che i primi si basano sul mondo reale, gli altri su quello della fantasia, perché ciò significherebbe dire che i sentimenti di valore hanno come presupposto i giudizi, quelli estetici le assunzioni. Ma noi abbiamo visto che i sentimenti assuntivi sono sentimenti fantastici e che quelli estetici sono invece sentimenti reali. Inoltre, in certi casi le assunzioni possono fungere da presupposti anche per i sentimenti di valore (fantastici) – che mio padre mi è caro lo sento non soltanto se penso alla sua esistenza, ma anche se penso che lo perderò – e, d'altra parte, il godimento estetico può essere suscitato anche da giudizi. L'efficacia estetica prescinde quindi dal fatto che gli obbiettivi siano presentati al soggetto da giudizi o da assunzioni.

L'atteggiamento estetico non è affatto diretto agli obbiettivi, ma anzitutto agli oggetti di rappresentazione che essi comunicano al soggetto⁷⁹.

⁷⁷ Cfr. Witasek 1904: 110 ss. [1912: 86 ss.].

⁷⁸ Cfr. *ivi*: 174 s. [1912: 134 s.].

⁷⁹ *Ivi*: 179 [1913: 138].

4. Meinong, Saxinger e Schwarz vs. Witasek: un dibattito su sentimenti e oggetti estetici

Esaminiamo ora come Meinong replica a Witasek. Con ciò non si vuole porre i due autori in un'irrisolvibile opposizione – cosa che non corrisponderebbe al vero –, bensì mettere in evidenza la dialettica che caratterizza la ricerca all'interno della scuola di Graz.

La tesi di Witasek è diametralmente opposta a quella di Meinong, secondo cui i veri oggetti estetici, specialmente in letteratura, sono gli obbiettivi, che vengono appresi da assunzioni. Innanzi tutto, va ricordato che, stando a Meinong, gli obbiettivi sono implicati negli oggetti complessi delle rappresentazioni. Inoltre, questi afferma che il valore estetico della poesia è dipendente dalle determinazioni del materiale reale; ciò significa che, dopo aver trasformato una poesia in prosa, non otteniamo il medesimo obbiettivo⁸⁰. Ma il punto principale riguarda la tesi di Witasek, secondo cui i sentimenti che hanno quali loro oggetti gli obbiettivi possono essere solo sentimenti di valore, non sentimenti estetici. Ora, Meinong sostiene che i sentimenti di valore sono sempre indirizzati all'essere, in primo luogo all'esistenza, mentre i sentimenti estetici sono rivolti all'esser-così. Contro Witasek, egli afferma che l'essenza del sentimento di valore non riposa sul giudizio e sull'assunzione, ma sempre sulla natura dell'obbiettivo. Se il sentimento si rivolge all'essere, è un sentimento di valore, se si rivolge all'esser-così, è un sentimento estetico. Ci sono senz'altro sentimenti di valore che sono indirizzati verso obbietti come un colore o una forma, e non verso obbiettivi, ma nelle determinazioni qualitative è implicito un obbiettivo di esser-così. Ne deriva che ogni sentimento estetico è rivolto a obbiettivi, se non esplicitamente, almeno implicitamente⁸¹.

Riguardo ai sentimenti fantastici, Meinong nega che siano sentimenti reali. Da questi essi si distinguerebbero non soltanto quanto ai presupposti, ma anche quanto al fattore emozionale. Ciò sarebbe dimostrato dal fatto che la compassione per il tragico destino di Gretchen è sia di grado inferiore sia qualitativamente diversa dalla compassione per una ragazza infelice effettivamente vivente. Inoltre, i sentimenti fantastici non sono sentimenti assuntivi (*Annahmegerfühle*), perché molti di essi non si basano affatto su assunzioni, come quando ci ricordiamo della morte di una persona scomparsa; l'ambito dei sentimenti assuntivi è, pertanto, più ristretto di quello dei sentimenti fantastici⁸².

Se i sentimenti fantastici siano sentimenti veri o solo apparenti era una questione molto discussa all'epoca: sostenevano che i sentimenti nei confronti di oggetti finzionali sono veri sentimenti Karl Groos (1861-1946) e Lipps, che sono

⁸⁰ Cfr. Meinong 1910²: *GA* IV, 318 s.; ma cfr. anche Meinong 1910²: *GA* IV, 56; 1915: *GA* VI, 27 s. e nota 3, in cui si dice che il medesimo obbiettivo può essere espresso in diverse forme.

⁸¹ Cfr. *ivi*: *GA* IV, 319 s.

⁸² Cfr. *ivi*: *GA* IV, 316 s.

diversi dai sentimenti reali Konrad Lange (1855-1921), Moritz Geiger (1880-1937) e Oswald Külpe (1862-1915). Tale controversia presenta forti analogie con l'attuale dibattito, in ambito analitico, sui cosiddetti quasi-sentimenti⁸³. Restando all'interno della scuola di Graz, vediamo che con Meinong e contro Witasek si schierano Saxinger e Schwarz⁸⁴.

Secondo Saxinger, una volta accettato che i sentimenti fantastici di fatto né rallegrano né addolorano, bisogna conseguentemente concludere – come fa Meinong – che essi sono essenzialmente diversi dai sentimenti seri; lo sono cioè, per usare il linguaggio di Witasek, non soltanto quanto all'intensità, ma anche quanto al fattore emozionale⁸⁵. Per suffragare tale tesi, Saxinger prende innanzi tutto in esame la disposizione, ossia l'atteggiamento del soggetto: se le reazioni emotive nei confronti di assunzioni e giudizi sul medesimo obbiettivo muovono dalla stessa disposizione, allora – argomenta – la teoria di Witasek è plausibile; in caso contrario, si può procedere a indagare la peculiarità di tali vissuti emozionali in base alle diverse disposizioni. Per confutare Witasek sarà quindi sufficiente indicare alcuni esempi, in cui giudizi e assunzioni si rivolgono al medesimo obbiettivo, ma le rispettive reazioni emotive non presuppongono la stessa disposizione. Si considerino i ricordi dei piaceri della gioventù: essi possono suscitare gioia, sebbene la ripetizione di quelle azioni non comporti più nessuna gioia, oppure possono persino causare dispiacere, malinconia. È evidente che, pur riferendosi assunzioni e giudizi al medesimo obbiettivo, le rispettive reazioni emotive sono diverse; pertanto – conclude Saxinger – i sentimenti fantastici derivano da disposizioni diverse da quelle dei sentimenti giudicativi o seri. Le disposizioni verso i sentimenti fantastici (*Phantasiegefühlsdispositionen*) sembrano inoltre dipendere dalle disposizioni verso i sentimenti giudicativi (*Urteilsgefühlsdispositionen*), nel senso che il sussistere di queste ultime costituisce il presupposto per la comparsa delle prime. La riprova di ciò sarebbe offerta dal fatto che spesso il sentimento fantastico persiste o si manifesta di nuovo, anche quando il sentimento giudicativo non c'è più da un pezzo⁸⁶.

Saxinger propone poi un secondo argomento. Se i sentimenti fantastici fossero veri sentimenti, per essi dovrebbero valere le stesse leggi che valgono per i sentimenti seri. Di nuovo egli procede per confutazione, chiamando in causa questa volta la legge dell'intorpidimento. A suo avviso, i nostri sentimenti mostrano una certa variabilità, ma questa interesserebbe solo l'intensità dei sentimenti seri, che effettivamente varia nel tempo, mentre i sentimenti fantastici non subirebbero

⁸³ Per una panoramica sull'argomento, cfr. Vendrell Ferran 2010. Barbero 2010, oltre a indicare le affinità fra le idee di Meinong e quelle di autori contemporanei come K. Walton e N. Carroll (65 nota 13, 92 nota 18), propone un'interpretazione teoretico-oggettuale delle emozioni suscitate dalla lettura di opere letterarie (98 ss.).

⁸⁴ Cfr. Saxinger 1904, 1906 e 1908; Schwarz 1903 e 1905/1906.

⁸⁵ Cfr. *ivi*: 582 s.

⁸⁶ Cfr. *ivi*: 585 s.

alcun intorpidimento. Per esempio, se ci si trova in pericolo di vita, si prova un forte e reale sentimento di dispiacere, il cui presupposto psicologico è il giudizio esistenziale rivolto al pericolo; quando si ricorda tale periodo, si può provare sollievo per il pericolo scampato, e di nuovo il presupposto è un giudizio, oppure ci si può immaginare, mediante assunzioni, il pericolo come presente; in tal caso, si prova un sentimento fantastico di dispiacere, che permane anche quando il sentimento reale è ormai diminuito fino a scomparire. Ugualmente, il dolore per la perdita di una persona cara si attenua nel tempo, mentre il sentimento di piacere connesso al pensiero che questa persona viva ancora resterebbe – sempre secondo Saxinger – invariato. E anche il piacere estetico che si prova nel considerare giorno dopo giorno sempre la stessa opera d'arte – come Reger che, in *Alte Meister* di Thomas Bernhard, si siede ogni giorno davanti all'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto – diminuirebbe, ma non il sentimento fantastico a esso connesso. «I sentimenti fantastici si distinguono pertanto dagli altri sentimenti per la nota caratteristica dell'invariabilità relativa»⁸⁷. A me sembra che le cose siano ben più complesse: è possibile che, rileggendo la storia di Jane Eyre, si pianga di nuovo, è anche vero, però, che la tensione suscitata da un thriller non è più la stessa alla seconda lettura, e che i desideri fantastici riguardo all'eventuale esito della storia, una volta che questo è noto al lettore, difficilmente compariranno di nuovo.

Un terzo argomento addotto da Saxinger contro Witasek concerne l'eventuale rapporto di dipendenza, e quindi di reciproco influsso, fra sentimenti seri e sentimenti fantastici. Secondo Witasek, in una situazione di grave dispiacere non si è disposti a dar vita a un sentimento fantastico di piacere; se invece ciò accade, allora il dispiacere è infranto. Ugualmente, è difficile immedesimarsi nella condizione di un infelice, quando si è molto allegri e gioiosi; se lo si fa, il piacere reale cessa⁸⁸. Di nuovo Saxinger ritiene che le cose non stiano così, che non vi sia cioè influsso reciproco fra sentimenti veri e sentimenti fantastici, ma che siano piuttosto i vissuti intellettuali ad agire su questi ultimi, come quando, avendo portato a compimento un determinato proposito, ci si convince che di fatto lo scopo non è stato conseguito. In questo caso è l'assunzione, un vissuto intellettuale, ad agire sul sentimento fantastico – e a produrre un'eventuale tristezza. All'inverso, i sentimenti fantastici non avrebbero alcun effetto sui sentimenti reali; tutto ciò che si constata è una loro coesistenza, e infatti – aggiunge Saxinger – la tristezza per un certo evento non sarebbe modificata dall'immaginarsi che le cose sono andate diversamente⁸⁹. Di qui egli conclude che le disposizioni verso i sentimenti fantastici, non valendo per esse le leggi che valgono per la vita emozionale, sono fondamentalmente diverse dalle disposizioni verso i sentimenti seri e che, pertanto, ciò che esse producono sono non veri sentimenti, ma «fatti

⁸⁷ *Ivi*: 589.

⁸⁸ Cfr. Witasek 1904: 118 s. nota [1912: 92 nota].

⁸⁹ Cfr. Saxinger 1904: 591 ss.

sui generis»⁹⁰. È però vero che, in una situazione di dolore, dovuta magari alla frattura di un arto a causa di un incidente stradale, il sentimento fantastico prodotto dall'immaginarsi che, usciti dall'ospedale, si farà un viaggio di piacere, contribuisce a mitigare il sentimento reale.

Come Saxinger, anche Schwarz ritiene che i sentimenti fantastici siano «fatti *sui generis*»⁹¹, e che la distinzione fra sentimenti seri e sentimenti fantastici concerna non soltanto il grado di intensità, ma anche la diversità qualitativa⁹²; a differenza di Saxinger, egli sostiene però che vi sia una certa dipendenza fra i due tipi di sentimenti. Schwarz riprende la tesi della diversità di intensità: è opinione diffusa – dice – che a una ridotta vivacità delle rappresentazioni fantastiche corrisponda una ridotta intensità dei rispettivi sentimenti; tale opinione deriverebbe dall'assunzione che le rappresentazioni fantastiche sono meno intense delle percettive e che una rappresentazione può causare un sentimento. A riprova di ciò si prenda, per esempio, il sentimento reale suscitato da un odore e lo si confronti con il ricordo, quindi con la rappresentazione fantastica, del medesimo. Lo stesso vale per i ricordi di suoni, sapori, contatti – in tutti questi casi, si può constatare un vero abisso fra il reale e il fantastico, dovuto non soltanto a un diverso grado di intensità, ma, appunto, a una differenza qualitativa⁹³. L'intensità del sentimento fantastico non dipende unicamente da un certa «lacunosità e pallidezza» delle rappresentazioni fantastiche (ovvero dei presupposti) che causano i relativi sentimenti⁹⁴, ma anche dalla forza dei sentimenti seri ai quali essi possono essere correlati, dalla presenza di disposizioni rispetto ai sentimenti seri e dal contesto emozionale all'interno del quale si produce il sentimento fantastico⁹⁵.

Un altro elemento di diversità fra sentimenti seri e sentimenti fantastici è dato dal loro diverso decorso: mentre i sentimenti reali richiedono un certo tempo per svilupparsi, quelli fantastici comparirebbero in maniera subitanea alla coscienza e altrettanto repentinamente scomparirebbero⁹⁶. Un terzo elemento sta nel rapporto di successione fra rappresentazione e sentimento. Al riguardo, Schwarz discute la tesi di Wilhelm Wundt (1832-1920), secondo cui il sentimento reale seguirebbe la rappresentazione percettiva, mentre il sentimento fantastico precederebbe la relativa rappresentazione fantastica⁹⁷. Le ragioni di tale inversione sono due: la riproduzione di una rappresentazione richiede molto più tempo che la produzione di una rappresentazione sensibile; inoltre, tali riproduzioni

⁹⁰ *Ivi*: 595.

⁹¹ Schwarz 1905/1906: 482.

⁹² Cfr. *ivi*: 486.

⁹³ Cfr. *ivi*: 483 ss.

⁹⁴ Cfr. *ivi*: 487.

⁹⁵ Cfr. *ivi*: 95 ss.

⁹⁶ Cfr. *ivi*: 487 s., 85, 101 s.

⁹⁷ Cfr. Wundt 1903⁵: 112 ss.

permangono più a lungo «nel campo oscuro della coscienza»⁹⁸. Schwarz concorda solo in parte con Wundt. A suo avviso, rappresentazione e sentimento fantastico compaiono contemporaneamente, altrimenti resterebbe inspiegato come mai un certo sentimento dovrebbe comparire prima della rappresentazione mnestica che ne costituisce il presupposto; resta in ogni caso assodato che quelli fantastici sono sentimenti deboli. Di qui si evince che il vero criterio discriminante è quello dell'intensità, la quale può manifestarsi in diversi modi.

Ancora, mentre i sentimenti seri, anche se deboli, si combinerebbero insieme e agirebbero sulla disposizione emotiva del soggetto, ciò non accadrebbe per i sentimenti fantastici. Non basta cioè leggere dei disagi che un viaggiatore ha sopportato nel corso del suo viaggio, per provare un effettivo malessere⁹⁹.

Fin qui Schwarz ha confermato e integrato le tesi di Saxinger, veniamo ora al punto di dissenso. Presuppongono i sentimenti fantastici un sentimento serio che è stato precedentemente esperito, oppure ne sono indipendenti? Stando a Schwarz, sebbene il primo caso non sia escluso, come accade per sentimenti fantastici prodotti da rappresentazioni mnestiche – che sono un tipo di rappresentazioni fantastiche –, è possibile che i sentimenti fantastici si realizzino anche indipendentemente dai relativi sentimenti seri; essi si manifestano, infatti, non soltanto se si resta nell'ambito del probabile, ma anche se ci si riferisce a un fatto, la cui realizzazione è altamente improbabile. Tuttavia, una certa dipendenza c'è e ricorda, per analogia, quanto Meinong ha sostenuto nel suo articolo su *Phantasie-Vorstellung und Phantasie* a proposito della possibilità di produrre rappresentazioni solo se sono stati in precedenza percepiti non gli oggetti rappresentati, ma almeno i loro elementi semplici, che possono poi essere combinati anche arbitrariamente. Sappiamo che a ogni sentimento serio è connesso un presupposto di carattere intellettuale (un giudizio o una rappresentazione percettiva). Ora, la produzione di un sentimento fantastico presuppone, secondo Schwarz, non una corrispondente rappresentazione seria, ma almeno una qualche rappresentazione mnestica, che può anche non giungere alla coscienza. Leggendo *Dalla Terra alla Luna* di Verne, si può provare un sentimento fantastico di piacere nell'immedesimarsi con i viaggiatori all'interno del proiettile che, con uno slancio, si librano liberamente nel centro del proiettile; ebbene, quasi tutti hanno sperimentato, nei giochi della loro infanzia, un librarsi nell'aria, che ha lasciato tracce (rappresentazioni fantastiche) nella loro coscienza; se si fa l'assunzione (nel corso della lettura) di librarsi liberi nell'aria, si sollecita una disposizione del soggetto rispetto a quelle rappresentazioni mnestiche, la cui conseguenza può essere il sentimento fantastico di cui si è detto¹⁰⁰.

Sia Saxinger e Schwarz, sia Meinong nelle due edizioni di *Über Annahmen*, hanno tralasciato un punto importante, che mette in questione la distinzione netta fra sentimenti fantastici e sentimenti veri e propri, un punto che invece,

⁹⁸ *Ivi*: 122.

⁹⁹ Cfr. Schwarz 1905/1906: 488 ss.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*: 88 s.

sebbene non sia stato trattato nel dettaglio, è stato almeno additato da Witasek: la forza coinvolgente del racconto. Ciò è tanto più rilevante, se si pensa che per sentimenti fantastici Meinong ha inteso in primo luogo i sentimenti che proviamo in relazione a opere d'arte, in particolare leggendo testi letterari o assistendo a rappresentazioni teatrali. Se si considera questo tipo di sentimenti fantastici, e non quelli suscitati dal ricordo, appare difficile poter tracciare sempre una linea netta fra sentimenti fantastici e sentimenti seri. Abbiamo visto che gli elementi di distinzione sono stati individuati in ciò verso cui è rivolto il nostro sentimento, se reale o fittizio, nella diversa intensità e nel diverso decorso; tuttavia, tali distinzioni sembrano confondersi proprio in relazione alla forza coinvolgente del racconto. Anni fa, il fatto che la prima guerra del golfo fosse stata trasmessa per televisione, ha portato Jean Baudrillard ad affermare che per molti essa non era mai accaduta realmente, ma si era svolta alla maniera di un film – pura *fiction*. Se così, i sentimenti provati mentre i cannoni americani bombardavano Bagdad erano seri o fantastici? L'annuncio dato il lunedì sera, fra una notizia su un nuovo scandalo sanitario e una sulle recenti sfilate di moda, che nel fine settimana appena trascorso hanno trovato la morte sulle strade italiane più di cinquanta persone, non suscita una particolare commozione negli ascoltatori, non come quella che può suscitare il racconto dettagliato e coinvolgente di un singolo incidente stradale. E se il racconto è davvero coinvolgente, posto pure che quell'incidente non sia accaduto, ciò non incide sui sentimenti provati durante il racconto, la cui intensità è senz'altro superiore a quella dei sentimenti provati ascoltando la notizia al TG. E che dire del panico scatenato negli Stati Uniti dalla trasmissione radiofonica di Orson Welles il 30 ottobre 1938, in cui annunciava, sebbene stesse solo interpretando l'adattamento radiofonico di un romanzo di fantascienza, l'invasione della Terra da parte dei marziani?

Witasek non replica alle critiche di Saxinger e Schwarz, ma è probabile che le tenga presenti. Nel 1908, nelle *Grundlinien der Psychologie*, egli ribadisce sinteticamente che i sentimenti fantastici si manifestano specialmente in relazione a opere d'arte letterarie; che, pur consistendo in piacere e dispiacere, essi non rallegrano né addolorano veramente; hanno quali presupposti assunzioni, non giudizi; sono meno profondi e durevoli dei sentimenti seri; che possiedono – lo dichiara però in due sole righe – il loro medesimo elemento sentimentale (*Gefühlsmoment*)¹⁰¹. Non aggiunge altro. L'anno precedente, nell'articolo *Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses*, Witasek aveva applicato alla fruizione delle opere musicali la distinzione fra sentimento fantastico e godimento estetico quale sentimento reale, ponendo in risalto soprattutto le differenze fra i due tipi di sentimento¹⁰². Stava rivedendo le proprie posizioni?

Certo è che nel 1915, in *Über ästhetische Objektivität*, Witasek corregge il proprio punto di vista riguardo all'esperienza estetica, all'oggetto e al giudizio

¹⁰¹ Cfr. Witasek 1908: 329 ss.

¹⁰² Cfr. Witasek 1907: 121 [1999: 215].

estetico¹⁰³. Il giudizio estetico “Questo (oggetto) è bello (non bello, brutto ecc.)” non riguarda una relazione dell’oggetto con il soggetto, ma una proprietà dell’oggetto, che è interamente in esso¹⁰⁴. L’oggetto estetico consiste nell’unità del sostrato con le sue proprietà estetiche. A differenza che nei *Grundzüge*, il portatore di tali proprietà non è in alcun modo l’oggetto reale trascendente (esistente), ma l’oggetto immanente (pseudoesistente); analogamente, le proprietà estetiche sono una componente oggettuale di tale oggetto immanente. Witasek nega esplicitamente che il portatore possa essere un oggetto esistente o sussistente, in quanto ritiene che solo per l’oggetto immanente valga l’evidenza di certezza riguardo al giudizio estetico¹⁰⁵. Caratteristiche essenziali dell’oggetto estetico sono la non-indipendenza (*Unselbständigkeit*) rispetto al sostrato, vale a dire che l’essere dell’oggetto estetico si basa sull’essere di un altro o di altri oggetti, e la dipendenza (*Abhängigkeit*) dalle variazioni del sostrato. Cambiando, per esempio, alcune note di una melodia, questa può diventare meno bella o addirittura brutta¹⁰⁶. Tale dipendenza è univoca.

Una breve considerazione permette di rilevare evidenti analogie fra proprietà estetiche e oggetti di ordine superiore, per esempio, fra la bellezza e la somiglianza. Come la bellezza, anche la somiglianza si basa su degli inferiora: essa non si dà, infatti, senza oggetti simili; inoltre, se, e in che misura, due oggetti sono simili, dipende dalla natura degli oggetti. Insomma, nulla sembra opporsi alla tesi che le proprietà estetiche siano oggetti ideali di ordine superiore¹⁰⁷. E invece Witasek è di tutt’altro avviso.

A differenza della relazione di somiglianza, che sta *fra* i due membri, poniamo *A* e *B*, con i quali forma un complesso, la bellezza – osserva Witasek – sta *sul* complesso *A-B*: togliendo la relazione, *A* e *B* stanno ciascuno per sé, togliendo la bellezza, invece, l’intero complesso rimane. Ciò significa, inoltre, che il bello non ha bisogno di una pluralità di inferiora, come gli oggetti di ordine superiore, ma di un’unità, che può essere sia complessa sia semplice; per gli oggetti di ordine superiore, invece, poggiare su un’unità è un caso limite (quello dell’identità)¹⁰⁸. Per queste e altre ragioni, la bellezza (come le altre proprietà estetiche) non può essere considerata un oggetto ideale di ordine superiore¹⁰⁹. Ma se la bellezza non è né qualcosa di reale accanto all’oggetto, né un oggetto ideale di ordine superiore, allora né esiste né sussiste. Di conseguenza, ci deve essere o una nuova classe di oggetti, non contemplati finora dalla teoria dell’oggetto, che sussistono però ob-

¹⁰³ Questa svolta è stata rilevata e discussa anche da Zemljič 1993: 89 s.; e Reicher 2006: 317 ss.

¹⁰⁴ Cfr. Witasek 1915: 91 ss.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*: 94, 96 ss.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*: 105, 108, 110 ss.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*: 112 ss.

¹⁰⁸ Cfr. Meinong 1899: *GA* II, 394 [2002: 169].

¹⁰⁹ Cfr. Witasek 1915: 180 ss.

biettivamente come gli oggetti ideali di ordine superiore, o un terzo tipo di essere, che Witasek non individua nell'extra-essere, ma nell'essere immanente¹¹⁰.

Meinong replica accettando la prima parte del discorso di Witasek, secondo cui l'oggetto estetico è non-indipendente quanto all'essere e dipendente quanto all'esser-così, e ribadendo invece che gli oggetti estetici sono oggetti di ordine superiore, più precisamente sono complessi portatori di bellezza. Ciò che è in questione è l'unicità del sostrato richiesta dalle proprietà estetiche. Meinong ritiene che Witasek sbaglia nel considerare gli oggetti di ordine superiore solo dal punto di vista degli obbiettivi, e non anche da quello degli obbiettivi. Questa è la prospettiva del saggio sugli oggetti di ordine superiore (1899), che si occupa solo degli oggetti delle rappresentazioni, ma dopo la scoperta degli obbiettivi (1902), per Meinong è chiaro che (1) anche questi sono oggetti di ordine superiore e (2) che ci sono obbiettivi che non si basano su una pluralità di inferiora, ma sono monadici – come, per esempio, “A esiste” –; ne deriva che, (3) se non tutti gli oggetti di ordine superiore necessitano di una pluralità di inferiora, allora non sussiste alcuna difficoltà a considerare gli oggetti estetici come oggetti di ordine superiore¹¹¹. Qui divengono evidenti le difficoltà che scaturiscono dalla mancanza di una teoria delle relazioni esplicitamente elaborata dal punto di vista della teoria dell'oggetto matura.

In sintesi, Witasek sviluppa un'estetica il cui fondamento – come dichiara egli stesso – è «strettamente psicologico»¹¹² e che lavora con concetti meinongiani (come la distinzione fra oggetti reali e oggetti ideali, fra giudizio e assunzione, obbiettivi e obbiettivi). Tuttavia, egli non fa proprie le tesi più esplicitamente metafisiche di Meinong. Se sviluppata, questa potrebbe essere una risposta alle critiche mosse a Witasek da Peter Mahr¹¹³: come può Witasek fare teoria dell'oggetto e contemporaneamente estetica psicologica? In quanto non fa proprie le teorie teoretico-oggettuali di Meinong che fondano il concetto di *Daseinsfreiheit*. Con il principio di indipendenza e la teoria dell'extra-essere sta o cade la teoria dell'oggetto, ma Witasek non ne parla mai e in *Über ästhetische Objektivität* esclude che gli oggetti estetici possano darsi al-di-fuori-dell'essere, esclude persino che siano oggetti di ordine superiore.

5. Variazioni sull'estetica di Witasek

Come già detto sopra, Witasek ha avuto un certo influsso sulla ricerca psicologica dell'epoca. Tuttavia, critiche al suo punto di vista furono mosse già all'indomani dell'uscita dei *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*. Si schierarono con lui

¹¹⁰ Cfr. *ivi*: 191 s., 198.

¹¹¹ Cfr. Meinong 1917: *GA* III, 387 ss. Per maggiori dettagli sulla controversia fra Meinong e Witasek, cfr. Raspa 2006a: 62 ss.

¹¹² Witasek 1912: 320.

¹¹³ Cfr. Mahr 2010: 204.

Johannes Volkelt e Gustav J. von Allesch (1892-1967), mentre critici su singoli aspetti della sua opera si mostrarono, fra gli altri, Theodor Lipps, Jonas Cohn (1869-1947), Anna Tumarkin (1875-1951), Edith Landmann-Kalischer (1877-1951) e Wilbur M. Urban (1873-1952)¹¹⁴. In Italia, dopo l'uscita della traduzione italiana dei *Grundzüge* nel 1912, assistiamo a prese di posizione contrapposte da parte di Benedetto Croce (1866-1952) e Francesco De Sarlo (1864-1937). Il primo, che non attribuisce «nessun valore» all'estetica psicologica prevalente in Germania, poiché – dice – tali psicologi difettano di esperienza dell'arte e di capacità speculativa, considera il libro di Witasek «quanto di meglio ha finora detto o possa dire l'Estetica psicologica»¹¹⁵, ma esprime nel complesso un giudizio ironico e negativo. Di tutt'altro segno è quello di Francesco De Sarlo, il quale apprezza il volume, parla di Witasek come di «uno dei più valorosi rappresentanti, in Germania, dell'indirizzo psicologico in estetica», del libro come di «un'opera veramente fondamentale», e ritiene «non soltanto feconda, ma indispensabile per qualunque indagine realmente critica l'analisi dell'atteggiamento estetico come funzione psichica e la determinazione delle leggi che regolano così il processo di creazione come quello di valutazione della bellezza»¹¹⁶.

Reazioni all'opera di Witasek si ebbero – come abbiamo visto – anche all'interno della scuola di Graz. Oltre a Meinong¹¹⁷, Saxinger e Schwarz, presero posizione sulla sua estetica anche Ameseder e Steno Tedeschi (1881-1911). Entrambi apprezzarono i *Grundzüge*, di cui svilupparono ulteriormente alcuni concetti, meritandosi l'approvazione dell'autore¹¹⁸.

Come Meinong, Witasek, Ehrenfels e altri esponenti della scuola di Graz, anche Ameseder era appassionato di musica; egli compose, e in parte pubblicò, *Lieder* e corali, che gli valsero l'appartenenza all'associazione di musicisti «Deutsche Tonsetzer» di Berlino. Dopo aver studiato filosofia e storia dell'arte all'Università di Graz, nel 1901 Ameseder si addottorò con Meinong e Spitzer, nel 1902 divenne assistente all'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Graz, nel 1913 responsabile per la storia dell'arte presso il Ministero dell'Istruzione di Vienna. Abbiamo già detto del suo contributo all'elaborazione della teoria della produzione rappresentazionale. In due articoli pubblicati nel 1906, in cui si richiama esplicitamente ai *Grundzüge*, prendendo le mosse dalla distinzione – a noi già nota – fra sentimenti di valore e sentimenti estetici¹¹⁹, Ameseder cerca di sviluppare ulteriormente il concetto witasekiano della bellezza di valore (*Wertschönheit*),

¹¹⁴ Per un resoconto sull'accoglienza incontrata dai *Grundzüge* e una sintetica risposta alle principali critiche, cfr. Witasek 1912: 317 ss.

¹¹⁵ Croce 1912: 369.

¹¹⁶ De Sarlo 1912: 495, 496. De Sarlo fu in rapporti scientifici con Meinong e ospitò sulla sua rivista, «La Cultura Filosofica», diversi articoli su Meinong e la scuola di Graz; cfr. Raspa 2006c: 11 ss.

¹¹⁷ Accanto ai testi menzionati sopra, cfr. anche Meinong 1904c.

¹¹⁸ Cfr. Witasek 1912: 320, 321.

¹¹⁹ Cfr. Ameseder 1906a: 204; 1906b: 103.

ossia quella bellezza che spetta agli oggetti della terza classe, gli oggetti estetici conformi a una norma, i quali hanno in comune il possedere valore. Nel fare ciò, Ameseder pone l'accento su un concetto importante per la valutazione, quello di abitudine, che – dice – possiede la capacità non soltanto di creare bisogni, ma anche di creare valori. Questo punto sarà ripreso ed elaborato da Steno Tedeschi.

Pur non essendo un esponente della scuola di Graz, Tedeschi può essere annoverato fra gli allievi di Witasek e di Meinong. Triestino, cugino di Italo Svevo, egli aveva studiato a Graz (1904-1906) e in seguito aveva cercato di diffondere in Italia le teorie della scuola di Graz, dedicando vari articoli sia alla teoria dell'oggetto sia all'estetica di Witasek. A tal fine, egli intraprese la summenzionata traduzione italiana dei *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, traduzione che, dopo la sua tragica morte – nel 1911, Tedeschi si tolse la vita davanti al letto di morte della madre, Peppina Tedeschi¹²⁰ –, fu portata a termine da Mariano Graziusi¹²¹.

Mentre l'articolo *La coscienza estetica secondo Stefano Witasek* (1907) è un'esposizione sintetica dei *Grundzüge*, in tre saggi successivi Tedeschi esamina criticamente i concetti witasekiani di valore e bellezza, che pone in relazione con l'abitudine. Il bello – afferma – è un oggetto di valore, nel senso che può avere valore, glielo si può cioè attribuire, ma non è esso stesso un valore. Qualcosa ha invece per noi valore perché è bello; d'altra parte, il valore di un oggetto può influenzare il nostro atteggiamento estetico¹²². Come Ameseder, anche Tedeschi prende le mosse dall'analisi della terza classe di oggetti estetici elementari di Witasek, ossia gli oggetti belli in quanto rispondenti a una norma: tali oggetti – abbiamo detto – hanno in comune il possedere valore, e questo determina il nostro atteggiamento estetico. Vi sono infatti sentimenti di valore, che sono sentimenti di giudizio, i quali presuppongono l'esistenza dell'oggetto al quale viene attribuito valore; essi vanno distinti – come sappiamo – dai sentimenti estetici, che sono invece sentimenti di rappresentazione. L'abitudine – afferma Tedeschi riprendendo un'osservazione di Ameseder – possiede una notevole forza creatrice di valori; per esempio, ci diventa molto caro un oggetto al quale ci siamo abituati¹²³. Tuttavia, pur riconoscendo ad Ameseder il merito di avere per primo messo in evidenza la connessione fra abitudine e valutazione, Tedeschi dissente da lui quanto alla possibilità di stabilire una legge generale, secondo cui l'abitudine a un oggetto ha sempre come conseguenza un fatto di valore; al contrario, egli ritiene che l'abitudine crei valore, se è posta in relazione alle rappresentazioni prodotte, ma non se lo è rispetto a sentimenti e sensazioni, ché in tal caso può addirittura sortire l'effetto opposto. Una melodia può risultare difficile da gustare la prima volta che la si ascolta, mentre diventa più godibile (*pace* Saxinger) man mano che la si riascolta. L'abitudine agevola l'appercezione

¹²⁰ Cfr. Gentile e Quarantotto 1913: xviii.

¹²¹ Su Tedeschi cfr. Raspa 2006c: 15 s.

¹²² Cfr. Tedeschi 1907b: 19 s.; 1909b: 67 s.

¹²³ Cfr. *ivi*: 20 ss.; 1909a: 48 s., 52; 1909b: 70.

delle rappresentazioni prodotte e aumenta il godimento, giacché minore sforzo significa maggior piacere; e poiché appercepire implica formulare un giudizio d'esistenza, e un sentimento suscitato da un giudizio d'esistenza è un sentimento di valore, ecco che Tedeschi parla del «valore d'abitudine»¹²⁴.

Il ruolo del valore d'abitudine emerge in maniera particolarmente forte e drammatica quando consideriamo i cosiddetti «valori latenti». Perché un oggetto abbia per noi valore, è necessario associare alla sua rappresentazione la nostra convinzione che esso esiste; oggetti alla cui esistenza siamo abituati acquistano valore non appena vi associamo l'ipotesi della loro non-esistenza. Ecco perché – scrive Tedeschi – «i valori d'abitudine sono valori latenti»¹²⁵. In relazione all'abitudine egli esamina, inoltre, l'appercezione delle rappresentazioni, il godimento estetico, la nozione di forma, intesa come forma melodica, ma anche come forma che fa moda (per esempio, quella di un vestito).

6. I contributi di Ehrenfels e Veber

La nozione di *Gestalt* – abbiamo visto – avvicina Witasek a Ehrenfels, viene discussa da Meinong e utilizzata anche da altri esponenti della scuola di Graz. Tuttavia, l'elaborazione del concetto di *Gestalt* non è l'unico contributo di Ehrenfels all'estetica. È stato giustamente osservato che il suo punto di vista generale può essere caratterizzato come antiscettico¹²⁶. In *Was ist Schönheit?* (1906), Ehrenfels afferma che l'oggetto bello, o possessore di proprietà estetiche, non si identifica con il suo supporto materiale, nel senso che le proprietà che lo rendono un oggetto estetico sono diverse dalle proprietà del suo corrispettivo materiale. È vero che questo coopera a determinare l'identità dell'oggetto estetico, ma non è l'oggetto esterno (o trascendente, secondo Witasek) quello al quale attribuiamo la proprietà della bellezza. La bellezza è un oggetto di pensiero allo stesso modo del teorema di Pitagora¹²⁷.

Anche per Ehrenfels un oggetto estetico è un oggetto che suscita un certo tipo di reazione, meglio, che *può* suscitarla. Per lui è quindi fondamentale il ruolo del soggetto, cosa che non lo porta però ad affermare in alcun modo una sorta di relativismo. Per apprezzare una melodia, è necessario riprodurre il brano ascoltato grazie alla memoria e all'apporto della fantasia¹²⁸, come risulta ovvio allorché riconosciamo una melodia ascoltata in precedenza. La melodia va riprodotta, altrimenti non la si può apprezzare. Ciò è reso possibile dalla disposizione del soggetto, mancando la quale la melodia non può in nessun modo

¹²⁴ Cfr. Tedeschi 1907b: 23 ss.

¹²⁵ Tedeschi 1909a: 53.

¹²⁶ Cfr. Haller 1986: 172; Reicher 2006: 319 ss. Nel dialogo *Was ist Schönheit?* i due contendenti sono appunto l'autore e uno scettico. Per una biografia di Ehrenfels cfr. Fabian 1986b.

¹²⁷ Cfr. Ehrenfels 1906: II, 156.

¹²⁸ Cfr. Haller 1986: 174.

essere appresa o gustata. Tale disposizione, e non la relatività del gusto estetico, spiega come mai diversi soggetti diano differenti giudizi estetici sul medesimo oggetto: ascoltando un brano musicale – sostiene Ehrenfels –, diversi soggetti riproducono diversi complessi rappresentazionali, così che uno giudica il brano bello, un altro brutto¹²⁹.

Un altro esponente della scuola di Graz, per il quale la nozione di *Gestalt* gioca un ruolo rilevante in estetica, è France Veber. Questi ha studiato a Graz dal 1912 al 1917, addottorandosi con Meinong con una tesi dal titolo *Der Gegenstand Sollen ist zu untersuchen und den Grundproblemen der Ethik nutzbar zu machen* (1917). Sebbene egli abbia sviluppato negli anni una propria filosofia, la sua *Estetika* (1925) è tuttavia impregnata di idee meinongiane, tanto che si è potuto sostenere che essa è «an application of the Meinongian *Gegenstandstheorie* to aesthetic problems»¹³⁰.

Come già Meinong e Witasek, anche Veber intraprende un'attenta analisi dell'esperienza estetica. A differenza di Witasek, però, egli concepisce l'estetica come una disciplina normativa, al cui interno gioca un ruolo rilevante la nozione di valore, e quindi il giudizio estetico¹³¹. Non che questo esaurisca i compiti dell'estetica, ma evidenzia un punto essenziale: qualcosa è ritenuto bello o esteticamente rilevante, in quanto se ne dà una valutazione. Anche per Veber, come già per Meinong, i valori sono appresi mediante emozioni che, alla maniera di tutti i fenomeni psichici, sono necessariamente diretti verso un oggetto. Il sentimento estetico si basa su una rappresentazione che presenta un oggetto; sia la rappresentazione sia il sentimento sono diretti verso lo stesso oggetto, che in tanto è un oggetto estetico, in quanto possiede proprietà estetiche. Un vissuto psichico come un sentimento si dice pertanto estetico, perché è diretto verso le proprietà estetiche di cui un oggetto è portatore. E di nuovo, come già per Meinong, Witasek e Ehrenfels, anche per Veber è fondamentale il concetto di *Gestalt*, più precisamente di *irreale Gestalt*¹³². È questo il vero portatore delle proprietà estetiche, ossia il correlato oggettuale del giudizio estetico. Una melodia – ripete Veber – è un oggetto di ordine superiore, che si basa sulle singole note, ma è qualcosa di più della mera somma delle singole note; questo di più è la sua struttura, o *Gestalt*. Apprendiamo e apprezziamo una melodia, non se ci rappresentiamo le singole note, ma se riproduciamo in noi con l'ausilio della fantasia – il cui ruolo in estetica è stato ben evidenziato da Meinong, Witasek e Ehrenfels – la sua *Gestalt*. Abbiamo quindi anche in Veber un'analisi dell'esperienza estetica dal punto di vista sia oggettuale sia emozionale, nella quale è centrale il concetto di *Gestalt* come oggetto di ordine superiore, a sua volta portatore di proprietà estetiche.

¹²⁹ Cfr. Ehrenfels 1906: II, 168.

¹³⁰ Sajama 1987: 193; cfr. anche 181 s.

¹³¹ Al riguardo cfr. Potrč e Strahovnik 2010.

¹³² Sull'importanza del concetto di *irreale Gestalt* nell'estetica di Veber, cfr. Pirjevec 1972.

Le incursioni all'interno degli scritti degli autori esaminati hanno voluto non tanto fornire una rappresentazione esaustiva dell'estetica della scuola di Graz, quanto mostrare la varietà e fecondità delle sue teorie, come risulta da una loro ripresa – anche se non sempre esplicita – nei dibattiti estetologici contemporanei. Ulteriori ricerche e approfondimenti potranno ampliare e precisare il quadro qui abbozzato.

Bibliografia

- ALBERTAZZI, L., JACQUETTE, D., POLI, R. (a c. di)
 – 2001, *The School of Alexius Meinong*, Aldershot et al., Ashgate
- ALLESCH, C.G.
 – 1987, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen, Verlag für Psychologie - Dr. C.J. Hogrefe
- 2010, *Stephan Witasek und die psychologische Ästhetik*, in Raspa (a c. di) 2010: 113-128
- AMESEDER, R.
 – 1901, *Zur Systematik der idealen Gegenstände*, Ph. Diss., Universität Graz
- 1904, *Über Vorstellungsproduktion*, in Meinong (a c. di) 1904a: 481-508
- 1906a, *Über Wertschönheit*, “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 1: 203-215
- 1906b, *Über Wert und Wertschönheit*, “Philosophische Wochenschrift und Literatur-Zeitung”, 3: 101-107
- 1916, *Zur Erinnerung an Stephan Witasek*, “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 11: 75-77
- BARBERO, C.
 – 2010, *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, Genova, il Melangolo
- BRENTANO, F.
 – 1924-1928², *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 3 voll., a c. di O. Kraus, Leipzig, Meiner [tr. it.: Brentano 1997]
- 1997, *Psicologia da un punto di vista empirico*, 3 voll., a c. di L. Albertazzi, tr. it. di R. Lattanza Dappiano, Roma-Bari, Laterza
- CROCE, B.
 – 1912, Recensione. S. Witasek. – *Principii di estetica generale*, tr. it. di M. Graziussi (Palermo, Sandron, 1912), “La Critica”, 10: 368-369
- DE SARLO, F.
 – 1912, Recensione. S. Witasek. – *Principii di estetica generale*, tr. it. di M. Graziussi, (Palermo, Sandron 1912), “La Cultura Filosofica”, 6: 495-496
- DÖLLING, E.
 – 1998, *Zeichen und Annahmen. Alexius Meinongs zeichenphilosophische Untersuchungen*, “Kodikas”, 21: 1-15
- 1999, “Wahrheit suchen und Wahrheit bekennen”. *Alexius Meinong: Skizze seines Lebens*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi

- 2005, “... dieser Umweg führt über sprachliche Ausdrücke, durch die sich Annahmen verraten”: *Eine semiotische Sicht auf Meinongs Annahmenlehre*, “Meinong Studies / Meinong Studien”, 1: 129-158
- EDER, G.J. (a c. di)
- 1995, *Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi
- EHRENFELS, C. von
- 1890, *Ueber “Gestaltqualitäten”*, “Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie”, 14: 249-292; poi in Ehrenfels 1982-1990: III, 128-155 [tr. it.: Ehrenfels 1979]
- 1906, *Was ist Schönheit?*, “Deutsche Arbeit”, 6: 167-177; poi in Ehrenfels 1982-1990: II, 155-171
- 1979, *Le qualità figurali*, in A. Meinong e C. von Ehrenfels, *Gli oggetti d'ordine superiore in rapporto alla percezione interna. Le qualità figurali*, a c. di E. Melandri, Faenza, Faenza Editrice, 113-141
- 1982-1990, *Philosophische Schriften in vier Bänden*, a c. di R. Fabian, München, Philosophia
- FABIAN, R.
- 1986a (a c. di), *Christian von Ehrenfels. Leben und Werk*, Amsterdam, Rodopi
- 1986b, *Leben und Werk von Christian v. Ehrenfels. Ein Beitrag zur intellektuellen Biographie*, in Fabian (a c. di) 1986a: 1-64
- GENTILE, A. e QUARANTOTTO, G.
- 1913, *Steno Tedeschi*, in Tedeschi 1913: v-xxii
- HALLER, R.
- 1986, *Zu Ehrenfels Ästhetik*, in Fabian (a c. di) 1986a: 172-181
- HÖFLER, A.
- 1912, *Gestalt und Beziehung – Gestalt und Anschauung*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abt.: Zeitschrift für Psychologie”, 60: 161-228
- JACQUETTE, D.
- 2010, *Metaphysics of Meinongian Aesthetic Value*, in Raspa (a c. di) 2010: 53-86
- LANGLET, B.
- 2010, *Beautiful Things and Meinong's Object Theory: Aesthetic Properties in Front of Us?*, in Raspa (a c. di) 2010: 87-111
- MARTINELLI, R.
- 2006, *Meinong and Music. On Musical Objects of Higher Order*, in Raspa (a c. di) 2006: 39-71
- 2010, *Ehrenfels, Höfler, Witasek: Zur Musikästhetik der Grazer Schule*, in Raspa (a c. di) 2010: 169-190
- MEINONG, A.
- 1889, *Phantasie-Vorstellung und Phantasie*, “Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 95: 161-244; in *GA I*: 193-271
- 1891, *Zur Psychologie der Komplexionen und Relationen*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 2: 245-265; in *GA I*: 279-300
- 1894, *Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Wert-Theorie*, Graz, Leuschner & Lubensky; in *GA III*: 1-244
- 1899, *Über Gegenstände höherer Ordnung und deren Verhältnis zur inneren Wahrnehmung*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 21: 182-272; in *GA II*: 377-471; tr. it. *Sugli oggetti di ordine superiore e il loro rapporto con la percezione interna*, in Meinong 2002: 155-227

- 1902, *Über Annahmen*, Leipzig, Barth
 - 1904a (a c. di), *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig, Barth
 - 1904b, *Über Gegenstandstheorie*, in Meinong (a c. di) 1904a: 1-50; in *GA II*: 481-530; tr. it. *Sulla teoria dell'oggetto*, in Meinong 2002: 235-273
 - 1904c, Recensione. Stephan Witasek, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (Leipzig, Barth, 1904), “Deutsche Literaturzeitung”, 25: 2725-2730
 - 1905, *Über Urteilsgefühle: was sie sind und was sie nicht sind*, “Archiv für die gesamte Psychologie”, 6: 21-58; in *GA I*: 577-614
 - 1906, *Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens*, Berlin, Springer; in *GA V*: 367-481
 - 1910², *Über Annahmen*, Leipzig, Barth; in *GA IV*: 1-389, 517-535
 - 1915, *Über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit. Beiträge zur Gegenstandstheorie und Erkenntnistheorie*, Leipzig, Barth; in *GA VI*, XV-XXII: 1-728, 777-808
 - 1917, *Über emotionale Präsentation*, “Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse”, 183; in *GA III*: 283-467
 - 1921, *A. Meinong [Selbstdarstellung]*, in R. Schmidt (a c. di), *Die deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, vol. I, Leipzig, Meiner, 91-150; in *GA VII*: 1-62; tr. it. *Autopresentazione*, in Meinong 2002: 277-334
 - 1968-1978, *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, a c. di R. Haller e R. Kindinger in collaborazione con R.M. Chisholm, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt [abbr.: *GA*]
 - 2002, *Teoria dell'oggetto*, a c. di V. Raspa, Trieste, Parnaso
- PIRJEVEC, D.
- 1972, *Franz Webers ästhetisches Denken*, in R. Trstenjak (a c. di), *Vom Gegenstand zum Sein: von Meinong zu Weber*, München, Trofenik, 85-105
- POTRČ, M. e STRAHOVNIK, V.
- 2010, *Aesthetic Judgment according to Veber*, in Raspa (a c. di) 2010: 217-235
- RASPA, V.
- 2001, *Zeichen, “schattenhafte” Ausdrücke und fiktionale Gegenstände. Meinongsche Überlegungen zu einer Semiotik des Fiktiven*, “Zeitschrift für Semiotik”, 23: 57-77
 - 2005a, *Phantasie, Phantasieerlebnisse und Vorstellungsproduktion bei Meinong*, “Meinong Studies / Meinong Studien”, 1: 95-128
 - 2005b, *Forme del più e del meno in Meinong*, “Rivista di estetica”, 45: 185-219
 - 2006a, *Fictional and Aesthetic Objects. Meinong's Point of View*, in A. Bottani e R. Davies (a c. di), *Modes of Existence. Papers in Ontology and Philosophical Logic*, Frankfurt a. M., Ontos: 49-82
 - 2006b (a c. di), *Meinongian Issues in Contemporary Italian Philosophy*, Frankfurt a. M., Ontos (numero monografico di “Meinong Studies / Meinong Studien”, 2)
 - 2006c, *Thinking with and on Meinong in Italy*, in Raspa (a c. di) 2006: 7-37
 - 2008, *La teoria dell'oggetto*, in M. Ferraris (a c. di), *Storia dell'ontologia*, Milano, Bompiani: 210-240
 - 2010 (a c. di), *The Aesthetics of the Graz School*, Frankfurt a. M., Ontos (numero monografico di “Meinong Studies / Meinong Studien”, 4)
- REICHER, M.E.
- 2006, *Austrian aesthetics*, in M. Textor (a c. di), *The Austrian Contribution to Analytic Philosophy*, London - New York, Routledge, 293-323
- SAJAMA, S.
- 1987, Recensione. France Veber, *Estetika* (Ljubljana, Slovenska Matica, 1985), “Grazer Philosophische Studien”, 29: 181-193

SAXINGER, R.

- 1904, *Über die Natur der Phantasiegefühle und Phantasiebegehrungen*, in Meinong (a c. di) 1904a: 579-606
- 1906, *Beiträge zur Lehre von der emotionalen Phantasie*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 40: 145-159
- 1908, *Gefühlssuggestion und Phantasiegefühl*, “Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abt.: Zeitschrift für Psychologie”, 46: 401-428

SCHUHMAN, K.

- 2001, *Meinongian Aesthetics*, in Albertazzi, Jacquette, Poli (a c. di) 2001: 517-540

SCHWARZ, E.

- 1903, *Über Phantasiegefühle*, Ph. Diss., Universität Graz
- 1905/1906, *Über Phantasiegefühle*, “Archiv für systematische Philosophie”, 11 (1905): 481-496; 12 (1906): 84-103

SIMONS, P.M. e MORSCHER, E.

- 2001, *Meinong's Theory of Meaning*, in Albertazzi, Jacquette, Poli (a c. di) 2001: 427-456

SMITH, B.

- 1994, *Austrian Philosophy. The Legacy of Franz Brentano*, Chicago - La Salle, Open Court
- 1996, *Pleasure and its Modifications: Stephan Witasek and the Aesthetics of the Grazer Schule*, “Axiomathes”, 7: 203-232

STOCK, W.G.

- 1995, *Die Genese der Theorie der Vorstellungsproduktion der Grazer Schule*, “Grazer Philosophische Studien”, 50: 457-490

TEDESCHI, S.

- 1907a, *La coscienza estetica secondo Stefano Witasek*, “La Cultura Filosofica”, 1: 128-135; in Tedeschi 1913: 1-15
- 1907b, *Valore e abitudine (Contributo allo studio del bello di norma)*, “Rivista filosofica”, 9: 458-474; in Tedeschi 1913: 16-30
- 1909a, *L'abitudine nella valutazione*, “Rivista di psicologia applicata”, 5: 144-162; in Tedeschi 1913: 47-65
- 1909b, *L'abitudine nel godimento estetico*, “Rivista d'Italia”, 12: 261-269; in Tedeschi 1913: 66-75
- 1913, *Studii filosofici ed altri scritti*, a c. di R. Marconvig-Tedeschi, A. Gentile, G. Quarantotto, prefazione di A. Faggi, Genova, Formiggini

TWARDOWSKI, K.

- 1894, *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*, Wien, Hölder; tr. it. *Sulla dottrina del contenuto e dell'oggetto delle rappresentazioni*, in Twardowski 1988: 57-169
- 1988, *Contenuto e oggetto*, introduzione e tr. it. di S. Besoli, Torino, Bollati Boringhieri

VEBER, F.

- 1917, *Der Gegenstand Sollen ist zu untersuchen und den Grundproblemen der Ethik nutzbar zu machen*, Ph. Diss., Universität Graz
- 1925, *Estetika: psihološki in normativni temelji estetske pameti*, Ljubljana, Zvezna tiskarna in knjigarna

VENDRELL FERRAN, Í.

- 2010, *Ästhetische Erfahrung und Quasi-Gefühle*, in Raspa (a c. di) 2010: 129-168

WITASEK, S.

- 1904, *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Leipzig, Barth; tr. it. Witasek 1912

- 1907, *Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses*, in *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.-27. September 1906*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 111-127; tr. it. Witasek 1999
- 1908, *Grundlinien der Psychologie*, Leipzig, Dürr
- 1912, *Principii di estetica generale*, tr. it. di M. Graziussi, Milano-Palermo-Napoli, Sandron
- 1915, *Über ästhetische Objektivität*, “Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik”, 157: 87-94, 179-199
- 1999, *L'analisi psicologica generale del godimento musicale*, “Axiomathes”, 10: 205-220
WUNDT, W.
- 1903⁵, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, vol. III, Leipzig, Engelmann
ZEMLIČ, A.
- 1993, *Leben und Werk von Stephan Witasek (1870-1915). Fallstudie zur Ausdifferenzierung der Psychologie aus der Philosophie*, in R. Fabian, R. Haller e N. Henrichs (a c. di), *International Bibliography of Austrian Philosophy 1976-79*, Amsterdam, Rodopi, 1-122
- 1994, *Stephan Witasek zwischen Philosophie und Psychologie – ein österreichischer Weg?*, “Brentano-Studien”, 5: 99-106