

**S. P. Merlo, *Estetica Esistenziale – ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2010, pp. 256**

Silvio Paolini Merlo è dal 2003 direttore artistico dell' AISACS (Associazione Internazionale per lo Studio delle Arti Coreutiche e dello Spettacolo), voluta dalla madre Liliana Merlo e oggi a lei intitolata, e dal 2009 cura per la Società della Musica e del Teatro "Primo Riccitelli" di Teramo la stagione di danza teramana. Nel suo ultimo libro, *Estetica Esistenziale – ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche*, l'autore, come indicato opportunamente nel sottotitolo, raccoglie un insieme di suoi studi dedicati alle nuove prospettive della filosofia estetica sorte a partire dalla crisi del pensiero romantico. Il percorso illustrato è suddiviso in una prima parte incentrata sul tema del mito e del pensiero utopico nella contemporaneità e l'indagine si concentra inizialmente sulla concezione greca dell'arte attoriale a partire dall'identificazione tra l'atto della mascherazione scenica nel teatro greco e l'ironia tragica euripidea. Secondo Merlo, infatti, Euripide, in quanto tragediografo che distoglie il mito dalla sua natura illusoria per calarlo nella condizione esistenziale dell'uomo, rappresenta il primo passo della cultura occidentale verso un progressivo e più generale processo di esistenzializzazione<sup>341</sup>. Successivamente, tale discorso viene esteso al piano logico e gnoseologico e, rifacendosi al pensiero di Nicola Abbagnano, si passa dalla sfera dell'arte a quella del pensiero e dal pensiero alla critica musicale. Nella seconda parte, invece, dal punto di vista storico-filosofico si approda a quello prettamente estetico-musicale nel quale, però, la musica viene inserita tra le arti performative incapaci, secondo Merlo, di vita propria senza l'estemporanea mediazione dell'atto interpretativo ed esecutivo. Attraverso diverse analisi dei linguaggi artistici, a partire soprattutto da alcuni casi chiave, come la danza moderna e la lettura di Kierkegaard della figura del Don Giovanni, si perviene alla proposta di un'estetica esistenziale, emblema, a detta dell'autore, non più di verità bensì di libertà e di apertura.

Tali ricerche, infatti, sono accomunate dall'intento di indagare l'insieme delle arti performanti e le loro specifiche forme di pensiero ed ognuno dei sette saggi presentati si configura come un piccolo passo all'interno di un percorso di studi più ampio e più complesso, ovvero la delineazione di una nuova prospettiva estetica in chiave esistenziale. Tuttavia, è proprio quest'idea di un'estetica esistenziale, che è il motore e allo stesso tempo il sottobosco in cui l'autore si muove, che va approfondita. Per tale ragione, bisogna soffermarci proprio sull'Introduzione nella quale Merlo dichiara i propri intenti, intenti tutti da analizzare minuziosamente. A partire, infatti, da queste prime pagine di apertura, l'autore svela che suo scopo principale è non solo una precisa focalizzazione della natura costitutiva dell'arte, ma anche un'integrale rigenerazione della cultura

<sup>341</sup> *Obbligato qui è il riferimento al pensiero di Nietzsche, il quale vede in Euripide il precursore della cosiddetta "morte della tragedia" che avverrà, poi, in modo definitivo con Socrate. Diversamente da quanto afferma Merlo, il filosofo tedesco ritiene, alla luce della dualità tra Dionisiaco e Apollineo, i due impulsi che regolano i separati mondi artistici del sonno e dell'ebbrezza e dei quali il tragico ne è il risultato, che il dramma euripideo rappresenti il primo sintomo di quella disgregazione della poesia tragica e della sua stessa essenza che si compirà definitivamente con il socratismo. Diversamente dalle opere di Eschilo e di Sofocle in cui Dionisiaco e Apollineo coesistevano armoniosamente grazie anche a una serie di artifici tecnici, primo tra tutti la funzione attribuita al coro, con Euripide l'equilibrio tra queste due dimensioni inizia a sgretolarsi, a causa soprattutto, a detta di Nietzsche, dell'avvento della filosofia come strumento più efficace dell'arte per indagare la realtà. Dunque, Euripide non rappresenta l'alba di un generale processo di esistenzializzazione, piuttosto il primo passo verso una tragedia che uccide gli istinti attraverso una visione ottimistica della vita e che rinuncia a Dionisio in favore di un'arte presumibilmente basata sulla morale e sul razionalismo. Secondo il pensatore tedesco, il dramma deve, al contrario, affermare la vita e i suoi valori, non soffocando la corporeità e non esaltando l'interiorità dell'uomo. Per una comprensione più approfondita ed esaustiva si rimanda al testo F. Nietzsche, La nascita della tragedia dallo spirito della musica, Adelphi, Milano, 2008.*

filosofica al di là delle varie sovrastrutture di stampo razionalistico, materialistico, spiritualistico ed empiristico, in quanto queste sono tutte forme di ideologismi in cui “il pensiero rinuncia a se stesso”, nel senso che con essi avviene un’estromissione dell’uomo e della sua natura esistenziale. Secondo Merlo, queste, dimenticandosi del divenire intrinseco della vita e del suo stesso procedere, dovrebbero piuttosto ricordarci che l’arte, se ricondotta entro i suoi confini esistenziali, può rappresentare un’equilibrata via di accesso alla libera conoscenza, il metodo principale che può permetterci di riconquistare l’uomo nella sua totalità finita, costruire il prototipo di tutte le attività umane che disegnano e disciplinano la vita associata e gli strumenti di cui essa può servirsi. Tuttavia, si manifesta qui un primo punto sul quale è bene porre attenzione, ovvero la ricaduta di questa estetica esistenziale a uno di quegli “ismi”, etichettati come acerrimi nemici, in quanto, motivata dalla volontà di eliminare ogni forma di necessità e di finalismo, non sembra far altro che eleggere lo stesso esistenzialismo a unica prospettiva vincente perché, secondo l’autore, la sola rispettosa della natura e della struttura esistenziale dell’uomo e del mondo.

In questa volontà di superare l’estetica moderna e le sue tradizionali categorie, emergono altre tre considerazioni caratterizzanti la proposta filosofica di Merlo sulle quali, però, è bene porre maggiore attenzione. In primo luogo, egli, a partire dalla sua idea generale dell’arte, afferma che nella pratica artistica non esiste l’istinto “giusto”, ma che si dovrebbe piuttosto parlare di “istinto possibile” in base al quale l’artista “produce” e lo spettatore scorge un senso nell’opera. Tuttavia, potrebbe celarsi dietro questa nozione una ricaduta non solo meramente soggettivistica dell’arte e del conseguente giudizio estetico, ma soprattutto spontaneistica decidendo di parlare di istinto piuttosto che di intuizione.

In secondo luogo, desideroso di superare un’estetica del bello e del buono, l’autore sostiene un’estetica che valuta sulla base della corrispondenza o meno dell’oggetto estetico a una scala di valori predeterminata, a un’estetica del possibile e del finito<sup>342</sup>. Ma come può il giudizio estetico essere ridotto a mera corrispondenza che risponde a una scala valoriale predeterminata? Inoltre, se esiste una scala di valori predeterminata come si coniuga questa con l’ideale di un’estetica del possibile? Non si ammette implicitamente, forse, una forma di determinismo che non solo non rispetta il “divenire e il processo esistenziale” che si voleva salvare, ma che rappresenta anche uno di quegli “ismi” tanto condannati?

Quanto detto sembra, inoltre, contrastare con la terza considerazione su cui vorrei soffermarmi: Merlo afferma che, se l’arte è ciò che è “giusto-in-sé”, ovvero ciò che ha senso in sé, che nasce e che si esaurisce in se stessa, e in questo consiste non tanto la sua verità, quanto la sua realtà costitutiva ed esistenziale, allora bene e bello non corrispondono a un qualche valore condiviso, ma a “ciò che è degno di essere”<sup>343</sup>. Tuttavia, sembra celarsi dietro tale dichiarazione o, ancora una volta, un criterio soggettivistico in base al quale, stando così le cose, tutti possiamo arbitrariamente decidere “cosa è degno di essere”, oppure un criterio autoritario dal momento che, se “ciò che è degno di essere” è deciso sulla base di una scala di valori predeterminata, si impone la necessità di un “chi” o di un “che cosa” che istituisca questa scala. L’autore, infatti, procede affermando che «l’estetica esistenziale è perciò quell’estetica che prescinde totalmente dal suo rispondere o meno a un bene, a un piacere o a un criterio formale prestabilito. Essa è al contrario ciò che restituisce al fare artistico, e ancora prima all’uomo nella sua interezza, il suo connotato intrascendibilmente soggettivo e possibilistico. [...]

<sup>342</sup> *Silvio Paolini Merlo, Estetica Esistenziale – ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche, Mimesis Edizioni, Milano, 2010, pp. 10-11.*

<sup>343</sup> *Ivi, p. 11.*

L'arte insomma torna ad essere, per eccellenza, il campo del possibile, dell'istantaneo, della soggettività e della coesistenzialità, cogenerandosi dall'esistenza di chi comunica e di chi recepisce, di chi crea e di chi fruisce»<sup>344</sup>. Però, è proprio a partire da questa relazione che si istaura tra artista e spettatore che l'arte probabilmente non può essere solo questo. Come espresso magnificamente da Benjamin, l'arte è quella possibilità di esprimere ed imprimere quel dato ontologico che è l'aura, ovvero quel respiro, quell'oscillazione tra presenza e essenza che è costitutiva di tutte le cose. La rappresentazione artistica rimanda proprio a quel rapporto originario tra realtà e possibilità, tra percezione e immaginazione.

Questa impostazione teorica, che fa da sfondo al testo di Merlo, si riflette, per esempio, nell'ultimo capitolo del libro, Kierkegaard e il Don Giovanni di Mozart: dal mito dell'Eros all'estetica esistenziale, nel quale, a partire dalla lettura meramente esistenzialistica, quindi riduttiva e unilaterale, della riflessione di Kierkegaard sulla figura del Don Giovanni, Merlo deduce tre possibili presupposti dell'estetica esistenziale, a suo avviso estendibili e applicabili poi sia a tutte le arti performative sia a qualsiasi forma artistica. Tali presupposti, dalla complicata morfologia concettuale, sono: l'antigrafocentrismo, il relativismo multidentitario e l'indeterminismo percettivo e l'impredeterminismo storico. Con il primo, Merlo si riferisce al fatto che il quid di ogni atto espressivo non è ontologico, bensì esistenziale dal momento che ontologicamente nessuna opera d'arte esiste. Il valore che essa ha, lo riceve dall'ambiente culturale, sociale ed esistenziale nel quale si inserisce e per questo «si nutre del suo situazionarsi istantaneo, del suo essere-nel-momento, del suo apparire e poi scomparire, del suo non-durare»<sup>345</sup>. Tuttavia, detta in questi termini, questa affermazione può portare a un'interpretazione tendenziosa del fare artistico in quanto si potrebbe obiettare che, ad esempio, l'opera di Van Gogh è tale solamente perché egli è socialmente riconosciuto come un grande artista, legittimando anche una distinzione tra poiesis e praxis, concepiti come due elementi dell'attività artistica che, invece di intrecciarsi e compensarsi, si escludono. L'opera d'arte, inoltre, in quanto evento storico contingente, è per Merlo manifestazione di un relativismo multidentitario dato che ogni oggetto d'arte esiste nella misura in cui si apre alla partecipazione coesistenziale, come un work in progress permanente: «solo nell'esistenza di chi ascolta e partecipa, di chi "rivive" l'atto dell'esistenza singola o collettiva che ha prodotto, l'opera prosegue a crearsi nel tempo e nello spazio, arricchendosi di significati spesso del tutto estranei all'opus, all'oggetto in sé, da cui il processo ha avuto il suo avvio occasionale»<sup>346</sup>. Tuttavia, pare nascondersi dietro queste parole una ricaduta soggettivistica che sembra dimenticare della duplice matrice del giudizio estetico secondo la quale, rifacendoci alla filosofia kantiana, esso riguarda un'esperienza di piacere sia sensibile che intellettuale, che si prova ma che spesso non si lascia tradurre nell'ordine concettuale, nonostante apra un preciso spazio comunicativo<sup>347</sup>. Al di là della pretesa di universalità del filosofo tedesco, si potrebbe dire che tutta l'esperienza estetica si gioca proprio su questo oscillare tra presenza ed assenza, tra ragione e sentimento, tra percezione ed immaginazione che nel loro intrecciarsi rinviano ad altro, un altro che pur essendoci, non sempre è esprimibile attraverso la parola o l'intelletto.

Il terzo ed ultimo presupposto individuato dall'autore fa riferimento, invece, all'indeterminismo percettivo e all'impredeterminismo storico<sup>348</sup> in base ai quali l'arte

<sup>344</sup> Ivi, p. 13.

<sup>345</sup> Ivi, p. 240.

<sup>346</sup> Ivi, p. 243.

<sup>347</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. di A. Gargiulo, Laterza, Bari, 1997.

<sup>348</sup> Silvio Paolini Merlo, *Estetica Esistenziale – ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche*, Mimesis Edizioni, Milano, 2010, p. 243.

riguarda innanzitutto la sfera della libertà e della possibilità legittimando l'idea secondo la quale, se ci si vuole aprire alla libertà, allora bisogna necessariamente ammettere una qualche indeterminatezza. A partire da questa considerazione, Merlo sostiene, inoltre, che «nessun ordine di valori, principi, verità più o meno costituite può pretendere il posto del mondo come compresenza di possibilità compostibili e infinitamente percorribili, dove tutto è scoperta, dove ogni scopo ha lo stesso valore ed è interscambiabile, e tutto può, all'occorrenza, prestarsi ed essere condiviso»<sup>349</sup>. Oltre all'utilizzo di un linguaggio difficoltoso e ambiguo perché non chiarito, qui Merlo presuppone sì una corretta relatività intrinseca all'arte e all'estetica, che però nel suo pensiero sfocia riduzionisticamente in una forma di relativismo secondo la quale, proprio a fronte di quella libertà tanto conclamata, "tutto vale". Questi aspetti fondativi, a tratti poco chiari e a tratti contraddittori, fatti emergere finora sono racchiusi nella parte conclusiva dell'Introduzione: «la sfera delle ideologie, eredi del mitologismo moderno e contemporaneo, come quella corrispondente dell'arte veritativa, è in ogni caso sintomo di sopraffazione e avidità, ma soprattutto di omologazione culturale e mentale. Servirà al contrario più pragmatismo, più concretezza, più capacità di fare e di proporre, di aprire nuovi discorsi e di metterli tra loro in relazione permanente, di assumere su di sé un compito e portarlo a termine, in un'ottica del confronto e della continua rielaborazione culturale. Valori come la fantasia, la libertà di pensiero diverranno perciò centrali almeno quanto regole e convinzioni, per il bene comune e a garanzia delle diversità individuali. A questo potrà provvedere solo una cultura che si riappropri delle proprie radici esistenziali [...]. Ovvero, detto in sintesi, un atteggiamento mentale che al fondo di tutta la realtà non cerchi verità da possedere o da riportare alla luce, ma solo possibilità da esplorare»<sup>350</sup>.

Quest'ultima frase, tanto d'effetto quanto equivocabile, potrebbe nascondere al suo interno un improprio livellamento tra il piano ontologico e quello delle condizioni di esercizio o delle varie pratiche. Tale indifferenziazione tra l'essere e il conoscere si riflette anche quando, nel capitolo terzo intitolato Musica, utopia e pensiero narrante, Merlo esordisce distinguendo tra linguaggi verbali (dialettici e razionali) e linguaggi evocativi (preverbal, espressivi, metafisici e svincolati dal logos). I primi, appartenenti alla sfera cognitiva, hanno un valore funzionale e rispondono a esigenze di natura descrittiva e riflessiva; i secondi, afferenti alla sfera emotiva, sono quelli a cui fa riferimento il mondo delle arti e che pur "facendo cultura" sono slegati dall'attualità dell'azione umana. Questa distinzione, che sembra riproporre all'interno dell'arte stessa la tradizionale dicotomia cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* intendendo questi come due mondi separati e inconciliabili, forse sarebbe stata più opportuna se avesse posto, da una parte, i linguaggi verbali e, dall'altra, i linguaggi non-verbali considerando entrambi non come modalità espressive antitetiche, bensì come strumenti complementari e parimenti legittimi attraverso i quali la ragione, la verità e lo stesso uomo possono manifestarsi. Alla luce di quanto detto finora, il testo di Merlo, pur portando avanti, nella seconda parte, considerazioni interessanti circa la natura del mito, della maschera e dell'ironia, tuttavia le conclusioni addotte andrebbero maggiormente chiarite a partire da alcune imprecisioni logiche, ontologiche e gnoseologiche, proprie di questo tipo di estetica esistenziale, che si è cercato di far emergere.

*Mabel Gilardo*

Scuola Internazionale di Dottorato  
in Formazione della Persona e Mercato del Lavoro

<sup>349</sup> Ivi, p. 245.

<sup>350</sup> Ivi, p. 15.