



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 2 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Miscellanea I

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Danilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli “L’Orientale”), Elena
Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal
manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa

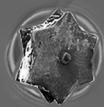


License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 2 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Miscellanea I

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura

Marco Piazza e Denise Vincenti¹

Abstract

In 1941, namely the year of Henri Bergson's death, Raymond Bayer publishes in *Revue philosophique* an inflammatory article on Bergson's philosophy, wondering whether the French philosopher had ever delivered an actual aesthetic theory. Although it is well known that Bergson recurred, along his entire *corpus*, to several examples borrowed from art, and based his metaphysical assumptions on the psychological act of intuition, he never wrote a treatise on aesthetics, nor he dealt minutely with the problem of beauty. As shown by Bayer, this characteristic of Bergson's philosophy raises several doubts: being his metaphysics essentially anchored on the concept of *pure perception*, and being this very perception a form of knowledge that primarily belongs to the artist, Bergson should have elaborated an aesthetic theory. Now the problem is to understand *why* he did not do that.

¹I paragrafi 1 e 3 sono da attribuire a Marco Piazza, i paragrafi 2 e 4 a Denise Vincenti, mentre il paragrafo 5 ad entrambi.

1. Una teoria della percezione: tra estetica e metafisica

Sembra ormai irrinunciabile, nell'ambito di una qualsiasi indagine sulla filosofia di Henri Bergson, interrogarsi sull'assenza di un'esplicita teoria estetica². Se, infatti, è dato ormai acquisito che Bergson non abbia mai scritto³, né abbia mai inteso scrivere di estetica⁴, è altrettanto evidente che la sua intera dottrina è permeata da un innegabile *esprit esthétique*, tanto che è stato recentemente proposto di leggere la sua stessa filosofia nei termini di “un’interrogazione sull’‘esteticità’ dell’esperienza in quanto tale”⁵. In effetti, dall’uso della metafora come strumento di spiegazione del reale, al ricorso all’arte e all’intuizione come forme di conoscenza in grado di spezzare le abitudini pragmatico-spazializzanti dell’intelletto, Bergson ha fatto costantemente appello alla dimensione estetica per edificare la propria teoria filosofica e metafisica⁶. La questione dell’estetico in Bergson pare, allora, tutt’altro che oziosa, nel momento in cui

2 Svariati sono stati gli studi dedicati a questo argomento. Per una ricognizione dei lavori ove si tratta della questione apparsi nel periodo dalla fine dell'Ottocento sino agli anni '40 del Novecento, si veda Vincenti (2014a).

3 Eccezzuate le sue lezioni di estetica – Bergson (1992) –, e il breve saggio *Le Rire* – Bergson (1900) –, Bergson non ha mai trattato in maniera organica di tematiche di estetica. E l'uso stesso di questi scritti risulta ad oggi storiograficamente problematico.

4 Cfr. Benrubi (1943), p. 368.

5 Contini (2012), p. 160.

6 Le principali opere di Bergson alle quali si ricorre per l'enucleazione delle sue riflessioni sull'arte sono: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889); *Le Rire* (1900); *L'Évolution créatrice* (1907); *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences* (1919) nello specifico: *La conscience et la vie*; *L'âme et le corps*; nonché *La Pensée et le Mouvant* (1934) nello specifico: *Le possible et le réel*; *L'intuition philosophique*; *La perception du changement*; *La vie et l'œuvre de Ravaisson*.

l'estetica stessa, "impegnando tutta la metafisica, in effetti non è che il testimone più sensibile delle contraddizioni del sistema"⁷. Ma, allora, che cosa si deve intendere esattamente per estetica bergsoniana?

Un simile quesito – invero presente in molti testi critici sul bergsonismo – è al centro di un saggio del 1941 del filosofo ed estetologo francese Raymond Bayer, nel quale l'estetica di Bergson è presentata in termini di teoria generale della sensibilità, ovvero come sapere che introduce e fonda la conoscenza filosofica e metafisica della realtà. Promotore di un'idea di estetica come scienza indipendente e autonoma⁸, Bayer ha messo criticamente in evidenza i problemi insiti in ogni riduzione dell'estetica a sapere propedeutico e ancillare. In particolar modo, i tentativi di certa parte della filosofia tardo-ottocentesca⁹ di piegare l'arte e i suoi strumenti agli scopi della metafisica parevano ormai destinati a fallire o abbisognavano, quantomeno, di una severa riconsiderazione. Nel caso della teoria bergsoniana, Bayer, avendo ereditato dalla critica precedente un certo modo di intendere il bergsonismo come 'intuizionismo' o 'impressionismo' filosofico¹⁰, si è cimentato soprattutto in una serrata disamina del problema della

7 Bayer (1941).

8 Su Bayer si vedano: Brion (1960); ma di fatto tutto il numero speciale della *Revue d'esthétique* dedicatogli *in memoriam* (1960); Pégibord (1960); Franzini (1984).

9 Si pensi soprattutto ai tentativi di Félix Ravaisson di saldare riflessione filosofica e visione artistica, come nel suo *Testament philosophique*, originariamente apparso in: Ravaisson (1901). A proposito si veda: Marin (2012). Bergson, in *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, aveva intuito con acume il nesso tra scienza biologica, metafisica e arte che coagula la dottrina ravaissoniana: cfr. Contini (2012), pp. 171-175.

10 Cfr., in proposito, Jacob (1898); Sartre (1936); Wahl (1946). Cfr. Franzini (1984), pp. 147 ss.

percezione pura, concepita come cardine concettuale di una possibile estetica bergsoniana.

La percezione pura, “che esiste di diritto più che di fatto” e che proverebbe “un essere che, trovandosi nel mio stesso posto e vivendo come me, fosse però completamente immerso nel presente, e che, attraverso l’eliminazione della memoria in tutte le sue forme, fosse in grado di ottenere una visione della materia nello stesso tempo immediata e istantanea”¹¹, rappresenta infatti una percezione *sui generis* che va al di là dell’esperienza quotidiana che si ha del mondo, e tocca l’essenza stessa del reale. Tale esperienza, che lo sguardo filosofico coglie attraverso l’intuizione intellettuale ma difficilmente riesce a esprimere, è la medesima che l’arte riesce a rendere disponibile e comunicare allo spettatore attraverso i suoi strumenti espressivi. Ecco allora che l’arte, connessa essenzialmente a questo peculiare atto percettivo, riesce a dare veste sensibile a quelle fantasticherie e astrazioni metafisiche che rimarrebbero altrimenti inesprimibili. Metafisica, estetica ed esperienza artistica paiono dunque, nella riflessione bergsoniana, in un rapporto di convivenza e reciproca influenza, al punto che il confine dell’una con l’altra sfuma e sfugge continuamente. Per Bayer, quel che si tratta di capire è dunque quanto questa idea di estetica possa valere in sé o quanto, piuttosto, decreti l’implosione dell’intero edificio metafisico del filosofo.

¹¹ Bergson (1896), tr. it. p. 164.

2. Raymond Bayer: un universo metaforico

Nel saggio *L'esthétique de Bergson* del 1941, Raymond Bayer descrive la filosofia bergsoniana come un percorso di continuo avvicinamento e approssimazione all'intimità del reale. Secondo un processo che Bayer stesso definisce *metaforico*¹², poiché tende a negare qualsiasi differenza tra segno visibile e suo contenuto essenziale, il bergsonismo postula l'esistenza di un *mondo di immagini*, le quali, stando a metà tra la 'cosa' del realista e l'idea dell'idealista, spezzano il classico dualismo oggetto-rappresentazione¹³. Le immagini, tematizzate da Bergson nel primo capitolo di *Matière et Mémoire*, non sono infatti "per niente dei fantasmi, né apparenze senza fondamento come vorrebbe l'idealismo. Esse sono qui la realtà stessa, o piuttosto la fanno toccare"¹⁴. Esse, in altre parole, saldano assieme il versante rappresentativo con quello oggettuale, poiché le immagini sono 'cose' che non sono ancora diventate oggetto di percezione, e sono 'rappresentazioni' allo stato nascente, colte nella loro fase germinale.

Se si considera l'universo bergsoniano come il dispiegarsi di un'ontologia metaforizzante – in quanto la realtà, concepita come un'immagine, annulla ogni separazione tra soggetto ed oggetto –, appare chiara la distanza di questa prospettiva da qualsiasi modello psicologico di natura *espressiva*, che al contrario prevedrebbe uno sforzo intenzionale della coscienza

¹² Bayer (1941), p. 244, tr. it., p. 121.

¹³ Cfr. Bergson (1896), cap. I.

¹⁴ Bayer (1941), p. 248, tr. it., p. 124.

verso l'oggetto¹⁵. Non essendo l'espressività a connotare il rapporto conoscitivo dell'io con il mondo, l'immagine passa allora presto dal dominio della rappresentazione a quello della *presentazione*¹⁶. Il reale, detto altrimenti, non si manifesta secondo forme specifiche, esso si dà immediatamente e senza mediazione nella sua essenzialità, come nell'esperienza artistica più pura. In un "universo di pura presentazione" – sottolinea Bayer – "l'evidenza estetica rimane per queste ragioni la via d'accesso alla realtà del metafisico: il fondo delle cose è estetico"¹⁷. La percezione, infatti, non ricalca i contorni dell'oggetto percepito, ma *si fa* essa stessa oggetto, nella misura in cui è già virtualmente data nella realtà. Come aveva affermato all'inizio del secolo Benedetto Croce, è pura visibilità, *pura percezione*¹⁸.

Alla luce dell'identità essenziale tra metafisica e teoria della pura percezione, l'assenza di una teoria estetica esplicita in Bergson pare estremamente problematica: dipendeva infatti "dall'inclinazione del suo spirito come dalla natura della sua filosofia di stabilire con autenticità le fondamenta di quell'*Estetica* che egli ci aveva promesso, che noi ci aspettavamo da lui, che, d'altronde, egli aveva in animo di scrivere

15 Proprio a questo tipo di implicazioni si rivolgono criticamente Jean-Paul Sartre in *L'Imagination* – Sartre (1936) – e Maurice Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception* – Merleau-Ponty (1945) –, riscontrando un "pregiudizio realista di Bergson, incapace di cogliere il carattere intenzionale della coscienza e la natura non oggettuale degli atti di coscienza, cioè delle immagini" (Bertolini, 2002, p. 19). Sulla critica sartriana all'inespressività dell'immagine di Bergson, cfr. Vincenti (2014b).

16 Bayer (1941), p. 247, tr. it., p. 124: "la realtà stessa non si rappresenta più ma si presenta".

17 *Ibidem*, p. 246, tr. it. pp. 122-123.

18 Croce (1902), p. 466.

durante tutta la sua lunga vita [...]. Il problema è di sapere perché Bergson non *poteva* scrivere la sua estetica”¹⁹. Sebbene non sia possibile affermare che in Bergson manchi una teoria generale della percezione (*aisthesis*), a venir meno è qui un’estetica come teoria dell’esperienza artistica – la quale pare, invero, a ogni istante presupposta e richiesta, giacché è l’arte soprattutto a rivelare il fondo luminoso del reale. Vi è, in altre parole, una capziosa oscillazione bergsoniana in relazione al problema dell’estetico (estetica come *aisthesis* o teoria artistica?), che pare coinvolgere l’intera architettura del discorso. Essendo la teoria della percezione pura bergsoniana fondata su un atto di visione eccezionale – poiché al di fuori dell’esercizio ordinario dei sensi e della ragione –, e in tutto riconducibile all’esperienza che l’artista ha del mondo, il discorso metafisico pare trovare il proprio *point d’appui* al di fuori delle strette maglie del ragionamento filosofico. La tradizionale convinzione spiritualista, secondo cui sarebbe la psicologia a fondare la metafisica – giacché l’introspezione rivela che i principi a fondamento della soggettività sono i medesimi di quelli della realtà²⁰ –, risulta qui, in altre parole, rielaborata; e ciò che prima era appannaggio della psicologia pare ora, quantomeno nelle pagine di Bayer, competere all’esperienza artistica. Si tratta pertanto di capire se questa estensione del termine “estetica” dal piano psicologico a quello artistico è realmente possibile nel pensiero di Bergson.

¹⁹ Bayer (1941), p. 245, tr. it., p. 122.

²⁰ Cousin (1826). Un’argomentazione simile è riscontrabile anche in Maine de Biran (1995), tr. it., p. 22.

Una prima, necessaria riflessione è che la cosiddetta *presentatività* dell'universo bergsoniano è la sola forma di conoscenza *autentica* concessa all'uomo e deve, pertanto, trovare gli strumenti adatti alla sua comunicabilità. "In una filosofia della presentazione – scrive Bayer – che espone nell'istante e senza spessore di durata un universo visto per immagini, ciò che la metafisica restaura e ciò che l'arte sembrava non avere mai perduto, è una *visione che diciamo naturale dell'immediato*"²¹; arte e metafisica condividono, almeno di principio, una visione dell'istantaneo che penetra immediatamente – ovvero intuitivamente – nel fondo delle cose, senza interpolare deformazioni sensoriali o concettuali. Questa visione naturale altro non è che una percezione pura, un puro contatto *empatico* col divenire dell'oggetto²², priva di prospettive e punti di riferimento, che apre di fatto all'esperienza artistica. Come ricorda, infatti, Bayer, "c'è in Bergson un'affermazione ricca di significato e che dobbiamo ricordare: 'Se la realtà colpisse direttamente i nostri sensi e la nostra coscienza, se noi potessimo entrare in una comunicazione immediata con le cose e con noi stessi, credo proprio che *l'arte sarebbe inutile* o piuttosto che tutti noi saremmo artisti, poiché la nostra anima vibrerebbe allora incessantemente all'unisono con la natura'"²³. Nel saggio *Le Rire*, Bergson aveva istituito una chiara relazione tra intuizione empatici-

21 *Ibidem*, p. 248, tr. it., p. 124. Corsivo nostro.

22 Bergson aveva, in effetti, gettato le basi del proprio metodo intuitivo riprendendo, da un lato, attraverso Victor Basch, le teorie psicologiche tedesche dell'*Einfühlung* e rielaborando, dall'altro, le dottrine di Herbert Spencer sull'*empatia* (Spencer, 1868).

23 Bayer (1941), p. 318, tr. it., p. 186; Bayer cita dal saggio di Bergson *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Bergson, 1901).

ca e natura artistica dell'uomo, suggerendo che una simile capacità fosse appannaggio esclusivo di un *habitus* estetico ed estetizzante. Ma la visione dell'immediato presentava anche un'ulteriore implicazione: colui che accede alle profondità del mondo pare vivere un'esigenza di narrazione al punto da ricercare canali espressivi in grado di veicolare, intatto, il contenuto della sua visione. Ed è proprio a questo punto che interviene l'arte con la propria dinamica metaforica.

Sulla base di queste osservazioni, è ora possibile per Bayer tracciare un profilo sintetico dell'estetica-artistica bergsoniana, la quale consisterebbe in una presentazione fedele della visione immediata delle cose, in una comunicazione del *singolare* che cerca di emulare la realtà – che è, infatti, generazione incessante dell'*unico*²⁴. Tuttavia, come già sottolineava Félix Ravaisson, l'arte non fa che descrivere quello “spirito della forma” che è *movimento registrato*, fissato nelle sue determinazioni salienti, privato del tempo²⁵. Vi è, in altre parole, una differenza essenziale tra visione artistica e opera d'arte, tra esperienza dell'immediato e sua comunicazione. E l'opera non può che essere registrazione sensibile o messa in *forma* di un movimento percepito nella sua unicità e immediatezza. Si potrebbe allora dire che, in Bergson, convivano due diversi piani dell'immagine: da un lato, l'*immagine-metafora* (o percezione pura) che appartiene al genio artistico, nella misura in cui costui trae ispirazione dal reale e cerca un'approssimazione

24 Cfr. Bayer (1941), pp. 247-248, tr. it., p. 124.

25 *Ibidem*, p. 248, tr. it., pp. 124-125. Cfr. Ravaisson (1901).

sempre maggiore all'intimità del mondo contemplato; dall'altro, l'*immagine-forma* (percezione concreta) che veicola tale visione attualizzandola. In entrambi i casi, l'immagine scandisce i due gradi intensivi della percezione, vi si lega indissolubilmente, al punto che l'arte bergsoniana, secondo Bayer, non è altro che "cosa mentale", sia che la si consideri come metafora, in quanto momento dell'ispirazione poetica, sia come forma, in quanto momento di autentica creazione²⁶.

3. *De Emendatione perceptionis*

Come ogni attività umana, per Bergson anche l'arte è principalmente "l'enunciato di un *problema* che richiede di sbocciare in soluzione"²⁷; ogni azione mira infatti all'ottenimento di qualcosa che non si possiede o alla creazione di ciò di cui non si dispone²⁸. Tutto sta però nel capire quale sia il contenuto della domanda posta dall'artista al mondo, e quali siano i mezzi che egli intende adoperare. Bayer sembra rintracciare nell'architettura stessa della filosofia bergsoniana la soluzione di questo problema; è la stessa gerarchia gnoseologica – che troviamo ad esempio nella triade istinto, intelligenza e intuizione contenuta nell'*Évolution créatrice*²⁹ – a rivelare una complessità del sistema nervoso centrale delle specie animali

²⁶ Bayer (1941), p. 248, tr. it., p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 254, tr. it., p. 134. Cfr. Bergson (1934), tr. it., p. 43 (*La posizione dei problemi*).

²⁸ Bergson (1907), tr. it., p. 224.

²⁹ *Ibidem*, tr. it., pp. 85-154.

apparentemente orientata alla comprensione intuitiva della *durata*, in quanto essenza del reale. Insomma, la vita offre i mezzi per la propria comprensione, conducendo allo sviluppo di una facoltà di visione, di cui si avvalgono sia l'artista sia il metafisico. C'è allora un'indubitabile biunivocità che lega le due attività intuitive, poiché "se la metafisica riconosce nell'arte una via metodologica analoga alla sua via, questo accade perché la presenza nell'uomo stesso di una facoltà estetica prova al metafisico che la riforma intuitiva da lui perseguita non è assolutamente una chimera", nella stessa misura in cui l'arte, dimenticando di legare la facoltà di percepire a quella di agire, "per sua vocazione risponde alla metafisica"³⁰. La domanda che si pongono, sia il metafisico sia l'artista, è identica: si tratta sempre di un problema di *verità*. L'arte conforta la metafisica garantendo la legittimità dello strumento da questa utilizzato (l'intuizione)³¹, così come la metafisica illumina la strada da seguire all'arte per ottenere quel distacco dalla dimensione pratica – propria della percezione comune – verso la purezza della visione, che è l'unico approccio artistico possibile. Il problema della possibilità della verità si converte quindi in un tentativo di restaurazione della percezione pura, che scioglie i legami con le pressanti richieste dei bisogni pratici, verso una visione non solo distaccata, ma addirittura *allargata*. È così che l'arte bergsoniana, stando all'indagine di Bayer, si fa percorso di una vera e propria *emendatio perceptionis*.

³⁰ Bayer (1941), p. 253, tr. it., p. 129.

³¹ "La prova di tutto il sistema bergsoniano è dunque l'esistenza nell'umanità di un occhio artistico": *ibidem*.

L'emendazione della percezione ordinaria nasce quasi per effetto naturale; nella storia umana, la vita ha talvolta dimenticato di stringere con forza il legame che abitualmente avvince la sensibilità all'intelligenza. Per questa ragione, l'artista non è che una creatura 'deviata', poiché manca di quell'essenziale istinto alla vita che è più nel segno dell'attenzione che non del sogno³². Deviazione tuttavia preziosissima, poiché ricalca la direzione stessa della vita, fatta di liberazioni e creazioni. L'artista è quindi quell'individuo sognatore che, al ritorno dalla sua visione, cerca di afferrarne i contorni salienti per fissarli in una forma artistica. Ma come si realizza questa messa in forma della visione originaria, questa dilatazione della percezione? Se, per Bayer, non è in discussione il fatto che il genio bergsoniano abbia accesso alle profondità del mondo, non è altrettanto chiaro se la restituzione di quanto esperito possa tradursi in un'opera soddisfacente. Un tipo di soddisfazione che, oltretutto, è di un genere affatto particolare, gnoseologico si direbbe, in quanto "arte e metafisica prendono in prestito dalla natura del loro oggetto uno stesso ordine di soddisfazione: piacere del cambiamento radicale, fruizione della singolarità irriducibile. Così facendo appartengono all'ordine dello spirito"³³. In merito a ciò, Bayer ritiene che l'estetica bergsoniana, per legittimarsi, debba descrivere e integrare quel processo artistico e tecnico che dà corpo al contenu-

32 Bergson (1919), tr. it., p. 72: "supponete che a un certo momento *mi disinteressi* della situazione presente, dell'azione urgente, insomma, di ciò che concentrava in un solo punto tutte le attività della memoria. Supponete, in altri termini, che mi addormenti".

33 Bayer (1941), p. 249, tr. it., p. 125.

to – ancora troppo astratto – dell’intuizione contemplativa, estendendo così la propria teoria dall’ispirazione al momento della vera e propria *poïesis* artistica. E, ancora, in un’estetica in cui l’arte, al pari della metafisica, non ha altro scopo che l’enunciazione e la presentazione di un dato di verità, l’unico strumento di valutazione della sua efficacia gnoseologica è l’opera che essa stessa produce. In altre parole, essa deve generare un prodotto che parli, comunichi qualcosa del reale, e lo faccia ancora meglio delle speculazioni metafisiche, affinché la sua subalternità a queste ultime non si traduca in mera inutilità e inconsistenza.

Bayer sembra rintracciare questo ‘prodotto ultimo’ dell’estetica bergsoniana proprio nell’*immagine*. La percezione pura, infatti, non può che essere presentata secondo “una serie di *quadri pittoreschi*”³⁴ che, astraendo completamente dall’azione integrativa della memoria, esibiscono l’intimità “luminosa” della materia – secondo una caratteristica che sarà poi molto cara a Gilles Deleuze³⁵ –, senza rifrazioni o selezioni interne. Sotto molteplici aspetti, quello dell’artista è un approccio al mondo che ricalca lo stato di disattenzione proprio del sognatore. La descrizione che Bergson offre della fantasmagoria del sogno e della modalità con cui essa si affaccia alla nostra coscienza assopita è chiara: “prima un fondo nero. Poi delle macchie di colori diversi, talvolta spenti, talvolta invece particolarmente luminosi. Queste macchie si dilatano e si contraggono, cambia-

34 Bergson (1896), tr. it., p. 193, corsivo nostro. Cfr. anche Bellini (2003), pp. 135 e ss.

35 Deleuze (1983).

no forma e sfumatura, si sovrappongono le une alle altre. Il cambiamento può essere lento e graduale. Talvolta, invece, avviene con estrema rapidità³⁶. La materia del sogno, infatti, pur non sganciata del tutto dalle impressioni sensoriali concrete³⁷, si configurerebbe come un pulviscolo qualitativo, eterogeneo e fluttuante, che coagula, in forme apparentemente coerenti³⁸, le macchie di colore impresse disordinatamente sulla nostra retina: “la macchia era là, e anche i punti luminosi. Durante il sonno, dunque, era offerta alla nostra percezione una *polvere visiva*, e questa polvere è servita alla fabbricazione del sogno”³⁹. Secondo le indicazioni di Bayer, vi sarebbe allora un’immagine pittorica all’inizio e alla fine dello sforzo artistico di creazione; un’*impressione* qualitativa, questa, che dà avvio e consistenza alla percezione abituale, ma non attraverso limitazioni e tagli, bensì per dilatazioni. Infatti “è l’ingenuità propria del bambino a essere conservata dall’artista che, sempre idealista, ‘distratto’, *sognatore* [...] è meno preoccupato dell’aspetto prettamente utilitaristico della vita e, in maniera solo apparentemente paradossale, riesce a vedere più aspetti di una medesima realtà [...] poiché le distrazioni, le disattenzioni e sviste non solo si conciliano, ma addirittura favoriscono una *dilatazione* dell’abilità visiva, che rinasce più rigogliosa nella trascuratezza

36 Bergson (1919), tr. it., p. 65.

37 Scrive infatti Bergson che “nel sonno naturale i sensi non sono affatto chiusi alle impressioni esterne. Senza dubbio essi non possiedono la stessa precisione; ma, in compenso, ritroviamo molte impressioni ‘soggettive’ che passano inosservate durante la veglia” (*ibidem*, tr. it., p. 70).

38 Secondo il principio per cui “nel sogno diventiamo *indifferenti* alla logica, ma non incapaci alla logica” (*ibidem*, tr. it., p. 76).

39 *Ibidem*, tr. it., p. 66.

delle sue finalità utilitaristiche”⁴⁰. Se si dovesse, quindi, indicare un paradigma artistico in grado di ricalcare ed esprimere al meglio quella percezione pura che sola, secondo Bayer, potrebbe costituire l'estetica bergsoniana, questo non potrebbe che essere l'immagine pittorica, dilatata, che volge sempre più nel segno di un impressionismo estetico e di un fenomenismo, da intendersi come un tentativo, non sappiamo ancora quanto riuscito, di *emendatio perceptionis*.

4. Impressionismo ed espressionismo dell'immagine

L'unica cornice teorica legittima per un'estetica della percezione pura, secondo Bayer, non può che essere quella del fenomenismo: se infatti “ogni eracleiteismo potrebbe essere solo fenomenico” in quanto “non esiste e non può esistere essenzialismo del cambiamento”⁴¹, l'estetica, in quanto dominio della percezione dilatata, deve limitarsi alle impressioni istantanee offerte dalla retina, ovvero a ogni dato di presentazione immediata della materia. Inoltre, rigettato l'idealismo⁴², l'unica realtà possibile è quella del cambiamento delle qualità, e l'unica arte è quella che sappia dare del movimento una resa fedele. Proprio a partire dall'individuazione del carattere fenomenico

40 Bellini (2003), pp. 139-140.

41 Bayer (1941), p. 301, tr. it., p. 171.

42 “Bergson è in questo senso tanto l'anti-Hegel quanto l'anti-Platone. La comprensione essendo relativa è indiretta; e bisogna abbandonarla per la visione” (*ibidem*, p. 305, tr. it., p. 175).

e impressionistico dell'immagine estetica bergsoniana, è possibile ora enucleare le varie critiche mosse da Bayer alle riflessioni di Bergson sull'arte.

Una prima difficoltà del carattere impressionistico dell'arte bergsoniana consiste in quella che potremmo definire un'incapacità del fenomenismo di farsi *fenomenologia*. In altri termini, per Bayer, "eliminare ogni memoria e sopprimere ogni spessore parassita della propria durata come un'opacità perturbante" significa fare della percezione del cambiamento nient'altro che "esperienza mai correlata del *cambiato*", in un modo tale che, per quanto "da ciò derivi senza dubbio la *novità* della visione", comunque "si perde il senso del nuovo [...] non si tratta più di novità di visione, ma di estraneità bruta del *visto*"⁴³. Quella che sembrerebbe essere una semplice critica al contingentismo bergsoniano apre immediatamente alle domande che la fenomenologia merleau-pontiana pone al processo temporale e storico in Bergson. Per Merleau-Ponty, infatti, il procedere temporale bergsoniano manca di un orizzonte semantico condiviso, intersoggettivo, che consenta la costituzione di una memoria comune, in grado quindi di fare *attribuzioni di senso* agli accadimenti e di collegarli organicamente tra loro⁴⁴. Sarebbe allora un difetto interno al sistema stesso di Bergson – e non un mero inciampo della sua estetica – l'assenza di espressività nell'immagine. D'altronde, la fenomenologia supera il fenomenismo attraverso l'inserimento di una coscienza intenzionale che è, prima di tutto, significante, poiché presiede alle ope-

43 *Ibidem*, p. 301, tr. it., p. 172.

44 Merleau-Ponty (1945); cfr. Wambacq (2011).

razioni semantiche e schematiche che conferiscono coerenza e realtà alle presenti percezioni. Bayer trasferisce i contenuti di questa critica sul piano estetico, affermando che il principale errore dell'immagine pittorica è di non essere espressiva e, dunque, *simbolica*. Una circolarità viziosa e ineludibile, poiché l'arte bergsoniana pare poggiare su un atto di liberazione della percezione dalle costrizioni proprie dell'intelligenza pratica ma, fermandosi al semplice piano della presentazione – né espressiva, né significativa –, perde ogni valore narrativo e comunicativo: “la fuga del rinnovato, come l'avrebbe voluta Bergson, esilia ogni forma paradigmatica; l'assoluto si dissolve riassorbito nelle sue apparenze in una filosofia ad un solo livello: l'essenza già confusa con l'esistenza, si vede fondere essa stessa nel divenire di una transizione”, al punto che “una tale istantaneità anche se si potesse esprimere, anche se avesse intravisto qualche cosa, non esprimerebbe più l'universo dell'arte, né quello del bello, né quello delle forme e nemmeno lo stesso mondo della Natura”⁴⁵. Secondo Bayer, è l'uniformità del piano artistico, dove espressione ed espresso coincidono, che costituisce la peculiarità, ma anche il fallimento, dell'estetica del filosofo.

L'urgenza di un recupero dell'espressività pare farsi pressante. Si potrebbe, a diritto, credere che una simile esigenza abbia senso solo all'interno di una teoria estetica assoluta, quale quella di Bayer, che, ricercando la propria autonomia, voglia al contempo assicurare ai propri prodotti una comunicatività immanente. Scopriamo subito, in realtà, che l'immagine

45 Bayer (1941), pp 302-303, tr. it., pp. 172-173.

bergsoniana, nella misura in cui pretende di raggiungere una visione diretta della realtà e del cambiamento, *deve* poter scindere la propria exteriorità simbolica dal contenuto veritativo che suggerisce. “Ma chi non vede – sottolinea Bayer – che un fenomenismo radicale che vuole nella coscienza separare il sentito dal costruito, si condanna subito a non distinguerli più nell’opera. I mezzi di discriminazione sono ormai distrutti. Tutto quello che l’arte presenterà e quello che suggerisce dietro queste presentazioni, è *immagine* allo stesso grado e allo stesso titolo”⁴⁶. Il disconoscimento del simbolico, lungi dall’avvicinare l’immagine al reale, non farebbe che spingerla in direzione dell’astratto; l’immediato sarebbe, detto altrimenti, ottenuto al prezzo di una mediazione estrema che moltiplica le illusioni di luce, le rifrazioni deformanti, le finzioni del gioco d’immagini.

Molte sono le difficoltà che si celano dietro un possibile recupero della simbolicità da parte dell’immagine e della relazione che essa può, a diritto o meno, intrattenere con l’intelligenza. Per sciogliere queste criticità, Bayer ricorre alla produzione bergsoniana che va dall’*Essai sur les données immédiates de la conscience* alla pubblicazione di *Le Rire*, dunque a quegli unici scritti impegnati nella costruzione attiva di un’estetica⁴⁷ – poiché in essi l’arte appare di per sé, e non già connessa con una generale teoria dell’intuizione. L’arte, infatti, è ancora quel “certo ordine *eseguito* [che] si oppone ma replica ad un certo or-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 255, tr. it., p. 131.

⁴⁷ “Tuttavia è cosa strana, alcuni diranno significativa, che i frammenti scritti di una teoria dell’arte siano tutti riuniti nel primo libro di Henri Bergson, e che dopo *Il Saggio* si trovino soltanto nel *Riso*” (*ibidem*, p. 253, tr. it., p. 130).

dine *pensato*”, che rifiuta la propria ricomprensione nella filosofia della presentazione intuitiva ed evita lo smarrimento di ogni autonomia. Inoltre, secondo Bayer, il ruolo del *simbolico* bergsoniano dovrà essere inteso come un’impurità che si aggiunge alla visione pura dell’estetica⁴⁸.

Il simbolico nell’*Essai* è rappresentato massimamente dallo *spazio*. Il simbolico assume qui il valore di un’impurità, di un negativo deformante che impedisce di attingere alla vera dinamica della vita. Scrive in proposito Frédéric Worms: “se la durata cessa per lui [per Bergson] d’essere, come pensava Kant, un quadro relativo al nostro spirito, per divenire il suo atto più intimo ed assoluto, lo spazio resta, e più che mai, una tale forma relativa ed esteriore. [...] Più che mai, poiché questa forma, sebbene sia pura, sebbene sia il fondamento di una scienza rigorosa, rimane relativa, e, per Bergson, addirittura relativa ai bisogni della nostra azione e della nostra vita [...] aggravata inoltre dalle esigenze sociali che aggiungono il *linguaggio* allo spazio”⁴⁹. Il dato fondamentale, se portiamo questa riflessione nell’ambito della percezione estetica, è che, essendo ogni espressività

48 Processo apparentemente paradossale. Bayer indica, come limite principale dell’estetica di Bergson, l’incapacità di operare selezioni, ovvero la mancanza di sistemi normativi e principi morali che orientino l’opera creativa dell’artista nel segno dell’espressione. Quando infatti la Verità prende il posto della Bellezza, l’arte più che libertà ottiene solo catene. E tuttavia, la paradossalità è solo apparente perché l’autonomia dell’estetica bergsoniana è fatta salva solo a patto che si mantenga sul piano della presentazione e della metafora (sebbene questo tentativo si riveli presto, agli occhi di Bayer, fallimentare), mentre, quando integra in sé l’espressione, perde valore cedendo a compromessi inscindibili con la metafisica. Addirittura, Bayer non riconosce più l’esistenza *tout court* di una riflessione estetica a questo livello d’indagine, poiché definitivamente sfumata e assorbita nella riflessione filosofica.

49 Worms (2006), pp. 123-124. Corsivo nostro.

garantita dal farsi simbolico dell'immagine, quest'ultima dovrebbe volgere più nel senso dello spazio e del linguaggio che non della durata. Ma, com'è ovvio, ciò contravverrebbe alla prima condizione di un'ipotetica estetica di Bergson, ovvero che l'immagine comunichi immediatamente la verità del reale. Forzando il discorso di Bayer potremmo dire che, attestandoci alle indicazioni presenti nell'*Essai*, l'immagine non può arrogarsi alcuna espressività e simbolicità, pena la ricaduta nel dominio dell'omogeneo, del quantitativo e della spazializzazione del movimento. Da qui un fatto ancor più sorprendente: se portiamo la questione del simbolico oltre l'opera del 1889 incontriamo una complicazione sempre maggiore. Lo spazio, questa struttura simbolica per eccellenza, svanisce per far posto alla *materia*. Si dovrebbe allora pensare che la materia diventi, come accadeva con lo spazio, il nuovo strumento di espressione simbolica?

È sempre Worms a indicare un percorso, sotterraneo alla riflessione bergsoniana, in grado di dissipare le difficoltà insorte: nelle due opere successive, infatti, lo spazio cede il posto alla materia in una sorta di movimento di liberazione e legittimazione dell'esteriorità che deve, infine, essere ricompresa nella durata e non opporvisi come uno specchio deformante. Entrambe le opere, diremmo, "*ci impediscono di accontentarci dello statuto relativo o immaginario dello spazio*"⁵⁰ e pongono un problema di realtà anche su ciò che parrebbe essere puro artificio e costruzione: il simbolico, in altre parole, preme per un proprio riconoscimento. Tuttavia, c'è un'inconte-

⁵⁰ *Ibidem*, p. 124.

stabile differenza tra i due testi che andrà considerata riguardo al tema dell'espressività o meno della percezione. *Matière et Mémoire* non fa altro, infatti, che spingere la materia nella direzione della durata⁵¹, in certa misura assorbendola e neutralizzandola. L'immagine è qui metaforica proprio perché "a una distinzione spaziale ne sostituiamo una temporale [...], se il ruolo più umile dello spirito consiste nel collegare i momenti successivi della durata delle cose, se grazie a questa operazione entra in contatto con la materia [...], tra la materia e lo spirito pienamente sviluppato, [...] possiamo allora concepire un'infinità di gradi"⁵². Insomma, una differenza soltanto intensiva tra materia e spirito segna anche la loro prossimità ineluttabile: percezione e immagine sono ancora il luogo di contatto e fusione dei due termini, non l'interpolazione di una certa distanza che ne determinerebbe anche l'espressività.

Procedendo oltre, Worms mostra come, al monismo dei primi scritti – nel quale il simbolico viene dapprima rigettato in qualità d'impurità deformante e, poi, di dinamica illusoria –, *L'Évolution créatrice* presenti, piuttosto, un movimento di segno contrario, capace di rendere ragione di quel "successo della scienza"⁵³ oramai innegabile. In altre parole, Bergson interroga l'efficacia operativa della scienza scoprendovi non solo una validità pratica ma anche una ragione profondamente filosofica e, per fare ciò, deve fare ritorno al problema, già kantiano, dell'ambiguità

51 *Ibidem*.

52 Bergson (1896), tr. it., p. 313.

53 Worms (2006), p. 125.

dello spazio, quale dimensione sia relativa sia regolativa. Lo spazio permette, infatti, una presa effettiva sulla materia dell'universo, oppone una concreta resistenza alla sua relativizzazione e forma una personalità – reale, non fittizia – attraverso la contrazione di certe abitudini conoscitive⁵⁴. Ecco allora che, nell'opera del 1907, il simbolico riemerge con forza, non più ricompreso e ridotto alle precedenti “distinzioni temporali”, ma riconnesso alla spazialità, quale dimensione effettiva e concreta: “vedremo che, dopo averla rifiutata, è precisamente la dualità e l'unità tra la materia e lo spirito, fondata sulla distinzione *e il legame* tra la durata e lo spazio, che permetterà di pensare una dualità *interna* all'essere”⁵⁵. È dunque chiaro che l'immagine si fa ora capace d'integrare il simbolico, nel segno di un'espressività che sta tuttavia a metà strada tra l'intenzionalità fenomenologica e la pura *presentatività* iniziale.

Che cosa impedisce allora a Bayer di considerare questa fondamentale implicazione del bergsonismo? Perché l'immagine, riletta alla luce dell'*Évolution*, non potrebbe superare le difficoltà inizialmente sollevate? Tornando alle varie tipologie d'immagine, si diceva che il carattere *pittorico* delle percezioni consisteva nella presentazione degli oggetti secondo le loro nude qualità, attraverso un impressionismo estetico che rimaneva nella dimensione del sogno e della “polvere visiva” che vi è connessa. L'evidenza di queste presentazioni qualitative levava all'arte la propria portata comunicativa, ovvero ogni capacità

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

d'espressione di significati. Diveniva, perciò, necessaria l'introduzione di una simbolicità che veicolasse i contenuti semantici e rendesse possibile la valutazione dell'opera. L'annullamento di ogni distanza tra modalità espressiva e contenuto rischiava, infatti, di moltiplicare l'illusorietà dei piani e di rendere il cambiamento stesso una "immagine percettiva", ovvero un semplice prodotto dello spirito.

Ora, per quanto non sia corretto sostenere che una simile idea del simbolico sia del tutto assente dalla filosofia bergsoniana, essa fa la sua comparsa solo a partire dall'*Évolution créatrice* o, più in generale, solo quando l'immagine si traduce in quella che Jeanne Hersch definisce una *figura di stile*⁵⁶: espressione verbale, locuzione e dispositivo retorico che supera gli abituali vincoli linguistici avvalendosi di una dimensione estetica e di una veste sensibile solo per ragioni strumentali⁵⁷. Attraverso la figura di stile, la filosofia persegue il proprio scopo di avvicinamento e adesione alle sinuosità del reale e, ancora di più, ne ottiene una comunicazione soddisfacente. Ma come non vedere che tutto ciò abbandona le strade dell'arte per quelle della metafisica? È il discorso filosofico a produrre le proprie immagini linguistiche, non l'arte a produrre opere che parlano del mondo. Il rapporto estetica/metafisica è adesso irrimediabilmente sovvertito e il miraggio bayeriano di un'ontologia metaforizzante, di una metafisica sostanzialmente estetica, si dissolve sotto l'evidenza di un'*aesthetica ancilla metaphysicae*.

⁵⁶ Hersch (1931), tr. it., p. 102.

⁵⁷ Bellini (2003), p. 125.

5. Conclusioni

Siamo partiti da un problema fondamentale: se sia possibile un'estetica bergsoniana e secondo quali presupposti. Bayer indica, come unica strada percorribile, un'estetica come teoria della percezione pura, la quale consisterebbe nella presentazione, senza intenti rappresentativi, del dato veritativo del reale. Il cambiamento – quale condizione essenziale sia della materia che dello spirito – è sembrato però non trovare alcuna possibilità comunicativa nell'arte bergsonianamente intesa, perché ogni azione è anche mediazione, quindi allontanamento dall'autentico soggetto da riprodurre: l'istante nella sua unicità. La questione dell'espressività diveniva in questo modo pressante, così come si rendeva necessario riflettere sulla capacità di questa pura visione di integrare la dimensione *simbolica*. Ma quale simbolicità poteva essere ammessa nella prospettiva bergsoniana? Per Bergson, infatti, il simbolico, indentificandosi con lo spazio, rappresenta ciò che, per sua stessa natura, si oppone alla durata. Considerato sul piano artistico, lo *spazio* pare rievocare quelle forme di rappresentazione che rendono più visibili e marcati i profili dell'oggetto; che ne esaltano, in una parola, la loro valenza pratica – vedere il contorno, la forma, non significa forse comprenderne anche la funzione? La durata, al contrario, è fluidificazione dei contorni, annullamento della distanza tra un oggetto e l'altro, in direzione di un flusso continuo e armonico. Sotto questo aspetto, le uniche forme artistiche che paiono soddisfare i criteri imposti dall'estetica della

pura percezione bergsoniana parrebbero essere l'impressionismo pittorico e la musica. E, tuttavia, come rileva Bayer, anche queste forme espressive falliscono nel loro scopo, essendo il primo la celebrazione dell'illusione – gioco di luci e ombre, ricostruzione artificiosa dell'atto percettivo – e l'altro il trionfo del ritmo e della misura⁵⁸. Il simbolico, in una parola, con la sua potenza comunicativa, non è solo ciò che manca all'estetica bergsoniana, ma è anche ciò che mai potrebbe armonizzarsi con la sua concezione della durata – la quale rimane un dato inesprimibile. Come avrebbe ricordato Marcel Raymond qualche anno dopo, l'intuizione bergsoniana può certo attingere all'assoluto nella sua purezza ma, schillerianamente, “quando l'anima dice ‘Ah!’, non è già più l'anima che parla”⁵⁹. L'unica strada concessa al simbolico è, allora, quella tracciata dall'*Évolution créatrice*, dove l'immagine, perdendo i suoi caratteri iniziali, diviene figura di stile, strumento retorico offerto al linguaggio filosofico per esprimere, in forma allusiva e immaginifica, ciò che il ragionamento discorsivo inevitabilmente trasfigura. Ma, così concepita, l'immagine non è più dispositivo artistico; essa diventa strumento del pensiero filosofico.

L'estetica è allora propedeutica alla metafisica, giacché deve dire la Verità del mondo e farlo attraverso registri a-linguistici che liberino il senso dalle catene del significante. Quanto di più assurdo per una pratica che, secondo Bayer, vive di simbolismi e finzioni: “tutto nell'arte è *cosa mentale*, ma nel senso

58 Bayer (1941), pp. 288-289, trad. it., pp. 160-161.

59 Raymond (1943), p. 283.

della magia: il bisogno di illusione risplende in ogni capolavoro della pittura. È un lavoro da illusionista, pieno di macchie e di miracoli. La definizione platonica di sofista si addice perfettamente allo stesso artista [...]. Si tratta di costruire una vera (*pure*) apparenza”⁶⁰. Quello che allora manca all’arte bergsoniana è uno sforzo in più: un distacco da quella che Platone definiva una *mimesi icastica*, volta alla riproduzione della verità del modello, verso una *mimesi dell’apparenza*, che deformi le proporzioni e crei giochi illusionistici⁶¹. L’arte deve farsi taumaturgia. Ma l’errore ancor più essenziale commesso dalla teoria estetica bergsoniana sarebbe quello d’aver eretto la percezione a cardine della propria architettura, e di essersi quindi trasformata in un percorso di *emendatio perceptionis*. La falla era dunque presente sin dall’inizio, perché “percepire una durata è propriamente una contraddizione. Nell’istante in cui percepisco, se percepisco veramente, la mia intuizione è materia. Ma precisamente ciò che rende la percezione una percezione e si oppone alla materia che è nell’istante, è che non vi è percezione senza un certo spessore della *mia* durata”⁶². Ed è così che, abbandonata ogni possibile sistematica dell’arte, Bayer pronuncia la sua fatale risposta alla domanda iniziale: “se Bergson non ci ha consegnato la sua estetica, il suo silenzio significa che non *poteva* scriverla”⁶³.

60 Bayer (1941), p. 254, tr. it., p. 130.

61 *Ibidem*, p. 309, tr. it., p. 178.

62 *Ibidem*, p. 299, tr. it., p. 170.

63 *Ibidem*, p. 311, tr. it., p. 181.

Bibliografia

- Bayer, R. (1941): *L'Esthétique de Bergson*, «Revue philosophique», vol. 31, n. 3/8, pp. 244-318; tr. it. di M. Bertolini, *L'estetica di Henri Bergson*, in M. Bertolini, *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Mimesis: Milano 2002, pp. 121-188.
- Bellini, M. (2003): *I profili dell'immagine. L'estetica della percezione in Henri Bergson dalla metafisica al cinema*, Milano: Mimesis.
- Benrubi, I. (1943): *Un Entretien avec Bergson*, in A. Béguin e P. Thévenaz (dir.), *Essais et Témoignages inédits*, Neuchâtel: La Baconnière.
- Bergson, H. (1896): *Matière et Mémoire*, Paris, Alcan; tr. it. di F. Sossi, *Materia e memoria*, in Idem, *Opere. 1889-1896*, a cura di P.A. Rovatti, Milano: Mondadori, 1986, pp. 141-341.
- Bergson, H. (1900): *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Alcan; tr. it. di C. Gallo, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari: Laterza, 1916 e successive.
- Bergson, H. (1907): *L'Évolution créatrice*, Paris: Alcan; tr. it. di F. Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Milano: Roberto Cortina, 2007.
- Bergson, H. (1919): *L'Énergie spirituelle*, Paris: Alcan; trad. it. di G. Bianco, *L'energia spirituale*, Milano: Roberto Cortina, 2008.
- Bergson, H. (1934): *La pensée et le mouvant*, Paris: Alcan; tr. it. di F. Sforza, *Pensiero e movimento*, a cura di P.A. Rovatti, Milano: Bompiani, 2010.

- Bergson, H. (1992): *Leçons d'esthétique à Clermont-Ferrand*, in Idem., *Cours II*, a cura di H. Hude e J.-L. Dumas, Paris: Puf.
- Bertolini, M. (2002): *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Milano: Mimesis.
- Brion, M. (1960): *Raymond Bayer et Léonard de Vinci*, «Revue d'esthétique», vol. 13, n. 2, pp. 190-205.
- Contini, A. (2012): *Arte e metafisica in Bergson*, capitolo VI di: Idem, *Estetica della biologia. Dalla scuola di Montpellier a Henri Bergson*, Milano: Mimesis, pp. 159-180.
- Cousin, V. (1826): *Fragments philosophiques*, Paris: Ladrangue (in particolare: *Du Fait de conscience*), pp. 242-252.
- Croce, B. (1902): *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Bari: Laterza.
- Deleuze, G. (1983): *Cinéma I – L'Image-mouvement*, Paris: Minituit; tr. it. di J.-P. Manganaro, *Cinema I – L'immagine-movimento*, Ubulibri: Milano 1984.
- Franzini, E. (1984): *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Milano: Unicopli, cap. IV, pp. 241-285.
- Hersch, J. (1931): *Les images dans l'œuvre de M. Bergson*, «Archives de Philosophie», vol. 90, pp. 97-130; tr. it. di A. Carezzi, *Le immagini nell'opera di Bergson*, in H. Bergson, *Lucrezio. Con un saggio di Jeanne Hersch*, Milano: Medusa, 2001, pp. 95-142.
- Jacob, J. (1898): *La Philosophie d'hier et celle d'aujourd'hui*, «Revue de métaphysique et de morale», vol. 6, n. 2, pp. 170-201.
- Maine de Biran (1995): *De l'aperception immédiate*, in Idem, *Œuvres*, F. Azouvi (dir.), vol. IV, I. Radrizzani (éd.), Paris: Vrin; tr. it. di S. Cazzanelli, *Sull'appercezione immediata*,

a cura di S. Cazzanelli e M. Piazza, Venezia, Marcianum Press, 2013.

Marin, C. (2012): *Ravaisson, une philosophie du rythme*, «Cahiers philosophiques», vol. 129, n. 2, pp. 43-56.

Merleau-Ponty, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, Gallimard: Paris; tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano: Il Saggiatore, 1965.

Périgord, M. (1960): *Autour d'une philosophie contemporaine: le message de Raymond Bayer*, «Les Études philosophiques», vol. 15, n. 2, pp. 259-266.

Raymond, M. (1943): *Bergson et la poésie récente*, in A. Béguin e P. Thévenaz (dir.), *Essais et Témoignages inédits*, Neuchâtel: La Baconnière.

Ravaisson, F. (1901): *Testament philosophique*, a cura di Xavier Léon, «Revue de Métaphysique et de Morale», vol. 9, n. 1, pp. 1-31; oggi disponibile nell'edizione curata da C. Marin, Paris: Allia 2008.

Revue d'esthétique (1960): numero speciale dedicato a Raymond Bayer, vol. 13, n. 2.

Sartre, J.-P. (1936): *L'Imagination*, Paris: Alcan; tr. it. di A. Bonomi, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano: Bompiani, 1962.

Spencer, H. (1868): *Gracefulness*, in Id., *Essays: Scientific, Political and Speculative*, 2 voll., London: William and Norgate, 1868, vol. II; tr. fr. di A. Burdeau, *Essais de moral, de science et d'esthétique. I. Essai sur le progrès*, Paris: Baillièere, 1877, cap. VIII, *La Grace*, pp. 281-291.

Vincenti, D. (2014a): *L'estetica di Bergson: un quesito storiografico*, «Intersezioni», vol. 34, n. 3, pp. 499-514.

- Vincenti, D. (2014b): *Bergson e la non-intenzionalità della coscienza. Riflessioni sulla critica sartriana all'inespressività spirituale*, «Estetica. Studi e Ricerche», vol. 4, n. 2, pp. 133-150.
- Wahl, J. (1946): *Tableau de la philosophie française*, Paris: Gallimard; tr. it. di P. Biral, *Il pensiero moderno in Francia*, Firenze: La Nuova Italia, 1965.
- Wambacq, J. (2011): *Maurice Merleau-Ponty's Criticism on Bergson's Theory of Time Seen Through the Work of Gilles Deleuze*, «Studia Phænomenologica», vol. 11, pp. 233-249.
- Worms, F. (2006): *La materia e lo spirito in Bergson o la differenza assoluta*, in G. Bianco (cur.), *Il significato della vita, Letture del III capitolo de L'evoluzione creatrice di Bergson*, Milano: Mimesis, pp. 121-134.