

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOSOFIA DELLA  
SOCIETÀ, DELL'ARTE E DELLA COMUNICAZIONE

TESI DI LAUREA:  
LA FILOSOFIA NELL'ARTE

Relatore:

Prof. Giorgio Brianese

Presentata da:

Maddalena Luciano

Matricola 833824

ANNO ACCADEMICO 2014-2015

## INDICE:

Introduzione.....	3
Estetica.....	8
Arte e Filosofia: Riflessioni filosofiche sulla loro interazione.....	12
Le cose "Isolate" dell'Arte: Da Platone ad Aristotele.....	22
L'opera D'Arte.....	44
- L'Entità dell'opera e la costituzione della forma.....	44
- Le Immagini.....	49
- La Totalità dell'esistenza.....	53
- Scopo e senso.....	56
- L'Esigenza Etica e La Bellezza.....	60
- Il Rapporto con la Realtà.....	63
- In Prospettiva.....	67
Consideraioni sulla Filosofia Dell'Arte di Martin Heidegger.....	70
Riflessioni sulla Filosofia Dell'Arte di Giovanni Gentile.....	80
Il Senso dell'Opera d'Arte nel Pensiero dell'Essere di Emanuele Severino.....	85
- Il Sentiero Del Giorno Nell'Arte.....	85
- L'Epistème dell'Arte: l'identità dell'opera d'Arte.....	89
- L'Eterno apparire dell'opera d'Arte.....	106
La Filosofia fra Arte e Scienza.....	129
- Punto di partenza riflessivo – La creatività.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	140

## INTRODUZIONE

Originariamente, le opere d'arte erano parte inscindibile di un contesto rituale, prima magico e poi religioso; la loro autorità e autenticità, la loro aura, era determinata proprio da questa appartenenza al mondo del culto. La civiltà greca fu forse il primo ambito culturale nel quale le attività artistiche acquistarono una loro definizione, tale da distinguerle dalle comuni attività della vita sociale; tuttavia erano concepite in modo molto diverso da oggi: il termine usato per la produzione di oggetti artistici era infatti il generico *téchne*, che indicava ogni operazione dell'uomo tesa a modificare e trasformare le cose di natura, e più in generale tutto ciò che era identificabile come artificio non naturale. Venivano definite e accomunate da questo termine tanto ciò che per noi oggi è comunemente l'arte quanto ciò che noi distinguiamo come artigianato. Soltanto abbastanza tardi venne coniato lo specificativo *technai eleutherioi*. Ma la *téchne* si esprimeva anche come un "fare" umano al di fuori delle esigenze quotidiane, e in tal senso era il verbo *poiein* ad indicarlo, e il derivato *poiesis* l'attività artistica in generale. All'interno delle *technai eleutherioi* vennero a poco a poco raccolte tutte quelle forme espressive concernenti le nostre cosiddette arti visive (quali: architettura, scultura, pittura), quelle letterarie e quelle dello spettacolo. Per Platone, nell'antica Grecia, arte e scienza vanno valutate sullo stesso piano in quanto tentativi di rappresentazione dell'idea del bello nel primo caso e della verità nel secondo. Platone però non accettò l'arte tra le discipline di educazione sociale perché incita la passione invece di disciplinarla.

Inoltre l'arte, vista come tentativo di imitazione della natura, ne è solo una incompleta rappresentazione che non può tendere all'idea del bello. Per tutta l'antichità e per molti secoli a venire, l'arte in tutta la sua produzione fu imitazione della natura. Aristotele, nella sua Poetica, ne evidenziò il rapporto, indicando come da questa attività l'uomo tragga insegnamento e diletto. Aristotele, a differenza di Platone, evidenziò inoltre come la creazione dell'opera d'arte permetta la materializzazione dell'idea e quindi la sua manifestazione. Quest'idea però scaturisce esclusivamente dalla mente dell'artista e non può essere equiparata alla concezione platonica di bellezza assoluta. Fatto salvo il Trattato del Sublime, di incerta attribuzione, che descrive i sentimenti connessi con l'uso di particolari artifici retorici, un ultimo tentativo di rilievo che portò la teoria dell'arte fino al Medioevo, è quello di Plotino, che ristabiliva il collegamento tra opera d'arte e regno delle idee, supponendo una *visione interiore* già espressa anche da Platone, che permette all'artista di attingere dalla forma ideale del bello la sua rappresentazione materiale. Anche questo tentativo portò comunque al conflitto per cui la bellezza assoluta non può essere contaminata dalla materia dell'opera prodotta, evidenziando ulteriormente il valore negativo del procedimento artistico. Nella cultura occidentale i rapporti tra filosofia e arte sono stati, in genere, molto intensi. Né sarebbe difficile indicare momenti nei quali è attraverso l'arte che si esprimono importanti intuizioni di ordine filosofico: l'arte contemporanea è esemplare, da questo punto di vista. Nell'Umanesimo e nel Rinascimento il rapporto tra arte e filosofia è del tutto particolare, a molti livelli. Anzitutto, molti artisti sono, al

tempo stesso, artisti, scienziati e filosofi. Tre soli esempi, fra i tanti che si potrebbero fare. Leon Battista Alberti è, al contempo, sommo architetto, grande teorico dell'architettura, filosofo di primo livello; Michelangelo, sommo scultore, architetto e pittore, è autore di poesie nelle quali si esprimono alcuni dei momenti più significativi della “filosofia” del Rinascimento; Leonardo ci ha lasciato opere in cui l'intreccio tra arte, filosofia e scienza è addirittura sistematico. È sintomatico, del resto, che a proposito di questi autori si sia variamente utilizzata la definizione di “uomini universali”, a indicarne tutta la complessità. Ma - ed è questo da sottolineare - non si tratta di eccezioni: “l'enciclopedia” umanistica e rinascimentale è basata su un intreccio fra arte, scienza e filosofia che nei secoli moderni verrà meno, rivolgendosi in un processo di reciproca separazione e nella costituzione di “modelli” del sapere - anche di carattere enciclopedico - imperniati sulla dissoluzione dell'unità propria dell'Umanesimo e del Rinascimento. Nel Quattrocento e nel Cinquecento il nesso tra “scrittura” e “figurazione” – fra arte e “filosofia” - è costitutivo. Pensare di comprendere la filosofia di questo periodo senza tener conto, al tempo stesso, della dimensione “figurata” nelle sue varie forme - potenziate dallo sviluppo della stampa - è impossibile. Un solo esempio, anche in questo caso: le “arti della memoria” - aspetto decisivo della filosofia del Rinascimento - sono strutturalmente basate su un intreccio organico tra dimensione artistica e dimensione filosofica, come l'esperienza di Giordano Bruno conferma in modo inequivocabile. Nel primo Ottocento, alla *filosofia dell'arte* era stato del resto attribuito un ruolo ben più esteso, ossia quello di raccordo tra *filosofia dello*

*spirito* (idealismo), e *filosofia della natura*, da parte soprattutto di Friedrich Schelling, il quale a sua volta si richiamava alla Critica del Giudizio di Kant, che vedeva nei giudizi estetici il punto di collegamento tra il mondo naturale e la dimensione etico-spirituale, che avviene quando la “natura dia la regola all'arte”. Per Schelling l'unione di Spirito e Natura, che tendono a risolversi l'uno nell'altra, è qualcosa di immediato, attingibile solo al di là dell'opera mediatrice della ragione, quindi solo attraverso il sentimento o un pensare intuitivo che superi la ragione stessa. Questa si limita a riconoscere l'Assoluto sul piano teorico, ma non a realizzarlo. Solo nel momento creativo dell'arte avviene invece quell'unione di scienza e natura, idea e realtà, attività conscia e inconscia, grazie a un'ispirazione che l'artista domina lasciandosene dominare. L'arte è dunque lo strumento filosofico per eccellenza: “se l'intuizione estetica non è se non l'intuizione intellettuale divenuta obiettiva (cioè fatta oggetto, opera d'arte), s'intende di per sé, che l'arte, sia l'unico vero ed eterno organo, e documento insieme della filosofia, il quale sempre e con novità incessante, attesta quelle che la filosofia non può rappresentare esternamente, cioè, l'inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità con il cosciente. Appunto perciò l'arte è per il filosofo quanto vi è di più alto” (Friedrich Schelling: Sistema della filosofia trascendentale). Sulle orme di Schelling, per il quale l'Assoluto si oggettiva dunque nell'arte, Arthur Schopenhauer, intravede, nell'arte, l'oggettivazione della Volontà di vivere, ora intesa da lui come il principio originario, giungendo analogamente a unificare la *filosofia dell'arte* con la *filosofia della natura* e la *filosofia pratica* (o etica). L'arte è lo

strumento che permette di raggiungere momentaneamente la *Voluntas* ossia la liberazione dal dominio dei desideri: grazie all'opera d'arte, infatti, sia nell'artista che nello spettatore, i soggetti dimenticano se stessi, la propria corporeità, di modo che la volontà di vivere si attraversi senza incidere sulla materialità. Il fruitore dell'opera d'arte riesce così a negare la sua volontà diventando puro contemplatore disinteressato, capace di raffigurarsi la verità senza più infingimenti: “la volontà è la cosa in sé di Kant, e l'idea di Platone è la conoscenza pienamente adeguata ed esauriente della cosa in sé, è la volontà come oggetto. La sua riproduzione, la sua comunicazione è l'arte” (manoscritti 1804-1818). Martin Heidegger, ispirato da Schelling vedrà nell'arte l'organo della filosofia che più si avvicina alla comprensione dell'Essere. Nel saggio su “L'origine dell'opera d'arte” egli descrive l'incontro tra idealità e realtà che caratterizza l'opera d'arte, richiamandosi peraltro alla *téchne* greca come un mezzo di conoscenza basato sul concreto operato umano. A partire dal senso originario della parola *téchne* (propriamente “arte”), ne riscopre l'affinità con la *Poiesis* (“poesia”): entrambe, nell'antica Grecia, stavano a indicare la produzione del vero e del bello. A quel tempo, opere d'arte e opere “tecniche”, erano in un certo senso, lo stesso, e l'estetica non era diventata ancora una branca del tutto separata dalla scienza nel modo di conoscere umano. È proprio questa, quindi, la via di salvezza che Heidegger propone all'uomo del mondo moderno, dominato dalla tecnica: essa passa per un ambito che è strettamente affine alla tecnica stessa, e tuttavia ne è distinto nel fondamento, ovvero l'ambito dell'arte. Questo punto di vista si avvicina a quello di Hans-Georg Gadamer,

che in “Scritti di estetica” si pone sulla scia dello spunto heideggeriano, facendo dell'estetica un aspetto portante, non separato, della conoscenza.

## **ESTETICA**

L'estetica è un settore della filosofia che si occupa della conoscenza del bello naturale, artistico e scientifico, ovvero del giudizio, morale e spirituale. Immanuel Kant tratta dell’"Estetica Trascendentale" nella Critica della Ragion Pura come dottrina della percezione sensibile, basata sulle funzioni trascendentali. Riprende il termine estetica nella Critica del Giudizio nel 1790, dove a proposito del “giudizio estetico” espone la sua teoria sul bello soggettivo e su quello naturale (oggettivo) che si esprime nel sentimento del sublime. Nello specifico, trattando della teoria dell'arte bella, Kant fa appunto riconfluire nell'estetica i due filoni di pensiero sull'arte e sul bello, fondendo perciò insieme la semplice dottrina della sensibilità antica e il discorso settecentesco sull'arte e sul sentimento del bello (e del sublime), e gettando di fatto le basi dell'estetica moderna. Più tardi, Hegel, nella sua Estetica, salderà ulteriormente tra loro l'arte e la riflessione filosofica, pronunciando la celebre sentenza secondo cui l'arte si sarebbe dovuta prossimamente estinguere nel suo concetto, cosa che le avanguardie e le transavanguardie novecentesche hanno poi puntualmente inverato, sebbene a più di un secolo di distanza. L'estetica come disciplina filosofica specifica nasce nel 1750 con la pubblicazione del libro



Aesthetica da parte di Alexander Gottlieb Baumgarten che la definì come “Scienza del bello, delle arti liberali e gnoseologia inferiore, sorella della Logica”. In pratica, essa era preposta allo studio dei concetti di Bello come categoria a sé stante e con propri criteri di valore, delle arti liberali, ovvero delle attività oggi definite come artistiche, ad esempio la pittura o la danza; infine, si trattava anche di una “gnoseologia inferiore”, in quanto era intesa come studio delle percezioni sensibili, della conoscenza ottenibile attraverso i sensi, opposta e complementare a quella ottenibile attraverso la mente: il termine greco “Aisthesis”, difatti, indica le informazioni ricevute attraverso i sensi o il corpo, e da questo termine Baumgarten deriva il neologismo “Aesthetica”. L'estetica come disciplina filosofica specifica nasce dunque alla metà del Settecento e si configura pertanto come un fenomeno essenzialmente moderno; essa nasce come tentativo di fornire una legittimazione universale ad un ambito che, malgrado la molteplicità di tesi e precetti, non era ancora divenuto oggetto di riflessione sistematica. Questo ambito è caratterizzato dall'emergere in primo piano della soggettività con le sue manifestazioni, in particolare il sentimento individuale: questo particolare stato affettivo, che inizia ad essere concepito sul piano filosofico come la fonte delle emozioni, era sconosciuto nell'antichità, dove invece prevaleva la nozione di passione, ancora ampiamente utilizzata fino a tutto il Seicento. A partire dal Settecento, il sentimento va invece ad indicare il riflesso soggettivo che accompagna ogni nostra esperienza e si configura come terzo ambito fondamentale della nostra vita spirituale, accanto ad intelletto e volontà; tale nozione non appare caratterizzata da

connotazioni di ordine psicologico e trova il suo terreno di applicazione unicamente in ambito estetico e morale. L'estetica come disciplina filosofica nasce quindi come tentativo di fondare in modo critico un settore che appare per le tematiche affrontate, votato fin dall'inizio all'accidente e all'irrazionalità e mira a dettare le condizioni di universalità e di necessità per un tipo di esperienza che, ad una prima analisi ne è priva. L'estetica come fenomeno moderno, si sviluppa in un'area culturale, quella di lingua tedesca, che alla fine del Settecento offre alla cultura contributi decisivi nel campo della letteratura (Goethe, Novalis, Schiller, Hölderlin) e della musica (Mozart, Beethoven, Schubert), e si radica in un tessuto sociale in cui si qualifica in modo molto chiaro e preciso l'esperienza sociale dell'arte. Il momento in cui infatti nasce l'estetica filosofica è anche quello in cui si delinea in modo definitivo e stabile **la figura dell'artista** come soggetto in grado di produrre le opere d'arte, quel particolare tipo di oggetti cioè che vengono concepiti sotto la comune categoria della qualità estetica. Tale processo ha inizio a partire dal Rinascimento, mentre precedentemente, nel mondo greco, romano e medievale, l'attività artistica è sempre rimasta, sul piano teorico e sul piano pratico, al di sotto di quel livello di unificazione e specificazione oltre il quale poteva divenire oggetto di una specifica teoria estetica. Ciò tuttavia non significa che le epoche e le civiltà precedenti il Rinascimento non siano state in grado di produrre opere d'arte valide come quelle realizzate negli ultimi quattro secoli; tuttavia la categoria di arte come noi la conosciamo e la pratichiamo oggi era sconosciuta ai greci, ai romani, e alla civiltà medievale. Ciò peraltro non

rappresenta necessariamente un limite negativo di queste culture: l'estetica più recente si è chiesta infatti se l'arte come attività distinta dalle altre attività dell'uomo non sia il frutto di una specifica forma di "alienazione", una conseguenza cioè di quel processo di divisione del lavoro che viene visto come motivo di lacerazione dell'integrità dell'esperienza, sia sul piano individuale che su quello sociale. Accanto al delinearsi in modo chiaro della figura dell'artista, un altro filo conduttore che consente di comprendere le condizioni che rendono possibile l'origine dell'estetica moderna è **la nascita del museo**: ciò che distingue questa istituzione da tutte quelle create precedentemente per raccogliere le opere d'arte è il fatto che esso opera in base a criteri di scelta che non riflettono più il gusto di un singolo individuo o di un singolo gruppo, ma pretende di operare sulla base di qualità estetiche generalmente riconosciute. Come estensione ai concetti su esposti faccio un richiamo ad un grande estetologo e filosofo del XX secolo: "Étienne Souriau" il cui pensiero stabilisce che lo scopo dell'estetica, che è studio dell'instaurazione delle forme artistiche, non è la ricerca dell'essenza assoluta di un Bello ideale ma deve invece essere una comunicazione reale con una realtà esterna la quale comunica il suo essere.

## **ARTE E FILOSOFIA: Riflessioni filosofiche sulla loro interazione**

Gli ambiti speciali della filosofia - si tratti della filosofia della mente, del linguaggio, della musica, della scienza, della storia, del diritto oppure della religione - generalmente si distinguono per essere contrassegnati da un'identità disciplinare piuttosto netta. In tutti i casi menzionati la filosofia ha un oggetto preciso e circostanziato: la storia, la scienza, la musica, il diritto, il linguaggio oppure, ancora, noi stessi in quanto esseri dotati di mente e di pensiero. La filosofia dell'arte parrebbe non fare eccezione essa è quella filosofia alla quale sarà riservato il compito di rispondere alle domande come ad esempio: di che cosa sia l'arte, un'opera d'arte, e la bellezza. L'origine della filosofia dell'arte è avvenuto agli inizi dell'Ottocento ed è Georg Wilhelm Friedrich Hegel nelle Lezioni di estetica che, tra i primi, distingue l'estetica dalla filosofia dell'arte; le lezioni sono dedicate all'Estetica, il loro oggetto è il *vasto regno del bello*, e più oltre, il loro campo è *l'arte*, anzi, la *bella arte*. Certo per questo oggetto il nome di Estetica non è completamente appropriato, poiché "Estetica" indica più propriamente la scienza del senso, del sentire. Non vogliamo perciò contentarci del nome di Estetica, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è così entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è "filosofia dell'arte", e più specificatamente "filosofia della bella arte". Nella lettura hegeliana l'estetica è la scienza che concerne

“sensazione e sentimento” e che riguarda l'arte solo quando le opere sono considerate in riferimento ai sentimenti che producono nei fruitori, si tratti della meraviglia, della paura, della compassione oppure del senso della piacevolezza. Oggetto della filosofia dell'arte non sono dunque il bello naturale o il bello in generale, ma quello che scaturisce dalle mani (e dall'ingegno) degli uomini. Con questo termine noi escludiamo subito il *bello naturale*. Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un bel colore, di un bel cielo, di un bel fiume, e inoltre di fiori belli; tuttavia si può senz'altro affermare che il *bello artistico* sta più in alto della natura. Infatti la bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dallo spirito. La bellezza dell'arte è frutto di un lavoro dello spirito, non è accidentale né casuale, e in questo lavoro si dispiega (almeno a un primo livello) la verità dello Spirito Assoluto. L'arte dunque è molte cose, ma soprattutto è il dispiegarsi della verità in quanto si configura come la manifestazione sensibile dello Spirito. Certo, dello Spirito si hanno anche esemplificazioni più perfette e tuttavia l'arte è una sua manifestazione necessaria. Nell'idea di Hegel l'opera d'arte è composta da almeno tre elementi: un corpo materiale e sensibile, un contenuto (ovvero una prima manifestazione dello Spirito) e l'appropriatezza di quel corpo e di quei contenuti. Per cui non si sbaglia quando si associa il sistema hegeliano a una meravigliosa cattedrale barocca in cui l'arte, allo stesso modo della religione e della filosofia, svolge un compito fondamentale. Essa nel pensiero di Hegel rappresenta una tappa della manifestazione dello Spirito Assoluto. Sicché, domandare intorno all'arte significa domandare intorno allo Spirito, dunque intorno all'Assoluto e alla verità. In uno

studio edito nel 1999 intitolato *Philosophy of Art* il filosofo statunitense Noël Carroll rimarca un punto teorico importante e utile per comprendere tanto la specificità quanto il ruolo della filosofia dell'arte nel corso del Novecento. La tesi sostenuta da Carroll è che la dimensione teorica della filosofia dell'arte riguarda principalmente l'analisi concettuale e il lavoro di chiarificazione tipico della filosofia analitica, piuttosto che il *corpus* teorico che contraddistingue l'estetica di matrice e di tradizione continentale. Si tratta di una separazione di domini che riposa su una differenza di metodi e di oggetti d'indagine: in questo quadro, la filosofia dell'arte affronta in primo luogo le questioni legate alla definizione, si domanda cioè quale sia la specificità degli oggetti che appartengono alla classe delle opere d'arte, mentre l'estetica, in via di principio, potrebbe anche non interessarsi mai né dell'arte né delle opere raggiungendo ciononostante benissimo i propri obiettivi. L'idea è che convenga separare i domini della filosofia dell'arte e dell'estetica: la classe delle opere d'arte è composta da oggetti che la filosofia dell'arte si occupa di definire, mentre l'estetica si interessa della conoscenza che deriviamo dalla percezione e, più in generale, della sensibilità. Che la filosofia dell'arte debba utilizzare i risultati dell'estetica per definire in modo appropriato il suo oggetto è materia di discussione, e una buona filosofia dell'arte difficilmente potrà prescindere dall'estetica. È noto che il lavoro filosofico sulle definizioni vanta origini antichissime ed è animato dall'idea secondo cui una conoscenza certa è quella che dispone di concetti per i quali abbiamo individuato le condizioni necessarie e sufficienti. I dialoghi platonici mostrano il punto in maniera magistrale. La strategia di

Socrate spesso consiste nel far rilevare all'interlocutore come, a fronte di una ostentata certezza, le persone raramente posseggono una definizione di ciò di cui vantano conoscenza. Il che significa che, secondo lo standard platonico, raramente detengono conoscenza. Poco importa si dirà, giacché nel mondo ci muoviamo abbastanza bene anche quando ci orientiamo seguendo nozioni e cognizioni più imprecise. Non è davvero così e il caso delle opere d'arte lo mostra bene, giacché disporre di una buona definizione, ossia di una definizione efficace che muove a un consenso largo, permette di risolvere problemi niente affatto banali. La questione della definizione dell'arte è dunque posta, in prima battuta, da Platone che però, è importante ricordarlo, nel libro terzo della *Repubblica* affronta un altro punto decisivo legato, questa volta, alla nostra esperienza delle opere. Anche in questo caso il fulcro del ragionamento platonico è l'imitazione. Non solo la pittura ha carattere imitativo, imitativa è anche la poesia, nella quale vengono riprodotti, con modalità differenti, i comportamenti e i caratteri degli uomini. La realtà imitata non è soltanto quella naturale, arte fattuale o sociale, ma anche le azioni e i comportamenti degli esseri umani vengono imitati dall'arte. Quindi così come è considerata di scarso pregio l'attività che riproduce gli oggetti che sono nel mondo, allo stesso modo è di dubbio valore un'attività, quella poetica, che riproduce gesta e comportamenti umani. La ragione è presto detta e si lega, almeno nelle intenzioni manifeste di Platone, al carattere politico della riflessione sviluppata nella *Repubblica*. “Non solo non è bene imitare e riprodurre gli oggetti per le ragioni che abbiamo già descritto, ma non è bene nemmeno imitare e riprodurre i

comportamenti, in special modo quelli riprovevoli sotto il profilo morale”. “A quanto sembra, dunque, se nel nostro Stato giungesse un uomo capace per la sua sapienza di assumere ogni forma e di fare ogni imitazione, e volesse prodursi in pubblico con i suoi poemi, noi lo riveriremmo come un essere sacro, meraviglioso e incantevole; ma gli diremmo che nel nostro Stato non c'è e non è lecito che ci sia un simile uomo. A noi invece, che abbiamo di mira l'utile, serve un poeta e mitologo più austero e meno piacevole, che ci imiti il linguaggio delle persone dabbene e atteggi le sue parole a quei modelli che abbiamo posti per legge in principio, quando abbiamo cominciato a educare i soldati” (Repubblica, III 398 a-b). Platone ha dunque di mira l'utile, ovvero l'educazione dei guardiani; ma, se così è, si chiede quale utilità potrebbe mai derivare ai guardiani e allo Stato tutto se impiegano il loro tempo per assistere alla rappresentazione di Fedra anziché godere di uno spettacolo edificante, vedrebbero una bella carrellata di passioni e di comportamenti tutt'altro che esemplari e un qualche guardiano, per di più, potrebbe avere l'idea di emularle. La questione è ben delineata: se le opere d'arte sono come Platone crede, tipi particolari di oggetti, l'esperienza che ne facciamo dovrà essere parimenti una esperienza non ordinaria. Perciò non si tratta di affrontare il problema della definizione, bensì di determinare le caratteristiche e le peculiarità dell'esperienza estetica. Platone aveva colto benissimo la distinzione, così come, d'altro canto, aveva intuito molto bene le grandi potenzialità dell'arte, soprattutto sotto il profilo della prassi etica e politica. Se così non fosse, non si spiegherebbe la grande attenzione che egli pone a mantenere al di fuori del suo Stato ideale



sia gli artisti sia i poeti. In realtà, la scelta è dettata da ragioni che derivano direttamente tanto dalla sua filosofia generale, quanto dalla sua filosofia dell'arte: la filosofia può aspirare, legittimamente, ad assumersi il compito di descrivere le strutture della realtà e a guidarci verso una loro comprensione ragionata. L'arte, invece, ha la possibilità di determinare le azioni, e le azioni, lo sappiamo bene, hanno un impatto sul mondo. Nei casi più fortunati, esse determinano un adeguamento del mondo alle nostre rappresentazioni - se, per esempio, abbiamo l'idea di scrivere un libro, il fatto di "scriverlo" per davvero sarà l'azione che auspicabilmente determinerà un qualche impatto sulla realtà. Pur confermando la validità del quadro teorico tracciato dalla teoria imitativa - le opere hanno carattere imitativo perché la predisposizione all'imitazione è uno dei tratti che distinguono gli esseri umani dagli animali (Poetica, 4,1). Aristotele attesta la differenza tra l'esperienza ordinaria e l'esperienza estetica, là dove quest'ultima deve essere compresa *iuxta propria principia*, e cioè attraverso le particolari leggi che la regolano. E la prova addotta è oltremodo semplice: "Quelle cose che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà ci recano piacere se le osserviamo in immagini che siano il più possibile fedeli, come i disegni delle bestie sordide o i cadaveri" (Poetica, 4,2). Sicché una scena che normalmente ci turberebbe se la incontrassimo nella vita reale, quando viene fatta oggetto di rappresentazione, pittorica o poetica, muove il nostro animo verso sentimenti ed emozioni che sono come sono proprio perché non sono impegnati nei confronti dell'esistenza dell'oggetto che li muove. E questo fatto comporta una differenza decisiva tra le

esperienze della vita reale e le esperienze che hanno a che vedere con gli oggetti di finzione: in altre parole, nell'esperienza artistica possiamo permetterci il lusso di prestare attenzione a dettagli che, usualmente, vengono considerati meno importanti e, così facendo, i nostri sentimenti possono scorrere liberamente senza preoccuparsi dei legami che, in condizioni normali, intratteniamo con il mondo. Queste idee seminali di Aristotele hanno dato corpo a due orientamenti teorici che toccano il problema della definizione dal lato dell'esperienza estetica: il primo concerne la possibilità di elaborare una definizione che si fondi sulle proprietà estetiche delle opere d'arte; il secondo riguarda invece la possibilità di articolare una definizione che si concentri sul legame emozionale che lega opere e fruitore. L'origine della divaricazione tra la filosofia dell'arte e l'estetica nasce dunque qui, in seno alla teoria imitativa, nella distinzione che passa tra una ricerca che si occupa della definizione dello statuto ontologico di una particolare classe di oggetti e la riflessione che riguarda la nostra esperienza di quei particolari oggetti. Effettuato, nel 1817 un viaggio in Italia Stendhal così si esprimeva: “là, seduto sul gradino di un inginocchiatoio, la testa abbandonata sul pulpito, per poter guardare il soffitto, le Sibille del Volterrana mi hanno dato forse il piacere più vivo che mai mi abbia fatto la pittura. Ero già in una sorta di estasi, per l'idea di essere a Firenze, e la vicinanza dei grandi uomini di cui avevo visto le tombe. Assorto nella contemplazione della bellezza sublime, la vedevo da vicino, per così dire la toccavo. Ero arrivato a quel punto d'emozione dove si incontrano le *sensazioni celestiali* date dalle belle arti e i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce,

avevo una pulsazione di cuore, quelli che a Berlino chiamano nervi; la vita in me era esaurita, camminavo col timore di cadere”. Solo centotrentotto anni più tardi, un artista francese, che di nome faceva Marcel Duchamp, avrebbe invece affermato: “È solo il lato intellettuale delle cose che mi interessa, sebbene non mi piaccia il termine “intelletto”, troppo secco, troppo svuotato d'espressione. In generale, quando si dice che io so, non si sa realmente, ci si limita a credere ed è credere che l'arte sia la sola forma di espressione attraverso cui l'uomo, in quanto tale, possa manifestarsi come individuo. Solo attraverso l'arte l'uomo è in grado di superare lo stadio animale, perché solo l'arte può giungere in regioni dove non dominano né il tempo né lo spazio” (Marcel Duchamp – “Scritti”). Due mondi separati da un abisso, dunque; che solo un centinaio d'anni di differenza sembrano davvero incapaci di giustificare. Un abisso che riflette, però, e con estrema fedeltà, l'incondizionata apertura disegnata, nel corso della storia, da un orizzonte tanto ambiguo e inquietante, quanto irresistibilmente affascinante, come quello *estetico*. Parlare di arte significa, da sempre, poggiare i piedi su un terreno scivoloso e melmoso da cui si potrebbe persino riemergere pericolosamente trasformati, ritrovandosi da soggetti che *sanno di non sapere*, come ci ricorda Socrate, in soggetti che *non sanno di sapere*. Come se solo l'arte, e forse proprio per il suo lasciarsi dire e motivare dalle più diverse ragioni, potesse condannarci ad una *insecuritas* tale da far dubitare persino di ciò che con più convinzione crediamo di sapere; e non, come quasi sempre accade, solo di quel che non ci appaia ancora sufficientemente chiaro e distinto. Quella dell'arte, dunque, non è

affatto un'esperienza *riposante*; anzi spessissimo essa ci travolge. In questo senso Stendhal ne sapeva qualcosa. Anche se, con la stessa probabilità, la medesima può anche lasciarci completamente indifferenti ed offrirsi al puro intelletto, come sapeva bene, invece, Marcel Duchamp. Anche in questo caso, comunque, si tratta di un'occasione per sperimentare la reale potenza di ciò che sia Platone che Aristotele definivano un “*thaumazein*”, ovvero *sconcerto*, *terribile meraviglia*, lo stesso da cui la filosofia ha sempre riconosciuto di provenire. Ed è per questo che la riflessione filosofica non può rinunciare all'occasione di guardare all'enigma costituito dall'opera d'arte. Perché *arte* è una parola quanto mai *indeterminata*, che non a caso continua ad essere utilizzata per indicare le oggettualità più diverse, anche quelle tra loro evidentemente inconciliabili, tanto quelle che commuovono, quanto quelle che legittimano invece la più perfetta indifferenza, anzi che la pretendono per la semplice ragione che esse medesime si rivelano rigorosamente indifferenti nei nostri confronti. Insomma, a differenza di quanto aveva detto Agostino a proposito del *tempo*, (“se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so” – Dalle Confessioni – Libro XI), dell'arte non si sa mai bene cosa dire già nel contesto dell'esperienza quotidiana, ovvero in quella condizione che ogni domanda filosofica è in qualche modo costretta a pre-supporre. Per ben che vada, infatti, crediamo di sapere cosa sia possibile dire dell'arte, ma solo perché costantemente guidati da una segnaletica che gli esperti si premurano a tener bene in vista, di là dalle improprie discussioni intorno alla supposta fine delle cornici, dei musei, e dunque

dell'aura un tempo tranquillamente attribuita al fatto artistico. Una segnaletica che si cerca anzi di rendere sempre più visibile, utilizzando da ultimo la più potente tra le attuali forme di *definizione*, quella costituita cioè dalla cornice mediatico-pubblicitaria. Una definizione che, comunque, in quanto applicata ad oggetti che tutti noi continuiamo a riconoscere come *artistici*, non può far in alcun modo leva sul *sensò*, connesso sempre e solo al criterio di utilizzabilità, come ben sapeva Platone; e dunque nemmeno sui significati che l'arte riesce comunque a sopportare ed accogliere nel *vuoto* disegnato dal proprio paradossale spazio esistenziale. Una definizione assolutamente enigmatica rimarrà dunque, in ogni caso, la sua, capace al massimo di disegnare lo spazio vuoto di un *esistere* quale solo gli artisti possono riconoscere e cercare di isolare. Lo stesso che da sempre i filosofi provano a cogliere con lo strumento proposizionale, per il quale, comunque, in relazione a tale *esistere*, è possibile chiamare in causa e articolare solo l'infinita molteplicità delle *essenze*, ovvero dei *significati* che in Dio, e unicamente in Lui, si ritrovano autenticamente negati. Perciò un attento ripercorrimento delle vicende dell'arte occidentale può costituire un'esperienza quanto mai proficua, in quanto volto, *in primis*, a rendere ragione della essenziale *pericolosità* già rinvenuta da Platone nel cuore più profondo del fare artistico e della sua *divina insensatezza*, in qualche modo analoga a quella già riconosciuta nelle cose tutte da Quòlet e, più di recente, dal lucido pensar poetante leopardiano.

## LE COSE “ISOLATE” DELL’ARTE - da Platone ad Aristotele

Nel Timeo viene descritto il modo di operare del grande scultore: il demiurgos. Ovvero, il Dio che ha dato forma al mondo che tutti noi conosciamo. Non solo, del demiurgo ci mostra anche come opera, dando forma ad un *kosmos* che viene definito dallo stesso Platone come «la più bella tra tutte le cose» (bella, e per ciò stesso perfetta). Anche nel decimo libro della *Repubblica* si allude alla questione del *fare*, ed è evidente come, agli occhi di Platone, nessuno possa dirsi produttore della cosa-in -sé, ossia della cosa reale, eterna e universale, che di ogni atto produttivo concreto costituisce la semplice condizione di possibilità. Anche del fare demiurgico; ossia del fare che ha reso possibile questa realtà; la più bella di tutte, quella in cui ognuno di noi è originariamente iscritto. La realtà del nostro intrascendibile kosmos. A tale originaria forma del fare, comunque, Platone, sempre nella *Repubblica*, contrappone altre due possibili modalità fabbrili: quello dell'artigiano, cioè il demiurgos umano, colui che *fabbrica* la cosa, e quella dell'artista, sia egli poeta tragico o pittore. Considerati da Platone meri *imitatori*, questi ultimi sono condannati perciò ad una *mimesis* che non chiama in causa nessuna delle due condizioni necessarie alla produzione di qualcosa che possa essere detto insieme *bello e vero*. L'artista, per Platone, *non sa e non fa*; laddove il Demiurgos, invece, *sa e fa*. A differenza dell'artigiano che invece «fa», ma «non sa». A queste figure Platone ne aggiunge comunque un'altra, la quale usa sì l'oggetto fabbricato

dell'artigiano, ma non *fa*. Egli, insomma, *sa*, ma *non fa*. Come il suonatore di flauto. Il musicista, infatti, *sa*, ma dipende *in toto* dal lavoro del *faber* che, solo, appunto, *sa* costruirgli il flauto. In questo rapporto, sempre agli occhi di Platone, dominante è la figura di colui il quale «*sa*». Il suonatore. Colui il quale *sa* usare il flauto. È lui a far da guida, nel rapporto con l'artigiano. Appunto perché è l'unico in grado di giudicare della bontà del prodotto o manufatto. Ma allora, ci si domanda in che cosa consista la bontà del prodotto. Il fatto è che il musicista *sa* proprio perché è in grado di rapportarsi non semplicemente alla concretezza dell'individuale, ossia all'oggetto singolo che ha di fatto tra le mani, ma sempre anche alla «regola universale», ossia all'*eidos*. *Sa cioè giudicare* in quanto è in grado di valutare in che misura quel certo flauto individuale corrisponda alle finalità universali cui ogni flauto dovrebbe per natura corrispondere, offrendosi per ciò stesso al *giudizio*, e quindi alla possibilità di essere considerato un buon flauto o un cattivo flauto. In questo senso, davanti agli occhi di chi usa il flauto, è sempre presente la relazione tra universale e individuale. Solo il musicista, quindi, qualora questo rapporto dovesse risultare non congruo, può dire al fabbricante che cosa davvero non va. E quindi indirizzarlo verso la correzione di una individualità che, in quanto tale, può sempre corrispondere non adeguatamente alla regola universale. L'artigiano deve dunque seguire le indicazioni di chi *sa usare* l'oggetto. Insomma, in queste distinte figure possiamo sicuramente vedere espressa una vera e propria scissione, da intendersi *in primis* come separazione di ciò che, agli occhi del Demiurgos divino, appare invece perfettamente unito. Perché, solo

il Demiurgos *sa e fa*, nello stesso tempo. Solo in lui, cioè, sapere e fare compongono un'unità perfetta. Laddove, nelle altre figure, ossia in quelle non divine, si dà sempre e comunque una qualche scissione dell'unità originaria. Una scissione che diventa totale ed irrecuperabile là dove, ad operare, sia per l'appunto l'*artista*, che, come spiega molto bene lo stesso Platone, non fa un bel niente. Né produce né sa, ma solamente *imita*. O meglio, indica *fantasmi*. Ricordiamo l'esempio dello specchio, utilizzato da Platone nelle pagine della *Repubblica*. Certo, l'artista può riflettere come in uno specchio qualsiasi cosa; ma le immagini così riflesse sono puri *phantasmata*. Per Platone, comunque, l'artista produce semplici *fantasmi* innanzitutto in quanto condannato ad isolare la parte dal tutto. L'artista è condannato a svolgere la propria produzione solo *da una certa prospettiva*; la prospettiva suggerita da uno solo degli infiniti punti di vista da cui l'oggetto avrebbe potuto essere colto. Noi, invece, sappiamo che il Demiurgos ha fatto tutto quel che ha fatto in modo tale che i diversi modi della cosa non possano costituirsi come reale *divisione* dell'unità della cosa stessa. Perché sono modi in cui l'unità in questione si ridice continuamente e perfettamente come tale. Lo sa bene l'artigiano che produce qualcosa che sa rendersi sempre riconoscibile, da tutti i punti di vista, come la *medesima*. D'altro canto noi non siamo mai condannati, di fronte alle cose costruite, ad un solo punto di vista. I diversi punti di vista che appaiono come modi diversi del manifestarsi da parte dell'identico oggetto; nella nostra stanza, infatti, quando vediamo un oggetto, per esempio il letto, da qualsiasi punto di vista ci si ponga, non si avrà mai alcun problema a



riconoscere, in ognuna di quelle immagini, sempre il medesimo letto. L'artista invece, è condannato ad ipostatizzare uno solo tra i diversi possibili modi di apparire da parte del letto; così, quando fa un letto, egli non può che ritrarlo dal suo punto di vista. E quindi è portato a farci credere che quello *specifico* modo di apparire del letto coincida con il letto in quanto tale. O meglio, che esso sia il letto. E invece quello *non* è il letto per antonomasia. Per il fare dell'artista, dunque, un *diverso* finisce per essere posto come l'*identico*. Egli finisce per fare dell'*identico*, e cioè del letto, un semplice *diverso*. Questo il suo errore fondamentale. E Platone, in questo senso lo spiega in modo chiaro ed inequivocabile. Un altro aspetto che renderebbe l'imitazione artistica assolutamente distante ed estranea rispetto alla *verità* riguarda il fatto che essa non solo crea un oggetto assolutamente parziale, perché colto da uno solo dei modi possibili punti di vista, ma finisce addirittura per non produrre mai vere e proprie «cose». Essa produce semplici *fantasmi*. Rilevante è in questo senso l'intentio dei cubisti che, a questo proposito, si proponevano di mostrare tutti i punti di vista da cui un letto è di fatto osservabile, anche quelli che da un solo punto di vista non si sarebbero mai potuti cogliere; insomma, si può senza dubbio affermare che artisti come Picasso e Braque volevano portare alla luce, rendendolo visibile, ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto, appunto per superare il limite costitutivo dell'imitazione pittorica. Il fatto è che una *cosa*, e Platone in questo senso è molto chiaro, è tale solo se appare in relazione al suo fine proprio e dunque all'*utilizzo* che di essa sarebbe necessario ed opportuno fare. Platone ci dice dunque che il significato, quindi ciò che rende quella cosa ciò che

essa davvero è, è intrinsecamente connesso al senso *pratico* della medesima. A questo proposito basterà rileggere questo passo della *Repubblica*, dove il filosofo afferma che: “la virtù, la bellezza (*aret• kalós*), la perfezione di ogni oggetto, di ogni essere vivente, di ogni azione, riguardano *soltanto* (e non anche) l'utilità (*praxeos*) per cui ognuno di essi è fatto dall'uomo o generato dalla natura” (*Repubblica*,601-d). Perciò chi usa il flauto, sa. Appunto perché sa connettere quell'oggetto alla reale *complexio* che viene chiamata in causa dall'utilizzo del medesimo, ossia dal suo senso pratico, l'unico per cui quella cosa è ciò che è. Cerchiamo di approfondire tale questione. Dobbiamo capire perché la verità, la bellezza, la perfezione si diano solo in questa prospettiva. Platone è un filosofo teoretico. Platone e Aristotele ci avrebbero insegnato a distinguere le scienze pratiche dalle scienze teoretiche; la *doxa* dall'epistéme, le opinioni dalla verità. Ciò appare come una stranezza, rispetto a quanto ci hanno insegnato poter essere, la verità, intesa come impostazione autenticamente metafisica. A leggere questo Platone, infatti, sembra che la verità dell'oggetto possa apparire solo all'interno di una visione *pratica* della *cosa*. Per comprendere tale stranezza è necessario tornare con la mente alle pagine del *Timeo*. E chiedersi: se non sia forse proprio la contestualizzazione pratica, pragmatica, l'unica a consentirci di comprendere davvero la definizione secondo cui la *cosa* e il *legame che la lega alle altre cose* coincidono. E infatti così scrive Platone: “E il più bello dei legami è quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola in grado supremo” (*Timeo*, 31c). Per il Platone del *Timeo* la perfezione può darsi solo là dove le cose e il loro legame siano uno.

Ma ci si chiede dove appaia tale verità. Dove, cioè, la cosa appare come realmente *indistinguibile* dal legame che la connette a tutte le altre e ciò si rende davvero evidente solo nell'orizzonte pratico. Perché è proprio quello pratico l'orizzonte all'interno del quale ogni esistente appare sia come effetto di un certo ente che come causa di un altro. Solo quello *pratico* è un orizzonte costitutivamente teleologico, nel cui contesto, cioè, ogni cosa esiste in *vista di altro da se*. Nessuna cosa è sola, autonoma, in tale orizzonte. Solo nell'orizzonte pratico la cosa non appare autonoma; solo allora essa viene intesa conformemente alla sua verità. Perché è proprio in tale orizzonte, a differenza di quanto accade in quello estetico, che le cose appaiono sempre *connesse* l'una all'altra in quella rete di cause e ed effetti che sarebbe stata poi analizzata da alcuni dei più grandi filosofi della modernità; ad esempio, Arthur Schopenhauer, il quale meglio di ogni altro, forse, avrebbe mostrato come il *principio di ragione* comporti proprio la necessità di guardare alle cose collocandole all'interno di una rete di connessioni causali per le quali tutto finisce per essere insieme causa di qualcosa ed effetto di qualcos'altro. D'altro canto non si nega che questo tavolo appare *per ciò che esso è* solo perché intrinsecamente connesso allo scopo che lo rende definibile appunto come tavolo ed alla modalità costruttiva che ha reso possibile il suo essere ciò che è. Infatti, questo tavolo non potrebbe in alcun modo apparire, indipendentemente da certe regole costruttive, e a prescindere dal fine per cui esso è riconosciuto come tale. Perciò queste determinazioni, il prima, la causa e il poi inteso come effetto, ovvero tutte le determinazioni che rendono questo tavolo insieme effetto della propria causa e causa

del proprio effetto, alludono a connessioni che non si danno mai come giustapposte alla cosa, ma costituiscono piuttosto il suo *significato intrinseco*. Quasi a dire che non c'è mai questa cosa, e poi la sua causa o il suo effetto; e infatti il significato della *cosa* in questione è reso possibile solo dal contesto. Se A (ogni cosa) è effetto di una causa è, a sua volta, causa di un altro effetto, e ogni cosa è cosiffatta allora si tratta sempre di cose che sono ogni volta tanto *effetto* quanto *causa*. Che hanno cioè in se stesse la loro causa e il loro effetto. Che sono insieme effetto e causa. «Perciò le cose legate e il loro legame» sono una cosa sola. Sono uno insomma, proprio in quanto mai è possibile separare o anche, più semplicemente, dividere la causa e l'effetto dal «legame» che li unisce inscindibilmente, stante che è solo nel dischiudersi di un certo legame che la causa è causa ed effetto è effetto. E cioè solo nell'orizzonte dischiuso da *quel legame*, che la causa appare come causa; è esso in senso proprio, la sua definizione; o meglio il definirsi stesso della causa in quanto causa. E infatti, se si indica con A il legame tra B e C; esso è sempre, nello stesso tempo, sia B che C. E solo nell'orizzonte pratico tutto ciò appare con perfetta evidenza. Solo in esso, ogni ente è sempre anche quello con cui il medesimo appare intrinsecamente connesso. Mentre, nell'imitazione artistica tutto ciò non ha mai e in alcun modo luogo. Non è un caso dunque, che la «Pipa» di Magritte non sia affatto una pipa (Con riferimento ad una famosissima opera di Renè Magritte intitolata appunto – Ceci n'est pas une pipe-). Ossia, che essa non possa essere considerata come un ente qualsiasi. Essa non appare nel contesto appena indicato, cioè quello pratico. Essa non è in alcun

modo fumabile. E dunque non è in relazione ad alcun fine, ad alcun telos. Perciò essa non è stata prodotta dall'artigiano, il solo che sa come si produce un tale oggetto. Platone lo dice insistentemente nel decimo libro della *Repubblica*: “il pittore può fare briglie, selle, può fare una nave, ma può benissimo non sapere come sono fatti né lo scafo né il ponte di una nave. Certo, egli può dipingerli. Ma non sa come debba essere assunta la regola universale al fine di produrre quell'individuo che chiamiamo appunto nave. O meglio, può non saperlo. Ossia, può non sapere da dove quella nave di fatto provenga, e può non sapere a cosa serva quella cosa chiamata appunto nave”. Ognuno di noi può incontrare un oggetto di cui non conosce il senso e comunque proporsi di imitarlo pittoricamente. Ma infatti lo sguardo pittoricamente costituito abbraccia l'oggetto in conformità alla contestualizzazione pratica appena indicata; l'unica che fa apparire l'ente così come la perfezione demiurgica ogni volta richiederebbe. Questa concretezza, nell'imitazione artistica, viene sempre meno. Perciò l'arte non ha a che fare con la *verità*. Stante che il *vero* abbia a che fare con quel contesto pratico indipendentemente dal quale nessuna cosa sembra poter in alcun modo apparire, e soprattutto apparire così come il Timeo aveva suggerito, in modo tale, cioè, che le cose legate e il legame siano davvero uno. Perciò l'opera d'arte appare come un *niente* isolato, lo stesso che un filosofo come Severino avrebbe definito “terra isolata” in riferimento alla terra intesa nella sua separatezza. Insomma, a sostegno della tesi relativa alla «non- verità» dell'arte, Platone indica una serie di ragioni, in forza delle quali l'artista dovrebbe essere definito *insipiente*, in quanto faber che non sa nulla di essenziale sul

conto di ciò che imita, e dunque coglie la cosa in modo del tutto «astratto», per dirla con Hegel, ossia non la vede nelle sue relazioni; e non cogliendone il senso, può afferrare solo *fantasmi*. Ma, proprio in relazione a tale quadro concettuale si potrebbe anche dischiudere una vera e propria chance per la riflessione estetica, una possibilità che proprio Platone, pur non essendo stato in grado di individuare con nettezza, avrebbe reso comunque possibile. Una possibilità che comunque, sarebbe stata di lì a poco afferrata e ingegnosamente raccolta da Aristotele. Ci si chiede perché, dunque, Platone non sia riuscito a sviluppare tale possibilità. Perché, su questa stessa base, si sarebbe risolto a condannare non solo l'arte in quanto non -vera, ma soprattutto gli effetti devastanti che questo *fantasma* gli sembrava destinato a produrre sull'animo umano. Dal passo 602c in poi (*Repubblica*, libro X), Platone condanna gli effetti prodotti sull'uomo da questi fantasmi, i quali proprio in quanto tali, sarebbero destinati a rinvigorire la parte peggiore dell'anima, ovvero quella irrazionale. Quella, cioè, responsabile del fatto che ad esempio, da lontano o da vicino gli oggetti appaiono in modo diverso. Del fatto che il bastone, se immerso nell'acqua, sembra spezzato, storto. Dunque, proprio quella che viene persuasa da tale tipologia di inganni è la parte dell'anima su cui fa leva il *fantasma* prodotto dall'imitazione poetica o pittorica, ossia quella *sensitiva*. È in relazione ad essa, infatti che gli oggetti appaiono ora freddi ora caldi, ora dritti ora storti; da ciò il prodursi di una grande confusione. Proprio a questa nostra debolezza la pittura a chiaroscuro continuamente si rivolge, insiste Platone, così come la magia e tanti altri artifici del genere. Ma c'è un rimedio a tale

malattia, sempre secondo il fondatore dell'Accademia. L'anima, dispone di uno *strumento curativo*, costituito dalla facoltà comunemente intesa come « *razionale*». Quella che Platone riconduce da ultimo ad una sorta di vera e propria mathesis, in grado di calcolare, misurare e pesare, ovvero, la parte *calcolante*. “Contro i loro effetti (dei sensi) si sono trovati graziosissimi rimedi, calcolare, misurare e pesare, che ci consentono di non far prevalere in noi ciò che appare maggiore (da vicino) rispetto a ciò che appare più piccolo (da lontano). Ossia di non perdere l'orientamento “(Repubblica, 602d). E cioè di non perdere di vista l'identità di quei molti modi di apparire da parte della cosa. Certo, la cosa da vicino appare grande, mentre da lontano appare piccola. E dunque, se noi stesso ai sensi, dovremmo dire che abbiamo di fronte dei *diversi* in nessun modo connessi. Ma la ragione calcolante ci dice che quel letto misura tre metri. Certo, esso appare grande, se osservato da vicino, e piccolo se ammirato da lontano; ma la sua verità è quella che *tiene insieme* tali diversi modi dell'apparire; e si profila appunto come loro unica misura: questo, il rimedio alla malattia. Ed è proprio l'anima razionale che ad-tende a tale funzione. Invece, pittura e arte mimetica agiscono su quella parte dell'anima che non sa misurare e perciò esse vanno condannate. Appunto in quanto agiscono su una parte dell'anima che si fa facilmente ingannare dai *diversi* irrelati che sempre e solamente si manifestano per sentire; la pittura e l'arte mimetica hanno cioè uno stretto legame con ciò che in noi è il più lontano dalla ragione perciò non si prefiggono alcuno scopo sano e veritiero. Cerchiamo dunque di entrare nel merito della questione, e di riflettere intorno alla parte dell'anima qui

propriamente chiamata in causa, quella a cui l'imitazione poetica sempre e solamente si rivolgerebbe. Ci riferiamo in questo caso ai passi 603 e seguenti del decimo libro della *Repubblica*. Vediamo dunque perché questa parte dell'anima si farebbe così facilmente colpire; ossia, perché essa sarebbe tanto sensibile alle seduzioni della falsificazione mimetica. Cerchiamo di capire bene cosa accade. Cosa accade cioè quando l'artista scinde ossia separa A (cosa) dal suo contesto. Egli isola A dalla causa e dall'effetto che nell'orizzonte pratico dicono appunto la sua verità. L'artista *fa*, ossia produce un oggetto A. Il fatto che lo produca come isolato, però, comporta che A non appaia ai suoi occhi in vista di qualcosa d'altro. L'oggetto appare sempre e comunque in vista d'altro cioè a me. Ossia al soggetto che ognuno di noi sempre anche è. A colui il quale attesta appunto l'apparire di A, di un A che proviene da un atto «fabbrile» riconducibile a qualcuno che non può non vedere la causa e il fine di tale processualità; in qualche modo infatti, la causa appare sempre, tanto nel caso in cui essa sia costituita dall'artista, quanto nel caso in cui la medesima sia costituita invece dagli strumenti che l'artista avrebbe utilizzato, o persino dall'idea che lo avrebbe mosso a tale produzione. Allo sguardo estetico, invece, il processo in questione appare come davvero concluso. Ad esso, A non appare più in vista di *qualcos'altro*, come accadrebbe, invece, là dove ad essere prodotta fosse una pipa reale, tanto per continuare il riferimento a Magritte. Solo una pipa artistica, quale è appunto quella di Magritte, può risolvere il proprio significato nel suo semplice apparire. Dove, però, l'apparire non «è mai» in quanto tale un *esserci in vista d'altro*; ciò significa che il soggetto, di fronte



all'apparire di A, non è più rivolto ad altro che non sia A. Di fronte alla pipa reale il soggetto si proietta continuamente al di là dell'ente che appare. Anzi, proprio per l'apparire di una qualche apertura verso l'altro, di fronte alla cosa reale, il soggetto può sapersi e si sa nella propria verità. E si dà secondo quanto sarebbe stato ben compreso dalla filosofia moderna, come ente strutturalmente infinito. Solo di fronte all'apparire dell'ente determinato, può manifestarsi la struttura pro-aietica del soggetto; ovvero, il suo essere progettante. Ciò per cui nessun ente è quel che è in quanto tale, ma sempre solamente in vista d'altro e tutto ciò, all'infinito. La struttura del desiderio è tale per cui il soggetto sa bene, di fronte ad ogni ente, che la verità del medesimo lo proietterà sempre e comunque oltre la sua misera individualità. Oltre il limite costituito per lui da quella morta oggettualità. Perciò il soggetto si sa infinito, illimitato. Perché l'oggetto appare sempre come qualcosa che rinvia ad altro; ed io sono un orizzonte (soggettivo) che si struttura sempre e comunque come rinvio all'infinito. Perché il soggetto, nella sua verità, non è mai nel fine ultimo, ma si volge ogni volta ad un fine che è sempre di là da venire. È solo di fronte all'isolamento estetico che il soggetto vede dunque la propria fine. E la incontra davvero. Solo per effetto dell'isolamento estetico il soggetto non è più progettante. Solo tale processo non può concludersi se non di fronte ad una pipa che non sia una pipa. Lì io non vedo più altro. Chè, non si tratta di una visione che rinvii ad altro, ma un'esperienza decisamente conclusiva. Definitiva. Una ultimatività, quella dello A esteticamente esperito, che destina il soggetto a sapersi come risolutamente finito. E quindi a farsi oggetto esso stesso. Sarebbe

interessante sviluppare questa questione, provando a capire se questo finitizzarsi del soggetto, costitutivo appunto dell'esperienza estetica (per lo meno, nell'ottica platonica), non abbia a che fare con il destino evidentemente oggettivante del soggetto moderno. Un soggetto che non può evitare di trovarsi oggettivato, e quindi risolutamente finito. Ci si chiede ora che cosa sia un oggetto e che cosa è A in quanto ente, un finito che è tale in quanto rinvia al di là di sé. Eppure, di fronte ad un A «estheticamente» isolato è il soggetto stesso a finitizzarsi a farsi oggetto. A non avere più proiezioni. Là dove il soggetto è in quanto tale *movimento infinito*. Solo di fronte alla staticità dell'oggetto estetico (di fronte al risultato della mimesi artistica), dunque, non ci esperiamo più come movimento infinito. Anche se mai potremo essere appagati da questo o quell'oggetto. Il nostro desiderio, infatti, non è mai appagato, appunto perché non siamo finiti. Proprio in questo stesso senso abbiamo sempre a che fare, *in primis* quando raggiungiamo uno scopo o un fine, con un'oggetto finito. Quello che, solo, ci consente di procedere oltre, come ricordano Leopardi e Schopenhauer. Mentre, di fronte all'immagine artistica, il soggetto si ritrova praticamente finito. Non potendo più progettare alcun oltre, il soggetto, così definitivamente finitizzatosi, patisce tale ultimatività; quella che abbiamo visto essere connessa all'apparire dell'A isolato. Un A che non rinvia più al di là di sé. Nell'arte, dunque, il soggetto, da costitutivamente agente e progettante, qual era appunto in quanto soggetto, si ritrova semplicemente paziente, e patisce. Non essendo più spinto in avanti, secondo la forma della negatio negationis. Quella per cui ogni soggetto istituisce sempre e comunque la negazione della propria

negatività. Qui, insomma, ossia dell'esperienza dell'arte, la forma della negatio negationis sembra dissolversi. E il soggetto sembra destinato a farsi mero oggetto a se stesso. La forma che vi si costituisce è infatti quella della pura affermazione. Del *positum*, di ciò che è puro A. Un *positum* che ricade sul soggetto stesso, dunque, lo stesso che muore, che non è più vivo, in movimento e per ciò stesso progettante. Ecco perché l'oggetto dell'imitazione artistica agisce su quella parte dell'anima che potremmo definire senz'altro passiva; la parte cioè, non razionale, e per ciò stesso sensitiva, passionale. Ecco perché la poesia tragica e le opere dei pittori possono agire maldestramente, sempre secondo Platone, che provocare la parte più debole dell'anima: quella passionale o sensitiva. Addirittura com-muoverla. Tutto ciò può accadere perché il soggetto è ormai pura oggettualità che nulla può; a cui è ormai vietata qualsiasi azione o reazione. Ad essere colpita non è dunque la parte misurante, calcolante e razionale, quella cioè che sa andare all'unità dei diversi. Ma solo quella passionale; destinata a farsi fagocitare da un *diverso* costitutivamente impazzito, che procede al di là da ogni armonia e di ogni ordine, al di là da ogni unità. Ecco perché l'arte è davvero negazione dell'unico *logos* su cui può fondarsi una vera *res publica*. Perciò la sua è una pratica realmente pericolosa. E lo è perché proprio per questa fondamentale struttura, muove quella parte di noi che dice appunto il nostro essere puramente pazienti (e dunque astrattamente passivi). Destinandoci per ciò stesso alla morta oggettività, facendo di ognuno di noi una oggettualità meccanica, analoga a quella che sta ormai sempre più decisamente caratterizzando la vita dell'umanità intera, destinandola

a quel processo di progressiva *estetizzazione* dell'esistenza; il cui rischio era stato dunque già lucidamente segnalato e prefigurato dal testo platonico. Un'altra forma di arte tanto amata da Platone è l'arte tragica. Egli si rendeva conto che le imitazioni che la tragedia mette in atto, non solo producono fantasmi, ma là dove imitano, imitano qualcosa che avrebbe a che fare non tanto con la sedia o con il letto, come accade nella pittura, o con oggetti di questo genere, quanto piuttosto con la vita degli *esseri umani*. Dice Platone “che soltanto la nostra natura emotiva può essere oggetto di molta e varia imitazione. Mentre un carattere intelligente e calmo, essendo sempre uguale a se stesso, non è facilmente imitabile né memorabile, se pure venisse imitato. Soprattutto per la gente d'ogni risma che si riunisce nei teatri durante le feste pubbliche. Perché per essa l'imitazione riguarda un sentimento altrui” (Repubblica 604e). Nei passi precedenti Platone aveva mostrato come nella nostra vita, ciò che consente di superare e dominare i molti momenti difficili, caratterizzati da dolore sofferenza e passione è sempre e comunque la legge, la ragione. Si pone qui la domanda su cosa ci consente di non farsi sovrastare dal dolore. Ciò dipende, solo dalla capacità calcolante e misurante. È la legge che ci insegna come il miglior partito, nelle sventure, consista appunto nel saper conservare la calma. Nel non agitarsi. Perché in tali situazioni non è chiaro cosa sia bene e cosa sia male. Siamo agitati, confusi, commossi, perché patiamo e non dominiamo la cosa. “E chi si agita non ‘ricava nulla, nemmeno per l'avvenire. E l'afflizione ostacola ciò che deve venirci in aiuto al più presto” (Repubblica 604 d). E ci viene in aiuto la capacità di riflettere sull'accaduto; di misurare, di calcolare. Si tratta

insomma di una vera e propria capacità di misurazione. Di fronte alle sventure, dobbiamo ragionare, per capire come muoverci dobbiamo comportarci in modo riflessivo. Insomma, l'arte (in questo caso la tragedia) fa leva su tali sventure, ossia sui relativi sentimenti di paura e terrore, perché questi ultimi sono di fatto i più facili da imitare. Tali determinazioni dell'esperienza, e quindi i relativi stati d'animo, sono quindi perfettamente conformi all'astrazione prodotta dal pittore che fa il letto, quel che esso appare, in quanto visto da vicino oppure da lontano. Il fatto, è che nella poesia tragica, là dove le situazioni emotivamente devastanti, sempre secondo Platone, sono perfettamente conformi all'astrazione del piccolo o del grande operata del pittore, non riusciamo a misurare il movimento incessante, non misurato, che nella vita quotidiana ci induce a comportarsi spesso in modo assolutamente improprio ed inefficace e, d'altro canto, come dice Platone, “questa è la parte dell'anima che nutre opinioni senza tenere conto della misura” (Repubblica, 603a). È dunque solo l'altra parte dell'anima, quella che lega misurando, che ci consente di dominare il dolore. D'altronde, come si comporta il bambino che non ha ancora adeguatamente sviluppato la parte razionale dell'anima quando si fa male egli piange all'infinito. Lo rileva lo stesso Platone. È proprio questa relazione passionale, emotiva, a non consentirgli di lenire il dolore. Solo medicando la parte ferita, operando cioè in modo *calcolante e misurante*, riusciremo dunque a rendere il dolore sopportabile. Invece il bambino, non ancora dotato di *logos e mathesis*, reagisce in modo irrazionale. In rapporto a queste non dominate reazioni emotive, ci troviamo dunque a fare i conti con qualcosa di molto simile

all'astrazione, che si costituisce quando pensiamo che il letto coincida con quella determinata immagine del letto. Appunto perché in entrambi i casi non *commisuriamo i diversi*. Anche il bambino, infatti, non sa commisurare i diversi; laddove, solo riuscendo a tanto, la sua azione potrebbe condurre ad un rimedio davvero efficace contro il dolore. Perciò la tragedia imita e gioca su queste sensazioni forti, e lo fa di là di ogni misura. Dice sempre Platone: "I poeti sazano e soddisfano quella forza che nelle disgrazie personali veniva tenuta a freno. E aveva sete di lacrime e di gemiti" (Repubblica, 606a). Di fronte ad una tragedia ci verrebbe da piangere all'infinito, in quanto toccati nella parte infantile della nostra anima; la stessa che noi adulti dovremmo appunto sforzarci di controllare. Anche se la natura di tale parte dell'anima tenderebbe a farci soggetti al pianto. Il fatto è che la parte migliore di noi, di fronte alla rappresentazione tragica, allenta la sorveglianza sulla parte lamentosa. E può farlo solo perché contempla sofferenze altrui, quelle rappresentate appunto sul palcoscenico. Insomma, io, spettatore, non sono più attento a dominare gli impulsi del dolore e della sofferenza, come nella vita reale, solo perché si tratta di dolore altrui. Del dolore degli attori, dei personaggi, della storia narrata che in ogni caso non mi riguarda. Perciò non sono così attento e misurante, quindi lascio andare la parte emotiva, e dunque mi commuovo e piango. Si pone l'interrogativo di quale sia il motivo per cui di fronte a certe scene recitate ci viene da piangere, mentre di fronte ad analoghe scene reali, magari, non piangiamo abbastanza, e ciò perché a teatro la parte razionale dell'anima non è così vigile; di sicuro non lo è come la vita reale. Consideriamo che

non c'è nulla di male “anzi l'anima crede di ricavarne un piacere e rifiuterebbe di esserne privata per disprezzo dell'arte poetica del complesso” (Repubblica 606b). Ma, attenzione, “a pochi è dato, io penso, di capire che inevitabilmente i sentimenti altrui diventano i propri” (Repubblica 600b). Ecco il pericolo: non ce ne rendiamo conto, ma tutto ciò si insinua in noi. Perché non è facile, quando si è ormai abituati a tali rappresentazioni, dominare la *compassione* che può in certi casi essere provocata dalle possibili sventure personali; non è facile dominarla, dopo che la si è rinvigorita al cospetto delle vicende altrui. Così, sempre secondo Platone. “Ed è sempre il medesimo effetto dell'imitazione poetica riguardo all'amore e alla collera. La poesia infatti li irriga e li alimenta, sebbene debba renderli sterili, e li pone sopra di noi” (Repubblica 606d). Ossia, li scrive nel contesto di una finzione, li costituisce come atti isolati. Perciò non si tratta di verità, ma di semplice imitazione. L'omicidio compiuto in scena, infatti, non è un omicidio, ma un mero *fantasma*. In qualche modo, questi sentimenti devastanti vengono posti dall'arte su un piano che non è quello reale, un piano che li rende sostanzialmente sterili, ovvero li priva di qualsivoglia verità concreta, come quella caratterizzante invece l'esperienza reale. Platone lo capisce ben prima di Aristotele. Li alimenta, rendendoli però sterili. Una vera e propria contraddizione viene dunque a prodursi. Ciò avviene rendendoli sterili facendone dei fantasmi, e nello stesso tempo, per l'effetto che essi provocano su di noi, li alimenta. E, così facendo, depotenzia la nostra capacità di dominarli nella vita quotidiana. Ossia di misurarli, e quindi di uscirne bene. Poi Platone conclude rivolgendosi al lettore: “se qualcuno sa

indicarmi una qualche ragione per cui l'imitazione poetica, diretta al piacere, debba essere accolta in una città ben governata, me lo dica". Tutti siamo ben consapevoli di poter essere sempre di nuovo catturati da tale potenza seduttiva; anche Platone ne aveva patito l'incanto. Platone era un grande ammiratore della tragedia; ne era rimasto profondamente toccato. Ma conosceva nello stesso tempo il pericolo di tale incanto. Insomma, se qualcuno ci desse una ragione valida, in forza della quale potessimo davvero convincerci ad accettare l'arte, ne saremmo felici, sembra dirci Platone. Il fatto è che, proprio per il suo potere devastante, in quanto in grado di snaturare la mia verità, l'arte mi rende passivo, non più agente, e dunque finito, non più infinito. Non più progettante. E proprio per questo anche irreparabilmente conforme all'irrazionalità caratterizzante quella parte dell'anima che avrei avuto il compito di dominare; quella irascibile, emotiva, sensitiva, e per ciò stesso irrazionale. Tale arte rende monca la complessità della mia anima, che prevederebbe sempre anche una parte razionale, atta ad identificare, a "misurare", consentendo di rinvenire l'identità nei *diversi*. D'altro canto, io sono questa concretezza. Sempre lo sono, se non altro nell'orizzonte pratico, quello nel cui contesto, solamente, può apparire la verità dell'ente. È evidente, dunque: l'arte tragica produce un'astrazione sorprendentemente analoga a quella prodotta dall'imitazione pittorica. In forza della sua potenza incantatrice, ad essere isolata è infatti la parte irascibile o sensitiva della *psyche*. In relazione ad essa, dunque accade un isolamento perfettamente analogo a quello realizzato in termini oggettuali dal fare pittorico. Insomma, l'arte agisce su questa parte dell'anima,



perché originariamente conforme alla medesima. Esaminiamo ora il punto di vista di Aristotele. Aristotele è perfettamente d'accordo con il fondatore dell'Accademia, sulla struttura dell'arte imitativa, ma sviluppa anche un rilievo fondamentale rispetto al discorso che abbiamo visto svolgersi nel testo platonico a partire da 602c della Repubblica. Da qui in poi inizia cioè il disaccordo radicale nei confronti di Platone. In sostanza, è come se il fondatore del Liceo dicesse a Platone: "tu hai capito perfettamente cos'è l'arte, ma non hai capito che è proprio questa natura a non consentire all'arte di ottenere l'effetto da te indicato". Insomma, Aristotele comprende che, proprio in ragione della sua struttura, l'arte riesce a purificarci; purificandoci in *primis* da quel dominio della *differenza astratta* che caratterizza appunto ogni esperienza passionale. Il termine chiave, a questo proposito, è quello di *catarsi*. Il fatto è che Platone, che pur non era giunto a tanto, aveva già intuito, forse inconsapevolmente, quanto sarebbe stato poi sviluppato da Aristotele. Certo, per il fondatore dell'Accademia l'arte alimenta le passioni; ma egli riteneva anche che dalla medesima queste ultime vengano rese rigorosamente sterili. Dunque poste su un piano irrisolubilmente altro rispetto a quello della vita reale. E già questo avrebbe potuto consentire a Platone di dire quello che, comunque, sarebbe stato realmente esplicitato solamente da Aristotele. Platone dunque anticipa Aristotele. E parla anche di piacere. Ci si domanda perché mai un tale alimento della parte passionale dovrebbe procurare piacere. Di fatto, Platone non lo spiega. E d'altro canto si chiede perché mai dovrebbe derivare un piacere proprio da ciò che, al contrario, rischierebbe di causare un effetto assolutamente

devastante su di noi. A questo proposito, Platone risponderebbe: perché sono affari altrui, e non miei. Certo, da questo punto di vista la cosa è chiara; noi proiettiamo sull'altro le nostre tragedie che, nell'opera e per essa, non sono più nostre. Non sono più nostre dal momento in cui le vediamo rappresentate sulla scena. Ma proprio qui si nasconde e agisce il principio essenziale di quello che sarebbe diventato il cuore stesso del concetto aristotelico di *catarsi*. Il fatto è che Platone avrebbe già potuto dire quanto sarebbe stato esplicitato invece solo da Aristotele. Ma non lo dice. Eppure, è già lui ad aprire questa radicale prospettiva estetica, inaugurando una vera e propria nuova idea dell'arte. Alla luce della quale, per l'appunto, questa specifica forma del fare, pur non dicendo la verità delle cose, può rivestire una funzione fondamentale *per il soggetto*, una funzione essenzialmente catartica, e dunque provvidenzialmente purificatrice. Da ciò la possibilità di un'arte che non condanni il soggetto a farsi puramente *paziente*, ossia a snaturarsi, ma gli consenta piuttosto di sperimentare un'esistenza, sempre come soggetto, in qualche modo «più vera». Conformemente ad una verità che è poi la stessa tanto felicemente guadagnabile per il tramite di un autentico *piacere estetico*. Perché, a partire da Aristotele, su su sino alla modernità, il *piacere estetico* sarebbe sempre più chiaramente apparso quale unica vera e propria finalità dell'arte. Kant avrebbe detto parole davvero decisive a questo proposito. Per Immanuel Kant, l'esperienza estetica si configura sempre e solamente in relazione al piacere che sentiamo quando diciamo bella qualunque cosa proprio come se esso fosse da considerarsi una proprietà dell'oggetto fermo restando che la bellezza senza il riferimento al sentimento del

soggetto, per sé non è nulla. Ecco perché sempre secondo Kant, -che pubblicò la sua terza Critica nel 1790- “il giudizio di gusto determina l'oggetto riguardo al piacere e al dispiacere della bellezza, indipendentemente da concetti”. Dove, l'effetto dell'elevazione dell'Io prodottosi in forza dell'esperienza artistica, avrebbe ritrovato la propria ultima ragione nel semplice fatto che l'arte, pur non dicendo mai la verità delle cose, rende comunque possibile il rinvenimento della nostra più intima verità. Da ciò un'arte che non parla più degli enti e del mondo, ma sempre e solamente di noi. Buona parte del *moderno* ha un'origine riconducibile a quello che costituisce forse il senso più autentico della condanna rivolta da Platone alla pratica artistica; già in essa venivano infatti offerti elementi decisivi per la comprensione del successivo sviluppo aristotelico, che si sarebbe proposto di salvare l'arte dalla condanna platonica, mostrando in che senso, pur non potendosi mai esprimere negli e sugli oggetti, essa sia comunque in grado di consentire all'Io una reale esperienza di verità. Questa, insomma, l'origine di buona parte della modernità, almeno sino alla radicalizzazione Kantiana, o meglio, sino a quelle forme, anche le più estreme, in relazione alle quali si sarebbe determinato un radicale inveramento del Kantismo estetico-ontologico. È in questa prospettiva, quindi che l'arte avrebbe iniziato a prendere coscienza di aver intrinsecamente a che fare con la verità dell'Io. In conformità a un'idea che non è affatto il prodotto della storia più recente, o del dominio di una rinnovata idea di essere umano, inaugurata da Cartesio. Si tratta invece di un'idea che nasce più propriamente già nel Timeo platonico, nonché dalla Metafisica aristotelica, e che prende le mosse dalla loro comune

idea di *Kosmos*, inteso come forma già in se stessa perfetta, nei cui confronti, cioè, nulla può il fare dell'arte sin da allora, dunque, consegnato ai fragili e sempre insicuri destini dell'animo umano.

## **L'OPERA D'ARTE**

### **- L'entità dell'opera e la costituzione della forma**

Chi ha talento artistico o, più precisamente, talento pittorico incontrandosi con un oggetto della realtà esterna, un albero, un animale, una figura umana, si sente toccato dalla particolare caratteristica delle sue linee, colori e movimenti che lo fanno non solo essere, bensì dire qualcosa, a rivelare attraverso la facoltà della forma l'essenza. Il suo intimo allora entra in un movimento peculiare. Diventa aperto e ricettivo, ma insieme anche vigile, teso e pronto all'azione. Tale stato può assumere diversi gradi di intensità, dalla fugace vibrazione all'appassionato senso di ammirato stupore e sopraffazione: sempre vi è insita nello stesso tempo la duplice caratteristica della recettività e dell'attività. È ciò che intende dire Goethe quando esorta l'artista «a fare di sé un organo», un organo per l'essenzialità delle cose e degli eventi quali si esprimono nelle loro forme. In questo stato l'artista si protende verso ciò che si trova al di fuori di lui non per metterlo al servizio di uno scopo pratico, come farebbe un tecnico, bensì per ricrearlo di nuovo. Egli lo riproduce col materiale al quale si riferisce il suo talento-nel nostro

caso dunque la superficie da dipingere e i colori-costituisce un prodotto che appare esteriormente simile all'oggetto. «Simile», beninteso, entro i limiti fissati dalla natura del rispettivo materiale; così per esempio la tela offre alla composizione solo una superficie, mentre l'albero vero e proprio si trova, come corpo, nello spazio. Inoltre è simile all'interno della particolare tendenza stilistica che caratterizza un'epoca; così per esempio un pittore del Rinascimento vede diversamente l'oggetto rispetto a un esponente dell'odierna arte astratta. In questo operare è insito un trionfo dell'artista sulla natura; egli diventa creatore. Un «mondo» deve esserci, ma in quanto opera sua. Tale creatività non è però arbitraria, bensì subordinata a un compito: serve all'esistenza. La prima affermazione è facile da comprendere; non altrettanto la seconda, cioè il capire in che senso la creazione dell'artista può servire all'esistenza. Si è già detto che le forme di una cosa e «con forma» s'intende tutto ciò che può essere colto sensibilmente: linea e superficie, struttura e funzione, gesto e azione, esprimono l'essenza dell'oggetto, il nocciolo di significato, quanto in esso è peculiare, valido. Nella cosa tale espressione è ancora indeterminata e imperfetta; l'artista però si sente spinto a svilupparla. Egli vede affiorare dalle forme l'essenza e si mette a sua disposizione affinché possa rivelarsi più pienamente. Non come uno scienziato, attraverso concetti teorie, bensì sensibilmente, in contatto con ciò che vede, sente, tocca. Guidato dalle forme e nello stesso tempo dominandole, le plasma, le semplifica, le condensa, le ordina e compie qualsiasi altra cosa possibile per esaltare la loro forza espressiva ed evidenziare la loro peculiarità. Il pittore cogliendo l'essenza della cosa coglie in verità anche se stesso. Questo vale di

nuovo non in senso teoretico, come avviene per esempio quando uno psicologo esamina il proprio intimo, bensì immediatamente, vivendo. Quando percepisce il contatto essenziale di quell'ente, si risveglia nella sua propria essenza qualcosa. Ciò è più evidente nella letteratura. Prendiamo per esempio la poesia di Mörike (Il bel faggio): il poeta trovandosi di fronte al nobile albero percepisce le possibilità di una forma chiara, vitale, che si trovano appunto in esso, ma sono velate, per così dire, dalla noia borghese dell'apparenza quotidiana. Questo significa in effetti «l'incontro» a differenza del semplice «imbattersi»: vediamo una cosa, ne percepiamo la caratteristica peculiare, la grandezza, la bellezza, la necessità e subito, come un eco vivente, qualcosa risponde in noi stessi, si ridesta, si innalza, si sviluppa. In realtà si può appunto definire l'uomo come quell'ente che è capace col suo essere interno di rispondere alle cose del mondo e, proprio in tal modo, di attuarsi. Quanto più l'uomo è eccellente, tanto più forte, ricca, profonda, raffinata è la sua capacità di incontrare, di rispondere e così di ritornare a «se stesso». Ora nell'artista questo processo di risposta ha una particolare intensità. Si è già visto che egli non coglie semplicemente la cosa come gli sta dinanzi, ma dalla sua apparenza ricava l'essenza; allo stesso modo emerge nell'incontro anche la sua propria essenza, qualcosa di quanto egli non è semplicemente ogni giorno, bensì giace nel suo intimo più profondo. Ciò non ha nulla a che vedere con l'auto-rispecchiamento almeno non necessariamente, in quanto nel caso singolo può insinuarsi della vanità. Si tratta, in verità proprio, di un risvegliarsi del nucleo, sia nella cosa, sia appunto in noi stessi, in quel nucleo significante. Perciò sarebbe

pure falso parlare qui di soggettivismo di nuovo, almeno in linea di principio, in quanto possono verificarsi sfoghi personali. In gioco è propriamente ciò che costituisce l'uomo in questione, a partire dalla sua creazione e della sua chiamata, quindi anche ciò che deve diventare nel cammino dell'attuazione in se stesso. Sia l'essenza della cosa, sia quella dell'artista stesso confluiscono in un'unità vitale e si protendono verso l'espressione. L'autopercezione dell'artista si fonde col modo in cui vede la cosa; l'esperienza della sua forma significativa sgorga dalle sollecitazioni dell'esperienza di sé; e ambedue gli elementi in modo tale da diventare forma, opera. A seconda delle diverse epoche e delle diverse personalità differiscono anche gli aspetti che inducono all'opera d'arte. L'interesse di alcuni artisti si rivolge alla sostanzialità dell'oggetto, alle forme nei loro rapporti e nella loro imponenza, come nell'antichità; altri invece si orientano verso l'atmosfera che si stabilisce fra le forme, verso la luce, la tonalità d'insieme, come avviene per esempio negli impressionisti. Alcuni artisti cercano la costruzione dell'oggetto, l'architettura del gruppo o dell'avvenimento, come un Andrea del Sarto; altri le forze che si sprigionano, il flusso dei movimenti, la dinamica dell'evento, pensiamo agli affreschi di Michelangelo. La sublime arte egiziana mirò a rappresentare il tipico, il fondamento perenne nella molteplicità cosmica; con quale grandezza per esempio ha plasmato la figura del sovrano. Altri artisti moderni sono stati attirati dal caratteristico, dall'individuale, dal singolare, ricordiamo qui il più grande, Rembrandt. Fino alla prima guerra mondiale l'arte procede da ciò che è dato nella natura per plasmarlo fino a diventare

espressione e trasparenza essenziale. Poi comincia qualcosa di nuovo: gli artisti ricercano forme elementari alla base delle figure naturali per esprimere in tal modo la realtà elementare della vita. Sorge così quella che chiamiamo arte astratta. Diverso è anche il processo stesso in cui l'artista, avuta la prima impressione, ricerca ed elabora. Ci si accosta qui a uno dei capitoli più interessanti della psicologia e della biografia: la storia della singola opera d'arte nell'artista e, insieme, la storia che egli stesso sperimenta nel suo creare. Così ci sono artisti in cui l'impressione si trasforma immediatamente nell'opera. I disegni geniali di Daumier per esempio sembrano sgorgare immediatamente dall'incontro. Altri artisti avvertono il contatto, ma poi inizia un lungo processo. La creazione avanza, si trasforma da una fase all'altra convogliando in se elementi provenienti da altre esperienze, sviluppando motivi di opere precedenti; una lenta genesi e lotta che si esprime in ripetuti tentativi, sempre ripudiati, finché da ultimo giunge il risultato vero e proprio. Così avviene in un Hans von Marées. Anche qui è ampia la varietà. Ciò che aiuta l'uno, disturba l'altro. Ognuno ha il suo proprio modo, perfino nelle minime tecniche con cui è sollecitato, si tratti del caffè che aiutava un Balzac nella sua produzione estremamente ampia o dell'abitudine suicida di un Hugo Wolf che di sera, prima di coricarsi, leggeva una poesia e il mattino gli si era trasformata in un canto. Ciò che è stato finora esposto, si può scorgere immediatamente nell'opera d'arte anche se per questo, come per ogni cosa, che ci si mostri, occorrono occhi che possono e vogliono vedere.



## - **Le immagini**

Ci sono però anche altri elementi che non si presentano così palesemente, ma non per questo sono meno importanti. Vi rientrano quelle che vogliamo chiamare le «immagini». Più propriamente bisognerebbe parlare degli elementi primi del mondo immaginario o delle immagini elementari ma ci si accontenta del vocabolo più semplice. Ogni forma ha anzitutto un senso immediato. Per esempio prendiamo quella del filo. Esso si può usare in modo direttamente pratico, per esempio tendendolo da un punto all'altro o legando con esso una cosa all'altra. Lo si può esaminare scientificamente e comprendere le leggi che determinano il suo comportamento, per esempio quelle dell'elasticità. Si può valutare la sua importanza economica, per esempio nella prospettiva della produzione tessile e altre cose simili. La sua forma però implica anche uno strato più profondo che si manifesta quando parlo del "*filo della vita*". Questa locuzione rappresenta un residuo di un contesto più ampio, quello del mito delle Norne (analoghe alle Parche), in cui la vita è vista secondo l'immagine d'un filo dipanato, svolto e infine tagliato da quelle donne fatali. La vita appare pertanto come qualcosa che potenze sconosciute iniziano e protraggono; di essa si può vedere solo ciò che è, non quello che sta per avvenire; essa è fragile e minaccia di rompersi, ma tuttavia resiste a molte tensioni; infine è pure condotta a termine dalle stesse potenze che l'hanno avviata. Mediante questa immagine si spiega l'esistenza, la cui incalcolabile estensione e complessità si condensa in una figura circoscritta e si offre all'uomo mettendosi, per così dire, nelle sue mani. La sua

oscurità si dirada in un chiaro elemento di senso che è insieme semplice e denso di significato in tutti i suoi aspetti. Esso presenta non concetti scientifici, bensì il sentimento vivo; quindi a chiunque abbia un sentimento vigile permette che si dischiuda l'esistenza. Si ha così in mano un mezzo per raccapezzarsi: non agendo praticamente, come nella tecnica o nella scienza, ma spiritualmente, in direzione del senso e della linea d'orientamento. Si attinge allora qualcosa di ciò che si chiama «sapienza». Questa immagine può essere accolta in un mito, come nell'esempio appena citato delle Norne che siedono alla fonte Urd, l'origine del divenire, e filano i destini degli uomini. Non coincide però col mito stesso, ma lo precede essendo insita nell'essenza delle cose e nel profondo dell'animo. Il mito in verità la sviluppa partendo dai presupposti particolari di un popolo e le conferisce chiarezza e incisività. Essendo però un elemento originario dell'esistenza, l'immagine sopravvive al crollo del pensiero mitico e continua a influire nella vita, benché in modo più velato, più confuso, più debole. La credenza nelle filatrici del destino può dunque perire; l'immagine del filo invece è indistruttibile e indispensabile per la comprensione della propria esistenza. Di siffatte immagini ce ne sono anche altre, per esempio quella della linea orizzontale, dell'orizzonte, cioè della zona intermedia fra quanto non è calpestabile sopra e sotto, quell'ambito dunque assegnato all'uomo. Oppure l'immagine dell'emisfero, della volta celeste, dell'incommensurabilità ordinata delle potenze stellari che ci sovrasta e ci abbraccia e, viceversa, l'immagine dell'aprirsi della cavità delle mani quando si protendono per accogliere. O ancora l'immagine della via che permette di

percorrerla; di partire e di arrivare, ma anche di incorrere nell'errore. L'ambito al quale rimandano e da cui sorgono inizialmente le immagini sembra essere quello della visione; la sua prima forma, l'oracolo; la sua prima cornice, il culto e il mito. La forza della visione scompare poi progressivamente e al suo posto subentra la fantasia religiosa. L'oracolo si stempera nell'insegnamento di vita e nel proverbio. Il culto perde la sua potenza obiettiva e diventa edificazione. Il mito si dissolve e passa nella leggenda, nella fiaba e nel costume popolare. L'immagine però, in quanto forma di una saggezza che parla per se stessa, rimane, anche se svalutata dalla mentalità razionalistica. Così infatti anche la psicologia indica la sopravvivenza delle immagini nella profondità dell'inconscio. Da qui esse continuano a far sentire i loro effetti sulla coscienza. Influiscono sul pensiero involontario e sull'intuizione creativa. Guidano la comprensione e costituiscono buona parte di ciò che si chiama coscienza di vita e orienta l'atteggiamento rispetto alle cose e agli avvenimenti. In tal modo l'esistenza umana è dappertutto influenzata da simili immagini. Noi, uomini moderni, non ne siamo più consapevoli; tuttavia a volte intravediamo qualcosa dell'antico significato: per esempio quando due persone si scambiano gli anelli o in un momento denso di esperienza l'una invita l'altra a percorrere insieme un tratto di strada. Ambedue avvertono allora un significato che non proviene dal senso più ovvio dell'avvenimento, ma sgorga dal profondo. Più immediate appaiono le immagini nella vita del bambino. Questi ama la cerimonia. Compie gesti con una serietà che l'adulto di primo acchito non comprende. Nel gioco infantile le immagini sembrano potersi innalzare e sviluppare più liberamente

che nella vita degli adulti. Neppure qui però mancano completamente. Esse fanno sentire la loro influenza dovunque ci siano ancora riti e cerimoniali, perciò anzitutto nel culto ecclesiastico, nella liturgia. Questa poggia su tre elementi: parola, oggetto e azione. Nell'oggetto liturgico per esempio il gradino, la candela, il panno di lino e nell'azione liturgica il procedere, lo stare in piedi, l'inginocchiarsi, i diversi gesti della mano, l'omaggio o l'offerta compaiono le immagini e contribuiscono a creare quell'effetto di purificazione, di riscatto, di illuminazione che promana dalla liturgia. Queste immagini hanno grande importanza anche per l'arte. Lo stato in cui si trova l'artista mentre crea è affine a quello del fanciullo e pure del veggente. Non è diretto dall'intelletto critico e dalla volontà finalistica, facoltà che tendono e orientano la vita, bensì in lui la vita è vibrante e insieme rilassata, vigile e insieme permeabile, aperta verso l'oggetto esterno e insieme verso il proprio intimo in quella peculiare vigilanza che circonda il processo creativo senza fargli violenza. In questo stato possono emergere anche le immagini, non consapevolmente escogitate e volute, ma intrecciate in ciò che appunto sta prendendo forma. Esse conferiscono alle creazioni che sorgono un particolare significato, come quando nel quadro di un paesaggio aperto il cielo sublime e la piattaforma terrestre si toccano e nel mezzo appare la linea dritta dell'orizzonte sicché diventa percepibile l'angusto ambito dell'uomo, circoscritto dai due spazi inaccessibili dell'alto e del basso. O quando con la linea orizzontale del mare e della costa s'incrocia quella perpendicolare di una figura umana che si staglia eretta, muta, coraggiosa, decisa all'azione, pronta per il proprio destino, la

linea «dell'io». Attraverso la prima forma s'impongono elementi originari che lasciano avvertire l'immensità al di fuori del mondo e all'interno del profondo. La nostra coscienza non ne è consapevole a differenza invece del nostro inconscio in cui è ancora vivo il tempo primordiale. L'opera d'arte vi si accosta e fa vibrare l'immagine. In tal modo la rappresentazione artistica assume una portata che oltrepassa di gran lunga il suo senso più ovvio. Se per esempio una poesia descrive nel suo svolgersi la vita di un uomo, risuona dietro il racconto di questo destino umano l'antica nozione simbolica della via che interpreta l'esistenza e soggioga il caos. L'orecchio cosciente ascolta solo il primo aspetto e ne riceve illuminazione, elevazione, gioia; l'inconscio però percepisce la sapienza originaria e si sente confermato nell'incessante lotta contro il caos. Anzi, perfino elementi puramente formali come per esempio il cerchio quale forma compositiva di un quadro o il ritornello ritmico come articolazione di un canto, implicano in sé quelle forme originarie dalle quali deriva buona parte di quel potere che le opere in questione esercitano sul nostro animo.

## - **La totalità dell'esistenza**

Un'autentica opera d'arte non è come qualsiasi fenomeno immediatamente percepito, una semplice porzione di ciò che esiste, ma è una totalità. Questa sedia dinanzi a me si trova in un contesto che si espande da ogni lato. Appena io la ritraggo con la macchina fotografica, il suo carattere di porzione si manifesta in modo netto.

Se però la vede Vincent Van Gogh, inizia fin dal suo primo sguardo un processo particolare: la sedia diventa il centro attorno a cui si riunisce nello spazio tutto il resto; nello stesso tempo essa si costituisce in modo tale che nella sua propria consistenza le sue parti si dispongono attorno a un centro. In tal modo ciò che si mostra nel quadro appare come una totalità. Questo processo di formazione può assumere caratteri diversi a seconda dei casi. La composizione può essere perspicua come una figura geometrica o apparire del tutto casuale. Può consistere prevalentemente nelle masse dei corpi raffigurate nel quadro o invece nell'atmosfera, nei movimenti rappresentati o nella tonalità. Si tratta pur sempre di quel processo per il quale i fenomeni, d'altronde inseriti nel contesto universale della realtà, si concentrano in un'unità densa di vita. In esso diventa percepibile quanto sta ben al di là dell'oggetto rappresentato, ossia la totalità dell'esistenza in generale. Questa totalità non si dà mai immediatamente ai miei occhi. Io stesso del resto sono solo una minima parte di un contesto incommensurabile; così è ogni oggetto che incontro; e la mia vita è pur sempre una relazione d'un frammento a un altro frammento. Qui però, nel processo della formazione artistica, avviene qualcosa di peculiare: quell'unità che promana dalla corsa percepita in quel momento e dall'uomo che la percepisce ha potere di sollecitazione. Attorno ad essa si raccoglie la totalità dell'esistenza: l'insieme delle cose, la natura, e l'insieme della vita umana, la storia, ambedue vitali in un tutt'uno. Non avviene come nei tentativi dei programmatici, cioè di quei cattivi artisti che offrono panoramiche, enciclopedie dell'esistenza, bensì in modo tale che il singolo fenomeno nel

processo di formazione venga trasmutato. Rispetto all'opera è determinante il «come», non il «che cosa». Una gigantografia che pure presenti stagioni dell'anno ed età dell'uomo, agricoltura e industria, epoche storiche e personalità influenti, mancherebbe di questa forza capace di rendere presenti; la sedia di Van Gogh sul misero pavimento di mattoni la possiede. Attorno ad essa risuona la tonalità del tutto. Così in ogni opera d'arte sorge il «mondo» che acquista rispettivamente nelle varie arti un diverso carattere. Nella sua essenza ultima però-rispetto agli altri modi di divenire del mondo, come quello della scienza, della politica, dell'educazione umana-esso è il medesimo in tutte le arti. Il mondo musicale è diverso da quello della pittura o dell'architettura. I primi dati di una sinfonia sono tempo e tonalità e in essi i temi musicali e il loro rapporto reciproco. I dati di un dipinto sono superficie, linea e colore. Quelli di una cattedrale sono spazio e massa, da cui si sviluppa e si evidenzia il rapporto che l'architetto ha stabilito fra il culto cristiano e determinate forme di costruzione. Questi ambiti dell'arte sono fra loro profondamente diversi, ma in ultima analisi mirano allo stesso scopo: conferire all'unità di mondo ed essere umano un'espressione che nella realtà non ha e nella quale risuoni la totalità dell'esistenza.

## - **Scopo e senso**

Essenziale per un'opera d'arte è avere sì un senso, ma non uno scopo. Essa esiste non per un'utilità tecnica, né per un vantaggio economico o un ammaestramento e miglioramento didattico-pedagogico, bensì per essere una forma che rivela. Non «mira» a nulla, ma «significa»; non «vuole» nulla, ma «è». Naturalmente l'opera concreta serve pure, assai spesso, ad alcuni scopi. Per esempio, gli edifici esistono affinché gli uomini vi possano abitare o vi si compiano atti della vita pubblica o cerimonie religiose. Al culto o alle relazioni sociali sono collegate composizioni poetiche. I monumenti devono ricordare il passato -originariamente garantire la sopravvivenza dei morti- e così via fino alle varie forme dell'arte applicata che appunto travalicano dappertutto in mestieri proficui. Ciò è assolutamente evidente. Tuttavia un edificio soddisfa le esigenze pratiche del bisogno di abitarvi anche se non è bello e un monumento ricorda il principe estinto anche se non possiede le qualità artistiche. Si potrebbe però replicare che fra le esigenze dell'abitazione rientra anche quella sensazione di essere avvolti e compenetrati che promana solo da spazi ben disposti e da strutture complessivamente coerenti come, allo stesso modo, il morto deve essere onorato, esaltato, celebrato dal monumento, ma ciò accade solo se l'opera è bella. Con tali esigenze pertanto ci si troverebbe già nell'ambito dell'arte vera e propria e sarebbe dimostrata la sua finalità. In verità si tratta quindi di punti di contatto simile a quelli che si riscontrano anche altrove, per esempio nella scienza. La scienza è una conoscenza conseguita secondo un metodo, in quanto



tale, non ha scopi al di fuori di se stessa. Essa è ricercata solo per la verità. Certamente ci si avvale anche di essa per raggiungere qualcosa col suo aiuto: tutta la tecnica poggia sulla conoscenza applicata. Ciononostante: appena si comprende che cosa sia la verità, si capisce che essa ha il suo senso essenziale solo in se stessa. Analogo è il discorso per l'arte. Nell'opera concreta i punti di vista secondo cui essa è formata possono ricollegarsi alle più diverse intenzioni di utilità pratica: una pura e precisa riflessione mostrerà sempre che con questo non è venuta meno la fondamentale elevatezza di senso dell'opera d'arte. In ultima analisi essa è creata per essere e per rivelare. Ancor più importante è allora chiedersi che cosa significhi l'opera d'arte in quanto tale per l'uomo. Abbiamo già visto come l'artista guardando e formando l'oggetto ne faccia apparire con purezza l'essenza. Nella medesima apparizione egli rende manifesta anche la propria essenza e quindi l'essenza umana in generale. E tale duplice apparizione avviene in modo tale che i due aspetti siano non solo concomitanti, ma anzi fusi l'uno nell'altro: nello sguardo, nell'apprezzamento e nel sentire dell'uomo che sperimenta l'oggetto, questo acquista una nuova pienezza di senso; viceversa, a contatto con l'oggetto, l'uomo giunge alla coscienza e allo sviluppo di se stesso. Tuttavia, mentre accade ciò, risuona nell'opera d'arte la totalità dell'esistenza e quel prodotto parziale, causale diventa simbolo del tutto. Giacché allora il processo di formazione si compie in una materia reale in colori, pietre, suoni, lingua, il suo risultato diventa un'opera obiettiva, destinata a durare. Chi non è artisticamente creativo, comprendendola, può partecipare al processo da cui è sorta. In tal modo l'artista «nato per vedere,

chiamato a contemplare» ha compiuto qualcosa che riguarda non solo lui personalmente, bensì l'uomo in generale. Ciò si conserva dunque nell'opera e può essere compreso, sperimentato, rivissuto da altri. In virtù di tutto ciò l'opera d'arte ha un carattere diverso rispetto a qualsiasi altra cosa, per quanto grande, utile o preziosa possa essere. Essa non esiste da sé, ma è fatta dall'uomo, non appartiene, dunque al «primo» mondo che è dato in partenza, cioè alla natura, bensì al «secondo» che risulta dall'incontro dell'uomo con la natura. Tuttavia fra i prodotti di questo secondo mondo, la cui creazione è appunto compito dell'uomo, essa ha una posizione particolare: benché condizionata e limitata in mille modi, possiede una tale compiutezza e totalità che la abilita a essere simbolo dell'esistenza in generale, simbolo del tutto. Ogni autentica opera d'arte, anche la più piccola, è come un mondo: uno spazio ben disposto e ricolmo di significati in cui si può entrare guardando, ascoltando, muovendosi. Questo spazio è costruito diversamente da quello della realtà immediata. Non è solo più giusto, più bello, più profondo, più vivo di quello dell'esistenza quotidiana, bensì ha una qualità tutta propria: in esso le cose e l'uomo sono aperti. Nello spazio dell'esistenza quotidiana le cose e l'uomo sottostanno a legami e veli ciò che se ne può percepire esprime, ma anche nasconde la loro essenza.

Ogni relazione, trapassando una distanza e una estraneità, si svolge fra una chiusura e l'altra. L'atto dell'artista che guarda e rappresenta l'essenza ha portato questa a più piena espressione. L'interno è ora anche «esterno», è appare e può essere osservato, viceversa l'esterno è ora anche «interno», viene percepito e vissuto e può essere assunto

nella propria esperienza. Grazie a questo processo appunto, l'unità ha esercitato la sua potenza, la totalità è diventata presente e percepibile. Ora la separazione è superata. Nello spazio dell'opera d'arte le cose sono ciascuna frammista all'altra e l'uomo è vicino a esse in un modo che non si verifica nel mondo immediato. Così lo spettatore, entrando in questo mondo e riproducendolo in sé, può vivere anch'egli nella totalità. Ciò che si richiede perciò nella comprensione dell'opera d'arte non è un semplice vedere o ascoltare, come per gli oggetti che altrimenti ci circondano, e nemmeno un godere e compiacersi, come in una qualsiasi circostanza. L'opera d'arte apre piuttosto uno spazio in cui l'uomo può entrare, in cui può respirare, muoversi e trattare con le cose e gli uomini, fattisi aperti. A questo in verità egli deve tendere e con ciò si manifesta, in un punto particolare, quel compito che per noi oggi è tanto urgente quanto nessun altro, quello della contemplazione. Siamo diventati attivisti e ne siamo orgogliosi; in verità abbiamo disimparato a metterci in silenzio, a raccoglierci, ad aprirci, a guardare e ad assumere in noi le essenzialità. Per questo, nonostante ogni discorso sull'arte, ben pochi hanno un autentico rapporto con essa. La maggior parte sente sì qualcosa di bello; conosce spesso stili e tecniche; talvolta ricerca anche soltanto quanto ci può essere di materialmente interessante o di attraente ai sensi. L'autentico rapporto con l'opera d'arte non ha nulla a che vedere con tutto ciò. Esso consiste nel mettersi in silenzio, raccogliersi, entrare, guardare con sensi desti e anima aperta, spiare, rivivere. Allora si dischiude il mondo dell'opera d'arte. Nel suo spazio lo spettatore sperimenta però anche il fatto che con lui qualcosa accade. Egli accede a

un'altra condizione. Quella chiusura che avvolgeva la sua essenza si allenta -più o meno-, secondo la profondità con cui penetra nella rispettiva opera d'arte, secondo l'intensità della sua comprensione, secondo l'intimità della sua relazione con essa. Egli si manifesta più chiaramente a se stesso non mediante una riflessione teoretica, bensì in una chiarificazione immediata. La gravità del proprio esistere inconsapevolmente vissuto si allevia. Egli si convince più profondamente della possibilità di diventare egli stesso autentico, puro, colmo di significato e coerente nei suoi aspetti.

## **- L'Esigenza Etica e La Bellezza**

Vediamo ora il rapporto dell'opera d'arte con la moralità. L'estetica antica diceva che dalla tragedia lo spettatore ricavava una *kátharsis*, una purificazione. Partecipando col proprio sentire alla rappresentazione del destino tragico, egli veniva scosso e purificato nel suo intimo così da poter cominciare, in un certo senso, una nuova vita. Ciò che Aristotele ha detto complessivamente del dramma, vale anche, fatte le debite differenze, per ogni opera d'arte autentica e in ciò si radica il suo significato etico. Essa muove in modo del tutto particolare l'intimo dello spettatore, lo purifica, lo riordina e lo illumina. Ciò può accadere anche grazie al contenuto in quanto tale, se si rappresenta qualcosa di grande, di edificante, di puro. Un simile effetto però non sarebbe affatto peculiare dell'opera d'arte, giacché in tal caso il suo contributo consisterebbe semplicemente nel rendere più incisivo, attraverso la forma, il

contenuto già di per sé moralmente efficace. A questo però si aggiunge un effetto particolare, proprio solo dell'opera d'arte. Esso si fonda sul fatto della formazione artistica in quanto tale ed è tanto più grande, quanto più autentico, puro e potente è quel processo di cui abbiamo parlato sopra. L'uomo è tutto proteso a divenire quell'immagine che gli è assegnata come compito dalle sue capacità e disposizioni. Se ora si imbatte in un'opera che ha raggiunto maturità e chiarezza, allora questa influisce sulla sua disponibilità interiore al mutamento, conferma la sua volontà di trasformazione e le promette compimento. Ne ricava dunque quella peculiare fiducia che l'autentica opera d'arte comunica a chi è sensibile e che non ha nulla a che vedere con l'ammaestramento e incitamento teorico. Si tratta del sentimento immediato di poter ricominciare e della volontà di farlo rettamente. Ora è venuto anche il momento di dire qualcosa riguardo a quella che spesso a sproposito e per lo più troppo disinvoltamente, è chiamata bellezza. Naturalmente non si pretende di dire nulla di esaustivo; un simile intento sarebbe altrettanto temerario quanto voler dire che cosa sia la verità. Anzi, forse sarebbe ancor più temerario giacché la bellezza è qualcosa di definitivo che presuppone la verità come pure il bene. La bellezza non è un ornamento posticcio che s'aggiunge quando tutto il resto è già presente, bensì trae le sue radici dall'interno. La filosofia medievale ha insegnato che essa è «lo splendore della verità». In tal senso non dovrebbe essere ricondotta semplicemente alle cose dell'intelletto, bensì essere riconosciuta come il segno di una pienezza e armonia interiore, come una luce che si sprigiona quando un ente è diventato tale quale dev'essere secondo la sua essenza più

profonda. L'idea è convincente e vale anche per l'opera d'arte. Nondimeno bisogna esaminare più precisamente che cosa s'intende col termine «bellezza». Per lo più la si riferisce a quanto è leggiadro, grazioso, splendido quando addirittura non la si riduce a una qualche attrattiva dei sensi. In tal modo però si limiterebbe il concetto. La bellezza è qualcosa di molto più esteso. Essa appare quando l'essenza dell'oggetto e l'essenza dell'uomo giungono a chiara espressione. Appena esse appaiono con purezza facendosi manifeste e presenti, l'opera d'arte risplende. Allora è superata la pesantezza del primo dato, del semplice contenuto come pure il mero materiale. Tutto è vivo e leggero, tutto è «forma» sia che si tratti di una scultura greca dell'età aurea che incanta subito con la sua leggiadria, sia che si tratti di un'opera di Grünewald dove non c'è nulla di «bello» in senso usuale, ma tutto parla fino alla più piccola linea e all'ultimo elemento di colore. Il realismo moderno insegna che importante è cogliere la realtà come si presenta, indipendentemente dal fatto che possa essere usuale o repellente. In antitesi a esso, ma tuttavia, secondo lo stesso atteggiamento fondamentale, l'espressionismo afferma che all'artista spetta solo di rivelare quello che egli sperimenta e a tale scopo può utilizzare fino all'estrema deformazione i fenomeni del mondo circostante. Sotto l'influenza di queste e analoghe concezioni, si è disprezzata l'arte «bella» in senso immediatamente armonico. Anche da parte della nuova arte astratta si possono sentire giudizi che svalutano un vaso greco o una Madonna di Raffaello o ancora un Adagio di Beethoven. Si tratta però di mode. In verità ci sono opere d'arte in cui il grazioso, leggero, libero, gioioso, sublime e splendido

s'impone in modo particolare. Possono limitarsi all'esteriorità e in tal caso la bellezza è una mera apparenza. Possono anche - come accade non di rado - essere frantese per una tale bellezza esteriore. Così si può benissimo sostenere che Raffaello, nonostante le innumerevoli riproduzioni o proprio per esse, sia un artista quasi sconosciuto. Bisogna prima scoprirlo e poi ci si trova incantati dinanzi a una perfezione estrema come quando si sente una sinfonia di Mozart o si tiene in mano una coppa greca dell'età aurea. Voler negare questa bellezza non è meglio del sentimentalismo che si combatte. Opere come quelle citate appartengono ai vertici più alti e ciò che è grande deve essere anche rispettato come tale.

## - **Il Rapporto con la Realtà**

Infine una proprietà essenziale dell'opera d'arte è di non risiedere, col suo nucleo più proprio, nella realtà. Reali sono i suoi colori, i suoni che sono uditi, i materiali con cui sono costruiti gli edifici; però tutto questo non le è peculiare. La sua specificità consiste in quella compenetrazione fra essenza dell'uomo ed essenza dell'oggetto che abbiamo sopra illustrato e che emerge nel manifestarsi dell'espressione. Essa non si trova nell'ambito della realtà, bensì in quello della rappresentazione anche se da qui tende a inoltrarsi nel reale, ossia nei materiali plasmabili, e così a obiettivarsi. Con questo non si vuol dire che sia reale solo ciò che è materiale; anche lo spirito è reale, anzi lo è in grado ancor superiore alla materia. Un atto di conoscenza è più reale di un cristallo o di un

albero; tuttavia non è reale il suo contenuto: ciò che nel conoscere io ho interiormente dinanzi a me. Questo è rappresentato, pensato, ciò significa però che non è reale. Analogamente si può dire dell'opera d'arte. Il suo nucleo peculiare è irreali non perché sia spirituale, ma perché è un contenuto della rappresentazione. Il fregio del Partenone, per esempio, rappresenta la processione che durante la festa delle Panatenee conduceva all'Acropoli dove, nel tempio di Atena, si sarebbe offerto il solenne sacrificio. Che cosa c'è di reale in esso? La pietra in cui è scolpito, ma non le figure in sé. Queste non si trovano nello stesso ambito e spazio di quella, ossia nel museo, in questo o quel luogo, sotto una certa illuminazione; in verità esse erano un tempo nell'immaginazione del loro creatore e sono poi di volta in volta nell'immaginazione dell'uomo che vi si accosta. Se ci si chiede dove siano state dopo la morte dell'artista e dove rimangano quando il visitatore non pensa più a esse, si può solo rispondere: in tal caso esse stesse non «ci» sono assolutamente più, ma sussiste solo la loro possibilità. Ciò suona strano, ma è così. Le figure che l'opera dell'artista ha inteso rappresentare i giovani che conducono le vittime, le fanciulle che recano la veste della dea, i cavalieri sui bei cavalli che si muovono con energia ed eleganza sono in effetti tutte vive, respirano, si muovono lì, sono piene di attività e cariche di destino, mentre ciò che si trova dinanzi in modo tangibile, «reale», sono solo pietre la cui superficie è stata modellata in un certo modo. Queste sono sempre qui; anche un animale che passa per la via le può urtare. Le figure invece si levano solo nello spirito dello spettatore che le contempla. Anche il nucleo peculiare di una cattedrale non è reale. Reali sono le pietre, le trabeazioni, i



rapporti statici. Quello che però l'architetto intendeva in senso proprio è di fatto qualcosa d'altro: uno spazio disposto in un certo modo, pieno di vita, anzi esso stesso vivo, un'essenza spaziale che pulsa e respira. Pilastri che costituiscono forze ascendenti; archi come spinte che continuamente si compiono; soffitti a volta che attuano l'opera di chiusura ed esprimendosi in tutto questo, una determinata manifestazione di ciò che significa la «casa di Dio fra gli uomini». Tutto questo però sorge solo quando un uomo sensibile entra nella cattedrale e rimanendovi, camminando in essa o guardando e respirando, intende attorno a sé con gli occhi, la testa e il petto, con la sensibilità di tutta la sua figura il continuo, silenzioso crescere, ergersi e gravare, formarsi e inarcarsi, racchiudere e rivelare, celebrare e tripudiare. Nulla di ciò è in verità reale. Il «reale» nell'opera d'arte, le superfici e le masse, i colori e i materiali, i suoni con le loro leggi dell'armonia tutto questo ha il carattere di illusione mediante cui l'artista fa comprendere allo spettatore quello che propriamente intende comunicare e che si trova di per sé in quello spazio irreali che l'uomo è in grado di aprire col suo sguardo e la sua rappresentazione in modo da entrare in un rapporto di tensione con la realtà. Naturalmente non ci si può svincolare dall'esteriore reale ma i due aspetti sono così intimamente intrecciati da costituire quell'unità caratteristica che si chiama appunto «opera d'arte». Essa è formata rispetto a questo reale, anzi fin dall'inizio è intuita in relazione ad esso. Lo scultore non vede il corteo delle Panatenee esattamente allo stesso modo in cui un pittore potrebbe dipingerlo, un incisore raffigurarlo, un poeta epico descriverlo; bensì egli vede fin dall'inizio uomini, cavalli e tori della processione

in modo plastico, anzi, più precisamente, secondo le possibilità espressive del marmo, nella luce di Atene, in questo e in quel luogo del Partenone. Ciononostante, il nocciolo peculiare è al di là della realtà empirica, nello spazio della rappresentazione. E lì deve inoltrarsi lo spettatore indirizzato dai segni visibili. Egli deve rievocarlo, farlo risalire nella propria intima contemplazione, rigenerarlo con lo spirito e il cuore. Ciò gli riesce però nella misura in cui vi si impegna e già per il fatto che occorre qui uno sforzo, un raccogliersi, penetrare, apprendere ed esercitarsi, tale esperienza è sconosciuta ai più che nell'opera d'arte vedono solo un'occupazione per ore oziose, un «piacere», mentre rientra nello statuto delle cose elevate porre esigenze al fine di poter essere condivise. Il Partenone nel suo genere è altrettanto difficile da comprendere e richiede uno sforzo altrettanto grande quanto la filosofia di Platone. Tuttavia, anche se si prescinde da ciò, la rievocazione di quel nocciolo peculiare riesce allo spettatore nella misura in cui gli è concesso e proprio solo in questa misura. Le sculture del Partenone potrebbero trovarsi lungo la strada, di fronte agli sguardi di ciascuno. Ogni passante coglierebbe del loro splendore solo quel tanto che è concesso ai suoi occhi. Qui vale un severo ordinamento che spesso si sperimenta con dolore e nondimeno merita approvazione. È bene che le cose importanti non siano retaggio di ciascuno anche se bisogna precisare che questo ordinamento è determinato non da qualche privilegio di censo o posizione sociale, bensì dalla facoltà dell'occhio, dalla forza dello spirito o dalla vitalità del cuore. Uno che sia progredito in tutte le possibilità della cultura può essere cieco per l'opera l'arte vera e propria; un altro che per le misere

condizioni dell'esistenza non ha avuto né agio né stimoli, può percepirla con la massima intensità. L'opera d'arte, accordando all'uomo la possibilità di uscire dalla realtà in cui vive e di cui lui stesso è costituito per trasferirsi nella sfera irreali della rappresentazione, gli concede uno dei doni più preziosi che possa conferire, ossia la sua pace. La realtà eccita, urta contro la volontà, provoca alla reazione. Qui invece ci sono produzioni di inesauribile pienezza e di profondissima vita, ma solo rappresentate. Esse scuotono, suscitano nostalgia, rallegrano senza attirare nella lotta dell'esistenza reale. Non appena chi incontra l'opera d'arte evita di scambiarla con la realtà che si può avere e utilizzare e dalla quale si può essere minacciati e distrutti, ma la riconosce come una figura che si presenta nella sfera irreali ed è rivelatrice di senso, allora si effonde dappertutto una pace particolare che si dischiude solo qui.

## - **In Prospettiva**

Tuttavia l'opera d'arte prende parte alla realtà. Essa promana dalla brama di quell'esistenza perfetta che non c'è, ma che l'uomo, nonostante ogni delusione, pensa debba esistere: in essa l'ente raggiunge la sua piena verità e la realtà è sottomessa all'essenziale; lì le cose stanno nell'intimo del cuore che si è aperto e il cuore parla attraverso la molteplicità libera delle cose. L'albero sulla tela non è come quell'albero là fuori, nel campo. Non è affatto «qui», ma si erge nello spazio della rappresentazione, visto, percepito, ricolmo del mistero dell'esistenza. Il pittore l'ha formato guardandolo e la

sua immagine è così espressa nella compagine esteriore delle linee e dei colori sulla tela che può riaffacciarsi alla rappresentazione di chi osserva questa compagine. L'albero però non è sigillato nella sua irrealtà, bensì suscita la speranza che sorga un giorno effettivamente il mondo come dovrebbe esserci, qualora questo debba davvero esistere. Così l'arte delinea in anticipo qualcosa che non è ancora presente. Essa non può dire come diventerà; tuttavia garantisce in modo misteriosamente consolante che avverrà. Dietro ogni opera d'arte si dischiude per così dire qualcosa. Qualcosa s'innalza. Non si sa bene né che cosa, né dove, ma nel più profondo si sente la promessa. L'opera d'arte riceve il suo senso vero e proprio solo da Dio. La rivelazione parla del sorgere di un nuovo mondo in seguito alla rovina e al giudizio finale. Ciò non è possibile da parte del mondo naturale stesso. In quanto tale esso rimane sigillato in quella chiusura di cui parla il prologo del Vangelo di Giovanni. Certamente nel mondo rimane un gran numero di possibilità: produzioni, azioni, conquiste, progressi di ogni genere nella vita che sono grandi, belli e davvero degni di lotta; ma questi si sviluppano tutti all'interno di quella prima impostazione che chiamiamo appunto «esser-ci». Non si tratta però ancora di quel nucleo peculiare che il nostro intimo ricerca e nell'attuazione del quale consiste il futuro. Sappiamo che le cose non sono come debbono essere, ma noi possiamo renderle tali traendole da loro stesse non mediante la scienza o la tecnica. Mai ammetteremo di essere soltanto ciò che siamo ora. “L'uomo supera infinitamente l'uomo”: ha detto Pascal. Egli tuttavia con nessuna forza della natura o della cultura può raggiungere se stesso. Continuamente tenta nel campo

del lavoro e del proprio sviluppo, della lotta e della conquista, ma non riesce. L'esser-ci non ottiene da se stesso quello a cui mira. Ciò, il vero futuro, deve realmente «arrivare» a noi da Dio: in quanto «nuovo cielo» e «nuova terra» in cui si manifesta l'essenza delle cose; in quanto «nuovo uomo» formato a immagine di Cristo. Questa è la nuova esistenza in cui tutto è manifesto, in cui le cose stanno nello spazio del cuore umano e l'uomo irradia la sua essenza delle cose. Di quest'essere nuovo parla l'arte spesso senza sapere quel che dice. Da tutto ciò proviene il suo carattere religioso. Secondo l'interpretazione che qui presentiamo, esso non deriva da contenuti immediatamente religiosi della singola opera. Naturalmente ce ne sono e sarebbe lungo spiegare l'importanza di comunicare un messaggio religioso non attraverso parole, bensì attraverso la forma artistica. Qui tuttavia si tratta di qualcosa d'altro: di quel carattere religioso insito nella struttura dell'opera d'arte in quanto tale; nel suo rinvio al futuro, a quel “futuro” puro e semplice che non può più essere fondato a partire dal mondo. Ogni autentica opera d'arte è essenzialmente “escatologica” e proietta il mondo al di là, verso qualcosa che verrà. Così anche l'autentico rapporto con l'opera d'arte sfocia in qualcosa di religioso. Le riflessioni precedenti hanno mostrato che io non rendo giustizia all'opera d'arte se la «gusto», ma devo rivivere l'incontro dell'artista creatore con l'oggetto. Io entro nello spazio che qui sorge e vivo nel mondo più puro che s'innalza. Guardandolo, ne vengo conquistato. In me stesso viene evocato «il meglio», che si libera dai vincoli e dall'oppressione sotto cui lo tiene l'esistenza quotidiana. Proprio così però ho il presentimento di quello che sono in verità e sento la

promessa che un giorno potrò raggiungere questo nocciolo peculiare. Detto più giustamente: un giorno, nel futuro definitivo, quando il mondo riceverà il suo nucleo più proprio, anche il mio essere più peculiare mi verrà incontro e sarà mio.

## **CONSIDERAZIONI SULLA FILOSOFIA DELL'ARTE DI MARTIN HEIDEGGER**

Heidegger spiega che la parola «origine» indica, nella sua opera: «l'Origine dell'opera d'arte» quell'elemento, quel «dove», dal quale e attraverso il quale una cosa è, nel proprio modo, ciò che è. Ciò che qualcosa è in una certa modalità – il «chè» nel suo «come» è ciò viene chiamato il suo «stanzarsi». L'origine di qualcosa è la provenienza, la venuta alla luce, l'ingresso nell'evidenza del suo stanziarsi. Chiedere dell'origine dell'opera d'arte continua Heidegger, significa quindi interrogare la provenienza del suo stanziarsi. Secondo la rappresentazione abituale, l'opera origina dall'attività e attraverso l'attività dell'artista. L'artista è ciò che è attraverso l'opera; infatti, che l'opera “Lodi il maestro” significa che l'opera fa sì che l'artista emerga come un maestro dell'arte. L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due è senza l'altro. Eppure, nessuno dei due da solo, regge l'altro. Artista e opera ogni volta sono in se stessi e nel loro reciproco rapporto, in virtù di un terzo elemento, che è, invero, il primo, vale a dire ciò da cui sia l'artista sia l'opera d'arte traggono il loro nome:

l'arte.

Tanto necessariamente l'artista è l'origine dell'opera in un modo diverso da come l'opera è l'origine dell'artista quanto certamente l'arte resta, in una modalità ancora diversa, l'origine, al tempo stesso, dell'artista e dell'opera. Heidegger fa notare che «Arte» non è ormai nient'altro che un vocabolo, a cui non corrisponde più nulla di concreto. Secondo Heidegger essa può valere semmai come una rappresentazione d'insieme in cui si fanno rientrare gli unici dati concreti in tale campo: le opere e gli artisti. E se anche la distinzione «arte» continua Heidegger, dovesse designare qualcosa di più di una rappresentazione d'insieme, ciò che verrebbe inteso mediante essa potrebbe sussistere solo sulla base dell'effettiva concretezza, cioè dell'effettualità, delle opere e degli artisti. Il problema dell'origine dell'opera d'arte dice Heidegger, si risolve nell'interrogare l'arte in un modo che sia consono al suo stanziarsi. Ma, poiché deve rimanere aperto il problema se e in che modo l'arte sia si coglie il suo stanziarsi costitutivo là dove, senza dubbio, essa operi effettivamente. L'arte si stanziava nell'opera d'arte. L'essenza dell'arte si può desumere dall'opera. Che cosa sia quest'ultima si può saperlo solo a partire dallo stanziarsi costitutivo dell'arte. È chiaro che ci si muove in circolo. Il modo di ragionare abituale esige che tale circolo venga evitato, giacché contravviene alla logica. Si ritiene spiega quindi Heidegger che l'essenza dell'arte possa essere desunta, mediante un'analisi comparativa, dalle varie opere d'arte esistenti. Tuttavia, non si è certi, che alla base di una tale indagine, stiamo effettivamente ponendo delle opere d'arte, se non sappiamo già che cosa sia l'arte. Ma così come lo stanziarsi costitutivo di

quest'ultima non può essere ricavato raccogliendo dei segni distintivi dalle diverse opere, esso non è nemmeno ottenibile per deduzione da concetti sovraordinati; infatti, anche tale dedurre si è già rivolto a quelle determinazioni che hanno appunto il compito di offrirci in modo canonico, ciò che già previamente riteniamo essere un'opera d'arte. Sicchè, sia il raccogliere qui e là dei segni caratteristici dall'esistente cioè: dal comune patrimonio artistico, sia la deduzione da principi sono qui egualmente impossibili e, laddove vengano esercitati si rivelano un modo per ingannare se stessi. Si deve dunque seguire secondo Heidegger questo andamento circolare, questo circuito. Ma non si tratta né di un ripiego né di una mancanza. Intraprendere un siffatto è la forza del pensiero, posto che il pensiero sia un lavoro manuale, un'opera della mano. Il passo principale dall'opera verso l'arte, in quanto è un passo dell'arte verso l'opera, è allora un circolo; ma non solo: ognuno dei passi che si cercherà di compiere è già in sé un girare nel circuito di tale circolo. Al fine di trovare lo stanziarsi dell'arte che è effettivamente operante nell'opera, ci si avvicina all'opera effettuale e la interroghiamo nel suo essere e nella sua modalità chiunque conosca delle opere d'arte fa notare Heidegger. Si incontrano monumenti e sculture nelle piazze, nelle chiese e nelle case private. Nelle collezioni e nelle mostre sono collocate opere d'arte appartenenti alle epoche e ai popoli più disparati. Se consideriamo le opere nella loro intatta effettualità senza immaginarci nient'altro, allora si mostra quanto segue: le opere sono presenti con la stessa naturalezza di qualunque altra "cosa", (in tedesco *das Ding*) cioè di qualunque altra *res* il quadro se ne sta appeso al muro come un



fucile da caccia o un cappello. Un dipinto, per esempio quello di Van Gogh che raffigura un paio di scarpe contadine, passa da una mostra all'altra. Le opere vengono spedite in giro come il carbone della Ruhr o i tronchi della Foresta Nera afferma Heidegger. Tutte le opere hanno questa indole di *res*, questa *realistas*, questa *realità*. Le opere vengono assunte nel modo in cui si fanno incontro a coloro che le vivono e ne godono. Anche l'esperienza estetica non può rinunciare all'indole di *res* che inerisce all'opera d'arte (la realtà dell'opera). È il pietroso che incontriamo nell'opera architettonica (nell'edificio). Il ligneo nel lavoro di intaglio. Il cromatico nel dipinto. Il vocale nell'opera della parola. Il sonoro nell'opera musicale. Anzi, la realtà risiede così inamovibilmente nell'opera d'arte che, addirittura viene da dire al contrario: l'opera architettonica è nella pietra; l'intaglio è nel legno; il dipinto è nel colore; l'opera della parola è nella voce; l'opera musicale è nel suono. Heidegger si pone l'interrogativo di che cosa sia l'ovvia indole di *res* che è nell'opera d'arte e che cosa sia questa sua ovvia realtà. Ora il porsi questa domanda, nel ragionamento di Heidegger diviene superfluo e disorientante, dal momento che, oltre a essere una *res* l'opera d'arte è anche qualcos'altro. Questo "Altro" che sta "su" di essa, costituisce l'elemento artistico. L'opera d'arte è, sì, una *res* prodotta, approntata, ma indica anche qualcosa che va oltre l'essere della mera *res*. L'opera fa conoscere pubblicamente Altro, rende palese Altro; è allegoria. Nell'opera d'arte, assieme alla *res* approntata, viene messo qualcos'Altro. L'opera è simbolo. Allegoria e simbolo sottolinea Heidegger, delineano la prospettiva, "l'ottica", entro la quale da sempre si muove la caratterizzazione dell'opera

d'arte. Tuttavia, quest'Uno che è proprio dell'opera che nell'opera palesa un Altro, che mette assieme giacchè chiama l'uno l'Altro quest'Uno è esattamente l'indole di *res* la realtà dell'opera d'arte. Spiega Heidegger che la realtà nell'opera d'arte è una sorta di sub struttura dentro la quale e sopra la quale venga poi costruito l'Altro, ovvero ciò che propriamente costituirebbe l'opera. È questa realtà ciò che l'artista in senso proprio "fa" con le sue mani. Ora cerchiamo di tentare di cogliere l'immediata e piena effettualità dell'opera d'arte, infatti, solo in questo modo troviamo in essa l'arte nel suo effettivo vigere operale. Si deve, pertanto dapprima mettere a fuoco la realtà dell'opera. A tal fine è necessario sapere con sufficiente chiarezza che cosa sia una *res* solo allora si potrà stabilire se l'opera d'arte sia, sì, una *res*, ma una *res* con altro attaccato sopra. E solo a quel punto si potrà decidere se l'opera non sia qualcosa di fondamentalmente altro, e mai una *res*. Vogliamo dunque imparare a conoscere l'essere – *res* (la realtà), della *res*. Si tratta allora di esperire ciò che fa di una *res* quella *res* che è l'elemento dicevolmente reale, ovvero: la realtà della *res*. A tale fine dobbiamo conoscere l'ambito in cui rientrano tutti quei enti che da lungo tempo indichiamo con i nomi di Ding, *Res*, "(il qualcosa di) reale". La pietra lungo la via e la zolla nel campo sono dei reali, così come sono dei reali la brocca e la fontana lungo il sentiero ma ci si interroga come stanno le cose riguardo all'arte nella brocca e all'acqua della fontana, ci si chiede se anch'essi sono dei reali, se d'altra parte sono detti reali anche la nuvola nel cielo e il cardo nel campo, la foglia nel vento d'autunno e lo sparviere in volo sopra la foresta. Ognuno di questi enti deve in effetti essere chiamato Ding,

*Res* “(un qualcosa di) reale”, se tali nomi vengono imposti persino ciò che, diversamente da quanto appena richiamato, non si mostra, non appare. Un reale si fatto, un Ding, una *Res* che sia tale da non mostrarsi è, per esempio, secondo Kant il mondo nella sua interezza; anche Dio è una *res* del genere. *Res* in sé e *res* che si mostrano palesemente: ogni ente che, comunque sia, è essente, viene chiamato, con le parole della filosofia, Ding, *Res*, un che di reale. Oggi, l’aereo e l’apparecchio radiofonico fanno parte delle *res* più prossime, ma quando intendiamo le *res* o le realtà ultime, ci riferiamo a qualcosa di interamente diverso. Le realtà ultime, sono: morte e giudizio. La dizione *res* designa qui tutto ciò che non sia un mero nulla secondo tale significato, anche l’opera d’arte è una *res*, nella misura in cui è un che di essente. Il fatto che la realtà della *res* si lasci indicare con particolare difficoltà, e raramente, è provato dalla sua accennata storia delle sue interpretazioni che coincide con il destino entro la cui misura via via dispensata il pensiero esperide ha finora pensato l’essere dell’ente. Ma dice Heidegger non ci limitiamo qui a constatare un dato. In tale storia, cogliamo, al tempo stesso un cenno. E forse un caso che fra le interpretazioni del *res* si sia imposta quella che segue il filo conduttore del plesso dilemmatico. Viene osservato da Heidegger che questa determinazione del *res* trae origine da un’esplicazione dell’essere-attrezzo dell’attrezzo, il quale è particolarmente vicino al rappresentare dell’uomo, dal momento che giunge dall’essere attraverso il nostro proprio trarre-fuori. L’attrezzo in tal senso più familiare quanto al suo essere, occupa al tempo stesso una singolare posizione intermedia tra la *res* e l’opera. Ora ci si domanda quale sia

il cammino che conduce all'attrezzalità dell'attrezzo. In che modo sia possibile esperire ciò che l'attrezzo è in verità. Il procedimento ora richiesto deve evidentemente tenersi lontano da quei tentativi che recano con se i sopprusi delle interpretazioni abitualia. Descrivere un attrezzo, lasciando da parte ogni teoria filosofia, è il modo migliore per garantirci da questo pericolo, come esempio Heidegger sceglie un manufatto un attrezzo abituale, un paio di scarpe contadine. Per descriverle non c'è nemmeno bisogno come modello, di un esemplare concreto. Le scarpe sono note a chiunque, tuttavia siccome è richiesta una descrizione immediata, può essere bene facilitarne la visualizzazione. Per avere un aiuto in tal senso è sufficiente una rappresentazione figurativa. Heidegger sceglie allo scopo un noto quadro di Van Gogh, il quale ha più volte dipinto questo calzare. La domanda che ci si pone è quella di che cosa ci sia mai da vedere. Tutti sanno come è fatta una scarpa. Un attrezzo si fatto serve da calzatura a seconda dei modi del suo servire, ora per lavorare nei campi, ora per danzare, cambiano ogni volta, la materia e la sagoma. Questi elementi, per quanto esatti, non fanno che ricordarci quanto già sappiamo. L'essere-attrezzo dell'attrezzo, cioè l'attrezzità, consiste nella sua servibilità. La servibilità che implica l'attrezzalità si evidenzi per esempio quando la contadina calza le scarpe nel campo. Solo li esse sono ciò che sono. E lo sono in maniera tanto più genuina quanto meno lei, lavorando, pensi alle scarpe, o addirittura le guardi, o anche solo le senta. Con esse cammina e in esse sta. A questo servono in concreto le scarpe. Seguendo da vicino l'uso di questo attrezzo, deve pertanto venirci incontro l'attrezzabilità. Invece, finchè ci limitiano a tenere presnte,

in generale, dei calzari o, addirittura, finchè ci limitiamo ad osservare, in un quadro delle scarpe che se ne stanno semplicemente lì vuote e inutilizzate, non esprimeremo mai ciò che è, in verità, l'attrezzatura. Sulla scorta del dipinto di Van Gogh, spiega Heidegger non si può nemmeno stabilire dove si trovino. Intorno a questo paio di scarpe contadine non è raffigurato nulla di cui esse potrebbero far parte, nessun luogo di appartenenza: solo uno spazio indeterminato. Non vi è nemmeno della terra aggrumata, proveniente dal campo o dal sentiero, elementi che, perlomeno potrebbero fornire indicazioni circa il loro impiego. Un paio di scarpe contadine e nulla più. Tuttavia dallo scuro dell'involto consumato delle scarpe, si protende la fatica dei ritmi del lavoro. Nella corposa ruvidità della calzatura, si rafforza la durezza dei passi tra i solchi tesi e sempre uguali, del campo battuto da un vento tagliente. Sul cuoio restano la freschezza e l'umidità del terreno. Sotto le soles si fa incontro la singolarità del sentiero campestre all'imbrunire nelle scarpe vibra il richiamo scabro della terra, il maturare silenzioso delle sue messi e il suo impenetrabile negarsi quando essa si mostra nell'incoltezza del campo invernale. In questo attrezzo, respirano l'apprensione senza lamenti, per la sicurezza del pane, la gioia, senza parole, per lo stato di bisogno nuovamente superato, il trepidare nell'imminenza della nascita e il tremare nell'avvolgente minaccia della morte. Questo attrezzo appartiene alla terra ed è custodito nel mondo della contadina. Proprio in virtù di tale appartenenza custodita, l'attrezzo è in sé, quell'attrezzo che è. Tutto ciò noi lo possiamo notare solo sulle scarpe raffigurate nel quadro, la contadina, invece, semplicemente le calza. Sempre che questo

semplice calzare si a poi davvero tale. Ogni volta che, a tarda sera, presa dalla stanchezza la contadina ripone le scarpe per riprenderle quasi subito nell'ancora buio crepuscolo del mattino o anche quando in un giorno di festa, vi passa solo accanto, ogni volta lei sa tutto questo senza avere nulla da osservare o considerare. L'attrezzità consiste, certo, nella servibilità dell'attrezzo. Ma quest'ultima, a sua volta, si pone nella pienezza di un costitutivo essere attrezzale. Heidegger lo chiama la fidezza. In virtù di essa la contadina è, attraverso questo attrezzo affidata al richiamo scabro della terra, in virtù della fidezza dell'attrezzo, la contadina può fidarsi del suo mondo. Per lei e per coloro che condividono la sua esistenza mondo e terra sono là soltanto così: nell'attrezzo. La fidezza dell'attrezzo offre a quel mondo semplice essere-recondito, assicura alla terra la libertà del suo perenne prorompere.

L'attrezzità, la fidezza, mantiene assembrati in se tutte le *res* secondo il modo e l'estensione di ciascuno. La servibilità dell'attrezzo è, invece, solo la conseguenza costitutiva della fidezza. Quella vibra solo entro questa, e senza di essa non sarebbe nulla. Il singolo attrezzo viene usurato e consumato, ma, con ciò, nello stesso istante, anche l'usare stesso cade vittima del logorio, si ottunde e diviene abituale. In tal modo, l'essere attrezzo va in rovina riducendosi al mero attrezzo. La rovina dell'attrezzità è il dileguare della fidezza. Ma il dileguo, cui gli utensili devono la loro noiosa e importuna abitualità, non è che un ulteriore testimonianza in favore dello stanziarsi originario dell'essere attrezzo. L'abitualità così logorata dell'attrezzo si impone, quindi, come suo unico e apparente proprio modo d'essere. Ormai è

visibile solo la pura e semplice servibilità, la quale suscita l'apparenza che l'origine dell'attrezzo risieda nel mero approntamento che plasma e sagoma una materia. Tuttavia, resta il fatto che esso nel suo genuino essere-attrezzo viene da più lontano. Materia e sagoma, e la loro distinzione hanno un'origine più profonda. L'attrezza è stata trovata, ma non attraverso la descrizione e la spiegazione di un paio di scarpe che giaccia effettivamente dinanzi; non attraverso un reso conto di un loro processo di fabbricazione; e neppure osservando un loro concreto impiego, bensì unicamente recandoci dinanzi al dipinto di Van Gogh. Il quadro ha parlato. Vicino all'opera, ci siamo di colpo ritrovati in un altro luogo rispetto al quale siamo abituati a stare. L'opera d'arte, precisa Heidegger, ha permesso di comprendere che cosa sia in verità il paio di scarpe. L'opera pittorica non ha consentito solo, come in un primo momento poteva apparire, una migliore visualizzazione dell'essere dell'attrezzo ma piuttosto attraverso l'opera e unicamente in essa, l'attrezza si mostra in se nettamente. Il dipinto di Van Gogh è il far insorgere ciò che l'attrezzo, il paio di scarpe contadine, è in verità. Questo ente giunge fin dentro la disascosità del suo essere. I Greci chiamavano la disascosità dell'ente *Alethéia* che noi diciamo «verità». Ma quando pronunciamo questa parola, non la pensiamo quasi affatto. Se nell'opera accade un far insorgere l'ente nel *che* e nel *come* del suo essere, in essa e all'opera questo avvenire, ossia un accadere della verità. Nell'opera dell'arte si è messa in opera la verità dell'ente, nell'opera, un ente, un paio di scarpe contadine viene a stare nello scaglio del proprio essere. L'essere dell'ente perviene alla stabilità

del suo netto mostrarsi. Questo, dunque, insiste Heidegger sarebbe lo stanziarsi costitutivo dell'arte: il mettersi in opera della verità dell'ente. Certamente l'arte ha avuto sempre a che fare con il bello e la bellezza e anche con la verità. Le arti che portano alla luce tali opere sono dette, a differenza di quelle artigianali che approntano attrezzi, "belle arti". Nelle belle arti non è l'arte a essere bella; piuttosto il nome è dovuto al fatto che esse portano alla luce il bello. La verità, per contro, è la pertinenza della logica. La bellezza invece è riservata all'estetica.

## **RIFLESSIONI SULLA FILOSOFIA DELL'ARTE DI GIOVANNI GENTILE**

Dall'analisi della sua opera emergono le questioni che Gentile pone circa i contenuti che riguardano: il problema, l'attualità e gli attributi dell'arte. Ne ho tratto le considerazioni che vado ad esporre.

Con riferimento alla Forma, data l'inattualità dell'arte in se, si sa che essa si può rendere attuale solo nel pensiero. Si deve ora distinguere in un'opera d'arte ciò che è pensiero e ciò che è, invece, il principio artistico che è tutto arte. Ma è evidente che prescindere dal pensiero è prescindere proprio dalla concreta e pratica realizzazione dell'autocoscienza, che è appunto quella consapevolezza con cui il soggetto si riconosce nell'oggetto per tornare poi soggetto. Tuttavia questo procedimento serve per



rintracciare il principio di un'opera d'arte, ossia ciò che dà valore d'arte a tutta la vita spirituale che esso investe.

L'Io in forma di soggetto è la forma puramente ideale, o trascendentale, che è principio di ogni realtà. Ma per essere tale è indispensabile la sua opposizione e costante compenetrazione con l'oggetto. L'opposizione tra soggetto e oggetto risponde alla logica della nostra filosofia secondo la quale l'opposizione è necessaria agli opposti. Nessuno degli opposti, cioè si può pensare per a se stante, indipendentemente dall'altro, come qualcosa di assoluto. L'opposizione, infatti, suppone la relazione necessaria dei termini, ossia un'attività sintetica che li pone entrambi contrapponendoli.

L'arte, oltre ad essere pura soggettività, è anche pura oggettività, ed è la conciliazione di questa immediata opposizione nella realtà dell'autocoscienza. Pertanto, nella definizione di Gentile, l'arte è tutto e quindi nulla (giacchè la definizione definisce in quanto distingue, e finchè tutto rimane indistinto non si è definito nulla). Percui, se si accetta una tale definizione di arte, la distinzione tra arte e pensiero non vien meno; soltanto non è più perpendicolare al piano della realtà spirituale, ma trasversale. Dunque, il soggetto che si pone di fronte all'arte ha due possibilità:

- 1) o non attualizzarla nello spirito,
- 2) o realizzare un'unità spirituale (fuori della quale non è possibile che rimanga nulla a cui si possa attribuire valore spirituale), in cui l'arte si attualizza e diventa pensiero.

L'arte pura è inattuale, e perciò, nella sua purezza, inafferrabile. Ciò non significa che essa non esista, ma solo che non è separabile dal resto dell'atto spirituale in cui essa esiste. Pertanto, come si è già

detto, la distinzione fra arte e pensiero non è nettamente individuabile ma trasversale. Il significato del termine contenuto dell'arte è doppio:

- È contenuto astratto quando, nella forma del pensiero, suppone l'opera d'arte, e non la precede. Il pensiero è così estraneo al mondo dell'arte sebbene ad esso inscindibilmente congiunto; come già detto, si esprime come rappresentazione e riflessione insieme.
- È contenuto concreto quando, nella forma dell'intuizione, investe lo spirito dell'artista in una forma che è già arte (come un nucleo primitivo, o un abbozzo di arte futura).

La forma dell'arte non è la stessa forma del pensare, perché l'arte non è pensiero, ma di qua dal pensiero, ne è l'anima. Mentre, infatti, la forma del pensiero è una forma logica o etica (se considerato nella sua azione di auto-produzione (la forma dell'arte è il principio inattuale di ogni opera, il solo cui compete il valore della bellezza. Pertanto si può dire che si possa giungere alla scoperta della bellezza solo attraverso il formalismo assoluto. La bellezza è un valore estetico perché è un carattere della vita spirituale. Ora, valore è sinonimo di ciò che c'è da preferire; pertanto necessita che sia preferito o scelto da una volontà libera.

Nella dialettica della forma si deve precisare cosa si intenda per immediatezza e per libertà quando si parla della forma estetica:

- L'immediatezza coincide con la natura. Ma si è ormai superata quella falsa convinzione che guarda all'arte come il frutto di una spontanea ispirazione che si impadronisce dell'artista.

- L'arte è piuttosto il frutto della libertà dell'artista; dove libertà significa pure volontà, spontanea e intuitiva, ma pur sempre scelta.

È entro questi termini che si può affermare che il segreto dell'artista sia l'intuizione.

Ogni volta che nella filosofia si è parlato di intuizione, l'interesse è sempre stato rivolto alla ricerca di un qualche cosa di oggettivo, tale che fosse indipendente dal soggetto.

- Con Platone la dottrina della cognizione innata (che è il punto di partenza di tutta l'attività del soggetto) trova origine da un presupposto dogmatico per eccellenza, un concetto realistico dell'oggetto, concepito come un antecedente della relazione che il soggetto ha con esso.
- Kant elabora una critica al dogmatismo, eppure si rinchiude entro due pilastri dogmatici: il *noumeno* (inconoscibile perchè lo spirito umano è privo di intuizione intellettuale) e l'*esperienza* (conoscibile attraverso l'intuizione sensibile). Percui la conoscenza dell'esperienza ci è data per la presenza in noi di un'intuizione proveniente dal di fuori, mentre la conoscenza del noumeno ci è negata perché in noi manca una forma di superiore intuizione.
- L'idealismo moderno, si è andato liberando da una tale idea oscura di intuizione. Il processo dello spirito non ammette più l'immediatezza (propria dell'intuizione), ma viene identificato come un processo di mediazione.

Nella critica nel dogmatismo dell'intuito, dell'innatismo e

dell'immediatezza, l'idealismo si è servito dell'empirismo, nel quale, però, è caduto in braccio alla non meno dogmatica immediatezza dell'esperienza, pertanto il soggetto rimane ancora legato in maniera immediata e intuitiva alla realtà esterna percepita. La logica empiristica, insomma, ha ricondotto di nuovo la filosofia ad abbracciare l'intuizionismo.

L'idealismo non può ammettere nessuna forma di intuizione, perché non può ammettere che la vita dello spirito sia qualcosa di immediato. Esso, piuttosto, intende lo spirito come un'immanente dialettica in cui tutto è sottratto all'immobilità del meccanicismo, e si realizza, invece, nel movimento del divenire (l'essere coincide col non-essere, l'affermazione con la negazione). Anche l'arte partecipa alla dialettica della vita spirituale; ma la dialettica dell'arte non è la stessa dialettica del pensiero, la quale è volta a realizzare l'autocoscienza.

L'autocoscienza è da intendere come atto dinamico del pensiero (perciò può dirsi atto pensante o pensiero in atto); tale che, se si stagnasse in qualcosa di statico, cesserebbe di essere autocoscienza.

Autocoscienza è posizione di un soggetto e di oggetto nella loro reciproca relazione: ognuno dei due si pone contrapponendosi, e ponendo perciò l'opposto (ossia negando se stesso) a cui possa contrapporsi; e si realizza solo nell'unità della sintesi. In altre parole, la dialettica dell'autocoscienza è l'unità indivisibile di tesi e antitesi, di essere e non-essere.

La dialettica della forma artistica non permette all'arte di rimanere nella forma della sua inattualità ideale; ma la porta ad uscire da sé, a

negarsi come quella forma puramente soggettiva che essa è, per risolversi gradatamente nella maturità del pensiero.

## **IL SENSO DELL'OPERA D'ARTE NEL PENSIERO DELL'ESSERE DI EMANUELE SEVERINO**

### **- Il sentiero del giorno nell'arte.**

Nella storia del nichilismo, la struttura formale dell'azione viene definita una volta per tutte da Aristotele. Ma prima ancora che nella definizione aristotelica, tale struttura si rispecchia nella conformazione stessa dell'espressione verbale del linguaggio che è destinato a diventare il linguaggio dell'Occidente. Il terreno in cui cresce il linguaggio dell'Occidente è la lingua greca. È all'interno della lingua greca che il nichilismo, per la prima volta nell'accadimento del mortale, testimonia il senso dell'essere e del niente. Con questa testimonianza, la lingua greca accade orientata esplicitamente verso un nuovo senso, il senso dell'alienazione. Questa orientazione sopraggiunge nel cerchio dell'apparire (cioè nel cerchio dell'apparire si apre la possibilità che ciò che viene chiamato "diacronia" sia il sopraggiungere in un cerchio dell'apparire), con l'orientazione nuova la lingua greca appare in una forma diversa, la

forma del nichilismo. Ma, si sta incominciando a dire, ancor prima di questa nuova orientazione la lingua greca rispecchia in sé la struttura formale dell'azione. In quanto volontà di realizzare uno scopo con i mezzi che essa ritiene più adatti e che crede di saper dominare, l'azione è la tecnica. La struttura formale dell'azione è la struttura formale della tecnica; ossia è il tratto comune all'azione, cioè alla tecnica, della preistoria e della storia dell'Occidente. Nella lingua greca e latina-e in generale nelle lingue indoeuropee- il carattere tecnico dell'agire trova espressione ancor prima che l'Occidente assuma la tecnica nell'orizzonte dell'ente nell'orizzonte dell'apparire dell'ente. Le parole costruite sulla radice “ar” indicano costantemente qualcosa che, in modo più o meno diretto, più o meno esplicito, appartiene alla struttura formale della tecnica, e cioè all' adattarsi, al convenire a un fine, da parte di certi mezzi di cui il parlante è convinto di disporre. “Ars” viene tradotto con il termine “Arte”. Ma ars indica innanzitutto ciò che si trova disposto in una connessione e in un ordine, e precisamente ciò che si trova disposto nella connessione e nell'ordine che consente al mortale di ottenere un certo scopo. Ars è cioè ogni abilità del corpo e della mente del mortale, ossia ogni attività che, disponendo le cose in un certo ordine cioè servendosi delle cose secondo un certo ordine, facendole diventare “mezzi” e “strumenti” in un certo modo determinato, è capace di conseguire uno “scopo” (Telos). Lo scopo che è metatesi di art è il compimento dell'ars. Ars sono anche le forme “superiori” di attività, cioè le *artes liberales et optimae*, che si distinguono dalle *sordidae et illiberales*. In ogni caso la parola ars, costruita sulla radice ar, indica la stessa struttura “tecnica” dell'agire. Il significato

di questa parola coincide in gran parte col significato di opera, lavoro, impresa. Ma alla struttura del dominio, presente in ogni ars, non solo appartiene la preghiera e il sacrificio, ma anche l'armonia cioè l'essenza delle cose belle, la virtù e l'argomentare (cioè il mostrare la verità di ciò che si afferma) sono avvertite dal linguaggio premetafisico come un dominio che il mortale esercita su certi mezzi corporei o mentali idonei a produrre gli scopi che egli si propone. Il sacro, il bello, il bene, il vero sono così modi specifici di impadronirsi delle cose. Il linguaggio premetafisico esprime la volontà di dominio costruendo sulla radice "ar" un gran numero di parole che indicano il volere, il bramare e il decidere: ciò significa che la volontà è intesa come ars che dispone dei mezzi adatti alla produzione dello scopo. Nel termine "ars" è presente l'intera articolazione del senso dell'ars, giacché ars significa, insieme, la decisione, il limite e quindi la misura di ciò di cui si dispone, e lo scopo. L'intero costume di un popolo è "mos". Mos è la volontà del mortale che si determina come ars praticata dal gruppo sociale. Mores sono l'uso pubblicamente consolidato degli ar-ma. Ma, ancora una volta, è solo nell'orizzonte del nichilismo metafisico dove le cose sono pensate come disponibili all'essere e al niente, che l'ars può decidere e disporre delle cose, separandole dal tutto e sottraendole a ogni sorte. Solo se le cose sono pensate come oscillanti tra l'essere e il niente possono essere separate dal tutto e solo se sono separabili dal tutto è possibile decidere. Prima della filosofia greca c'è soltanto il tentativo di decidere. Solo nella storia dell'Occidente i mortali possono decidere e sottrarsi alla sorte del nichilismo che è il pensiero che *crede* di poter dominare l'essente,

perché *crede* che gli essenti siano tra loro separati, privi cioè di un nesso eterno e necessario. Gli essenti sono separati tra loro solo se escono e ritornano nel niente. Ma nell'inconscio dell'Occidente dire che gli essenti escono e ritornano nel niente, significa dire che gli essenti sono niente, ossia che l'ente (il positivo) è il ni-ente (il negativo). A partire da questa persuasione l'Occidente ha eretto il suo sapere e il suo agire. Per Severino tutte le forme di saperi sono guidate da questa persuasione. Ma anche l'agire dell'uomo è anch'esso condizionato dall'inconscio dell'Occidente che identifica l'essere col niente. La forma più compiuta di questo condizionamento è la volontà di potenza, che è la volontà di *credere* di avere potere nei confronti dell'essente, di poterlo dominare, isolare, di poter guidare il processo di produzione e distruzione dell'essente. Nella sua storia l'arte, intesa come unità di sapere e fare (tèchne), è stata totalmente condizionata da questa *persuasione*. Infatti, uno dei concetti cardine dell'arte, la poiesis, è inteso, lungo tutta la storia dell'Occidente, come l'uscire e ritornare nel niente dell'ente pro-dotto. Certamente, si può obiettare che l'opera d'arte prima di essere pro-dotta, era già in potenza nella "forma" che l'artista aveva in mente, e si può anche obiettare che la "materia" prima di essere formata dall'artista, esisteva, non era cioè un niente. Eppure, quell'opera d'arte, quell'unità che indica l'essere un qualcosa di unico ed irripetibile, di essere un'unica irripetibile *materia formata*, una sintesi concreta ed unica di materia e forma, la sua assoluta identità come qualcosa di unico; ebbene, proprio questa identità proviene dal niente, è cioè novità assoluta. L'artista, producendo la sua concreta opera, porta questa unità concreta dal niente



all'essere, ma questo comporta che prima del suo produrre l'opera d'arte era un niente. L'arte da questo punto di vista è uno dei luoghi privilegiati in cui la follia dell'Occidente si compie, il luogo cioè dove si ha l'identità dell'essere col niente, col suo opposto. Ci si pone ora la domanda se è possibile una fondazione del reale non più in termini nichilistici, e quindi se è possibile fondare la totalità dell'essente che di volta in volta appare nel divenire non come qualcosa che temporaneamente transita nell'essere e subito dopo ritorna nel nulla. E se questa fondazione è possibile, ci si chiede in che modo deve essere interpretata l'arte e le sue opere e quindi che significato ha la poiesis in questa rifondazione dell'essente in generale e il ruolo dell'artista e del fruitore dell'arte. Ebbene per tentare una rifondazione del senso dell'arte non più come espressione del nichilismo e della conseguente volontà di potenza, bisogna riconsiderare il senso autentico dell'essere, la sua *struttura originaria*, mostrando che nel suo originario significato, che viene esposto da Parmenide, è inclusa la totalità dell'essente che entra nell'apparire. Quindi, bisogna *ritornare a Parmenide*, ma per andare *oltre Parmenide* e quindi bisogna tracciare la via che Severino già nella sua prima grande opera "*La struttura originaria*", indica come la via del giorno, la via in cui l'essere, la totalità dell'essere, è ed è impossibile che non sia.

**- L'epistème dell'arte: l'identità dell'opera d'arte**

L'arte è una delle dimensioni fondamentali del pensiero Occidentale. Tutti i suoi sviluppi, le sue molteplici variazioni, le sue differenti forme conoscitive, le sue infinite applicazioni, sono un tutt'uno con la storia dell'Occidente. Non vi è ambito storico dove l'arte e il pensiero non vadano in parallelo, dove non si incrocino, dove l'una non influenzi l'altro. Non ha, infatti, senso parlare della tragedia greca privata del nascente pensiero filosofico, come non ha senso parlare dell'arte medioevale privata del suo fondamento teologico, come ancora non ha senso parlare dell'arte moderna privata della nascita della scienza nuova, e ultimo, non ha senso parlare dell'arte contemporanea senza la tecnica quale nuova matrice dell'esistenza dell'uomo. In tutti questi ambiti epocali l'arte e il pensiero si rimandano vicendevolmente. Pensatori poetanti come Eschilo e Leopardi producono la loro opera, perché sono in ascolto di quella che per loro è la verità indiscutibile del mondo. Ma questo vale per tutti i grandi artisti, i quali infondono nelle loro opere il senso ultimo dell'esistenza, dell'essere. L'opera d'arte è simbolo, perché rimanda nella sua fattualità ad altro, a quell'ulteriorità irriducibile, e quasi innominabile, ma sempre ad essa attingono. Si è già visto come tutto il pensiero Occidentale sia condizionato nel modo più profondo dalla nullità dell'essente. Condizionamento che però il pensiero Occidentale non afferma direttamente, ma è serbato nel proprio inconscio. Apertamente il pensiero Occidentale non dice che l'essere è niente, eppure vede nel divenire nichilistico l'evidenza suprema, crede che ogni essente possa essere dominato, perché creduto isolato dal Tutto, privo cioè di un nesso eterno e necessario.

A questo isolamento annientante il pensiero metafisico oppone gli immutabili, ma essi contrapponendosi all'evidenza suprema del divenire, devono in ultimo *tramontare*. L'Occidente stesso è la *terra del tramonto* della dialettica tra l'eterno "sempre salvo" e il divenire annientante. Con Leopardi questa dialettica tramonta, perché l'eterno si presenta come il non vero, come ciò che impedisce di portare l'evidenza della nullità dell'essente nella sua più piena ed angosciante visibilità. L'arte in tutta la sua storia si è sempre alimentata di questa dialettica, e quando quest'ultima viene meno, essa stessa deve mutare, ossia mostrare in sé il tramonto della dialettica e l'evidenza suprema del divenire. Nella storia del concetto di poiesis si è tentato di mostrare la progressiva purificazione da parte dell'arte dagli immutabili della metafisica, diventando sempre più coerente con il divenire nichilistico. Vista, quindi, con il pensiero di Severino, tutta la storia dell'arte è storia di uno degli ambiti più importanti del nichilismo Occidentale, le cui opere "sono", per l'inconscio dell'Occidente, in quanto provenienti e ritornanti nel nulla. Certamente l'opera d'arte dura, nel senso che oltrepassa l'epoca in cui è stata prodotta, eppure in questo suo durare allo stesso modo muta, il suo entrare in rapporto con altre epoche storiche muta il suo senso, la sua costellazione semantica di struttura in modi differenti. Quando noi ad esempio contempliamo un tempio greco o un'icona medievale, emergono dei significati che possono non esser stati presenti nella loro origine, l'opera viene per così dire collocata in un nuovo contesto, e questo crea una sorta di scissione semantica all'interno dell'opera. L'opera per così dire si dissemina in una miriade di significati, i quali possono tramontare e produrne

altri, anzi, spesso è grazie all'annientamento di determinati significati della medesima opera, che rende possibile la produzione di nuovi significati. Nel suo essere il luogo di infinite interpretazioni tra loro spesso conflittuali, l'opera diventa il luogo di un *polemos*. L'opera dura perché dura il suo essere un *polemos*. Le interpretazioni di questo *polemos*, essendo il frutto dell'inconscio nichilistico dell'Occidente, sono tra loro *isolate*, non vi è quindi un nesso necessario ed eterno tra loro. Esse si presentano come *hybris*, ossia volontà interpretante, che vuole prevaricare e far emergere il significato ultimo dell'opera. Ma questo significato non può emergere, non perché, come intende Heidegger, è nella sua essenza velato, ma perché l'inconscio dell'Occidente sa (crede di sapere) che non c'è un significato ultimo ed immutabile. L'inconscio dell'Occidente crede che ogni interpretazione è il prodotto di un *polemos* senza inizio e senza fine, ma soprattutto “senza perché”. La filosofia contemporanea porta in piena luce questa dissoluzione, e il conseguente lavoro di interpretazione dell'opera d'arte non può essere che un lavoro infinito, come infinito è il divenire annientante che Leopardi per la prima volta porta nella pienezza della visione. Ma tutto questo è per Severino il risultato della follia dell'Occidente, l'Occidente stesso è questa follia. Questa follia è il *credere* che l'essere come tale sia nulla, e che gli essenti siano assolutamente isolati tra loro, privi quindi di un nesso eterno e necessario. Nel pensiero di Severino il linguaggio della verità dell'essere, di tutto l'essere, ha portato una prima testimonianza. Questa testimonianza dice che tutti gli essenti sono eterni ed immutabili, ed eterno ed immutabile è la totalità dei nessi che vivono tra la totalità degli

essenti. Ma eterno è anche l'apparire della verità dell'essere, e quindi anche l'apparire di quello che Severino chiama la follia dell'Occidente che, in quanto essente, è eterno, anche se il suo contenuto veritativo è impossibile, e, infatti non appare. L'inconscio dell'Occidente afferma che l'essere è nulla, ma l'apparire non mostra e non può mostrare questa affermazione. Quello che, infatti, noi vediamo non è l'annullarsi dell'essente, ma è in verità lo *scompare* dell'apparire dell'essente, e non appunto il suo non essere più, il suo annientamento. Per ciò che riguarda il discorso sull'arte il punto essenziale è se in questa prima testimonianza della verità dell'essere, sia possibile scorgere una concezione dell'arte e delle sue opere sul fondamento della testimonianza della verità dell'essere. È questo un tentativo in quanto Severino non ha invitato la possibile *via del giorno* nell'arte. Tentativo che non pretende assolutamente di essere esaustivo, semmai, di accennare a una delle regioni del Tutto in cui la verità dell'essere necessariamente appare. Il primo passo riguarda la vera natura dell'opera d'arte. L'opera d'arte è un essente, e quindi come tutti gli essenti è eterno. L'eternità dell'opera d'arte è implicita nella verità dell'essere, di tutto l'essere, per il quale nessun essente può non essere, provenire dal nulla e ritornare nel nulla. La prima determinazione dell'opera d'arte è la sua eterna positività essente. Ora, la struttura originaria dell'essere ci dice che ogni essente è eternamente se stesso, ma solo in quanto è eternamente connesso al Tutto dell'essere. Dove questo Tutto non è solo ciò che appare nel cerchio dell'apparire intramontabile dell'essere, ma anche la totalità dell'essente che non è ancora entrata nel cerchio o che ne è uscita. La connessione eterna è tra il singolo essente e il Tutto *concreto*

dell'essente. Ogni opera d'arte, perciò, è *se stessa*, solo perché è identica al suo *essere insieme* alla totalità concreta dell'essente. La sua eternità non esclude la sua specificità, ma, anzi la pone originariamente. La sua eternità è, appunto, l'eternità della sua specificità. Non solo questo, l'opera d'arte è quell'essente unico ed irripetibile, in quanto è connesso eternamente con la totalità degli altri essenti. Ma, appunto, quando qui si parla dell'opera d'arte, non si parla della generica opera d'arte, bensì proprio di *questa* opera, che, in quanto è eternamente connessa con la totalità dell'essente, è internamente se stessa, e viceversa, solo in quanto è eternamente se stessa, l'opera è eternamente connessa con la totalità dell'essente. L'arte dell'Occidente è certamente il risultato del divenire, nel senso che il significato dell'arte è custodito nell'inconscio dell'Occidente, che è la *persuasione* che tutti gli essenti siano nulla, in quanto provengono e ritornano nel nulla. Le opere d'arte, tutte le opere d'arte, sono il risultato di questa persuasione, non solo, anche il loro essere fruite, interpretate, esaltate o disprezzate, è il risultato della persuasione che l'essente sia come tale nulla. Ma la verità dell'essere non incomincia quando il linguaggio inizia a testimoniare, essa è eterna e quindi tutti gli essenti dell'Occidente nichilistico sono eterni e necessari. La follia dell'Occidente, che identifica l'essere col nulla, è anch'essa un ente eterno e necessario, ma il suo contenuto è invece nulla, è cioè impossibile. Il suo contenuto non può essere necessario ed eterno, in quanto se lo fosse, la Necessità non avrebbe senso, sarebbe impossibile. Severino afferma che la verità dell'essere è da sempre presente, solo che il suo linguaggio non emerge, in quanto si trova nello strato più profondo dell'Occidente: è *l'inconscio di*

*questo inconscio*. Ed è appunto nell'inconscio di questo inconscio che le opere d'arte del nichilismo assumono un significato non più nichilistico, o per meglio dire, contengono il loro significato nichilistico come un *nesso necessario*, ma il vero contenuto si mostra solo nel linguaggio che testimonia la verità dell'essere. Fatta questa premessa, possiamo allora dire che tutte le opere d'arte dell'Occidente nichilistico, se viste con il linguaggio che testimonia la verità dell'essere, sono eterne ed eternamente connesse col Tutto. Un tempio greco, una icona medioevale, una statua di Michelangelo, una poesia di Leopardi, una sonata di Beethoven, un quadro di Van Gogh, sono tutte opere d'arte eterne ed eternamente connesse con la totalità degli essenti. Il loro essere “queste” opere d'arte e non altre, sta nella pura e semplice verità che il loro essere eternamente connesse col tutto è identico al loro essere eternamente se stesse. La struttura originaria dell'essere, in cui tutte le opere d'arte trovano il loro fondamento, nel suo originario strutturarsi, è già identità assoluta. Identità originaria che nel contempo è identità che *toglie la propria negazione*. Nel porsi come fondamento, la struttura pone anche il togliimento della propria negazione. Ma questo togliimento è il togliimento della totalità delle sue contraddizioni. Quindi, ogni opera d'arte è questo togliimento della propria negazione, è cioè eternamente se stessa perché è eternamente il togliimento della propria negazione. Ma, a sua volta, come il suo essere se stessa è il suo essere connessa col Tutto, così anche il suo originario togliere la propria negazione è il suo appartenere al Tutto. Nella verità dell'essere la differenza tra l'essenza e l'esistenza è priva di senso. L'ente è se stesso (è la sua essenza) solo perché è (è un che di

eternamente esistente), e viceversa esiste solo perché è la sua essenza: il suo “che cosa è” è il suo “che è”. Ne consegue che nell'opera d'arte la sua essenza coincide eternamente con la sua esistenza. Questo coincidere è l'originarietà della sua identità, identità che è insieme il suo essere connessa col Tutto. Questo implica qualcosa di sostanziale nell'identità dell'opera d'arte: il suo valore “simbolico”, il suo rimandare ad altro, assume un significato estremo. Il simbolo tradizionalmente indica il mettere assieme (Symbàllein), che rende possibile il rimandare ad un'ulteriorità non direttamente presente nell'oggetto simbolico, qui invece il rimandare dell'opera assume una concretezza estrema, in quanto è proprio il suo essere un essente eternamente connesso col Tutto che rende possibile, anzi *necessario* questo rimandare; ma, ancora di più se tradizionalmente il valore simbolico è custodito nell'essenza dell'opera, qui invece è solo per la sua eterna coincidenza della sua essenza con la sua esistenza a rendere possibile questo eterno rimandare al Tutto. Ora, se ripensiamo alla differenza abissale che vi è tra il divenire inteso come il *divenir altro* e la relazione eterna tra essenti che sono tra loro eternamente connessi e che così appaiono nell'apparire, allora concetti quali il pro-durre, la mimesis e la *téchne* nel linguaggio che testimonia la verità eterna dell'essere perdono di significato. Tradizionalmente l'arte è intesa come una *téchne*, ossia un sapere (mimetico) in vista di un fare (produttivo). L'arte è quindi l'espressione di un divenire. Ma il divenire, oltre ad essere inteso come un *divenir altro*, è anche e soprattutto inteso come un uscire e un ritornare nel nulla. L'artista, infatti, grazie al suo fare poietico porta fuori la sua opera dal nulla. È vero che prima



che l'opera appaia nell'apparire è già presente in potenza nel sapere mimetico (la "forma" dell'opera) dell'artista, e che la "materia" preesiste al fare poetico, ma è assolutamente inconfutabile che l'opera proprio come adesso è presente nell'apparire, il suo essere un "questo" unico ed irripetibile, ebbene proprio quest'opera non preesiste prima del fare che la produce. "Questa" materia formata così come è, prima di essere prodotta era un nulla, un nihil absolutum. Non solo questo, l'opera intesa come "materia formata" è anche un essere altro da se stessa, in quanto la materia è nel divenire nichilistico altro dalla sua forma, sono cioè due noemi assolutamente isolati, privi di un nesso eterno e necessario. Una statua di pietra è il *risultato* di un divenire altro, in quanto la materia di pietra è originariamente isolata dalla forma che assume col fare dello scultore. L'opera nel divenire nichilistico è già nella sua origine il luogo di una contraddizione estrema. Il fare dell'artista, infatti, vuole identificare ciò che è *differente*, la sua volontà creatrice-volontà di potenza- è persuasa dal credere che è possibile produrre l'identificazione dei non identici e, nel contempo produrre dal nulla questa relazione, quale appunto l'opera è. Ma, nel linguaggio che testimonia la verità immutabile dell'essere questo divenire è *impossibile*. Formalmente possiamo dire che mediante un divenire si ottiene il risultato che "questo" blocco di pietra (M) coincide con la forma (F) che lo scultore aveva in mente: "M è F". Ma possiamo anche formalizzare in questo modo: [(M è F) è (O)], nel senso appunto che quel blocco di pietra (M) assieme alla forma (F) che l'artista ha in mente divengono l'opera (O), divenendo l'opera, quale la statua di pietra, *sono* l'opera. Ora, in primo luogo

bisogna dire che inizialmente la materia e la forma dell'opera sono tra loro isolati, ed è per il fare dell'artista che vengono messi assieme, ma, in secondo luogo, quei due essenti che sono originariamente isolati *divengono quell'altro* essente (opera), che è, a sua volta, differente dalla materia (M) e dalla forma (F) originaria. Anche qui, quindi, sia ha un divenire in cui il terminus a quo (M e F) è diverso dal terminus ad quem (O). Certo, potremmo anche dire che nel processo diveniente si è avuto una trasformazione della materia originale, nel senso che si è passato dalla forma che il blocco di pietra aveva prima del fare poetico alla forma che adesso ha nella statua di pietra, ma, anche qui, se pur la materia è la stessa, la forma originaria diventa un nulla. Ma, questo è impossibile, in quanto la forma del blocco di pietra è un essente, e come tale è eterno. Non solo questo, la forma del blocco di pietra è eternamente connessa con la sua materia, nel senso che il blocco di pietra, così come esso è, è un essente eterno ed eternamente identico a se stesso. Tralasciamo per adesso come deve essere inteso il fare poetico nel linguaggio della verità dell'essere, che implica tutto il plesso concettuale dell'apparire degli essenti, per approfondire invece il significato dell'identità sia nella relazione con se stessa, sia nella relazione con qualsiasi altro essente. Per adesso si è constatato che il divenire nichilisticamente così inteso è impossibile. Ma si è anche precedentemente constatato che ogni relazione è nel pensiero occidentale il risultato di un divenire. Questo ci fa dire che ogni relazione, essendo il risultato di un divenire, è impossibile. La struttura formale della relazione sintetica nel processo diveniente dice A è B, ossia A, diventando B, è B. Dove, però, A è altro da B,

ed è originariamente isolato da B. La verità dell'essere dice che un essente è eternamente se stesso, ed è impossibile che sia altro da sé. La verità dell'essere nega nel modo più assoluto la relazione di identità dei non identici, tra loro originariamente isolati. Ma la verità dell'essere nega anche la stessa relazione diveniente di qualcosa con se stesso: A è A. Nella struttura occidentale della relazione il "soggetto" è sempre isolato dal "predicato", e quindi anche quando il predicato (A) è il medesimo soggetto (A), la relazione dice che i due termini sono tra loro isolati e quindi differenti. Questo significa che nella relazione isolante dell'Occidente il soggetto non è identico a se stesso, è altro da se, ma, essendo altro, è nulla. La verità dell'essere dice invece che l'essente è originariamente se stesso ma con esso tutto l'essente è originariamente se stesso. E poiché nessun essente esce e ritorna nel nulla, l'esser sé di un certo essente è legato con necessità all'esser sé di ogni altro essente. Questo significa che vi è una connessione eterna e necessaria tra l'identità di ogni essente e l'identità della totalità dell'essente. Quest'ultima identità è un essente eterno e come tale è identico a se stesso: l'identità dell'identità. Questo, però, non vale solo per la totalità degli essenti, ma anche per ogni singolo essente, nel senso appunto, che l'identità dell'essente è insieme identità dell'identità dell'essente. La cui espressione formale è  $(A=A) = (A=A)$ , A-che-è-A e A è lo stesso esser-A-da parte-di-A. Se adesso torniamo all'opera d'arte, possiamo dire che l'identità eterna dell'opera d'arte (O) è insieme l'identità dell'identità dell'opera:  $(O=O) = (O=O)$ . Si badi, non semplicemente dell'opera d'arte generica ma di ogni opera d'arte. Ad esempio: questa-statua-che è questa-statua è il medesimo essere questa statua-

da-parte-di-questa-statua. Appunto, l'identità dell'identità di questa statua di pietra. Questa identità, però, è possibile solo perché ogni singolo essente non è isolato dagli altri essenti, ma necessariamente incluso nella totalità dell'essente, che solo così è se stesso. Questo significa anche che se l'identità di un certo essente è necessariamente connessa all'identità di ogni altro essente, allora l'identità della struttura dell'essere è l'identità di ogni essente e della totalità dell'essente. Se adesso ritorniamo all'opera d'arte, possiamo affermare l'identità dell'opera con se stessa, e che, a sua volta, è la medesima identità della sua identità, ciò è possibile solo perché la sua identità non è isolata ad ogni altra identità, ossia l'opera è eternamente se stessa solo perché è eternamente connessa con qualsiasi altro essente. Ebbene, seguendo il linguaggio della verità dell'essere possiamo dire che ogni singola determinazione dell'opera d'arte è un nesso eterno e necessario, anzi, è solo perché l'opera d'arte è originariamente in relazione con ogni determinazione che gli conviene, e perciò, è identica a se stessa. Formalmente le determinazioni di un essente si presentano come “A e B”. Ora, ovviamente, quando affermiamo che l'opera d'arte è originariamente in relazione con tutti gli essenti, non affermiamo che tutti gli essenti sono determinazioni che convengono all'opera d'arte, nel senso che se diciamo che “questa statua è questo quadro”, certamente affermiamo qualcosa che è impossibile (l'esser altro da parte di se stesso), ma questo non significa che “questa statua” non è in relazione con “questo quadro”. Infatti, esiste una relazione necessaria tra questi due essenti, che può essere espressa dalla relazione: “questa statua è un non essere questo quadro”. Dove il

“non essere” non indica che la statua è un nulla, bensì che la statua è diversa dal quadro, ma questa diversità è proprio la relazione eterna che “questa statua” ha con “questo quadro”, anzi, solo perché “questa statua” è originariamente in relazione nel suo non essere “questo quadro”, che questa medesima statua è ciò che è. Come si è visto, la struttura originaria dell'essere implica necessariamente il togliimento di ogni sua contraddizione. Ma, appunto il togliimento non è altro che questa *relazione* escludente: “l'essere è e non è il non essere”. Il togliimento come qualsiasi altro essente è necessario che esista, ed è quindi, necessario che esista la relazione escludente tra “questa statua” e “questo quadro”. Ora, quando invece affermiamo che “questa statua è di pietra”, non affermiamo certamente una sintesi originaria ossia eterna e necessaria, tra questo soggetto ed un predicato che conviene a questo soggetto. Questa relazione è una relazione eterna e eternamente identica a se stessa. La cui espressione formale è:  $(A \text{ è } B) \text{ è } (B \text{ è } A)$ .

Ossia: questa – statua – che – è – di – pietra – è lo stesso che dire essere - di - pietra - da - parte - di - questa - statua. Questo significa che l'identità di questa statua con se stessa, come anche l'identità di questo essere di pietra con se stesso, è possibile solo perché “questa statua” e questo “esser di pietra”, sono originariamente in relazione includente, che, a sua volta, è necessariamente identica a se stessa. Questo vale per tutte le relazioni eterne che “questa statua” ha con le determinazioni che le convengono (ma anche con tutte quelle che non le convengono): “questa statua è di Michelangelo”, “questa statua è imponente”, “questa statua esprime fierezza”( è un esprimere fierezza), “questa statua eleva l'animo” (è un elevar

l'animo), “questa statua mostra la grandezza dell'uomo” (è un mostrar la grandezza dell'uomo), “questa statua porta con se la grandezza dell'arte rinascimentale” (è un portare con se la grandezza dell'arte rinascimentale) eccetera. Tutte queste relazioni sono eterne, e le determinazioni espresse in queste relazioni convengono necessariamente ed eternamente a questa medesima statua. Si può notare che tutte queste relazioni possono essere riportate alla forma  $A \text{ è } B$ , che indica l'universalità del verbo essere. Ebbene, nei paragrafi precedenti si è notato che escludendo la relazione di identità ( $A \text{ è } A$ ), nelle relazioni sintetiche ( $A \text{ è } B$ ), il significato dell'”è” non può essere quello della mera identità “essere identico a”, in quanto  $A$  è diverso da  $B$ , anche quando  $B$  conviene necessariamente ad  $A$ . Ed, infatti, il genuino significato dell'”essere” nelle relazioni sintetiche è “*essere insieme*”. La relazione sintetica può essere così corretta: “ $A$  è insieme a  $B$ ”. La forma compiuta di questa relazione, che è anche necessariamente identica a se stessa, è:  $[A = (\text{insieme a } B)] = [(\text{insieme a } B) = A]$ , ossia: è “ $A - \text{che} - \text{è} - \text{identico} - \text{al} - \text{suo} - \text{essere} - \text{insieme} - \text{a} - B$ ” ad essere insieme a  $B$ , ossia a quell'essere – insieme – a –  $B$  - che è identico ad  $A$ . Quest'espressione non deforma il significato dell'essere, ma anzi ne è la più giusta espressione, in quanto l'essente è eternamente se stesso perché è *insieme* a tutto l'essente, e, viceversa, solo perché è *un essere insieme* è se stesso: il suo essere identico a se stesso è il suo essere insieme ad altro. Se adesso ritorniamo all'essente opera d'arte, dobbiamo affermare che tutte le relazioni sintetiche riferentisi a “questa statua” debbono essere intese come, appunto un *essere insieme* alle determinazioni che eternamente convengono a “questa

statua”: dire che “questa statua” è di pietra significa dire che è “questa – statua – che – è – identica – al – suo – essere - insieme all'essere di - pietra” ad essere insieme all'esser di pietra, ossia a quell'essere – insieme - all'esser – di - pietra.

Oppure, dire che “questa statua è di Michelangelo”, significa dire che è “questa – statua – che – è – identica – al – suo – esser – insieme - all'esser – di - Michelangelo” ad essere insieme all'esser di Michelangelo. Oppure, ancora, dire che “questa statua è imponente”, significa dire che è “questa statua – che – è – identica – al – suo – essere – insieme - all'esser - imponente” ed essere insieme all'esser imponente.

Ed, infine, “questa statua esprime fierezza”, significa che è “questa – statua – che – è – identica – al – suo – essere – insieme - all'esprimere - fierezza” ad essere insieme all'esprimere fierezza. Tutte queste relazioni esprimono l'essere insieme a qualcosa da parte di qualcosa. L'opera d'arte è se stessa solo perché è identica al suo essere insieme alle determinazioni che le convengono. Ora, tutte queste determinazioni convengono necessariamente all'opera d'arte, in questo caso a “questa statua”. Esse convengono necessariamente nell'esser insieme proprio di “questa statua”, sono cioè incluse in questo essere insieme proprio di “questa statua”. Questo significa che *questa* opera d'arte, “questa statua”, nell'essere *identico* al suo *essere insieme*, è una totalità che contiene queste determinazioni “è di pietra”, “è di Michelangelo”, “è imponente”, “esprime fierezza”, “eleva l'animo”, “mostra la grandezza dell'uomo”, “porta con sé la grandezza del Rinascimento”. Ma “questa statua” può contenere tutte queste determinazioni solo se esse non sono tra loro isolate.

Quest'opera d'arte può essere quindi intesa come un insieme determinato di determinazioni, in cui ogni singola determinazione di questo insieme oltre ad essere connessa necessariamente all'insieme, ossia a questa totalità, è anche connessa ad ogni singola determinazione di questa totalità. Come si vede la struttura originaria dell'essere si riflette necessariamente in ogni singolo essente, include cioè necessariamente, nel suo essere identico al suo essere insieme, la totalità delle sue determinazioni, le cui determinazioni, a sua volta, sono incluse in questa totalità, solo se esiste tra loro un nesso necessario. L'opera d'arte è una specifica totalità di determinazioni, che appartengono a questa totalità, solo se sono tra loro necessariamente connesse. Quello che quindi Parmenide dice dell'essere inteso come un tutto che non manca di nessuna sua parte, vale in modo *identico e riflettente* per tutte le opere d'arte: infatti, se l'essere nacque, non è; e neppure esso è, semmai dovrà essere in futuro. Così la nascita si spegne e la morte rimane ignorata. E neppure è divisibile, perché tutto interno ed uguale; né c'è da qualche parte un di più che possa impedirgli di essere unito, né c'è un di meno, ma tutto intero è pieno di essere. Perciò è tutto intero continuo: l'essere, infatti, si stringe con l'essere. Ma immobile, nei limiti di grandi legami è senza principio e senza una fine, poiché nascita e morte sono state cacciate lontane e le respinse una vera certezza. E rimanendo identico e nell'identico, in sé medesimo giace, e in questo modo rimane là saldo. Infatti, Necessità inflessibile lo tiene nei legami del limite, che lo rinserra tutt'intorno, poiché è stabilito che l'essere non sia senza compimento: infatti non manca di nulla; se, invece, lo fosse,



mancherebbe di tutto. Quest'opera d'arte che è “questa statua” non manca di nulla, è un tutto perfettamente compiuto, tutte le sue determinazioni sono tutte le parti di questo intero. E non mancando di nulla, nessuna determinazione può mancare a questa totalità piena, il non essere un tutto determinato, e quindi l'essere un nulla. La totalità di queste determinazioni è il tutto dell'opera d'arte nell'essere identico al suo essere insieme alla totalità delle sue determinazioni, le quali sono contenute in questa totalità solo se sono connesse eternamente tra loro. A sua volta, la struttura riflettente dell'essere mostra che il nesso necessario tra ogni singola determinazione di quest'opera d'arte implica che ogni singola determinazione è *identica* al suo *essere insieme* alle altre determinazioni di questo insieme, che è anche identica al suo essere insieme alla totalità dell'opera d'arte. Questo “essere di pietra” è identico al suo essere insieme all’”essere di Michelangelo”, all’”essere imponente”, all’”esprime fierezza”, all’”elevare l'animo”, al “mostrare la grandezza dell'uomo”, al “portare con sé la grandezza del Rinascimento”, che è identico anche all'essere insieme a “questa statua”. Possiamo quindi dire che proprio perché ogni determinazione (parte, significato, essente), non è la totalità concreta di quest'opera d'arte, il suo *significare* è un *essere insieme* a certe altre determinazioni. E questo perché ogni essente non è isolato dagli altri essenti, ma eternamente connesso con essi. Se adesso affermiamo questa relazione “questa statua è una creazione di Michelangelo”, affermiamo qualcosa che nel pensiero dell'Occidente è inconfutabile, in quanto l'opera d'arte è certamente una creazione. Ma il linguaggio della verità dell'essere non può

ammettere la veridicità di questa determinazione, in quanto la creazione implica che l'opera prima di essere creata *non era*, era un nulla. Non solo questo, il concetto di creazione implica anche che l'essente-creatore abbia la *potenza* di *mutare* i nessi eterni tra tutti gli essenti. Se supponiamo, infatti che la creazione non è una creatio ex nihilo, ma un tirare fuori dal non apparire l'apparire dell'opera, questo però non può significare che l'agire *isolante* della volontà di potenza possa compiere questo tirar fuori, perché sarebbe sempre l'agire di una *hýbris*, ossia di una parte che chiusa nel suo isolamento, crede di poter agire sul Tutto, di poter de-cidere sul Tutto. Ma ogni essente è eternamente connesso col Tutto, e credere di poter fare uscire dal nascondimento l'opera d'arte, sarebbe come credere di poter portare fuori dal nascondimento la totalità del Tutto, in quanto l'opera d'arte è necessariamente connessa col Tutto. Dunque, nel linguaggio della verità dell'essere, l'accadere dell'opera d'arte non può essere il risultato dell'agire della volontà di potenza, ma è il suo essere eternamente identica a se stessa, la cui identità è la medesima identità dell'esser insieme alla totalità degli essenti. E, dunque, l'accadere dell'opera è quell'essente eterno e necessariamente connesso con l'opera d'arte, che nessun mortale può de-cidere, ma che da sempre e per sempre è già incluso nella verità dell'essere, nella sua eterna identità con se stessa.

### **- L'eterno apparire dell'opera d'arte.**

L'opera d'arte accade. Ed è necessario che essa accada. Il suo

accadere non aggiunge nulla al suo essere. Nel suo essere identica a se stessa, essendo insieme al Tutto, il suo accadimento è già eternamente compreso nell'essere se stessa. L'opera d'arte accade. Ma il pensiero dell'Occidente crede che questo accadere sia il risultato del fare poetico del genio artistico. Michelangelo con il suo fare poetico imprime al blocco di pietra la forma che lui ha in mente, il suo scalpello schiude progressivamente la forma di questa statua. Ogni colpo è un togliere per far emergere, è un distruggere che crea. E quando la forma della statua è compiuta, il blocco di pietra è ormai nulla. Con Nietzsche, possiamo dire che il creare è sempre un distruggere. La creazione dell'arte è sempre un divenire. Quando Nietzsche afferma che bisogna imprimere al divenire il carattere dell'essere, significa fondere in un tutto il divenire annientante con l'essere. L'eterno ritorno è, infatti, questo tentativo estremo, quello appunto di fondere l'eterno non al di là del divenire, ma nel divenire. Ma il divenire nichilistico per il linguaggio della verità dell'essere è impossibile, nessun essente può uscire e ritornare nel nulla. Tutto l'essente è da sempre e per sempre salvo presso l'essere. Ma sempre salvo non è solo la totalità degli assenti, ma anche la totalità dei nessi che tra loro vivono, in quanto anche i nessi sono essenti. Dunque, l'accadere dell'opera non può essere il risultato di una creatio ex nihilo, e non può essere comunque il risultato dell'agire della volontà di potenza. L'accadimento rientra eternamente nella medesima identità dell'opera, che è identica al suo essere insieme al Tutto dell'essente. Questo significa che quello che l'Occidente intende come l'agire poetico dell'artista che schiude l'opera, appartiene all'accadimento dell'opera. E questo appartenere

non è un partecipare attivamente dell'artista, della sua volontà. Nel senso che egli non decide di parteciparvi, ma, al di là del nichilismo, il suo parteciparvi è un nesso necessario dell'accadimento dell'opera, che egli non ha mai de-ciso, in quanto è già da sempre incluso nella verità dell'essere, di Tutto l'essere. Quando Michelangelo scolpisce il blocco di pietra, il suo "agire" è incluso eternamente nel apparire dell'opera. La volontà di potenza crede che sia se stessa che agisce, ma ogni agire è un essente necessario, già incluso nella totalità del Tutto. Si badi, che l'esser già da sempre incluso nella verità dell'essere, non può implicare la presenza di una forza trascendente che de-cide eternamente sul tutto quello che deve accadere, in quanto è anch'essa un risultato dell'isolamento del pensiero occidentale dal destino della verità. La provvidenza divina è anch'essa risultato del pensiero nichilista, in quanto è il risultato dell'isolamento della parte, ossia della *hýbris*, Dio, infatti, nella teologia cristiana, non è il Tutto nella sua concretezza, ma l'essere perfettissimo che sta "al di là" del mondo. È quindi anch'esso isolato dal Tutto concreto. Dunque, il già da sempre *incluso* dell'agire poetico nel Tutto è la medesima *identità* del Tutto. L'identità dell'agire poetico così come esso accade, è la medesima identità del suo essere insieme al Tutto, che, a sua volta, corrisponde necessariamente all'identità del Tutto. L'agire poetico accade così come accade, solo perché il Tutto è eternamente se stesso. Questo significa che l'agire poetico di Michelangelo così come accade, è necessario che accada, ma il significato di questo agire, nella verità dell'essere, non è espressione della volontà di potenza, che in libertà, sciolta cioè da legami necessari, de-cide di agire, questo agire è in

verità un essente eterno e necessario, che necessariamente è connesso con l'accadere dell'opera, e che, infatti, accade *insieme* all'accadimento dell'opera. Il fondamento dell'accadimento dell'opera è se stesso, nel senso che il suo accadimento è identico al suo esser insieme alla totalità del Tutto, ma questo esser insieme nell'apparire, è possibile solo perché il suo apparire con i nessi che con esso appaiono (l'agire poetico), è eternamente identico a se stesso. La struttura originaria è l'essenza del fondamento, perché è *immediatezza*. Questo vuol dire che il fondamento non sta "prima" dello strutturarsi del Tutto eterno, ma è questo *originario strutturarsi*, che è, appunto, immediatezza originaria. Quindi il fondamento dell'apparire dell'opera d'arte non è semplicemente il Tutto, pensato come principio antecedente allo strutturarsi, ma è l'originaria struttura del Tutto, che originariamente include la totalità dell'apparire dell'opera. Dire, quindi, che il fondamento dell'apparire dell'opera è se stessa o il Tutto, è il *medesimo*, in quanto l'apparire dell'opera d'arte è eternamente ciò che è in quanto è eternamente incluso nel Tutto, e il Tutto è identico a se stesso in quanto includente originariamente l'apparire dell'opera d'arte così come appare. L'opera d'arte accade. Ma il suo accadere non è il semplice apparire dell'opera, bensì è l'apparire del suo incominciare ad apparire. Incominciare ad apparire significa che l'opera d'arte, "questa statua", esce dall'ombra del non apparire ed entra nella luce del cerchio intramontabile dell'apparire. L'incominciare ad apparire di questa opera d'arte è un essente eterno e necessario. È quindi necessario che l'opera incominci ad apparire così come appare. Questo significa che anche il *passaggio* è necessario, ed è

necessario che appaia. L'incominciare ad apparire dell'opera d'arte è l'apparire del passaggio tra il “prima” e il “poi”, tra loro necessariamente connessi. “Questa statua” è necessario che incominci ad apparire, ed è necessario che incominci ad apparire in connessione con Michelangelo, che non è il creatore di questo incominciare, ma un essente eterno e necessariamente in connessione con l'incominciare ad apparire. Questo non vale solo per “questa statua”, ma per tutte le opere d'arte che entrano nell'apparire, ossia che incominciano ad apparire. Anche, per un qualsiasi dipinto di Van Gogh, o per una qualsiasi sonata di Beethoven, come anche per un qualsiasi componimento poetico di Leopardi, è necessario che incomincino ad apparire. Ogni opera che appare nel apparire è necessario che incominci ad apparire, in quanto il suo incominciare ad apparire è un essente eterno ed eternamente se stesso. L'incominciare ad apparire di “questa statua” non è certamente un incominciare ad essere, in quanto sarebbe un uscire fuori dal nulla, un esser nulla. Questo comporterebbe che l'opera d'arte è il risultato di una creatio ex nihilo. Ma l'incominciare ad apparire dell'opera d'arte è eterno e immutabile, e non può mai uscire dal non essere. L'ente quando entra nel cerchio dell'apparire, non vi entra direttamente, in quanto se così fosse, prima di entrarvi il suo apparire sarebbe nulla. L'ente quindi entra nel cerchio dell'apparire assieme al suo apparire, ma, di nuovo, l'entrare nel cerchio dell'apparire è un incominciare ad entrare. Questo apparire è l'apparire dell'essente sopraggiungente. L'opera d'arte appare nel cerchio dell'apparire con tutte le determinazioni che le convengono, in quanto appare il suo sopraggiungere, ossia sopraggiunge il suo

apparire, il suo sopraggiungente apparire. Ma, a sua volta, l'apparire di questo apparire che sopraggiunge è esso stesso sopraggiungente, nel senso che l'apparire sopraggiungente ha come suo contenuto se stesso: il sopraggiungente apparire dell'apparire sopraggiungente. Il sopraggiungente, infatti, non è semplicemente un ente che entra in sintesi con l'apparire, quando l'opera d'arte appare, il sopraggiungente è già il suo apparire come sopraggiungente. L'apparire sopraggiungente dell'apparire dell'opera d'arte è esso stesso un sopraggiungente apparire, ancora meglio, l'apparire del sopraggiungere dell'apparire del sopraggiungente è lo stesso apparire sopraggiungente, ha come contenuto se stesso. In questo modo l'incominciare ad apparire non è un incominciare ad essere da parte di questo apparire incominciante, in quanto l'apparire di questo incominciare ad apparire è esso stesso incominciante. Il sopraggiungente apparire, in quanto sopraggiungente, è l'apparire del *passaggio* dal non apparire all'apparire. Nel sopraggiungente apparire i due estremi del passaggio non sono isolati, ma eternamente connessi. Quando quindi appare il passaggio appare necessariamente il nesso tra il non apparire e l'apparire, che non è altro che l'apparire sopraggiungente. L'apparire dell'opera d'arte nel cerchio dell'apparire appare eternamente, ossia appartiene eternamente al cerchio dell'apparire, ma il suo eterno appartenere appare come un incominciare ad appartenere al cerchio dell'apparire. Se l'apparire dell'opera d'arte appartiene al cerchio dell'apparire privato del suo incominciare ad apparire, allora non potrebbe accadere nulla, nel senso che tutto l'essente dovrebbe essere immobile da sempre e per sempre nel cerchio dell'apparire,

diventando esso stesso parte del cerchio non incominciante dell'apparire, ma questo implicherebbe anche che l'apparire incominciante sia un nulla. Ma questo è impossibile. Dunque, l'apparire di “questa statua” appare eternamente nel suo incominciare ad apparire. Vediamo adesso cosa comporta il plesso concettuale dell’incominciare ad apparire riferito all'esempio di “questa statua”. L'apparire di quest'opera d'arte appartiene da sempre e per sempre al cerchio dell'apparire, e tuttavia nel suo apparire incomincia, ossia appare il suo incominciare ad apparire, che esso stesso incomincia ad apparire. Ora, nella verità dell'essere l'incominciare ad apparire non può essere la conseguenza dell'agire poetico dell'artista che, iniziando a scolpire il blocco di pietra, incomincia a far apparire l'opera. La struttura originaria dell'essere è l'essenza del fondamento, in quanto è immediatezza del suo strutturarsi. La totalità dell'essente è già da sempre e per sempre strutturato, altrimenti il Tutto non potrebbe essere identico a se stesso. Se, infatti, ogni nesso, ogni essente, ogni cosa non fosse già inclusa così come essa “è” nell'identità del Tutto, quest'ultimo, come l'essere parmenideo sarebbe nulla, in quanto mancherebbe di qualcosa. Ma il Tutto non può mancare di nulla, in quanto la Necessità eternamente impedisce che il Tutto manchi di qualcosa, sia cioè altro da sé: infatti, Necessità inflessibile lo tiene nei legami del limite, che lo rinserra tutt'intorno, poiché è stabilito che l'essere non sia senza compimento: infatti non manca di nulla; se invece, lo fosse, mancherebbe di tutto. Dunque, l'incominciare ad apparire di quest'opera d'arte è necessario che incominci così come incomincia, in quanto l'incominciare è un essente che è eternamente e



necessariamente se stesso, ma insieme, il suo incominciare ad apparire è necessario che incominci in connessione con tutto ciò che entra in connessione con esso. Incominciando ad apparire così come è necessario che incominci ad apparire, incomincia ad apparire la totalità dei nessi necessari ed eterni che con l'apparire incominciante dell'opera d'arte incomincia ad apparire. Questo ci porterà a dire qualcosa di estremamente paradossale per il pensiero occidentale: non è l'agire poetico dell'artista che rende possibile l'incominciare ad apparire dell'opera d'arte, bensì è la Necessità dell'incominciare ad apparire così come l'opera incomincia ad apparire con tutte le connessioni che con questo incominciare ad apparire, cominciano ad apparire, che implica necessariamente il fare poetico dell'artista. Questa Necessità è la medesima Necessità del Tutto, la Necessità dell'identità del Tutto e di ogni singolo essente, che è eternamente identica a se stessa: *l'identità dell'identità*. Qualsiasi “agire”, qualsiasi relazione, qualsiasi legame, qualsiasi significare, qualsiasi essente, non è, nel destino della Necessità, qualcosa di arbitrario, di non pre-visto, di non pre-strutturato, ma tutto è originariamente strutturato, dal granello di sabbia spostato dalla brezza marina, al fare poetico di Michelangelo che schiude il suo *David*.



L'apparire di quest'opera non è il risultato di una decisione umana o divina, ma è la medesima Necessità del Tutto, che, si badi, non è un “decidere” cosa sarebbe accaduto all'inizio del 1500, ma è, un originario strutturarsi del Tutto, che include tutto. L'apparire del

David appartiene da sempre al cerchio dell'apparire, ma questo eterno appartenere è il suo stesso incominciare ad apparire all'inizio del 1500. Il suo necessario ed eterno apparire è identico al suo incominciare ad apparire. E il suo incominciare ad apparire è l'incominciare ad apparire dei nessi eterni con tutti gli essenti già presenti nel cerchio dell'apparire. L'incominciare ad apparire è, quindi, l'incominciare ad apparire del nesso necessario tra questa statua che incomincia ad apparire e quell'essente eterno che è l'agire poetico di Michelangelo. Questo non significa che l'incominciare ad apparire di questa statua è la causa dell'agire poetico di Michelangelo, ma che *entrambi* nel loro essere eternamente se stessi, che è lo stesso essere insieme al Tutto, incominciano ad apparire nella loro eterna connessione, anch'essa incominciante. Lo scalpello che Michelangelo usa per formare il blocco di pietra, la sua mano, la luce che illumina questo gesto, la medesima forma del David che egli ha in mente, sono tutti essenti eternamente connessi con questo incominciante apparire di "questa statua", i cui nessi incominciano ad apparire in questo medesimo apparire incominciante. Ora, come l'incominciante apparire di questa statua non aggiunge nulla alla totalità del cerchio dell'apparire che, in quanto totalità dello sfondo dell'apparire, non può mutare, nel senso che il suo contenuto varia continuamente, ma il suo essere un tutto compatto non muta, anche il cessare dell'apparire di quel blocco di pietra che prima appariva, non toglie nulla al cerchio dell'apparire, neppure il suo apparire. Cessare significa "uscire dal cerchio di luce dell'apparire, entrare nell'ombra del non apparire". Ora, tutto ciò che si è detto per l'incominciante apparire del *David*, bisogna dire del

cessante apparire del blocco di pietra. Il cessante apparire di questo blocco di pietra cessa esso stesso di apparire, e quest'ultimo è lo stesso cessante apparire del blocco di pietra. L'autoriflessione che abbiamo visto nell'incominciante apparire di questa statua, è presente anche nel cessante apparire del blocco di pietra. L'incominciare e il cessare sono dunque l'entrare e l'uscire dal cerchio dell'apparire da parte dell'autoriflessione dell'apparire incominciante e cessante. Ed è proprio per questa autoriflessione che non viene aggiunto o tolto nulla al cerchio dell'apparire. Come tutti gli essenti, anche il cessante apparire di questo blocco di pietra è un essente eterno e necessario, è cioè eterno e necessario il suo cessare. Ora, è vero che questo cessante apparire uscendo dal cerchio dell'apparire non appare più, ma questo non apparire dell'uscente apparire è l'uscente stesso. Come nell'incominciante apparire appare il passaggio dal non-apparire all'apparire, così nel cessante apparire appare il passaggio inverso, dall'apparire al non-apparire, appare cioè il nesso tra i due essenti, che è appunto il cessare del cessante apparire. Dunque, come l'apparire incominciante è il medesimo incominciare ad apparire di questo apparire incominciante, così il cessante apparire è il medesimo apparire che cessa di questo cessante apparire. Il cessante apparire di questo blocco di pietra è un essente eterno e necessario. Ed è quindi necessario che cessi di apparire. Infatti, perché la totalità del cerchio rimanga eternamente se stessa, è necessario che ad un sopraggiungente apparire corrisponda un cessante apparire. Ora, affermando questa necessità, è immediata la similitudine tra il divenire di Nietzsche inteso come una alternanza di distruzione e

creazione, nel senso, appunto che la creazione di qualcosa implica la distruzione di qualcos'altro. In effetti, se ai concetti di creazione e distruzione sostituiamo i concetti quali l'incominciante e il cessante apparire, sembra che il senso non cambi. Ma concetti quali creazione e distruzione implicano l'identificazione dell'essere col nulla, e l'assoluta mancanza di qualsiasi nesso necessario, ossia il totale isolamento degli essenti della terra dal destino della Necessità. Invece, incominciare ad apparire e il cessare di apparire sono ciò che sono, in quanto non provengono dal nulla e non vi ritornano, ma sono eterni; in più, nel loro essere ciò che sono è implicito il loro essere necessariamente insieme al Tutto, connessi eternamente alla totalità degli essenti. Dunque, solo perché è eternamente necessario che il sopraggiungente sopraggiunga così come eternamente sopraggiungente, è allo stesso tempo eternamente necessario che il cessante cessi così come eternamente cessa. Mentre nei concetti di creazione e distruzione le cose sono il loro estremo differire da se stesse, perché si identificano col nulla, nei concetti quali l'incominciante apparire e il cessante apparire le cose, tutte le cose sono eternamente se stesse. Il blocco di pietra che cessa il suo apparire, ossia esce fuori dal cerchio dell'apparire unitamente al suo apparire, è unitamente al suo apparire eternamente salvo nell'essere, eternamente se stesso. Dunque, è necessario che all'incominciare ad apparire da parte del David corrisponda necessariamente il cessare di apparire del blocco di pietra, il quale non toglie nulla al cerchio dell'apparire, ma non toglie nulla perché non è un cessare di essere, perfino del suo apparire cessante, in quanto quest'ultimo è il medesimo cessare del suo apparire. Nel linguaggio della verità nulla

si crea e nulla si distrugge, ma neppure nulla si trasforma, in quanto la tras-formazione implicherebbe la creazione di una nuova forma che sopraggiunge alla distruzione di quella preesistente. Il blocco di pietra non si trasforma nel David, ma, appunto, cessa progressivamente di apparire, e nel contempo la statua inizia progressivamente ad apparire. Ogni colpo fatto vibrare dallo scalpello di Michelangelo è necessariamente in connessione con il cessante apparire del blocco di pietra e il cominciante apparire del David. Ma la struttura dell'apparire non si esaurisce nell'incominciante apparire e nel cessante apparire. Quando, infatti, il blocco di pietra cessa del tutto il suo cessante apparire e l'incominciante apparire appare del tutto, incomincia ad apparire anche l'essenza di tutto ciò che ha cessato di apparire. Non solo questo, l'apparire del David incomincia ad apparire solo perché incomincia ad apparire l'ombra dell'assenza dell'apparire del blocco di pietra, che circonda ciò che appare. Anche, quindi l'apparire dell'ombra dell'assenza è un essente eterno e necessario. Vi è, quindi un legame eterno che unisce la presenza della statua con l'assenza del blocco di pietra, ed è il medesimo legame che unisce ogni parte al Tutto e ad ogni sua altra parte. La presenza della statua è eternamente connessa con l'assenza del blocco di pietra, nel senso che l'essere identico a se stesso da parte della statua è identico al suo essere necessariamente *insieme* all'assenza del blocco di pietra, e viceversa. Proviamo adesso con questo plesso concettuale dell'apparire ed esperire quella forma d'arte che più di tutte appare come diveniente: la musica. Ogni singola nota, ogni singolo accordo, ogni melodia, tema, variazione, divengono continuamente.

La musica è certamente l'arte che più di tutte si fonde con il divenire: è essa stessa diveniente. Non è certamente questa statua che imponente ed immobile sta davanti a noi. La musica è un flusso continuo e sempre cangiante, in cui tutto ciò che risuona subito dopo ritorna nel silenzio, un essere presente mai presente, un "ora" sempre differente. Ogni suono è come se sgorgasse dal nulla e subito dopo vi ritorni, in continua trasformazione, in cui le stesse note che in precedenza risuonavano con altre determinate note, adesso risuonano con altre ancora, e subito dopo tutti i suoni smettono di risuonare, perché anche il silenzio, per un attimo, sia parte integrante della musica. La musica si presenta come una dialettica sempre cangiante tra suono e silenzio. Schopenhauer vede nell'arte la compiuta oggettivazione della volontà, quale noumeno del mondo. La volontà è qui volontà infinita, unica ed indivisibile, indipendente da ogni individuazione, ossia fenomeno. Ora, la compiuta oggettivazione della volontà Schopenhauer la identifica con *l'idea platonica*. Egli afferma che il "fine dell'arte è la comunicazione dell'idea". Ma in particolare Schopenhauer vede della musica la massima oggettivazione della volontà, in quanto non è, come nelle altre forme d'arte, la riproduzione delle idee, ma riproduzione diretta della volontà: "La musica non è dunque, come le altre arti, una riproduzione delle idee, ma una riproduzione della stessa volontà, una sua oggettivazione allo stesso titolo che le idee. Perciò il suo effetto è più potente, più penetrante che quello delle altre arti; queste non esprimono che l'ombra; quella celebra l'essenza". Schopenhauer vede nella stessa struttura della musica la medesima struttura della natura, di cui la volontà ne è il

fondamento: “Nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, io riconosco i gradini inferiori di oggettivazione della volontà; la natura inorganica, la massa planetaria. I suoni acuti, più mobili e più fuggitivi, nascono tutti, come si sa, da vibrazioni concomitanti del suono fondamentale, e ogni volta che si produce questo, si sentono sempre risuonare leggermente. C'è qui un'analogia con il fatto che in natura tutti i corpi e tutti gli organismi si debbono considerare come sorti dalla graduale evoluzione della massa planetaria, che ne è il sostegno e l'origine; la stessa relazione intercede fra toni superiori e il basso continuo. Le note più vicine al basso corrispondono ai gradi inferiori, cioè ai corpi inorganici, ma già dotati di certe proprietà; le note più alte rappresentano il mondo dei vegetali e degli animali. Gli intervalli determinati della gamma sono paralleli ai gradi determinati di oggettivazione della volontà, alle specie fisse della natura. Viene finalmente la melodia, eseguita dalla voce principale, dalla voce alta, dalla voce cantante; cioè che dirige l'insieme, che si muove libera capricciosa, conservando sempre, dal principio alla fine, la connessione organica e significativa di un pensiero unico, di un tutto, di un insieme. Riconosco in questa il grado supremo di oggettivazione della volontà, la vita e le aspirazioni coscienti dell'uomo”. Schopenhauer vede nella struttura armonica della musica la medesima genesi della struttura della natura, quale espressione della volontà di esistere. Ora, la volontà di Schopenhauer è una “tendenza infinita”, non è cioè qualcosa che possa essere determinato, anzi, è la negazione di ogni determinazione, è il principio informe che sommuove tutto: “la



volontà è senza perché, non ha un'origine, non ha una direzione o uno scopo, e quindi è un impulso cieco e inconsapevole, del tutto priva di coscienza, irrazionale. È una tendenza infinita che procede oltre ciò che raggiunge”. In questa “tendenza infinita”, ogni meta raggiunta è a sua volta principio di un nuovo percorso, e così all'infinito. Quindi, la volontà di Schopenhauer si presenta come l'essenza del *divenire*. E se quindi la volontà è l'essenza del Tutto, significa affermare che il *divenire* “senza perché”, senza inizio e senza fine, è l'essenza del Tutto. La musica, dunque, per Schopenhauer riesce ad assurgere al compito di mostrare non mediatamente, ma direttamente l'essenza della volontà, in quanto la sua intima struttura è diveniente. Essa non mostra mediante qualcosa questa essenza, ma è essa stessa questo mostrare, in quanto è essa stessa struttura diveniente: mostra il divenire perché è divenire. Non c'è quindi nessuna mediazione tra la musica e ciò che essa deve mostrare. Ora, la volontà di Schopenhauer è eternamente in dissidio con se stessa. Questo dissidio, questo polemos, sussiste tra la volontà intesa come “tendenza infinita”, come principio informe, e la totalità degli essenti che invece sono determinati, in quanto sono sottoposti al principium individuationis. La medesima volontà inoggettiva si oggettiva ed esprime nell'esperienza fenomenica, creando un dissidio tra tutti gli essenti, in quanto ogni singolo essente è volontà interamente presente, e trova negli altri un ostacolo alla sua tendenza infinita: “le cose del mondo si trovano pertanto in uno stato di *lotta* infinita, dove ognuna esiste solo in quanto riesce a trattenere o a respingere al di fuori dell'esistenza quelle che invece vorrebbero entrarvi -sostituirsi ad essa - e che, una

volta che vi riescono, sono a loro volta premute da altre, e così all'infinito". Ogni vita è quindi di sofferenza: la Volontà stessa è eterno dolore. Ma questo dolore è il dolore del divenire annientante, il dolore che sta all'origine del pensiero occidentale, il dolore dell'annientamento dell'essere. La musica è la più compiuta espressione di questo dissidio. Non semplicemente per quello che essa mostra, ma nel *modo* in cui essa stessa si mostra. Certo la musica può esprimere gioia, felicità, ma solo perché è in lotta. Nel linguaggio musicale concetti quali "consonanza" e "dissonanza" esprimono appunto un dissidio, in cui ognuno dei due vuole prevaricare (*hýbris*) sull'altro. Quando poi la musica nel pensiero contemporaneo perviene alla distruzione della dialettica tra consonanza e dissonanza (essere e nulla), il dissidio diventa estremo, senza soluzione. La musica diventa la più compiuta espressione dell'evidenza del divenire annientante, privata della dialettica con il suo rimedio. Se questa è l'essenza della musica vista secondo l'inconscio dell'Occidente, bisogna chiedersi come invece appare quest'arte nel linguaggio della verità dell'essere. Prendiamo come esempio l'inizio della *Sonata per pianoforte numero due in do diesis minore op. 27* "Al chiaro di luna" di Beethoven.

## Sonata No. 14, 'Moonlight'

Ludwig van Beethoven

Adagio sostenuto

Op. 27, No. 2

*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*

*sempre pianissimo e senza sordini*

*pp*

Copyright © 2007

Licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 License

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5>

La musica accade. Ed è necessario che essa accada così come accade. La musica del pensiero Occidentale accade come dissidio, ed anche questo dissidio è un essente eterno e necessario, e quindi è necessario che esso accada. Ma il contenuto di questo dissidio nel linguaggio della verità dell'essere non è tale, in quanto gli elementi

di questo dissidio sono già da sempre e per sempre connessi con il Tutto. La lacerazione del dolore è, nella verità dell'essere, già da sempre e per sempre *tolta*. Certo questa lacerazione appare nel apparire, ma il suo necessario apparire ha come contenuto la non verità, anch'essa necessaria, ma appunto come *non verità*. Quando quest'opera musicale accade, incomincia il suo apparire, appare cioè il suo apparire incominciante, che è a sua volta un incominciare ad apparire. Tutto ciò che incomincia è eterno ed eternamente se stesso. Tutti i suoni che incominciano ad apparire nel cerchio intramontabile dell'apparire, incominciano ad apparire nella loro eterna connessione, che anch'essa incomincia ad apparire. Nel suo incominciare ad apparire ogni singolo suono non incomincia ad essere, non proviene dal nulla per poi ritornarvi, e non proviene dal nulla neppure il suo incominciare ad apparire, ma eternamente salvo nel Tutto dell'essere. Ogni singolo suono appartiene da sempre al cerchio dell'apparire, ma vi appartiene nel suo incominciare ad apparire. Come eternamente appartiene all'apparire ogni cessante apparire, ma appunto come cessante apparire. Nella necessità del Tutto è eternamente necessario che a tutti i suoni che incominciano ad apparire corrispondano tutti i suoni che cessano il loro apparire. Ma in questa necessità è incluso anche l'incominciare ad apparire come anche il cessare di apparire del silenzio. In quanto, anch'esso è un ente eterno e necessario. Vediamo adesso cosa comporta tutto questo per l'inizio di questa sonata di Beethoven. Si è detto che ogni singola nota, accordo, melodia, è un essente eterno ed eternamente connesso col Tutto, come anche è eterno il suo incominciare e cessare di apparire. Il *mi* della prima terzina di crome incomincia ad

apparire insieme al *la* della durata di una *semibreve*. Questi due essenti sono eterni, ed eternamente appartengono al cerchio dell'apparire, ed eterno è il nesso che incomincia ad apparire tra questi due essenti, ossia il loro accordo di quinta. Ma nel loro incominciare ad apparire incomincia ad apparire anche il nesso che lega questi suoni a me ascoltatore, e tutte le emozioni, che in questo incominciare ad apparire, incominciano esse stesse ad apparire, sono eterne, ed eternamente connesse con l'apparire di queste due note. Ma mentre il *la* cresce nell'apparire il *mi* cessa di apparire, e nel contempo incomincia ad apparire la seconda nota della terzina di crome, il *la* ad una ottava superiore rispetto al *la* che continua a crescere, e subito dopo cessa di apparire ed incomincia ad apparire la terza nota della terzina, il *do*. L'essente eterno costituito da questa *terzina* incomincia e cessa di apparire, così come descritto sopra, per quattro volte, mentre in questo incominciare e cessare di apparire il basso costituito dalla *semibreve la* continua a crescere, nel senso che continua a crescere quell'identico presente nelle diverse connessioni di questo *la* con le differenti note della terzina che entrano ed escono dal cerchio dell'apparire. Per tutta la prima battuta questo identico essere *la* in connessione (accordo di quinta, accordo di ottava e accordo di decima) con i differenti incomincianti e cessanti apparire delle tre note della terzina (*mi*, *la* e *do*), che a sua volta incomincia e cessa di apparire, continua ad avanzare nel cerchio dell'apparire. Quando questo identico essere insieme ad altro cessa di apparire, con il sopraggiungere dell'apparire del basso *sol*, diventa un *passato*, nel senso che, pur non scomparendo, non si prolunga più la permanenza di questo identico nel suo essere

insieme ad altro. Questo identico nel suo essere in connessione (accordo) con altro non appare più. Dove questo non apparire più non significa che non appare più questo identico che permane nella successione del diverso, ma che con il sopraggiungere delle note della seconda battuta nel cerchio dell'apparire non è più l'apparire dell'identico che si aveva nella prima battuta. La crescita dell'identità si è compiuta, nel senso che non appare più un'ulteriore parte di questa crescita, e in tal modo diventa un passato, nel senso che viene *oltre-passato* dal sopraggiungere dell'apparire delle note della seconda battuta. L'identico della successione del diverso della prima battuta appare come un *oltre-passato*. Questa dinamica dell'apparire è la medesima che si compie nelle successive battute, in cui troviamo sempre la crescita di una identità nella successione del diverso che si compie e viene oltrepassata dall'incominciare di una nuova crescita, oppure concomitante ad una nuova crescita. È indubbio che la lettura di questo primo movimento della sonata di Beethoven mediante il plesso concettuale dell'apparire, per quanto sia semplice nella scrittura, è estremamente complesso, in quanto la totalità di quest'opera è una sorta di *sfondo* in cui incominciano e cessano di apparire suoni, rapporti, strutture melodiche, identità di successioni di differenti essenti, la quale può essere una nota, ma anche un medesimo accordo che si prolunga tra differenti note. Ogni determinazione (nota, accordo, melodia, durata, timbro, intensità, esecuzione) di questa totalità è un essente che necessariamente appartiene ad essa, non solo questo, ogni determinazione appartiene a questa totalità solo perché non è isolata dalle altre determinazioni. In più, il loro appartenere a tale totalità eternamente appare in essa,

ma, appunto, come un incominciare e cessare di apparire. Questa totalità è eternamente identica a se stessa solo in quanto è identica al suo essere insieme alla totalità delle determinazioni che sono necessariamente incluse in questa totalità, la cui identità è la medesima identità di tutte le identità delle determinazioni di questa totalità che sono a sua volta identiche a loro stesse, solo perché sono identiche al loro esser insieme. Le identità di tutte le determinazioni sono certamente differenti tra loro, in quanto ognuna è distinta dal proprio significato concreto, cioè dalla propria relazione alle altre identità, e tuttavia non sono differenti tra loro, in quanto ognuna è in relazione al proprio significato concreto, cioè al significato concreto che è lo stesso di ogni altra identità: l'identità dell'identità. Nel linguaggio che testimonia la verità dell'essere quest'opera d'arte è una totalità eterna ed eternamente identica a se stessa, in cui, come nell'essere parmenideo, ogni singola determinazione è eternamente connessa con tutte le altre determinazioni, nel senso che ogni determinazione è eternamente se stessa in quanto è identica al suo essere eternamente insieme a tutte le altre determinazioni di questa totalità, ma essendo ognuna identica a se stessa solo perché è identica al suo essere insieme alle altre, allora tutte queste identità sono identiche: *l'identità dell'identità dell'opera d'arte*. In questa struttura ogni singola opera d'arte non perde nulla di ciò che gli è proprio, anzi è solo per questa struttura di mere identità che l'opera è eternamente se stessa, nella sua unicità. Come l'unicità assoluta di questa sonata di Beethoven. Dobbiamo ripetere quello che già si è detto all'inizio di questo capitolo, ossia che questa lettura dell'opera d'arte mediante la struttura dell'essere di Severino rimane un

tentativo, con tutte le carenze e le difficoltà che questo tentativo comporta. La difficoltà sta anche nel fatto che l'opera d'arte di cui stiamo parlando è l'opera d'arte quale risultato dell'inconscio dell'Occidente, della follia dell'Occidente che si è inoltrata già nella sua origine nel sentiero impraticabile della notte. È, quindi, estremamente difficile far emergere il sottosuolo (l'inconscio) di questo inconscio, rappresentato *dal sentiero del giorno dell'essere*. L'arte, dunque, nel linguaggio della verità dell'essere è uno dei luoghi privilegiati in cui eternamente appare l'identità del Tutto: è l'apparire eterno dell'autoriflessione del Tutto nella singolarità mai isolante dell'opera d'arte. Ed è in questo “mai isolante” che il tutto si autoriflette nell'opera d'arte. Dire con Hölderlin che “tutto è intimo”, nel linguaggio della verità assume un significato assoluto, ma concretamente assoluto. In quanto la medesima intimità è un essere eterno e necessario già da sempre e per sempre incluso nella totalità dell'essere. Se dunque l'inconscio del pensiero nichilista ed isolante dell'Occidente vede nell'opera d'arte la compiuta trasparenza della nullità di tutte le cose, del loro essere assolutamente isolate tra loro, del loro essere hýbris in continuo conflitto tra loro, del loro non avere né principio né fine, del loro essere inesorabilmente destinate alla distruzione perché qualcos'altro di completamente nuovo possa schiudersi dal nulla; allora nell'inconscio di questo inconscio l'opera d'arte è la compiuta ed eterna trasparenza dell'eternità di tutte le cose, del loro essere mai assolutamente isolate tra loro, del loro non essere mai prevaricanti in quanto eternamente affratellate tra loro, del loro appartenere eternamente al principio e fine del Tutto che originariamente coincidono in quanto è l'identità eterna del Tutto,



del loro essere indistruttibili ed increabili. L'opera d'arte è dunque l'eterna trasparenza dell'identità del Tutto che in essa eternamente si autoriflette.

## **LA FILOSOFIA TRA ARTE E SCIENZA**

In Occidente la distinzione tra arti e scienze sottende due punti di vista. Il primo punto di vista muove dall'assunzione che un'attività utile e coronata da successo, come per esempio la medicina, l'arte bellica o la retorica, richieda una fondazione teorica che ne renda possibile l'applicazione immediata a situazioni complesse, mediante un processo perfettamente controllabile e dettagliatamente descrivibile da parte dell'intelletto. Su questo riposa la prima distinzione tra arti e scienze. Solo dall'attività teorica sgorga la conoscenza; tutti i possibili risultati di un'attività pratica rimangono invece privi di valore fintantoché non si sia in possesso di un criterio mediante il quale stabilire quanto di essi è dovuto all'abitudine e quanto al sapere certo. Il secondo punto di vista che soggiace alla moderna distinzione tra arti e scienze concerne quelle specialità che oggi concepiamo come arti in senso stretto, quindi non più la medicina o la retorica, ma la pittura e la poesia. Questo secondo punto di vista fu formulato per la prima volta da Platone. La pittura e la poesia, dice Platone, non solo sono prive di fondamento teorico, ma non mirano neppure alla realtà, bensì a fenomeni soggettivi, come le rappresentazioni e le emozioni del poeta e del pittore. Il

primo punto di vista è stato contestato da molti. Aristotele e Brecht, ad esempio, hanno sostenuto che il dramma offre informazioni teoriche più fondamentali di quelle che può offrire la storia. Il secondo punto di vista è stato rovesciato da molti artisti i quali hanno innalzato la caratteristica non teorica dell'arte a qualità positiva e superiore. Un caso limite per così dire classico, del rapporto scienza-arte è la disputa Goethe-Newton sulla teoria dei colori. Senza nulla togliere al fatto che egli fosse un valido letterato, a Goethe veniva rimproverato che il suo punto di vista artistico-fenomenologico non poteva trovare cittadinanza nell'ambito della scienza, e, a maggior ragione, nella fisica. Goethe stesso era però dell'avviso che il suo lavoro scientifico fosse più importante del suo lavoro letterario. Egli sosteneva energicamente che l'esperienza dell'uomo che osserva la natura dovesse essere il punto di partenza di una ricerca scientifica, non di una teoria astratta indipendentemente dal modo in cui quest'ultima si lascia dedurre.

### **Punto di partenza riflessivo - la *creatività*.**

“Arte” (kunst) e “Creatività” (kreativität).

Dietro questa identità delle lettere iniziali, si cela una concordanza più profonda. “Creatività”, forza creativa, perciò: arte e scienza come un genere di processo creativo, che tuttavia necessariamente, non si origina mai dal Niente. Eppure la connessione delle due *K* risale ad un periodo della storia non molto lontano. Nel “Lessico di cultura generale di Meyer”, un lessico di conversazione del 1878,

col termine “Kunst” (arte) che si fa derivare da *Können* (potere), s’intende in generale, ogni abilità (per esempio: arte dello scrivere, culinaria, nuoto), in particolare la capacità dell'uomo a produrre quelle cose che costituiscono o che dovrebbero costituire l'espressione del bello. Alla creazione non si fa alcun cenno; si parla di abilità, di capacità e di potere e ciò ben corrisponde alla rappresentazione che cento anni fa il pubblico si faceva dell'arte: un artista è anzitutto colui che *può* qualcosa, che conosce le regole di un'arte e le applica in maniera specialistica. Solo a partire dal 1910 circa, si è parlato di *creazione* e di *creatività* in relazione all'arte, cioè a partire dal periodo in cui entro le arti figurative nasce la pittura astratta, vale a dire una forma artistica che rinuncia alla tradizionale imitazione della natura. Uno tra gli innovatori più in vista era allora Wassili Kandinsk•, che nel 1913 scrisse “la creazione dell'opera d'arte è creazione del mondo”, cioè un quadro astratto nasce in maniera simile al modo in cui è nato il mondo, ed effettivamente si tratta di un “mondo” a sé, senza quella relazione immediata con la natura, che prima si estrinsecava nella forma dell’imitazione”. Cinque anni più tardi il poeta dadaista Tristan Tzara affermava: il nuovo pittore crea un mondo, i cui elementi sono nel contempo i suoi mezzi, un'opera d'arte chiaramente demarcata, conchiusa in sé e indiscussa: il nuovo artista crea immediatamente da pietra, legno, ferro, stagno, roccia, organismi in movimento”. E un poeta spagnolo Vicente Huidobro, fece del creativo in generale il contrassegno dell'epoca moderna. “Si deve essere creativi”. L'uomo non imita più, inventa una poesia, un'immagine, una statua, un piroscavo, un'automobile, un aeroplano.

Dacché Paul Klee nel 1918 scrisse una “*Confessione Creativa*”, la connessione tra arte e creatività è stata gradualmente assunta nell'uso del linguaggio comune, quando addirittura non è diventata un luogo comune. La nozione di creativo nell'arte figurativa, è legata al declino dell'imitazione della natura, ed è da ritenere che già prima sia stata in connessione con la musica che questa, l'imitazione l'ha appena conosciuta. In effetti Richard Wagner in un articolo del 1850 definisce la genesi della sinfonia di Beethoven un “meraviglioso processo di creazione” e Beethoven un Prometeo. Questo impulso alla creazione nel suo significato più elementare è principalmente ciò che si lascia comprendere nel concetto di *creatività artistica*. Prescindendo da ogni avvenimento esterno, da ogni richiesta che la società avanza all'artista, questi ha come esigenza primaria quella di creare “qualche cosa” nel medium al quale egli si sente chiamato dalla sua natura. Questo impulso alla creazione connota tanto il buon artista quanto quello cattivo. Non è affatto necessario rappresentarsi come un “feu sacre”, una scintilla divina; nella maggior parte dei casi si tratta piuttosto del mucchietto di cenere dell'abitudine che brucia senza fiamma. L'impulso alla creazione riposa sul piacere di creare, che vuole essere soddisfatto, indipendentemente dal fatto che l'autore produca opere che “costituiscono o dovrebbero costituire l'espressione del bello”, oppure rappresenti per esempio, gli orrori della guerra. Si dice che Bach durante il lavoro alla “Passione di Matteo”, abbia pianto, eppure se il comporre non gli avesse procurato piacere, la musica non gli sarebbe riuscita. Il soddisfacimento del piacere di creare forme, in parte, è di tipo fisico; esso risponde al bisogno di

realizzare qualcosa allorché si viene a contatto col *materiale*. Ciò risulta vero tanto per il pittore e lo scultore, quanto per l'attore di teatro, il cui “materiale” è il proprio corpo; ed anche il suonare strumenti musicali è un'attività corporea. L'impulso a creare non è soltanto una necessità, per così dire, di ordine ginnastico; è anche il desiderio di *vedere realizzato qualcosa nel medium dell'artista*. Cioè: si considera la possibilità di una creazione, - una forma determinata, una successione di suoni - e si è ansiosi di vedersela dinanzi a sé in forma visiva, uditiva e tattile. Più importante della propria attività in quanto produttore dell'opera, e in questo caso, il piacere che si prova nell'osservare oggetti che, sono stati creati nel medium (se per una volta si è disposti ad estendere la nozione di “oggetto” anche a qualcosa come una sonata oppure ad un'opera teatrale). Questa “osservazione” non è il “piacere disinteressato” di un amante dell'arte, bensì un confrontarsi con l'oggetto sotto il punto di vista della propria attività figurativa: si osserva per trovare nuova ispirazione e nuove conoscenze che possano servire a proseguire il proprio lavoro artistico. Qui è indifferente che l'oggetto sia stato prodotto da altri oppure dall'artista che osserva: si impara sia dal proprio lavoro che dalle opere di altri artisti, anche delle più diverse epoche. Il confronto con l'opera d'arte può portare l'artista a scoprire in essa grazie a principi di formazione tramandati, ulteriori possibilità e variazioni figurarli ancora inedite. Il principio della *variazione* è una delle forme principali nella quale si manifesta la creatività artistica. Un esempio indicativo a questo riguardo sono le sinfonie di Joseph Haydin, delle quali talvolta si sostiene essere tutte simili. Ciò non è vero, è vero invece che Haydin per più di un quarto

di secolo ha lavorato secondo lo stesso modello, che nel corso del tempo ha poi riempito con pensieri musicali molto diversi. Vi è una grande differenza tra la sinfonia detta “L’Addio”, del 1772, per così dire, monocromatica, e l’infinita ricchezza di colori delle sinfonie londinesi del 1792-94, la libertà che gli lascia il modello fu pienamente sfruttata, fino a raggiungere, alla fine, i limiti di ciò che la vecchia forma non poteva più dominare; forma, questa che in seguito con la musica romantica perverrà alla sua completa dissoluzione. La creatività artistica porta ad una osservazione sul rapporto tra arte e scienza. L’esigenza di un tale confronto sembra essere il sintomo di una cattiva coscienza. Anzitutto vi è una cattiva coscienza in relazione alla scienza. Le viene rimproverato di avere unilateralmente mirato al dominio della natura e dell’uomo in una maniera, le cui conseguenze catastrofiche per l’ambiente e la società già si rendono manifeste. Poi ci ha messo di fronte a un mondo di cosiddetti fatti che non concordano con l’esperienza che noi ci facciamo nel mondo in quanto uomini, e non soltanto come uomini di scienza. L’uomo intero entra in relazione con l’immagine del mondo scientifica, non in genere con il suo calcolo; giacché la scienza è interessata al ripetibile, e non all’evento unico, le viene rimproverato di aver spogliato i fenomeni del mondo di ogni “significato” legato all’uomo e di aver messo al bando l’ignoto - cui tutte le precedenti immagini del mondo servano uno spazio essenziale - oppure di averlo ridotto ad una mera assenza di informazione, ad una macchia bianca nella carta dell’universo. D’altra parte c’è anche una cattiva coscienza in relazione all’arte, la quale si sarebbe sempre di più andata liberando dai legami con la

società ed ora si troverebbe abbandonata completamente al capriccio dei singoli artisti. L'atteggiamento degli artisti sarebbe altrettanto monomaniacale quanto quello degli scienziati che insistono sull'oggettività e sulla disciplina rigorosa. Né artisti né scienziati hanno motivo di sperare molto nella comprensione del pubblico di fronte alla loro attività. Sulla necessità della scienza però si è in generale convinti; per quanto essa non venga capita da tutti, gode nondimeno di un riguardevole credito sociale e di conseguenza viene sostenuta finanziariamente. L'artista gode di autorità soltanto quando ha successo, e tale autorità è limitata alla sua persona; cioè la stima nei riguardi della professione dell'artista con ciò non viene ad accrescersi. La sua popolarità è legata alla sua professione di artista soltanto in quanto il suo successo rappresenta il trionfo dell'uomo originale che si oppone alle regole. Gli artisti sono dunque apertamente in svantaggio in confronto agli scienziati, e a loro deve stare molto a cuore dimostrare che l'arte non è un irresponsabile trastullo, bensì, come la scienza, una forma di conoscenza, e che essi sono in grado di lavorare in maniera sistematica. I concetti di “esperimento” e “ricerca” degli “anni venti” sono stati ripetutamente impiegati dagli artisti come contrassegno della loro attività. Dal canto loro gli scienziati hanno invece anche qualcosa da guadagnare quando dinanzi al pubblico possono presentarsi in certa misura come “artisti”. Gli artisti certo non inventano alcuna bomba, e l'arte finora non è mai stata vista come ostile all'ambiente. Per loro si tratta di dimostrare come la razionalità non escluda l'intuizione e che non prendono i loro “fatti” incondizionatamente per verità, ma per interpretazioni di dati

d'osservazione. I moderni tentativi di avvicinare scienza e arte scaturiscono, anche se non esclusivamente, dall'esigenza di consolidare la propria posizione sociale mediante l'appianamento della contrapposizione. Se anche il ruolo della “cattiva coscienza”, non può essere assolutamente sottovalutato, esiste tuttavia anche la consapevolezza che arte e scienza possono, come vie della conoscenza del mondo, completarsi a vicenda in maniera essenziale, e che una simile integrazione sarebbe particolarmente auspicabile proprio nel momento attuale, in cui abbiamo bisogno di tutte le forze per padroneggiare una realtà sempre più complicata. Vi sono processi affatto generali mediante i quali gli uomini si formano una rappresentazione del mondo; e, quindi, sulla base di tali rappresentazioni determinano il loro comportamento verso gli altri uomini e verso il mondo. Questi, in senso lato, processi di ristrutturazione si estrinsecano tanto nella vita quotidiana quanto in quelle discipline specialistiche, che oggi chiamiamo “scienze” e “arti”; tanto nelle cosmologie “più primitive” e nella “superstizione”, quanto nella scienza esatta. Che qui, nell'ambito della creatività, tra scienza e arte si possano stabilire accordi, non deve meravigliare. Arte e scienza presentano differenze radicali sia in relazione al loro obiettivo e alla loro motivazione che in relazione al loro modo di formulare e di portare ad applicazione i loro risultati. La formulazione dipende dal *medium*, la cui “*vita propria*” gioca nell'arte un ruolo di gran lunga più importante che non nella scienza, per lo meno qui viene molto più chiaramente riconosciuto che là. Per quanto riguarda l'applicazione di risultati, nonostante la tradizionale espressione “arte applicata”, si può dubitare se nell'arte



si possa parlare di applicazione. Forse l'arte si occupa più delle nostre modalità di interpretazione della realtà che non della realtà stessa. Nella scienza per molto tempo si è ritenuto, che arte e scienza avessero in comune l'idea che ci fosse un mondo e un *medium* di rappresentazione, quindi che fosse possibile riprodurre il mondo in quel *medium* in maniera assolutamente precisa e senza aggiungervi niente di proprio. Radicalmente diverse sono le concezioni che oggi si hanno del problema. La creatività è oggi molto popolare. Oggi la si cerca ovunque e naturalmente anche ovunque la si trova. Anche nella scienza sono sempre più frequenti le voci di coloro che ascrivono le conoscenze scientifiche più significative non alla graduale applicazione di un metodo rigoroso, bensì ad audaci intuizioni. “Non abbiate timore della scienza”, così gridano ad un vasto pubblico gli apostoli della professione creativa dalla diffusione della scienza non consegue che ora tutto verrà inaridito e ridotto in formule, poiché la grande scienza non è molto diversa dalla grande arte. In entrambi i casi si richiedono ovviamente competenze specifiche; ma si richiedono anche idee creative, cioè né lo scienziato né l'artista devono rinunciare alla loro personalità anzi possono introdurla con profitto nelle loro ricerche. L'assunzione che le scienze non si differenzino molto dalle arti è assolutamente corretta, ma il ruolo che nel contempo si assegna alla creatività è tuttavia un po' problematico. Anche qui si ripete il noto fenomeno in cui l'entusiasmo per un'idea si muta facilmente in una vacua retorica. Quanto più un'idea diventa popolare, tanto meno si riflette su di essa e tanto più importante diventa l'indagine sui suoi limiti. Consideriamo le ragioni che Einstein ha avanzato per

mostrare che le teorie e i concetti sono - come egli stesso si esprimeva - “finzioni” e “libere creazioni” della mente umana. Secondo Einstein la conoscenza si costruisce con le modalità che seguono: siamo esposti ad una molteplicità di sensazioni o, come lo chiama Einstein, a un labirinto “di dati di senso”. Da esso ritagliamo *arbitrariamente* determinati gruppi che ordiniamo in sottoconcetti, cioè concetti di oggetti materiali. Considerati *logicamente* i concetti non sono identici con la totalità delle impressioni di senso scelte, essi vanno molto oltre quest'ultima, essi sono infatti *libere creazioni*. Il passo successivo consiste nel produrre teorie sul comportamento degli oggetti materiali. Queste teorie sono creative in misura ancora maggiore, poiché, in primo luogo esse non sono univocamente determinate dall'osservazione - due categorie diverse possono correttamente rendere ragione degli stessi fatti - e, in secondo luogo, esse vengono introdotte in cosciente conflitto con fatti conosciuti (per esempio: in Copernico, il moto della terra malgrado l'assenza della parallasse). Le teorie non sono quindi rappresentazioni dirette di un mondo reale, esse sono *finzioni* e soltanto una profonda *credenza*, una forte *religiosità* possono elevarle a utili rappresentanti del mondo reale: la creatività dello scienziato è strettamente connessa alla sua convinzione religiosa. Anche Max Plank ha pubblicato idee molto simili. Nell'ambito delle teorie scientifiche, si notano tuttavia delle differenze. In primo luogo riferendosi solo alla fisica, le teorie scientifiche soltanto di rado sono formulate nel linguaggio comune. Per la loro formulazione esse si servono di un *formalismo* matematico, e, più precisamente, teorie diverse impiegano diversi formalismi. In

secondo luogo, i *formalismi* sono legati a *concetti* e a *concezioni* che spesso si differenziano da quelli del senso comune. In terzo luogo, i concetti fondamentali ed anche il formalismo *non sono univocamente determinati* dai fatti noti. Un esempio di cui Einstein spesso si serve è la meccanica classica e la teoria della relatività generale. Entrambe poggiano su rappresentazioni fundamentalmente diverse e tuttavia forniscono corrette predizioni empiriche sul comportamento della maggior parte dei pianeti ed altri oggetti. Senz'altro per inventare i nuovi linguaggi nei quali vengono formulati i fatti scientifici, si richiede uno sforzo creativo, uno sforzo ancora maggiore è necessario per passare dalle immagini del senso comune alle idee più insolite e generali che soggiacciono alla fisica moderna. In questo sforzo i fatti non hanno fornito alcun punto di appoggio, anzi, medesimi fatti si prestano a spiegazioni diverse. Così sia Einstein sia molti pensatori che sono venuti dopo di lui, hanno cercato di dedurre la creatività dello scienziato da alcuni tratti del metodo scientifico e dei suoi risultati.

# BIBLIOGRAFIA

PLATONE: La Repubblica – ed. Bompiani – Il Pensiero Occidentale – Milano 2009.

ARISTOTELE: Della interpretazione, trad. it. M. Zanatta - ed. Rizzoli - Milano 2001.

ARISTOTELE: Fisica, a cura di L. Ruggiu – ed. Rusconi – Milano 1995.

ARISTOTELE: Metafisica, a cura di G. Reale – ed. Bompiani – Milano 2000.

ARISTOTELE: Poetica, trad. it. di Lanza – ed. Rizzoli – Milano 1997.

HEGEL G.W.F.: Lezioni di estetica – ed. Laterza – Roma 2000.

KANT I.: Critica del giudizio – ed. Einaudi – Torino 2011.

HEIDEGGER M.: Essere e tempo – ed. Longanesi – Milano 1976.

HEIDEGGER M.: Sentieri interrotti – ed. La Nuova Italia – Firenze 1984.

HEIDEGGER M.: L'origine dell'opera d'arte – ed. Christian Marinotti Edizioni S.r.l. - Milano 2012.

NIETZSCHE F.: La nascita della tragedia – Adelphi – Milano 2000.

## **Opere di Emanuele Severino:**

- La Struttura Originaria – Editrice La Scuola - Brescia 2012.
- Essenza del Nichilismo – Adelphi – Milano 1955.
- Destino della Necessità – Adelphi – Milano 1980.
- Oltre il Linguaggio – Adelphi – Milano 1992.
- Tautótes – Adelphi – Milano 1985.

- Legge e caso – Adelphi – Milano 1979.
- La Tendenza Fondamentale del Nostro Tempo – Adelphi – Milano 1988.
- Del Bello – ed. Mimesis – Milano 2011.
- Il nulla e la poesia: Leopardi – ed. Rizzoli – Milano 1990.
- Cosa Arcana e Stupenda: l'Occidente e Leopardi – ed. Rizzoli – Milano 1997.
- L'Anello del Ritorno – Adelphi – Milano 1999.
- Tecnica e Architettura – Raffaele Cortina Editori – Milano 2003.

SHOPENHAUER A.: Il mondo come volontà e rappresentazione – La Nuova Italia Editrice – Firenze 1998.

MASSIMO DONÀ: Arte e Filosofia – ed. tasc. Bompiani – Milano 2007.

TIZIANA ANDINA: Filosofia dell'Arte – Carocci Editore – Roma 2012.

GIOVANNI GENTILE: La Filosofia dell'Arte – Casa Editrice Le Lettere – Firenze 2003.

PAUL K. FEYERABEND: Contro l'autonomia – Mimesis Edizioni – Milano 2012.

PAUL K. FEYERABEND: Contro il metodo – Mimesis Edizioni – Milano 2009.

KOLLER H.: La mimesis nell'antichità, “Studi di Estetica – 1994 nn. 7-8.

BODINI A.: Étienne Soureau: un percorso tra opere dell'arte in “Itinera – Rivista di filosofia e di teoria delle arti”. 2002

FEELDMAN V.: L'Estetica Francese Contemporanea – a cura di D. Formaggio – Milano – Minuziano 1945.

FRANZINI E.: L'Estetica Francese del Novecento – Milano – Unicopoli 1994.

