

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO

- *approfondimento* -

Percorsi per giovani filosofi
"Bellezza e realtà. Tracce per una lettura filosofica"

a cura di
Costantino Esposito
Giovanni Maddalena
Paolo Ponzio
Massimiliano Savani

Milano
20/11/2002

© **CMC**
CENTRO CULTURALE DI MILANO
Via Zebedea, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano.it

Bellezza e realtà

Lecture di filosofia

a cura di C. Esposito, G. Maddalena, P. Ponzio, M. Savini

Ouverture

L'accordo iniziale di questo percorso che intende, in qualche modo, riguadagnare il nesso tra l'esperienza estetica e la realtà, è costituito da una delle posizioni più importanti della nostra epoca, quella di Theodor W. Adorno. Nella sua *Teoria estetica*, Adorno scrive che l'esperienza estetica implica sempre una separazione dalla realtà empirica, anzi una vera e propria contrapposizione al fatto. Il fatto, l'*empiria*, la realtà, così come la si vede e la si tocca è sempre un qualcosa di "schiacciato da quella costrizione all'identità che ha luogo nella realtà". La realtà è un monolite, un macigno di granito, costretta in una logica della insuperabilità. L'estetico si connoterebbe, invece, come un'antitesi dell'esistente, una presa di distanza rispetto al principio di realtà¹. Da una parte, dunque, ci sarebbe la realtà con il suo peso intollerabile, dall'altra l'esperienza estetica come momento di liberazione e di antitesi rispetto all'esistente.

In tale accordo iniziale, che sembra essere emblematico di tutto il "sentire" estetico contemporaneo, vorremmo inserire un'ipotesi dissonante che possa essere di guida per un'indagine differente: se l'esperienza estetica vada intesa come una liberazione dall'esistente o, piuttosto non sia una liberazione dell'esistente².

¹ Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 9 ss.

² È questa l'idea del "levare" di Michelangelo Buonarroti, un levare che descrive l'atto del dare forma alla pietra informe.

Primo movimento

Critica dell'idea del bello nell'estetica contemporanea

L'estetica sembra aver preso in ostaggio la bellezza, e in qualche modo bisogna liberarla da questo abbraccio mortale. La bellezza, infatti, sembra essere rinchiusa come argomento delle pagine culturali, o come oggetto di un mero esercizio ermeneutico e "letterario".

La nostra critica all'idea del bello partirà con il considerare quattro autori – S. Kierkegaard, L. Wittgenstein, G. Gadamer e R. Rorty – che ci sembrano essere rappresentativi delle due grandi tradizioni filosofiche del XX secolo: la filosofia ermeneutica e quella analitica.

Søren Kierkegaard

Nella concezione della vita estetica proposta da Søren Kierkegaard si può ritrovare – in maniera emblematica come concezione e come atteggiamento – quella che appare essere la posizione dominante nel comune sentire estetico contemporaneo.

Come è noto l'esperienza estetica è per il filosofo danese nient'altro che il primo stadio della vita di ogni uomo; uno stadio che occorre superare per poter accedere alla vita "etica" e da questa, successivamente, alla vita "religiosa" che, in tal modo, risulta essere il vero traguardo di ogni condizione umana.

Tuttavia, sia che si segua il percorso di Kierkegaard, sia che non lo si segua, rimane normativo quanto egli sostiene riguardo alla visione dell'esistenza estetica come mera "immediatezza" e "indifferenza". Un'immediatezza dovuta alla mancanza di ogni forma di ragione o di pensiero, e un'indifferenza, dovuta all'assenza di significato del vivere: il senso estetico è, dunque, una sensualità senza giudizio.

Ed è specialmente nel *Don Giovanni* di Kierkegaard che emerge con prepotenza la figura emblematica di quest'uomo "estetico", il don Giovanni, appunto, che esprime nella pura immediatezza tutto il suo essere, "guizzando" da un'esperienza ad un'altra, rincorrendo gioie e piaceri, godimenti e passioni, attraverso un continuo vortice e una continua corsa verso la conquista dell'attimo. Ecco, allora, affacciarsi il punto focale di tutta l'esistenza umana del don Giovanni: è l'attimo la meta a cui aspira l'uomo estetico, un attimo fuggente che, al pari dell'omonimo film di qualche tempo fa, non fa che sottolineare l'impossibilità, da parte dell'uomo, di scegliere altro dalla mera impulsività.

«Ascoltate Don Giovanni! E se ascoltandolo non siete capaci di farvi un'idea su di lui non potrete farvela mai. Ascoltate come la musica racconta la sua vita: come il lampo dall'oscura nube

temporalesca, così egli guizza dalla profonda serietà della vita, più veloce del lampo, più incostante di questo, eppure ugualmente sicuro di sé; ascoltate come egli si precipita nella prodiga ricchezza della vita, come egli lotta contro le sue solide dighe; ascoltate le leggere ed aeree melodie del violino, il festoso sorriso della gioia, il giubilo del piacere, i beati tripudi del godimento; ascoltate la sua fuga selvaggia, egli corre oltre se stesso, sempre più veloce, sempre più selvaggio; ascoltate la sfrenata concupiscenza della passione, il sussurrare dell'amore, il mormorio della tentazione, il vortice della seduzione; ascoltate il silenzio dell'attimo – ascoltate, ascoltate; ascoltate il *Don Giovanni* di Mozart!»³.

L'estetica è così definita da Kierkegaard come uno stadio vitale secondo cui all'uomo è impedita ogni possibile scelta "mediata". Ed è in un brano di *Aut-aut*, che si rinviene il carattere proprio dell'esperienza estetica, in quanto godimento della vita.

«L'estetica nell'uomo è quello per cui egli spontaneamente è quello che è; l'etica è quello per cui diventa quello che diventa. [...] L'espressione comune [della concezione estetica della vita] è questa: bisogna godere la vita. Ma chi scorge nel godimento il senso e lo scopo della vita, sottopone sempre la sua vita a una condizione che o sta al di fuori dell'individuo o è nell'individuo ma in modo da non essere posta per opera dell'individuo stesso»⁴.

Dunque, la vita estetica è quella nella quale l'uomo è "quello che è" spontaneamente, impulsivamente, cioè in una immediatezza irrazionale. E a differenza dello stadio etico, in quello estetico non vi è alcuna opportunità di "diventare" un uomo diverso da ciò che si è. Non vi è scelta nell'esperienza estetica, l'uomo non può produrre alcun cambiamento sia rispetto a se stesso, sia rispetto alle situazioni contingenti che egli vive. Ed è per questo che anche la condizione vitale per cui è possibile vivere l'estetico risulta essere estraneo all'individuo o, in ogni caso, esterno all'azione dell'uomo. Il don Giovanni, infatti, pur vivendo un'esistenza al limite di ogni eccesso e sregolatezza, non può produrre le condizioni del suo stesso vivere, non può operare scelte, non può esprimere giudizi. Il suo regno – come bene si evince nel prossimo brano tratto sempre dal *Don Giovanni* kirkegaardiano – non è quello del pensiero o del linguaggio, ma quello della sensualità.

«Ora vorrei accennare al problema se si debba riconnettere il Don Giovanni al primo o al tardo medioevo. [...] Il medioevo può raccontare molte cose intorno a un monte che non si trova in nessuna carta geografica, e si chiama monte di Venere. Qui abita la sensualità, qui festeggia le sue gioie selvagge, qui è il suo regno, il suo stato. In questo regno non abitano il linguaggio, la prudenza del pensiero, le faticose conquiste della riflessione; vi si odono soltanto la voce elementare della passione, gli scherzi del piacere, il selvaggio clamore dell'ebbrezza; là solo si gode in eterno tumulto. Il primogenito di questo regno è Don Giovanni. Con ciò non abbiamo ancora detto che è il regno del

³ S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, Mondadori (Oscar), Milano 1976, p. 113.

⁴ S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Mondadori, Milano 1966, p. 58.

peccato, perché ci troviamo ancora nel momento dell'indifferenza estetica. Solo quando entra in ballo la riflessione si mostra come il regno del peccato, ma allora Don Giovanni è ucciso, la musica tace; si vede solo la disperata ostinazione che imponente si ribella, ma non sa trovare alcuna considerazione, nemmeno nella musica»⁵.

Il regno estetico del don Giovanni non ha, pertanto, nessun legame con le attività proprie del conoscere, e anche il linguaggio sembra essere escluso dalla vita passionale ed ebbra dell'esteta, che vive in uno stato di piena indifferenza, in cui non vi è posto neanche per il peccato, poiché anch'esso sarebbe avvertito come giudizio sulla propria vita. Ed è proprio tale giudizio morale che "uccide" don Giovanni e con lui la musica. Nello stadio etico, nell'esperienza umana della riflessione, non sembra esserci spazio per l'estetica. Continua Kierkegaard:

«Nell'istante in cui la sensualità appare come ciò che deve essere escluso, come ciò con cui lo spirito non vuole aver nulla a che fare, senza pertanto che questo abbia ancora emesso un giudizio su di essa o l'abbia condannata, la sensualità assume questa figura, è il demoniaco in estetica indifferenza. [...] Don Giovanni è dunque l'espressione del demoniaco determinato come sensualità».

L'emergere del pensiero, l'origine della conoscenza costituisce il punto di condanna della sensualità. Ci troviamo, così, di fronte ad una divaricazione ormai radicale e definitiva tra il "godimento" e lo "scopo della vita", tra il sensibile e il pensiero, tra il particolare e il destino, tra il segno e il significato. Ed è chiaro qui il peso che l'adesione al luteranesimo deve aver provocato nella riflessione kirkegaardiana, tanto che il primo momento di riflessione dell'uomo rappresenti una condanna dell'indifferente sensualità "demoniaca".

Ma è in un brano di *Aut-aut* che emerge con straordinaria lucidità il carattere essenziale del bello, dell'estetico, che viene accostato da Kierkegaard all'esperienza del poeta, che veicola con i suoi componimenti poetici una falsa realtà, un falso ideale. La realtà starebbe invece nel disperare di questa apparenza fugace, nel frustrare sempre il desiderio.

«Tu hai parecchie buone idee, molte idee buffe, moltissime assurde; tienile tutte, non pretendo che tu rinunci ad esse. Una delle tue idee però ti prego di tenerla salda, una idea che mi accerta che il mio spirito è consanguineo al tuo. Hai spesso detto che nella vita vorresti esser tutto ma non un poeta, perché di regola al poeta viene sacrificato l'uomo. Per conto mio non escludo affatto che vi siano stati dei poeti che hanno conquistato se stessi, prima di aver cominciato a scrivere, o che conquistarono se stessi scrivendo. D'altra parte è altrettanto certo che se l'esistenza del poeta come tale trascorre nelle tenebre, questa è la conseguenza di una disperazione non portata fino in fondo, di uno spirito che non può raggiungere la sua vera trasfigurazione. L'ideale poetico è sempre un falso ideale, poiché il vero ideale è sempre quello reale. Quando allo spirito non viene permesso di elevarsi al mondo eterno dello spirito esso rimane a mezza strada e gode delle figure che si disegnano nelle nuvole e piange sulla loro

⁵ S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, cit., pp. 98-100.

fugacità. L'esistenza del poeta è perciò una esistenza infelice; è più alta delle cose finite eppure non si eleva all'infinito. Il poeta vede gli ideali ma deve fuggire lungi dal mondo per gioirne; non può portare le divine figure che ha in sé nel mezzo dello scompiglio della vita, non può andare tranquillo per il suo cammino senza turbarsi delle caricature che lo scherniscono; e tanto meno ha la forza di realizzare nella sua vita l'ideale. La vita dello scrittore perciò è spesso oggetto della meschina compassione di coloro che credono di essere al sicuro perché sono rimasti nelle cose finite. [...] Ma se non vuoi esser poeta, per te non v'è altra via d'uscita che quella che ho indicato: dispera!»

Scegli dunque la disperazione, poiché la disperazione stessa è una scelta. Si può dubitare senza scegliere il dubbio, non si può disperare senza scegliere la disperazione. E mentre si dispera si sceglie di nuovo. E cosa si sceglie? Si sceglie se stessi, non nella propria immediatezza, non come questo individuo casuale, ma si sceglie se stessi nel proprio eterno valore»⁶.

L'esistenza del poeta è quindi un'esistenza infelice, un'esistenza che non arriva mai alla mediazione con la realtà, anzi fugge la realtà, così come don Giovanni fugge il pensiero. Di è però una differenza sostanziale: mentre nella vita dell'uomo estetico l'accento è posto sulla sfrenatezza e sulla dissoluzione dell'esistenza, nel poeta si giunge sino a scorgere l'ideale, ma è un ideale senza realtà. In questo modo, non c'è che un'unica via d'uscita: la disperazione, in quanto prima vera scelta dell'uomo reale. In Kierkegaard dunque, vince la separazione, la frattura dell'io. E vince anche, anzi proprio quando la disperazione porta secondo Kierkegaard a saltare dallo stadio estetico a quello etico, dal don Giovanni al marito, dal capriccio alla legge, e quando poi la stessa legge verrà a sua volta superata (e contrapposta) al paradosso consolante, e nello stesso tempo cieco, della religione.

Non c'è logica in questi salti, se non quella di un io diviso e dissolto. Ma vediamo ora dall'altro lato della separazione, e cioè dal lato della logica.

Ludwig Wittgenstein

Wittgenstein scrive pochissimi accenni sul problema dell'estetica, sul problema dell'esperienza del bello. Tuttavia, sono accenni che evidenziano il punto d'arrivo della concezione kirkegaardiana dell'estetica, che come si è visto porta a un ultimo baratro: l'esculsione della bellezza dal regno della verità. La verità è invece confinata nel settore della conoscenza verificabile, sperimentabile, sia che esso sia il regno della scienza – dove esiste una verificabilità di fatto – sia che si tratti di verità logiche, alle quali attribuiamo un certo valore di

⁶ S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Mondadori, Milano 1966, pp. 90-91.

verità o falsità a una certa proposizione che in fondo – anche se in modo tautologico – si riferisce anch'essa a fatti, e quindi può essere in qualche maniera comprensibile.

L'esperienza del bello, invece, non fa parte né del comprensibile, né del conoscibile. E' un tipo di esperienza diversa, simile a quella che si ha con la religione, secondo Wittgenstein, o meglio, simile ad un particolare momento dell'esperienza religiosa: l'esperienza mistica. Quest'ultima, infatti, è un tipo di esperienza che io non posso né conoscere, né comunicare. E cosa si vede nel corso di questo tipo di esperienza: si scorgono gli oggetti, i fatti, ma non più visti dal di dentro del mondo, all'interno del mondo che possiamo conoscere, vale a dire del mondo della logica e del mondo della scienza, ma dal di fuori. Wittgenstein userà l'espressione "sub specie aeternitatis". Ed è proprio per comprendere questa posizione di estraneità dell'estetica rispetto al mondo della logica, cioè all'unico mondo reale, che leggeremo alcuni brani tratti dai *Quaderni* del 1914-1916 che precedono la stesura del *Tractatus*.

«L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis*; e la vita buona è il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed etica.

Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro; il vederli *sub specie aeternitatis*, dal di fuori.

Così che per sfondo hanno il mondo intero.

È forse che essa vede l'oggetto *con*, invece che *in*, lo spazio e il tempo?

Ogni cosa condiziona tutto il mondo logico, per così dire, tutto lo spazio logico.

[*S'impone il pensiero:*] La cosa vista *sub specie aeternitatis* è la cosa vista con tutto lo spazio logico» (7.10.1916).

Qui Wittgenstein vuol dire che nell'esperienza estetica, cioè in un'esperienza di tipo mistico, vediamo una totalità, anzi vediamo proprio la totalità che l'uomo sempre desidera, ma a cui non potrà mai arrivare. E', cioè, un'espressione già compiuta di una formulazione logica perfettamente compiuta, ma è solo una delle possibili configurazioni del mondo: insomma, l'uomo attraverso l'accadere dell'esperienza estetica giunge a vedere una totalità perfetta e presente che, tuttavia, non tocca i fatti della vita. Una realizzazione che evita la fatica della verifica che invece tocca a tutte le altre proposizioni.

«L'umanità ha sempre cercato una scienza ove sia *simplex sigillum veri*. [...]

L'arte è un'espressione.

L'opera d'arte buona è un'espressione compiuta» (19.9.1916)⁷.

In questa espressione compiuta, il mondo non deve essere costruito o scoperto, ma ci è dato. E, tuttavia, è un mondo che non ha a che fare con il conoscibile e comprensibile. E', dunque, una

⁷ L. Wittgenstein, *Quaderni del 1914-1916*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 229, 231-233.

forma perfetta di un mondo che – è qui il colpo di genio di Wittgenstein – non è conoscibile, perché per conoscerlo occorrerebbe una conoscenza di tipo superiore, tanto da essere il canone normativo di quello che nei fatti, nella logica e nella scienza si dovrebbe conoscere. Quindi l'operazione di Wittgenstein consiste in primo luogo nell'eliminazione del vero dall'esperienza del bello, e in secondo luogo nel riappropriarsi dell'originarietà della stessa esperienza estetica che sarebbe fondativa per l'interpretazione di tutti i fatti. E quindi io ho un mondo perfetto nell'arte che non è però il mondo dei fatti e della loro possibile conoscenza. E' un miracolo, nel senso che non ha niente a che fare con la ragione. Dice Wittgenstein in un altro frammento dei *Quaderni*:

«Il miracolo per l'arte è che il mondo v'è. Che v'è ciò che v'è.

L'essenza del modo di vedere artistico è vedere con occhio felice?

Seria è la vita, allegra è l'arte [citazione tratta dal *Wallenstein di Schiller*]» (20.10.1916).

«Infatti c'è pur qualcosa nella concezione che il bello sia il fine dell'arte.

E il bello è appunto ciò che rende felice» (21.10.1916).

Ciò che rende felici non c'entra con ciò che conosciamo e, visto che il bello è ciò che rende felici, esso sta al di là della logica e della scienza, e quindi con la verità, separata da essa da un baratro incolmabile. La conoscenza estetica ed etica non c'entrano con la realtà che sta là fuori.

Hans Georg Gadamer

All'interno della tradizione ermeneutica, H. G. Gadamer, che sembrerebbe per molti versi opposto a Wittgenstein, in realtà ne riprende e ne approfondisce l'assunto di fondo, vale a dire, il distacco, la separazione sempre più radicale tra conoscenza logica ed esperienza estetica, espresso in modo preciso all'interno dell'opera del 1960, *Verità e metodo*. L'acquisizione di Gadamer è quella di aver affermato ciò che forse Wittgenstein non avrebbe mai proferito, cioè che la verità è dalla parte dell'estetica, che l'esperienza della bellezza ci dà un'esperienza originaria della verità. Ma è grande il prezzo che bisogna pagare per poter affermare questo: la verità non c'entra più con il metodo. Il metodo è soltanto misurazione, la verità è soltanto interpretazione.

Gadamer, dunque, da un lato riprende e approfondisce il distacco tra la conoscenza logica e l'esperienza estetica; dall'altro disloca l'idea di verità rispetto alla conoscenza logico-scientifica (quella che rientrerebbe nel dominio del "metodo"), e la colloca invece proprio all'interno dell'esperienza estetica intesa come esperienza ontologica, a patto però di intendere quest'ultima in senso linguistico-ermeneutico.

Accanto, o meglio al di sotto e al di là della conoscenza logico-metodica, sta il compito dell'interpretazione, chiamata a sondare il fondo nascosto del senso, che va tessuto e insieme sfilato, sempre oggetto di un'opera di distruzione e costruzione, in un'inesauribile e indefinita prospettiva di comprensibilità, che trova il suo referente privilegiato nella comunità linguistica cui apparteniamo.

Perciò l'esperienza del bello dev'essere seguita essenzialmente in un'esperienza di tipo linguistico-ermeneutico, e cioè nel nostro incontro con l'opera d'arte. Qui riemerge la potente posizione del maestro di Gadamer – Martin Heidegger – il quale aveva parlato dell'opera d'arte come del luogo in cui si “mette in opera la verità”, e cioè in cui si apre e si dona in maniera originaria la verità dell'ente e ancor più la verità dell'essere. In Heidegger l'essenza dell'opera d'arte ha a che fare con l'essenza della verità, e in questo senso parrebbe che la bellezza venga quasi bruciata o per lo meno “elisa” nella verità, proprio perché in Heidegger l'ente non è più inteso come segno della presenza dell'essere (o della verità) ma come segno della sua ritrazione. In Gadamer invece il bello di cui facciamo esperienza nell'opera d'arte emerge attraverso il gioco dell'interpretazione (o, che è poi lo stesso, attraverso l'interpretazione del “gioco”). Ma, per usare proprio un gioco di parole, l'interpretazione del bello è il bello dell'interpretazione.

Leggiamo da *L'interpretazione del bello* del 1977, di Gadamer:

«Il concetto del bello ci si fa incontro, ancor oggi, nei molteplici usi in cui sopravvive ancora qualcosa del senso antico – ed in ultima analisi greco – della parola kalovn. Anche noi talvolta colleghiamo ancora al concetto del “bello” il fatto che esso sia riconosciuto pubblicamente da usi e costumi e cose del genere; che esso, come noi diciamo, sia gradevole alla vista, e che sia destinato a fare bella figura.

Si noti: Gadamer utilizza delle locuzioni che ci sembrano assolutamente condivisibili. Gianni Vattimo parlerebbe di koinè, una koinè significativa: chi non darebbe l'assenso a ciò che si è appena letto. Eppure nelle pieghe del discorso si nasconde una precisa scelta, che noi vorremmo in qualche modo stanare.

È viva ancora nella nostra memoria l'espressione linguistica “la bella eticità”, con la quale l'idealismo tedesco aveva caratterizzato il mondo dello stato e dell'eticità greca, distinguendolo così dal meccanismo senza'anima della moderna macchina statale (Schiller, Hegel). Qui “bella eticità” non significa che si tratta di una eticità piena di bellezza, cioè di pompa e di splendore decorativo, quanto piuttosto il fatto che essa si manifesti e che viva in tutte le forme della vita comune; che essa ordini il tutto, ed in tal modo faccia sí che l'uomo nel suo proprio mondo incontri continuamente se stesso. È anche per noi abbastanza convincente che la determinazione del “bello” sia il riconoscimento e il consenso di tutti. Perciò fa parte del nostro più naturale sentimento del concetto del “bello” il fatto che non si possa chiedere perché esso piaccia. Senza aver di mira alcuno scopo, e senza aspettarsi alcun

profitto, il bello trova il proprio compimento in una specie di autodeterminazione, e respira la gioia della sua propria automanifestazione»⁸.

Gadamer rammenta a questo proposito il mito raccontato da Platone nel *Fedro*, secondo cui le anime, dopo essere ascese con gli dèi dell'Olimpo sulla cima del firmamento, gettano uno sguardo fuggitivo sul mondo vero: quello che non sta nell'errare disordinato della nostra esperienza terrena, ma nelle perenni forme dell'essere. Poi precipitano di nuovo sulla terra, separate dalla verità di cui serbano un ricordo del tutto vago. Ora, per un'anima gravata dalla pesantezza terrestre, senza più le ali per raggiungere la verità, c'è un modo singolare per raggiungere di nuovo l'elevazione, e cioè quell'esperienza dell'eros, "dell'amore e del bello", o meglio "dell'amore per il bello", che risveglia a riconoscere il vero ordinamento del mondo. Scrive Gadamer:

«[Platone] chiama bello ciò che massimamente risplende e attrae, cioè, per così dire, la visibilità dell'ideale. Ciò che riluce in tal modo più di ogni altra cosa, che possiede in sé una tale luce persuasiva della verità ed esattezza, è quel che noi tutti percepiamo come il bello nella natura e nell'arte, e che necessita la nostra approvazione quando diciamo: "questo è il vero". [...] l'essenza del bello non consiste nel fatto di essere solo posta di fronte od opposta alla realtà; essa consiste piuttosto nel fatto che la bellezza, per quanto inaspettata possa essere, è come una garanzia che, in tutto il disordine del reale, in tutte le sue incompiutezze, cattiverie, storture, parzialità, in tutti suoi fatali sconvolgimenti, il vero purtuttavia non resti irraggiungibilmente lontano, ma ci si faccia incontro. La funzione ontologica del bello è appunto quella di colmare l'abisso che si apre tra l'ideale e il reale»⁹.

Gadamer con ciò sembra togliere la separazione, in realtà l'assolutizza: il gioco è fatto. Se l'ideale e il reale sono dall'inizio separati, l'interpretazione costituisce la spola connettiva che, tessendo e sconnettendo, cerca di collegare le due cose, senza mai riuscirci.

Ma come potrà compiersi questa esperienza senza ricadere nell'arbitrarietà soggettiva? In che modo quella che Gadamer chiama "l'eredità platonica" deve restare sempre "onnipresente"? (cfr. p. 19). Che cosa è vincolante in questo farsi incontro della verità nella bellezza? Il fatto che, quando io dico "qualcosa è bello" intendo dire – come già Kant aveva suggerito, e come vedremo tra poco – che "io pretendo il consenso di ciascuno". Il livello ontologico per Gadamer è il vincolo linguistico che ci condiziona.

È ciò che Gadamer rielabora nella sua concezione dell'arte come "gioco". Nel concetto di gioco rientrano tre elementi: "l'andare e venire di un movimento che si ripete continuamente"; che questo movimento sia libero, e cioè abbia "la forma dell'automovimento" (questo è il "carattere fondamentale del vivente in quanto tale"); e poi, nella sua forma specificamente

⁸ H.G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, trad. it., Marietti, Genova 1986, p. 15.

⁹ H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, cit., p. 16.

umana, che il gioco possieda coscienza rappresentativa e razionalità, sebbene in questo caso la razionalità umana si scopra “priva di scopi”. In questo senso il gioco è “in fondo l’autorappresentazione del movimento ludico” (p. 25).

Ma c’è un quarto elemento, quello forse più importante, e cioè che il giocare (spielen) implica sempre un giocare-assieme (mitspielen), e che quindi il gioco sia “un fare comunicativo, anche nel senso che esso non conosce la distanza tra colui che gioca e colui che assiste al gioco”. Qui risiede l’“identità ermeneutica” (come la chiama Gadamer) sia dell’opera (quindi del bello artistico) che della natura (del bello naturale)

«[L’identità dell’opera] consiste nel fatto che in essa vi è qualcosa da “comprendere”, e cioè che ciò che essa “ha in mente”, oppure ciò che essa “dice”, deve essere compreso. È questa una richiesta che emana dall’“opera”, e che vuole essere soddisfatta. Essa esige una risposta, che può essere data solo da colui che ha accettato la richiesta. E questa risposta deve essere la sua propria risposta, che egli deve apportare in modo attivo. Come colui che gioca-assieme, egli appartiene al gioco»¹⁰.

L’opera non mi comunica qualcosa, ma è un fenomeno che evoca e convoca la mia interpretazione. Ciò che l’opera ha in mente, oppure ciò che essa dice, deve essere compreso. E tale affermazione viene, in seguito, chiarito nel seguente brano esemplificativo:

«Chi ad esempio ammira un famoso Tiziano, o Velázquez, un qualsiasi Asburgo a cavallo e pensa. “Ah, questo è Carlo V”, questi non ha visto nulla del quadro. Quel che bisogna fare è costruirlo, tanto che per così dire venga letto parola per parola come quadro, ed alla fine di questa vincolante costruzione tutto confluisca, in quell’immagine in cui egli è presente nel significato che con lui viene sempre rievocato, il significato di un signore del mondo, sui cui dominî non tramonta mai il sole. [...] nel caso di un gioco ognuno è un giocatore. E deve valere anche per il gioco dell’arte che non vi sia qui in via di principio alcuna separazione tra la vera e propria forma assunta dall’opera d’arte e colui che esperisce questa forma»¹¹.

Non c’è più separazione tra l’esperienza dell’opera e la mia interpretazione. Ed è questo addirittura un ritorno, quasi un rinculo, sul bello naturale. Anche il bello naturale (Gadamer farà l’esempio delle Dolomiti) può essere apprezzato come bello di natura solo con gli occhi di uomo esperto ed educato artisticamente. Dice Gadamer:

«...nella natura a parlarci significativamente è invece come una indeterminata potenza spirituale della solitudine. Soltanto una più profonda analisi di questa esperienza di trovar bella la natura ci insegna che ciò è in un certo senso un’apparenza errata, e che noi in verità non possiamo vedere la natura con altri occhi che quelli degli uomini esperti ed educati artisticamente. [...] Hegel ha visto giusto,

¹⁰ H.G. Gadamer, *L’attualità del bello*, cit., p. 28.

¹¹ H.G. Gadamer, *L’attualità del bello*, cit., pp. 29-30.

sostenendo che il bello naturale è un riflesso del bello artistico, tanto che noi impariamo a scorgere il bello naturale guidati dall'occhio e dalla creazione dell'artista»¹².

Quindi, solo un uomo di mondo, un uomo che sa stare in società, può gustare la bellezza della natura. E' il grande umanista cosmopolita il prototipo che solo nella coltivazione, nella kultur, può fare l'esperienza della bellezza. Ma se l'eroe di Gadamer è appunto questo ricco borghese cosmopolita, di lì a poco – ancora ai nostri giorni – l'eroe di Gadamer sarà soppiantato da un altro eroe, più scettico e nichilista, il liberale ironico di Richard Rorty.

Richard Rorty

Il distacco tra significato e bellezza, tra significato e segno, che dev'essere continuamente approfondito e colmato dal lavoro dell'interpretazione, si ripercuote nella visione post-pragmatista di R. Rorty, il quale si pone come punto di confluenza delle migliori espressioni tanto dell'analitica quanto dell'ermeneutica (e in questo senso si può dire che Rorty porti alle estreme conseguenze la tendenza gadameriana, proprio grazie all'immissione in essa del controllo analitico del linguaggio).

Rorty è, potremmo dire, il miglior frutto di entrambe le tradizioni, perché come Wittgenstein ha escluso il problema della verità da quello della bellezza, dall'altra parte Gadamer ha affidato tutto ciò che rimane dei fatti, o quel che rimane dell'esperienza del bello, a un'interpretazione. In questo modo non c'è più nessun fatto che possa ambire al titolo di verità, poiché tutto è interpretato, e l'esperienza stessa del bello, non è l'esperienza drammatica di Wittgenstein, mistica, fuori dall'esperienza verificabile, e tuttavia normativa. Dice Rorty in *La filosofia dopo la filosofia*, del 1989:

«L'obiettivo della teoria ironica è di arrivare a comprendere così a fondo l'impulso metafisico, l'anelito a teorizzare, da liberarsene completamente».

Il liberale ironico non è, dunque, colui che disprezza la filosofia dicendo che non serve a nulla. Non è un semplice "menefreghista" pratico, ma un nichilismo borghese molto ben educato, tanto che pur non negando il valore intrinseco della filosofia, giunge a concludere affermando l'inutilità delle domande originarie della stessa filosofia.

«La teoria ironica è dunque una scala che si getta via non appena si è capito che cosa spingeva i propri predecessori a teorizzare. L'ultima cosa di cui il teorico ha bisogno è una teoria dell'ironia. Non gli

¹² H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, cit., p. 33.

interessa trovare un metodo, un programma o un criterio di base per sé e per i suoi colleghi. La sua unica occupazione è quella di tutti gli ironici: la ricerca dell'autonomia».

Qui sembrano confluire le due tradizioni: in una totale autonomia e indipendenza dal dato. Non si dipende più dal dato. Ma, allora, da cosa si dipende? Da un proprio gusto, comunque interpretabile. Continua Rorty:

«Il compito dell'ironico in genere è quello che Coleridge consigliava al grande poeta originale: creare il gusto in base al quale si verrà giudicati. Ma per l'ironico il giudice non è altri che se stesso. Egli aspira a compendiare la sua vita in un linguaggio personale. La vita perfetta è quella che si chiude nella certezza che di tutti i nostri vocabolari decisivi l'ultimo, almeno, era davvero completamente nostro [*perfezione = completa negazione di ogni tipo di eteronomia...*].».

In che cosa consiste dunque tutto quello che noi possiamo conoscere? Se lo scopo della conoscenza non è più né la verità, né l'esperienza mistica della bellezza, allora non rimane altro che ciò che Rorty chiama "letteratura". Una letteratura non come genere specifico, ma come tipo di rapporto con il mondo, cioè come chiacchericcio sul mondo.

«Il tratto che contraddistingue il teorico ironico è soltanto il fatto che il suo passato è costituito da una tradizione letteraria particolare dai confini piuttosto ristretti: in sintesi, il canone platonico-kantiano e le sue appendici. Egli cerca di trovarne una ridescrizione che gli faccia perdere il potere che ha su di lui, di rompere l'incantesimo prodotto dalla lettura dei libri che lo costituiscono.

[...]

«Il rapporto tra il teorico ironico e il resto della cultura ironica non è, a differenza del rapporto tra il metafisico e il resto della cultura metafisica, quello tra l'astratto e il concreto, tra il problema generale e il caso particolare. Dipende solo da qual è l'oggetto dell'ironia, da quali sono le componenti del passato a cui si guarda. Il passato dell'ironico è formato dai libri che dicono che potrebbe esistere un vocabolario sul quale non si può ironizzare, un vocabolario che sarebbe impossibile sostituire per mezzo di una ridescrizione. I teorici ironici possono essere definiti come dei critici letterari specializzati in questi libri, in questo particolare genere letterario»¹³.

Ciò che Rorty spiega con grande chiarezza è la trasformazione del piano dell'esperienza "metafisica" o "metafisicizzabile", ovvero percettiva e razionalizzabile, nel piano della "ridescrizione culturale" che trova nell'idea estetica di "gusto" il suo metodo extra-metodico, passibile solo di altre infinite ridescrizioni. L'estetica diventa il metodo dell'evacuazione del rapporto tra segno e significato. Come egli stesso proclama in un altro passo appoggiandosi al "critico letterario" Paul de Man:

¹³ R. Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge Mass., 1989, trad. it. a cura di A.G. Gargani, *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 118-119.

«Nel suo *Critica e crisi* del 1967, de Man afferma: “L’affermazione circa il linguaggio, che segno e significato non possono mai coincidere, è precisamente ciò che diamo per certo in quel tipo di linguaggio che chiamiamo letterario. La letteratura [...] è la sola forma di linguaggio libera dall’espressione non mediata” [*l’espressione non mediata è quello che noi percepiamo e su cui il nostro pensiero formula un primo giudizio, rivedibile e fallibile, ma perfettamente razionale*]. [...] Poco più avanti nello stesso saggio, de Man identifica la libertà dall’errore dell’espressione comune con la scoperta del “desiderio come una struttura fondamentale dell’essere che rinuncia a ogni possibilità di soddisfazione” [*è significativo che l’esteta critico debba pagare l’elevazione con la rinuncia alla soddisfazione*]. La consapevolezza che deriva da questa scoperta, continua de Man, “consiste nella presenza di un nulla. Il linguaggio poetico nomina questo vuoto con una sempre rinnovata comprensione e [...] non si stanca mai di nominarlo nuovamente. Questo continuo nominare è ciò che noi chiamiamo letteratura”. Per capire l’essenziale di questi brani, bisogna capire ciò che de Man intende per “errore dell’espressione non mediata”, l’errore di pensare che “segno e significato possano coincidere”»¹⁴.



Secondo movimento

Il problema del bello separato dalla conoscenza

Ma com’è che si è giunti a questa situazione, in cui uno scollamento, una divisione non rimandano neanche più al desiderio di riconquistare l’unità del linguaggio e della percezione, ma vengono semplicemente sanciti come insuperabili, di modo che l’inafferrabilità estetica del significato diventa “canone letterario” e questo canone misura ultima (e quindi come ogni misura, riduzione) dell’esperienza?

D’altronde, la stessa riscoperta da parte di Gadamer – sulla scorta di Platone e dei romantici – di un valore di verità del bello e dell’estetica nasce proprio sul fondamento e sul presupposto (trascendentale) di una separazione tra “verità” e “metodo”.

Ma la separazione, come si sa, si trova proprio all’origine “moderna” dell’estetica e costituisce, per così dire, il suo certificato di nascita come disciplina autonoma universitaria: è quello che avviene, alla metà del XVIII secolo, con Alexander Gottlieb Baumgarten.

¹⁴ R. Rorty, *Essays on Heidegger and Other Philosophical Papers*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1991, trad. it. a cura di A.G. Gargani, *Scritti filosofici*, vol. II, p. 178.

Alexander Gottlieb Baumgarten

Nel 1750, Baumgarten pubblica un'opera intitolata *Estetica*. E tale opera risulta di un'importanza fondamentale poiché rappresenta il primo momento in cui l'estetica acquista una propria dignità in quanto disciplina autonoma. Baumgarten è, infatti, il primo ad utilizzare il termine estetica in questa accezione, per così dire, matura.

Tuttavia, il filosofo tedesco, da un lato imposta l'estetica come una scienza, quindi in relazione a questioni gnoseologiche e applicata a quanto si può conoscere sensibilmente; dall'altro, a motivo della sua appartenenza a un ben preciso orizzonte razionalistico – nell'asse che va da Leibniz a Wolff – per il quale orizzonte la conoscenza compiuta è quella che si accorda a principi logico-ontologici universali (identità, non-contraddizione, ragion sufficiente) o che da essi può esser dedotta, Baumgarten può valorizzare la portata conoscitiva della sensibilità, fino alla sua peculiare perfezione, che è la bellezza, solo a prezzo di una sua delimitazione (e reclusione) nel confuso e nell'indistinto. Ed è appunto nell'*Estetica* che è possibile rinvenire i suddetti caratteri:

«§1. L'*estetica* (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile».

«§ 14. Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale. E questa è la bellezza [...].

L'estetica ha, dunque, per Baumgarten un'autonomia rispetto alla logica, una sua perfezione, tanto da essere autoreferenziale, da non dover rifarsi a principi ad essa estrinseci. Al contrario, la conoscenza logica avviene attraverso dei principi innati, vale a dire, il principio di non contraddizione e di ragion sufficiente, secondo quei parametri che sono propri della corrente filosofica razionalista a cui appartiene Baumgarten, e che ha come punti di riferimento Leibniz e Wolff.

«§ 15. L'estetico, in quanto tale, non si occupa di quegli elementi di perfezione della conoscenza sensibile che siano tanto nascosti da restarci del tutto oscuri, o da poter essere conosciuti soltanto per via dell'intelletto. [...]

«§ 27. Essendo la bellezza della conoscenza un effetto prodotto da colui che pensa in modo bello, né più grande né più nobile delle forze vive di cui questi dispone, tracciamo innanzitutto una qualche genesi e rappresentazione di colui che si propone di pensare in modo bello, ossia il carattere dell'estetico dotato, l'enumerazione cioè di quelle doti che in un'anima costituiscono per natura le cause più prossime della conoscenza bella».

Pertanto, la bellezza è un effetto prodotto dall'io, secondo un'adeguata qualità che è intrinseca agli strumenti che l'io possiede, cioè in base alla sua sensibilità. L'esperienza della bellezza è, dunque, l'esperienza di doti che l'io possiede.

Di qui deriva la determinazione di una “verità” di tipo estetico, ossia «la verità nella misura in cui sia da conoscere in modo sensibile» (§ 423).

«§ 424. [...] Credo infatti che sia già chiaro che la verità metafisica, o se si preferisce la verità oggettiva – rappresentata in una data anima in modo tale da produrre in essa la verità logica in senso lato, ossia mentale e soggettiva – [*in questo senso dunque la metafisica coincide con la logica in senso lato*] possa stare innanzi principalmente all'intelletto, in uno spirito, sino a far parte di ciò che esso percepisce in modo distinto, dando luogo alla verità *logica in senso stretto*, oppure possa stare unicamente o principalmente innanzi all'analogo della ragione e alle facoltà conoscitive inferiori, dando luogo alla *verità estetica*. [...]

«§ 426. [...] Ma mentre le riflessioni logiche mirano ad una visione distinta ed intellettuale di quelle cose, le riflessioni estetiche, rimanendo all'interno del loro orizzonte, si occupano di intuire in modo elegante le stesse cose con i sensi e l'analogo della ragione»¹⁵.



Immanuel Kant

Sappiamo che sarà Kant a riprendere, trasformandolo e ri-orientandolo, il neologismo “Estetica” proposto da Baumgarten: la sensibilità non è oggetto di una conoscenza (e quindi di una scienza) autonoma, anche se inferiore, bensì uno dei componenti costitutivi della sintesi a priori e trascendentale in cui consiste la conoscenza oggettiva. E soprattutto, rispetto al nostro tema, il bello – per quanto non possa essere determinato con una legge oggettiva a priori, giacché la bellezza parte sempre dalla percezione di un particolare empirico e psicologico – dev'essere, ciò nonostante, considerato come un momento centrale della “riflessione” della ragione su se stessa.

Non è un caso, infatti, che secondo Kant il piacere derivato dal bello è un piacere, negativamente inteso, senza un interesse e senza uno scopo: il disinteresse all'esistenza di ciò che è bello (alla sua origine reale, ontologica, quindi) e l'impossibilità a rappresentarcene un fine (cioè il perché esso esista) sottolineano il fatto che il giudizio estetico, e in particolare il giudizio sul bello (lasciamo qui da parte il sublime) sono per Kant un'esperienza di tipo eminentemente soggettivo, mai oggettivo. Leggiamo da *La critica del giudizio* pubblicata da Kant nel 1790:

¹⁵ A.G. Baumgarten, *L'Estetica*, trad. it. di F. Caparrotta, A. Li Vigni e S. Tedesco, consulenza e rev. di E. Romano, Aesthetica, Palermo 2000.

«Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza; ma, mediante l'immaginazione (forse congiunta con l'intelletto), la riferiamo al soggetto, e al suo sentimento di piacere o dispiacere. Il giudizio di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico; il che significa che il suo fondamento non può che essere se non *soggettivo*. [...] la qual cosa dà luogo ad una facoltà interamente distinta di discernere e di giudicare, che non porta alcun contributo alla conoscenza, ma pone soltanto in rapporto, nel soggetto, la rappresentazione data con la facoltà rappresentativa nella sua totalità; di che l'animo ha coscienza nel sentimento del proprio stato»¹⁶.

«[...] quando si tratta di giudicare se una cosa è bella, non si vuol sapere se a noi o a chiunque altro importi, o anche soltanto possa importare, della sua esistenza; ma come la giudichiamo contemplandola semplicemente [*in der bloßen Betrachtung*] (nell'intuizione o nella riflessione)»¹⁷.

La contemplazione ci sembra sia una parola emblematica per Kant. Nel nostro linguaggio la contemplazione del bello significherebbe il rendersi conto che qualcosa esiste ma che, in qualche modo, non la si può possedere, bisogna “gustarla” a distanza, permettendo che essa esista, lasciandola essere. Per Kant è assolutamente il contrario: la contemplazione è disinteresse, non tocca l'esistenza della cosa che pure ritengo essere bella.

«Il piacevole e il buono si riferiscono entrambi alla facoltà di desiderare [*si noti: il bello per Kant non è oggetto del desiderare*] e producono quindi, il primo un piacere condizionato patologicamente (da eccitazioni, *stimuli*), il secondo un piacere pratico puro; cioè un piacere che è determinato in entrambi i casi non semplicemente dalla rappresentazione dell'oggetto, ma anche da quella del rapporto del soggetto con l'esistenza dell'oggetto stesso. Non è soltanto l'oggetto che piace, ma anche la sua esistenza. Perciò il giudizio di gusto è puramente *contemplativo* [*bloß kontemplativ*], è un giudizio, cioè, che, indifferente riguardo all'esistenza dell'oggetto, ne mette solo a riscontro i caratteri con il sentimento di piacere e di dispiacere. Ma questa contemplazione a sua volta non è diretta a concetti; perché il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza (né teoretico né pratico), e per conseguenza non è *fondato* sopra concetti, né se ne *propone* alcuno»¹⁸.

Di qui a rigore la sentenza: non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace! In termini più strettamente kantiani, «la bellezza, senza il riferimento al sentimento del soggetto, per sé non è nulla» (§ 9, p. 61).

Ma d'altra parte questa “soggettività” del bello non significa affatto arbitrarietà psicologica e relatività empirico-antropologica: in tal senso la sentenza precedente (sull'esser bello ciò che piace) sarebbe per Kant relativistica solo per quanto riguarda il piacevole, non il bello. Quest'ultimo, infatti, deve valere universalmente – sebbene senza concetto, cioè non secondo

¹⁶ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, rivista da V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 43:

¹⁷ Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 2, p. 44.

¹⁸ Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 5, p. 50.

l'universalità della legge scientifica –, e addirittura deve suscitare un piacere “necessario”. Ecco l'enigma del bello: essere qualcosa di cui non abbiamo determinazione oggettiva né prova esistenziale, e che nondimeno è universale e necessario. Va da sé che l'unica possibilità di intendere queste due caratteristiche non possa essere per Kant se non la loro produzione all'interno della ragion pura. Ancora una volta: il bello di natura come quello artistico rinviano in definitiva ad una costruzione trascendentale dell'io.

«In primo luogo, bisogna convincersi pienamente di questo: col giudizio di gusto (sul bello) si pretende *da ognuno* il piacere riguardo ad un oggetto, senza fondarsi però su qualche concetto (perché allora si tratterebbe del buono); e questa esigenza dell'universalità appartiene così essenzialmente ad un giudizio col quale si dichiara *bella* qualche cosa, che, senza di essa, a nessuno sarebbe mai venuto in mente di usare tale espressione, ma tutto ciò che piace senza concetto sarebbe stato riportato al piacevole»¹⁹.

«È quindi la possibilità di comunicare universalmente lo stato d'animo prodottosi rispetto alla rappresentazione data, che deve stare a fondamento del giudizio di gusto, come sua condizione soggettiva, e avere come conseguenza il piacere dell'oggetto»²⁰.

«La comunicabilità soggettiva universale del modo di rappresentazione proprio del giudizio di gusto, poiché deve sussistere senza presupporre un concetto determinato, non può essere altro che lo stato d'animo del libero giuoco della fantasia e dell'intelletto [...]. Ora, questo giudizio puramente soggettivo (estetico) dell'oggetto, o della rappresentazione con cui esso è dato, precede il piacere per l'oggetto, ed è il fondamento di questo piacere per l'armonia delle facoltà di conoscere»²¹.

L'accordo universale con tutti gli altri è dato per Kant a priori. Non deriva dal fatto che tutti ci accorgiamo di qualcosa che c'è. Al contrario, qualcosa è bella se risponde all'universalità a priori del gusto. E' quello che poi porterà alle estreme conseguenze G.W.F. Hegel.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

¹⁹ Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 8, pp. 55-56.

²⁰ Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 9, p. 59.

²¹ Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 9, p. 60.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a suo modo, radicalizzerà la traiettoria moderna iniziata da Baumgarten e da Kant. Il bello, e solo quello artistico, risorge e risuona nella sua verità concreta soltanto come spirito. Ed è nello spirito che va dunque tutto riassorbito.

Nelle lezioni di estetica, tenute tra il 1817 e il 1829, Hegel così si esprime riguardo alla differenza tra bello artistico e bello naturale:

«*Bello naturale e bello artistico.* – 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*, di animali *belli* ed ancor più di uomini *belli*; tuttavia si può già 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*, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura. *Formalmente* considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà. Secondo il *contenuto* poi, il sole p. es. appare di certo come un momento *assolutamente necessario*, mentre un pensiero malfatto sparisce come *accidentale* ed effimero; ma una tale esistenza naturale quale è il sole, per sé presa, è indifferente, non è in sé libera ed autocosciente, e se la consideriamo nella connessione con la sua necessità con altro, non la consideriamo per sé, quindi non la consideriamo come bella»²².

L'essere più in alto del bello artistico denota una differenza qualitativa del bello rispetto alla natura. Una differenza che è identità tra spirito e bello. Se per Hegel solo lo spirito ha in sé la verità, allora il bello sarà veramente tale soltanto quando parteciperà di questa superiorità dello spirito. La stessa generazione dell'arte, infatti, è originata dall'idea di assoluto: l'arte è, quindi, manifestazione dello spirito assoluto.

Il contenuto dell'arte è l'idea, mentre la sua forma è la sensibile configurazione figurativa. Pertanto, ogni arte ha il compito di mediare, unendoli, questi due lati: da una parte il contenuto rappresentato dall'idea, dall'altra la forma sensibile della figura artistica.

Il bello artistico nel suo concreto sensibile, è essenziale per l'interno. Il lato esterno della forma, per cui il contenuto è intuibile e rappresentabile, ha come fine quello di esistere solo per il nostro animo e il nostro spirito. Di qui la differenza con il bello naturale che ha in sé la sola capacità del concreto esterno ed esteriore, ultimamente inutile e indifferente.

«[...] Le piume variopinte e dai colori vivaci degli uccelli brillano anche se nessuno le vede, il loro canto risuona anche se nessuno lo ascolta; il fiore del fico d'india, che vive solo una notte, appassisce senza essere ammirato nelle selvagge foreste del sud, e queste foreste, l'intreccio della loro bellissima e lussureggiante vegetazione dagli aromi intensissimi, periscono senza essere goduti. Ma l'opera d'arte non è per sé così naturale: è invece essenzialmente una domanda, un'apostrofe rivolta ad un cuore che vi risponde, un appello indirizzato all'animo e allo spirito. Sebbene la sensibilizzazione dell'arte non

²² G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997, p. 6 e p. 82.

sia sotto questo rapporto accidentale, tuttavia essa non è anche il modo supremo di cogliere il concreto spirituale. La forma superiore, di contro alla raffigurazione mediante il concreto sensibile, è il pensiero che è, sì, in senso relativo, astratto, ma per essere vero e razionale deve essere pensiero concreto e non unilaterale»²³.

Qui la genialità di Hegel giunge sino alla determinazione dell'origine del bello in quanto domanda. Una domanda che il reale rivolge all'io, ma che, tuttavia si riassorbe, e con ciò si perde anche, nell'assoluta autodeterminazione del pensiero, che è a un tempo vero reale e vero razionale. Contro ogni autonomia della raffigurazione si erge la superiorità del pensiero universale dello spirito assoluto.

Continuando, poi, Hegel determinerà un'interessante relazione ai fini del nostro percorso: quella tra la raffigurazione nell'antichità e quella in età cristiana. Come si è già detto, il filosofo di Jena intende spiegare il fatto che la verità dell'opera d'arte è essenzialmente una raffigurazione in forma sensibile di un contenuto spirituale. Ed è proprio per tale motivo che richiama la differenza tra la rappresentazione delle divinità greche, la cui forma individuale viene a coincidere con la natura, e la rappresentazione del Dio cristiano, che pur essendo personalità concreta, è nel suo contenuto pura spiritualità.

Interludio storico

Lo sviluppo dello statuto dell'immagine e la legittimità del rapporto che essa intrattiene con ciò che viene rappresentato, mostrando sensibilmente qualcosa che trascende la matericità stessa di cui l'immagine è composta, sono i requisiti essenziali per lo sviluppo dell'estetica e del problema del bello quale si è venuto a configurare nella storia del pensiero. Si può anzi dire che, se questi requisiti non fossero stati concretamente tematizzati e garantiti, difficilmente si sarebbe prodotto quel 'culto' delle immagini che ha ricoperto un ruolo di premessa per lo sviluppo di quella che oggi chiamiamo civiltà dell'immagine.

Queste osservazioni sono legate alla riscoperta, in atto da qualche decennio, del ruolo svolto dal secondo concilio di Nicea nel decidere la 'rotta' che la civiltà cristiana – e con essa tutta la modernità che in ciò eredita dal cristianesimo – avrebbe tenuto a proposito del ruolo e del valore dell'immagine.

Se la lettura degli autori che finora ci hanno accompagnato ha permesso di chiarire, in un progressivo cammino di avvicinamento, il fulcro della questione, ovvero il rapporto tra esperienza del bello e conoscenza di ciò che si offre a noi in essa, resta ora da portare in piena luce tale questione, e punto di partenza non può non essere la discussione tra iconofili ed iconoclasti che ebbe luogo tra l'VIII ed il IX secolo d.C.

Il fenomeno dell'iconoclastia – la posizione teologica, politica e liturgica che non ammetteva l'uso di immagini o rappresentazioni pittoriche di Dio o dei santi nel culto cristiano – si sviluppa

²³ Hegel, *Estetica*, cit., p. 84.

nell'Impero Bizantino a partire dal regno di Leone III (717-741): lungi dall'accompagnarsi ad un periodo di debolezza politica o militare, l'iconoclastia va piuttosto collocata in un momento di grande consolidamento del potere del *basileus*. Da diversi storici è stata anche avanzata l'ipotesi che la politica iconoclasta promossa da Leone III – e poi con maggiore decisione da suo figlio Costantino V – sia legata all'affermazione della simbologia della croce, propria della tradizione costantiniana, in funzione dunque di un forte richiamo al potere dell'Imperatore e al suo ruolo in ambito religioso. Del resto non deve essere sottovalutata la presenza di una componente iconofoba nelle vicine religioni monoteiste come quella islamica e quella araba.

Le fonti fanno risalire al 726 l'inizio della politica iconoclasta di Leone III ed è da questo momento che si assiste ad una vera e propria distruzione delle icone e delle immagini sacre, sostituite dal simbolo della croce o dall'eucaristia (definita da Costantino V, la sola legittima raffigurazione del Cristo), per quanto riguarda il culto, oppure da fregi ed ornamenti.

La posizione degli iconoclasti, tuttavia, non deve essere considerata una mera strategia politica o un fenomeno liturgico, in quanto essa ebbe un fondamento teologico di rilievo, chiarito ed espresso nel concilio di Hieria (754), convocato da Costantino V per fornire un supporto teologico e dottrinale all'iconoclastia.

La posizione sostenuta al concilio di Hieria era fondata sull'assunto che non era possibile raffigurare il Cristo senza contravvenire al dogma dell'unione ipostatica in lui delle due nature: umana e divina. Poiché la seconda persona della trinità aveva assunto natura umana, unendola a quella divina, pur rimanendo distinte le due nature (Concilio di Calcedonia, svoltosi nel 451), secondo gli iconoclasti non era possibile dipingere o raffigurare il Cristo senza incorrere nell'errore di ridurre la natura divina a quella umana o di confondere le due nature:

«Un tale individuo, infatti, ha fatto un'icona e l'ha chiamata “Cristo”; e il nome “Cristo” è Dio e uomo: dunque anche l'icona è icona di Dio e di uomo. Ed allora il pittore o ha circoscritto, secondo la sua vana opinione, l'incircoscivibile carattere della divinità con il limite della carne creata o ha confuso quell'inconfusa unione, incorrendo nell'illegittimità della confusione delle nature, arrecando così due bestemmie alla divinità, attraverso il circoscrivere ed attraverso la confusione»²⁴.

Il problema teologico che venne dunque ad essere affrontato nel secondo Concilio di Nicea (convocato nel 787 per iniziative della imperatrice reggente Irene e con l'approvazione e l'appoggio del papa Adriano I) fu quello di rigettare l'accusa di idolatria lanciata sugli iconofili, riabilitando la funzione devozionale e pedagogica delle icone. In tal senso, come si può ben cogliere, nel contesto di un problema teologico e dottrinale si viene a configurare un nodo decisivo per la storia dell'estetica e dell'arte. Ciò che viene difeso durante il Concilio di Nicea II è la capacità dell'opera d'arte (nel caso specifico delle icone) a attuare, sensibilmente e secondo i tratti propri e specifici della sensibilità, un rapporto con qualcosa che si manifesta nell'opera stessa. Evacuando la funzione puramente simbolica (approvata e difesa dagli iconoclasti) le icone non solo rimandano a fatti e personaggi della storia sacra, ma li presentano alla vista rendendoli in qualche modo presenti nella matericità stessa del tessuto pittorico, in una ‘scandalosa’ analogia

²⁴ Cit. in *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica ed., Palermo, 1997, p. 81. Del concilio di Hieria non sono conservati gli atti: numerosi passaggi di essi, tra cui il presente, sono tuttavia citati negli atti di Nicea II, che li confutò sistematicamente.

con la rivelazione di Dio nell'incarnazione del Cristo. Il rapporto di analogia tra rivelazione e esperienza estetica è uno degli assi su cui si fonda del resto la linea teologica di Nicea II:

«Tutti, dunque, vediamo e comprendiamo che, sia prima dei santi concili che dopo di essi, le rappresentazioni delle icone erano una tradizione nella Chiesa, come lo è quella del Vangelo. Come, infatti, ricevuto il suono della lettura con le orecchie, lo trasmettiamo alla nostra mente, così, guardando con gli occhi le icone dipinte, siamo come illuminati nella mente; ed attraverso queste due cose che si susseguono l'una all'altra, e cioè la lettura e la pittura, acquisiamo conoscenza di un'unica cosa, poiché in entrambi i modi ci si richiamano alla memoria i fatti accaduti»²⁵.

Come i Vangeli comunicano tramite racconti, parole, suoni l'annuncio della 'buona novella' così le icone permettono di instaurare un rapporto con gli eventi accaduti, attualizzandoli per il credente che diviene in qualche modo anche egli protagonista. Quest'analogia tra il testo evangelico e le icone dice però anche qualcosa, forse, sulla natura dell'opera d'arte e su come i padri conciliari concepissero il lavoro dell'artista. I Vangeli, infatti, sono per la tradizione cristiana scritti dai loro autori sotto ispirazione di Dio, non sotto dettatura, come invece è il caso nell'islam, che considera il *Corano* 'disceso' su Maometto e scritto parola per parola da Allah²⁶. Ciò significa che gli evangelisti sono co-autori dei Vangeli, introducendo in essi tutte quelle componenti umane e materiali (la lingua, le espressioni, le immagini, la cultura da cui provengono) che fanno quindi parte della rivelazione. Se torniamo ora alla questione delle icone e dell'opera d'arte, appare chiaramente che nel quadro dell'analogia stabilita tra icone e Vangeli la materia pittorica e l'apporto dell'artista, la sua sensibilità e le sue capacità, non sono *di per sé* un'obiezione o una violazione dell'«incircoscivibile natura divina». È infatti Dio stesso che ha deciso di lasciarsi «circoscrivere» e l'opera dell'artista si fonda su tale presupposto:

«Coloro che sono autentici cristiani professano che un'unica e medesima persona è Figlio, Cristo e Signore, e dipingendo un'icona di come "il Verbo si è fatto carne e pose la sua tenda in mezzo a noi", cioè come uomo perfetto, agiscono in modo assolutamente retto. Dio Verbo, infatti, circoscrisse se stesso quando venne tra noi nella carne. Ma nessuno ha mai pensato di dipingere la sua divinità, giacché, dice la scrittura, "Dio non l'ha mai visto nessuno"; Lui, infatti, è incircoscritto, invisibile, incomprendibile, ma è circoscritto secondo la sua umanità. Noi sappiamo che Cristo è di due nature, ed in due nature in modo indivisibile, la divina, cioè, e l'umana; e, dunque, una incircoscritta e una circoscritta si vedono in un unico Cristo. E l'icona è simile al prototipo non nella sostanza ma soltanto nel nome e nella disposizione delle membra che vengono dipinte. Infatti, neanche qualcuno che dipinge l'icona di un uomo cerca poi nell'icona un'animo, sebbene sia incomparabile la differenza tra l'anima umana e la natura divina; [...] e nessuno mai che sia dotato di senno, al vedere l'icona di un uomo ha pensato che, attraverso l'arte del pittore, l'uomo è separato dalla sua anima»²⁷.

²⁵ *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, op. cit., p. 65.

²⁶ Un utile supporto per cogliere tale differenza tra il Nuovo Testamento ed il Corano si trova in *Cento domande sull'islam. Intervista a Samir Khalil Samir*, a cura di G. Paolucci e C. Eid, Genova, Marietti, p. 12-20.

²⁷ *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, op. cit., p. 77.

L'incarnazione del Verbo è quindi il modello, il paradigma, all'interno del quale diviene pensabile lo statuto dell'icona e dell'opera d'arte come visibilità di un invisibile, unione di visibile ed invisibile che coesistono nel medesimo oggetto, in cui il visibile non deve essere scavalcato od oltrepassato, sostituito simbolicamente dal proprio significato, ma guardato per la sensibile presenzialità (figurativa nel caso delle icone, reale nel caso del Cristo) in esso del proprio reale invisibile contenuto.

Questa concezione dell'opera d'arte ha reso possibile non solo la sua legittimazione, ma, cosa altrettanto importante, una funzione pedagogica, assunta nell'ambito della catechesi, equiparabile a quella dei Vangeli:

«Noi definiamo con ogni precisione e diligenza che, accanto all'immagine della preziosa e vivificante croce, le sante e venerabili icone, fatte di colori, di pietre preziose o di altro materiale adatto, vengano innalzate nelle sante chiese di Dio e applicate sui sacri vasi e paramenti, su muri e tavole, nelle case e nelle strade; che siano icone del Signore, Dio e salvatore nostro Gesù Cristo, e dell'immacolata Signora nostra, santa Madre di Dio, e degli onorabili angeli, di tutti i santi e degli uomini venerabili. Quanto più di continuo, infatti, essi vengono visti attraverso la rappresentazione iconica, tanto più coloro che le guardano vengono innalzati al ricordo ed all'ardente desiderio dei prototipi. E dichiariamo anche che si può attribuire loro un affettuoso saluto ed una venerazione fatta di onori: non l'autentica adorazione della nostra fede, che è dovuta soltanto alla divina natura, ma lo stesso tipo di venerazione tributata alla forma della preziosa e vivificante croce, ai santi vangeli e alle altre cose sacre dedicate a Dio. [...] Chi venera l'icona venera l'ipostasi di colui che è dipinto in essa, giacché così è rafforzato l'insegnamento dei santi Padri nostri, e cioè la tradizione della santa Chiesa universale, che ha accolto il Vangelo da un confine all'altro della terra».

In forza di questa rivalutazione delle icone è la visibilità stessa che acquista una dignità gnoseologica, nella sua concretezza sensibile, sino ad allora sconosciuta. Il privilegio che la filosofia greca aveva riservato metaforicamente alla vista per designare il modello della conoscenza intellettuale, viene riletto e talvolta ribaltato per esaltare il pieno valore della vista nella sua concreta, materica sensibilità:

«La realtà che quando è assente deve vedersi solo intellettualmente non può vedersi neanche intellettualmente se prima non è stata vista sensibilmente»²⁸.

Terzo movimento

Il bello come origine della conoscenza, ossia la logica della bellezza

Il bello all'origine della conoscenza (la visibilità dell'invisibile) non è un fattore estraneo e separato rispetto alla conoscenza stessa, sia che lo si intenda come inferiore (cioè confuso,

²⁸ Teodoro di Studion, *Antirretici* 3, 4. Cit in C. Valenziano, «Il secondo Concilio di Nicea e l'Iconologia», in *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, op. cit., p. 197.

indistinto, non intellettuale, meramente sensibile) sia che lo si intenda come superiore (cioè in quanto verità ontologica ma extra-metodica): il bello va ricentrato nel cuore della conoscenza e va delineata una logica della bellezza, non in senso debole, ma in senso pregnante, cioè riferita al corretto uso della ragione. Non è la ragione a produrre la bellezza, ma, al contrario, è la bellezza che muove la ragione. Proponiamo qui alcuni casi esemplari di questa esperienza della bellezza in cui si scorge che cosa accade realmente nella scoperta dell'invisibile nel visibile.

Abbiamo voluto, per documentare questo, non leggere un filosofo – per così dire – di professione, ma leggere un grande filosofo che risponde al nome di Paul Cézanne. In alcune lettere molto secche, laiche e professionali, al suo mercante d'arte, al figlio, alla madre, Cézanne racconta cos'è per lui la drammaticità della visione e della riproduzione pittorica di quello che vede, e in qualche modo ci dà una straordinaria testimonianza di questo rapporto tra il visibile e l'invisibile.

Paul Cézanne a Émile Bernard (15 aprile 1904):

«...Permettetemi di ripetere quello che vi dicevo qui: trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto posto in prospettiva, in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano si diriga verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione, cioè una sezione della natura, o, se preferite, dello spettacolo che il *Pater Omnipotens Aeterne Deus* dispiega davanti ai nostri occhi. Le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. Ora, per noi uomini, la natura è più in profondità che in superficie, di qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità sufficiente di azzurri, per far sentire la presenza dell'aria»²⁹.

Ancora a Émile Bernard (25 luglio 1904):

«...Per fare progressi non c'è che la natura, l'occhio si educa nel rapporto con lei. Si fa concentrico a forza di guardare e di lavorare. Voglio dire che in un'arancia, in una mela, in una palla, in una testa, c'è un punto culminante; e questo punto è sempre – malgrado il terribile effetto di luce ed ombra, sensazioni di colore – il più vicino al nostro occhio; i bordi degli oggetti fuggono verso un centro posto sul nostro orizzonte. [...] Non fate il critico d'arte, fate della pittura. La salvezza sta in questo».

Lo spessore ontologico della realtà si dà nella visione. In ogni visione vi è un punto culminante che, per Cézanne, è sempre il più vicino ai nostri occhi pur se prospetticamente ne segna l'orizzonte.

Non è una spiegazione a priori o un senso applicato a posteriori, ma un darsi in carne ed ossa. Questo darsi ontologico, nella visione della realtà, viene espresso in modo totalmente diverso ma molto consonante in un'altra esperienza di pensiero, nella teologia di Hans Urs von Balthasar:

²⁹ P. Cézanne, *Lettere*, a cura di Elena Pontiggia, edizioni SE, Milano 1997.

«[...] Questi due momenti che hanno determinato, a partire da sempre, ogni estetica, possono essere contrassegnati con Tommaso d'Aquino come *forma* e *splendore*: *species* (o *forma*) e *lumen* (o *splendor*). Come forma, il bello può essere afferrato materialmente, anzi può essere calcolato come rapporto di numeri, come armonia e legge dell'essere. Questa dimensione è stata ignorata dall'estetica protestante, anzi dichiarata eretica, in uno spostamento immediato dell'intera natura del bello nell'avvenimento dell'irruzione della luce. Certo, la forma non sarebbe bella se non fosse elementarmente l'indice e l'apparizione di una profondità e di una pienezza che, se presa astrattamente e in sé, rimane inafferrabile e invisibile. [...] La forma che si manifesta è bella solo in quanto la compiacenza che essa suscita si fonda sull'automanifestazione e sull'autodonazione della verità e bontà profonde della realtà stessa, la quale rivela così, in questo dono e manifestazione di sé, l'inesauribilità e l'infinità del suo fascino e del suo valore. L'**apparizione**, come rivelazione della profondità, è indissolubilmente e allo stesso tempo **presenza reale** della profondità, del tutto, e **rimando reale**, al di là di se stessa, a questa profondità. È possibile che nelle diverse epoche della storia dello spirito, si sottolinei una volta il primo e un'altra volta il secondo aspetto, una volta il compimento classico (della forma che afferra la profondità) e un'altra volta l'infinità romantica (della forma che trascende verso la profondità). Sia l'uno che l'altra sono tuttavia inseparabili ed assieme costituiscono la figura fondamentale dell'essere. Noi "scorgiamo" la forma, ma quando la scorgiamo realmente, non solo come forma disciolta, bensì come profondità che si manifesta in essa, allora la vediamo come splendore e gloria dell'essere. Guardando questa profondità veniamo "incantati" da essa e in essa "rapiti", ma (fin quando si tratta del bello) giammai in modo tale da lasciare dietro di noi la forma (orizzontale) per immergerci (verticalmente) nella nuda profondità»³⁰.



Paul Cézanne alla Madre (26 settembre 1874):

«...Devo lavorare sempre, ma non per arrivare al finito, che suscita l'ammirazione degli imbecilli. Ciò che il volgo apprezza maggiormente non è che il risultato del mestiere di un artigiano, e rende ogni opera non artistica e banale. Non devo cercare di portare a termine, se non per il piacere di fare cose più vere e più sapienti. Credetemi, c'è sempre un'ora in cui ci si impone e si trovano estimatori molto più ferventi, più convinti di quelli che sono lusingati solo da una vana apparenza».

Si noti: per Cézanne il contrario della bellezza non è la bruttezza ma la stupidità.

Paul Cézanne a Émile Bernard (26 maggio 1904):

«...Ma ribadisco ancora una volta che il pittore deve dedicarsi totalmente allo studio della natura, e cercare di produrre dei quadri che siano un ammaestramento. La chiacchiere sull'arte sono pressoché inutili. Il lavoro che fa realizzare progressi nel proprio mestiere è una ricompensa sufficiente

³⁰ H.U. von Balthasar, *Gloria*, vol. I, Jaca Book, pp. 103-104.

all'incomprensione degli imbecilli. La letteratura si esprime con astrazioni mentre il pittore concretizza, col disegno e il colore, le proprie sensazioni, le proprie percezioni. Non si è mai né troppo scrupolosi, né troppo sinceri, né troppo sottomessi alla natura; ma si è più o meno padroni del modello, e soprattutto dei mezzi espressivi. Penetrare ciò che si ha davanti, e perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile».

Paul Cézanne a Émile Bernard (21 settembre 1906):

«...Mi scuserete se torno sempre sullo stesso punto, ma credo nello **sviluppo logico** di ciò che vediamo e sentiamo studiando dal vero».

Per dare corpo allo sviluppo logico qui introdotto da Cézanne, ci permettiamo di chiamare un logico americano della fine del XIX secolo, Charles Peirce, il quale percepisce, alla fine della sua vita, che la comprensione dell'origine della logica passa attraverso un altro tipo di esperienza, vale a dire, l'esperienza estetica, non come una normatività estranea alla logica, alla maniera di Wittgenstein, ma come l'alveo da cui nasce quello stesso sviluppo logico di cui parlava il pittore francese. Non a caso questa esigenza viene indicata come un'esigenza di una logica delle icone e degli indici o – come si è detto – nella logica di una bellezza. Peirce avverte, così, la necessità di una logica diversa che non sia solo dei simboli (o dei termini) ma che coinvolga ogni tipo di segno. Nella logica contemporanea, invece, è passato il dogma che il significato si può attribuire solo alle proposizioni e che il valore di segni non simbolici, cioè non legati al loro uso proposizionale (ad esempio un nome o un altro segno), risieda esclusivamente nella denotazione (le forme estensionali, come diceva Cézanne) e che non si possa neanche parlare di una loro connotazione (cioè della loro bellezza).

Leggiamo da un manoscritto ancora inedito:

«Benché possa sembrare, [...] prima di ogni ricerca, che la Sensazione abbia meno a che fare col Ragionamento di quanto non ne abbia l'Attenzione e altre forze attive, tuttavia dobbiamo stare attenti a non pre-giudicare tale questione. Nel ragionamento fruttuoso c'è di sicuro un piacere particolare e una qualità estetica particolare; e i matematici [...] hanno sempre dato grande peso e importanza a una certa qualità estetica che essi chiamano "eleganza"; e, posto questo fatto, non vedo proprio come qualsiasi studio sul ragionamento degno di questo ventesimo secolo possa lasciare inesplorata la questione del valore logico di questa qualità estetica del ragionamento»³¹.

«Il punto che voglio mettere in luce è soprattutto che l'ampiezza e la profondità [*denotazione e connotazione*] le quali nei libri di logica sono limitate a una sola classe di segni, cioè ai termini, sono applicabili attraverso una generalizzazione semplice e legittima anche ai loro significati, non solo alle proposizioni o agli argomenti, ma anche alle icone, agli indici e a ogni tipo di segni»³².

³¹ Ch. Peirce, MS. 681, 000007-9.

³² Peirce, MS. 200, 000049.

Paul Cézanne al figlio (8 settembre 1906):

«Ti dirò infine che come pittore divento più lucido di fronte alla natura, ma per me realizzare le sensazioni è sempre molto faticoso. Non so raggiungere l'intensità che si manifesta davanti ai miei sensi, non ho quella magnifica ricchezza di colori che anima la natura. Qui, in riva al fiume, i motivi si moltiplicano; lo stesso soggetto, visto da angolazioni differenti, offre una materia di studio così interessante e varia che credo che potrei lavorare per mesi senza cambiare posto, solo inclinandomi un po' più a destra o un po' più a sinistra».

Il dato, dunque, invita all'attenzione. Quanto più si esercita l'attenzione alla natura come bellezza, tanto si sviluppa una logica. Ma questa logica non è un vestito di idee rispetto al mondo, ma è come un alveo al cui interno la realtà deborda e si moltiplica nei suoi segni.

Per tale motivo dopo i commenti di von Balthasar e Peirce si è voluto dare l'ultima parola di commento alle lettere di Cézanne a un grande del XII secolo: Riccardo di San Vittore. Mentre, infatti, i primi due "commentatori" hanno tracciato la struttura del rapporto tra l'esperienza della bellezza e il pensiero, Riccardo sembra illuminare la dinamica di questo rapporto in un punto alquanto significativo: nella confluenza tra l'ammirazione, l'attenzione e la conoscenza. Tali elementi sono strettamente congiunti: dall'ammirazione l'attenzione e dall'attenzione la conoscenza.

Scriva Riccardo di San Vittore nel suo *Benjamin maior*:

«Trattiamo ora del rapimento della mente che sorge dalla grandezza dell'ammirazione. D'altra parte chi ignora la provenienza dell'ammirazione, quando scorgiamo qualcosa oltre la speranza e al di sopra del valore? Così la novità della visione e di ciò che quasi non si crederebbe suole portare con sé l'ammirazione della mente, allorquando si comincia a vedere qualcosa che a stento si potrebbe credere. Dunque poni attenzione a come sia descritto appropriatamente il rapimento della mente, che nasce dall'ammirazione, laddove si dice: «Chi è costei che avanza, come l'aurora?» (*Cant.* VI). Cos'è l'aurora se non una luce nuova e frammista alle tenebre? E – domando - da dove proviene l'ammirazione se non da uno spettacolo inatteso e incredibile? Così questa stessa ammirazione ha una luce improvvisa e frammista alla tenebra, la luce della visione, mescolata a residui di incredulità e alla tenebra dell'ambiguità, cosicché in modo mirabile la mente vede senza incertezza ciò che può credere solo a stento. Ma quanto più ammiriamo la novità di una realtà, tanto più diligentemente prestiamo attenzione; e quanto più attentamente consideriamo, tanto più pienamente conosciamo. In tal modo, l'attenzione proviene dall'ammirazione e la conoscenza dall'attenzione. Dunque la mente sorge come l'aurora e, partendo dall'ammirazione della visione, progredisce a poco a poco verso un aumento di conoscenza»³³.

³³ Riccardo di San Vittore, *Benjamin maior* (PL 196, col. 178).

La visione – è un teologo che parla – non è successiva all’atto del credere, ma al contrario lo precede perché è, umanamente, più forte, più intensa. Non si tratta di una fede senza visione, di un credere senza vedere, come una certa teologia contemporanea vorrebbe evidenziare, focalizzando, in tal modo, il solo aspetto spirituale e misticheggiante dell’esperienza di fede. Per Riccardo, invece, l’origine della conoscenza è un’attenzione destata dall’ammirazione. Un’ammirazione che si stupisce di fronte all’inatteso, ad un qualcosa che non si può neanche sperare, ma che con il sopravanzare dell’ammirazione si fa sempre più certezza in un progressiva crescita della conoscenza che vede e ammira le novità della realtà che le si fanno incontro. Tale dinamica conoscitiva non è soltanto cronologicamente all’inizio del conoscere, ma è un permanere come dinamica strutturale nell’incremento della stessa conoscenza, portando ciò che si conosce verso una corrispondenza, cioè, verso un movimento di adesione amorosa.

Quarto movimento

Il bello come compimento

Siamo arrivati in vetta. Se il terzo movimento ha descritto una fenomenologia del bello, il quarto ne abbozza, ne indica il profilo ontologico. Questo picco va gustato un po’ a distanza e, soprattutto, non va gettata via la scala una volta salita (per evitare il rischio della rarefazione gnostica o mistica).

E qui non si possono non citare alcuni testi risalenti al V secolo, che sono un po’, in qualche modo, la base di tutta questa tradizione: il *De divinis nominibus* di Dionigi l’Areopagita. Qual è la grande idea di Dionigi? Che la bellezza è tutta nella tensione tra causa e partecipazione. Le cose sono belle perché causate, create, volute e, tuttavia, sono tali perché sono belle. La bellezza, dunque, costituisce la struttura ontologica di fondo di ogni cosa.

«[132] Questo Bene è celebrato dai sacri autori come Bello e Bellezza, come Amore ed Amato, senza dire tutti gli altri nomi divini che ben si addicono alla Bellezza che rende belli ed è del tutto graziosa.

[133] Il Bello e la Bellezza, del resto, non si possono separare nella **causa** che comprende in uno tutti gli esseri.

[134] Infatti, dividendo in tutte le cose che esistono la cosa che si partecipa e le cose che vi partecipano, noi diciamo che è bello ciò che partecipa alla Bellezza, mentre la bellezza è la partecipazione che viene dalla causa che rende belle tutte le cose belle.

[135] Il Bello sovrastanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno; essa che, come causa dell’armonia (*consonantia*) e dello splendore (*claritas*) di tutte le cose, getta su tutti, a guisa di luce, le effusioni che

rendono belli del suo raggio sorgivo, chiama a sé tutte le cose – donde appunto si dice anche bellezza – e raccoglie in se stessa tutto in tutto (*et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinis luminis, cum fulgore immittens universis pulchrificas fontani radii ipsius traditiones et sicut omnia ad seipsum vocans unde et callos [Plat. Cratyl. XXIX, 416c] dicitur et sicut tota in totis congregans*)»³⁴.

....

«[139] Da questo bello tutti gli esseri hanno ottenuto di essere belli, **ciascuno a modo proprio**, e a causa del bello esistono gli **accordi, le amicizie e le comunicazioni** di tutte le cose e nel bello tutte le cose stanno unite (*Ex pulchro isto, omnibus existentibus est esse secundum propriam rationem singula pulchra et propter pulchrum omnium concordiae et amicitiae et communiones et pulchro omnia uniuntur*) »³⁵.

Tommaso d'Aquino, a questo proposito, nella sua *Expositio* all'opera di Dionigi così commenta:

«lo splendore appartiene propriamente alla bellezza, ma è nella forma attraverso la quale una cosa ha l'essere che consiste la partecipazione allo splendore divino ... da cui risulta evidentemente che l'essere di tutte le cose deriva dalla bellezza divina ... e quando aggiunge che a motivo del bello divino esistono gli accordi di tutte le creature razionali, intende *concordiae* in riferimento all'intelletto, giacché concordano coloro che convengono in uno stesso giudizio; e parla di *amicitiae*, in riferimento all'affetto; e di *communiones*, in riferimento ad un atto o ad alcunché di estrinseco; e più in generale, quanta sia l'unione che possiedono tutte le creature, esse la ricevono in virtù della bellezza»³⁶.

E nella *Summa Theologiae*, riprendendo la celebberima frase di Dionigi secondo cui il bene è lodato come bellezza, così commenta:

« 1. Dice Dionigi: «Il bene è lodato come bellezza». Ora, il bello appartiene alla causa formale. Dunque anche il bene. [...]

«Soluzione delle difficoltà: 1. Veramente il bello ed il buono nel soggetto in cui esistono si identificano, perché fondati tutti e due sulla medesima realtà, cioè sulla forma; e per questo il bene viene lodato come bellezza. Ma nel loro concetto proprio differiscono. Il bene riguarda la facoltà appetitiva, essendo il bene ciò che ogni ente appetisce, e quindi ha il carattere di fine, poiché l'appetire è come un muoversi verso la cosa. Il bello, invece, riguarda la facoltà conoscitiva: belle infatti sono dette quelle cose che viste destano piacere. Per cui il bello consiste nella debita proporzione; poiché i nostri sensi si diletano nelle cose ben proporzionate, come in qualche cosa di simile a loro; il senso, infatti, come ogni altra facoltà conoscitiva, è una specie di proporzione. E poiché la conoscenza si fa per assimilazione, e la somiglianza d'altra parte riguarda la forma, il bello propriamente si ricollega all'idea di causa formale»³⁷.

³⁴ Dionigi l'Areopagita, *De divinis Nominibus*, IV, 7, 132-135.

³⁵ Dionigi l'Areopagita, *De divinis Nominibus*, IV, 139.

³⁶ Tommaso d'Aquino, *Expositio*....,

³⁷ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae* I, q. 5, art. 4:

Ancora Dionigi dirà che il bello è principio di tutte le cose in quanto causa efficiente, causa finale e causa esemplare:

«[140] Il bello è principio di tutte le cose in quanto **causa efficiente**, che muove tutte le cose e le tiene insieme con l'amore verso la propria bellezza; ed il bello è il fine di tutte le cose, ed è degno di essere amato in quanto **causa finale** (infatti, tutte le cose nascono a causa del bello) e **causa esemplare**, perché tutte le cose si definiscono in riferimento a lui.

«[141] Infatti avviene per il bello ciò avviene per il buono: tutte le cose in ogni maniera tendono al bello e al buono, né esiste alcun essere che non partecipi del bello e del buono. Oseremo dire anche così: anche il non-essere è partecipe del bello e del buono; difatti, egli diventa il bello e il buono in sé quando viene celebrato soprastanzialmente in Dio prescindendo da ogni cosa»³⁸.

In Dionigi, dunque, l'esperienza della bellezza, che origina e sostiene la conoscenza, giunge come compimento ad essere un'adesione amorosa.

Anche qui ci sembra che von Balthasar, nel suo *Solo l'amore è credibile*, abbia ben esplicitato tale movimento di adesione che la bellezza origina. Essa, infatti, pur essendo alla base di ogni conoscenza non riduce il conoscente a sé, non lo possiede e non lo manipola. La bellezza, invece, libera l'altro, facendolo essere ciò che è.

«Nell'esperienza che si fa di una superiore bellezza – nella natura o nell'arte – il fenomeno, che altrimenti si presenta più nascosto, può essere colto nella sua differenziazione: ciò che ci sta dinanzi è di una grandiosità schiacciante come un miracolo e in quanto tale non può essere mai colto, raggiunto da colui che ne fa l'esperienza, ma possiede, proprio *in quanto* miracolo, la facoltà di essere compreso: esso vincola e libera al contempo, giacché si dà in forma inequivocabile come “libertà manifestantesi” (Schiller) da parte di una necessità interiore indimostrabile. *Se* esiste il finale della sinfonia *Jupiter* – cosa che non posso sopporre, dedurre e spiegare attraverso nulla che sia intrinseco a me – essa non può essere che così com'è: in questa forma sta la sua necessità, nella quale nessuna nota può essere spostata, neppure dallo stesso Mozart».

[anche lui deve obbedire]...

«Una simile coincidenza d'incomprensibilità da parte mia con la più convincente plausibilità per me si dà soltanto nel regno del bello disinteressato. È bensì vero che la plausibilità in ogni bello terreno resta delimitata dalla comune natura terrena nell'oggetto e nel soggetto: conformità, adeguatezza ed opportunità giocano un ruolo connettivo e quindi lo stato estetico [...] può tutt'al più servire come richiamo al cristianesimo. Ma questo richiamo è valido solo in quanto, come nell'amore fra gli uomini incontriamo l'altro *come altro*, che nella sua libertà non può essere dominato da me, così nella percezione estetica è impossibile ricondurre la forma che si manifesta alla propria immaginazione. La “comprensione” di ciò che si rivela non è, in entrambi i casi, una sua sussunzione sotto categorie della conoscenza che lo costringano e gli si impongano: sia l'amore nella libertà della sua grazia, sia il bello

³⁸ Dionigi l'Areopagita, *De divinis Nominibus*, IV, 140-141.

nella sua pura gratuità [*in seiner Zwecklosigkeit*] non possono “essere manipolati” (Rilke), nemmeno da un’esigenza del soggetto. Una simile riduzione ad “esigenza” significherebbe profanare cinicamente l’amore con l’egoismo; soltanto se viene riconosciuta la pura grazia dell’esser amati, colui che ama può comunicare il suo compimento attraverso un tale amore. Voler risolvere l’“apparenza” bella – sottraendosi al suo fascino – in una verità superiore o inferiore, annullerebbe il bello e dimostrerebbe che esso non è stato assolutamente percepito in ciò che gli è proprio»³⁹.

Qui torna a delinarsi lo spessore ontologico del bello, come origine e come compimento, ciò che permette alle cose di emergere alla luce, di farci incontro, di essere finalmente chiamate da noi, perché con-vocate all’essere. Come diceva già Platone nelle sue incredibili etimologie, quando riporta il kalovn alla radice del verbo kaleo, che vuol dire, chiamare.

ERMOGENE – E il kalovn [=bello]?

SOCRATE – Questo è più difficile da capire. Eppure, si spiega da sé; si è modificato soltanto per armonia e nella lunghezza dell’ou| [o].

ERMOGENE – Come?

SOCRATE – Questo termine sembra una denominazione del pensiero

ERMOGENE – Che vuol dire?

SOCRATE – Ebbene, quale credi che sia, per ciascun ente, la causa del klqh'nai [= esser determinato]?

Non sarà forse chi ha stabilito i nomi?

ERMOGENE – Senz’altro

SOCRATE – E non sarà il pensiero, o degli dèi, o degli uomini, oppure di entrambi?

ERMOGENE – Sì

SOCRATE – E allora to; kalevsan [= ciò che ha determinato] e to; kalou'n [= ciò che denomina] gli oggetti sono la stessa cosa, ossia pensiero?

ERMOGENE – Sembra.

SOCRATE – Ebbene, tutto ciò che viene prodotto dall’intelletto e dal pensiero è lodevole, mentre ciò che non viene prodotto è biasimevole?

ERMOGENE – Certo. [D]

SOCRATE – Perciò, l’arte del medico produce medicine, e quella del costruttore costruzioni? O come lo intendi?

ERMOGENE – Proprio così.

SOCRATE – E allora to; kalou'n [= quello che denomina] produce kalav [= cose belle]?

ERMOGENE – Necessariamente

SOCRATE – E questo, secondo ciò che sosteniamo, è il pensiero?

ERMOGENE – Certo.

SOCRATE – Pertanto, è corretto che kalovn [= bello] sia la denominazione propria dell’intelligenza, la quale produce cose tali che, dicendole kala [= belle], ci rallegriamo⁴⁰.

³⁹ H.U. von Balthasar, *Glaubhaft ist nur Liebe*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1963, 2000⁶, p. 34-35 (trad. it. notevolmente modificata: *Solo l’amore è credibile*, Borla, Roma 1977, pp. 54-56).

⁴⁰ Platone, Cratilo, 416b-c.

Ma lungi da ogni platonismo o neo-platonismo, quello che ci interessa è questo: una cosa è bella perché è chiamata. Ed è chiamabile perché è bella. Il nuovo compito del pensiero oggi, nuovo perché riprende la coscienza dell'origine e lo stupore del dato, ci sembra essere questo: ridare il nome alle cose, non come un atto di arbitrio, ma riconoscendole nella loro bellezza, cioè legate in un nesso che le rende – ciascuna nella sua individualità, una ad una – segno di una totalità, di una positività irriducibile.

L'urgenza di questo compito ci sembra ben espressa dalla seguente pagina tratta da *I dèmoni* di F. Dostoevskij:

«Ma io dichiaro – strillò Stepàn Trofimovic, al massimo grado del furore – ma io dichiaro che Shakespeare e Raffaello stanno più in alto della liberazione dei contadini, più in alto dello spirito popolare, più in alto del socialismo, più in alto della giovane generazione, più in alto della chimica, quasi più in alto dell'umanità intera, giacché sono già un frutto, il vero frutto di tutta l'umanità e, forse, il frutto più alto che mai possa essere! E' già stata conseguita la forma di bellezza senza il cui conseguimento forse non acconsentirei nemmeno a vivere... oh, Dio – egli fece, giungendo le mani: – dieci anni fa gridavo proprio così a Pietroburgo, dalla tribuna, proprio la stessa cosa e con le stesse parole, e proprio come ora quelli non capivano nulla, ridevano e zittivano; uomini piccini, che cosa vi occorre per capire? Ma sapete, sapete voi che senza l'inglese l'umanità può ancora vivere, può vivere senza la Germania, può vivere anche troppo facilmente senza i russi, può vivere senza la scienza, può vivere senza pane, ma soltanto senza la bellezza non potrebbe vivere, perché non ci sarebbe più nulla da fare al mondo? Tutto il segreto è qui, tutta la storia è qui! La scienza stessa non sussisterebbe un momento senza la bellezza, – lo sapete, voi che ridete? – diventerebbe una volgarità, e non inventereste più un chiodo!... Io non cedo! – egli gridò assurdamente, a mo' di conclusione, e a tutta forza battè col pugno sulla tavola»⁴¹.

⁴¹ F. Dostoevskij, *I demoni*.