

ARTICOLI SULLE ARTI FIGURATIVE

Nel corso della sua collaborazione con il Ministero dei Beni culturali (1975-2004), Gian Carlo Benelli ha pubblicato su *Libri e riviste d'Italia* circa 900 tra recensioni e articoli, alcune volte nella rubrica di Filosofia e Religione, ma per la quasi totalità sulla rubrica di Arti figurative. Di questi ultimi se ne riproducono qui undici, secondo l'ordine elencato.

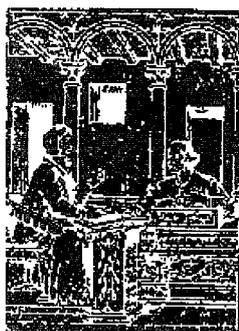
- Nicea e la civiltà dell'immagine (1998)
- Romanticismo, il nuovo sentimento della natura (1993)
- Giovanni Morelli. Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma (1992)
- Arte italiana. Presenze 1900-1945 (1989)
- Arte, tra Moderno e Post-moderno (1986)
- Dal bosco delle Erinni alla maschera dello sciamano attraverso il labirinto dell'arte (1984)
- L'arte non è innocua: appunti sull'arte e sulle estetiche del XX secolo (1983)
- De Chirico, ancora un enigma (1981)
- Il recupero dell'alchimia nella lettura iconologica di Maurizio Calvesi (1981)
- Giorgione, o della pittura come alchimia (1978)
- Pietro Paolo Rubens: pittore, incisore, studioso (1977)

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
FRANCESCO SICILIA

VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI



REDATTORE CAPO
LORENZO ERMINI

REDAZIONE E SEGRETERIA
UMBERTO BRANCIA
RITA DE ANGELIS
MARIA CARLA FABRIANI

DIREZIONE E REDAZIONE: Via del Collegio Romano, 27 -
00186 Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - 00198 Roma.

Iscritto al n. 481/90 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale 70% - Filiale di
Roma.

Pubblicità inferiore al 70%.

MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI
UFFICIO CENTRALE PER I BENI LIBRARI
LE ISTITUZIONI CULTURALI E L'EDITORIA
Divisione Editoria
ROMA

SETTEMBRE-DICEMBRE 1998

Nuova Serie

Anno L

N. 583-586

SOMMARIO

- ASSOCIAZIONE «BIBLIOTECA EUROPEA». *Identità europea. Tradizioni e traduzione.* Tavola rotonda. Torino, Salone del libro, 23 maggio 1998. . . . pag. 177
LUCA FERRIERI. *Lecture vaganti, vagabondi lettori. Cento e un titoli sulla lettura.* » 221

LIBRI

- Letteratura pag. 239
Filosofia, Pedagogia, Religione » 255
Storia, Biografie, Testimonianze » 265
Politica, Economia, Scienze Sociali » 274
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione » 286
Musica, Teatro, Cinema, Radio TV » 293
Archeologia, Arti Figurative . » 300
Architettura, Urbanistica . . » 312
Scienze, Tecniche » 318

RIVISTE

- Varia Cultura pag. 327
Letteratura, Filologia » 333
Filosofia, Pedagogia, Religione » 337
Storia » 341
Politica, Economia, Scienze Sociali » 347
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione » 352
Musica, Spettacolo, Turismo . » 356
Archeologia, Arti Figurative, Architettura, Urbanistica . . » 361
Scienze, Tecniche » 366
INDICI » 375

ARCHEOLOGIA, ARTI FIGURATIVE

Nicea e la civiltà dell'immagine. «Aesthetica Preprint», 52. Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1998, pp. 125.

Il volume, che esce come Rendiconti del Seminario tenutosi a Palermo nell'Ottobre 1997, affronta un tema nodale per la storia delle arti figurative in Occidente: la dottrina maturata a Nicea nel 787 — nel corso cioè della lotta iconoclasta — relativa allo statuto dell'immagine nell'ambito di una cultura cristiana. Fondamentale ci è sembrato il chiarimento iniziale fornito dal Carchia; le diverse angolature emerse negli altri contributi consentono poi di comprendere quanto attuale sia questo riesame del tema, perché l'Occidente sembra ancora alle prese con i problemi affrontati dai Padri.

Carchia tratta la distinzione tra idolo (*eidolon*) e icona (*eikón*) in rapporto all'archetipo, così come essa poteva porsi nel pensiero platonico e neoplatonico che caratterizza la cultura religiosa e filosofica del tempo. Come noto, la necessità di questa distinzione ha origine nella concezione platonica di un mondo paradigmatico delle idee quale sede del vero e dell'essere, rispetto al quale la molteplicità del manifesto non può darsi se non come immagine. Nei confronti di quell'essere che, in un certo qual modo, non «è», ciò che si contrappone è dunque un non-essere che tuttavia in qualche modo «è»; questo significa che i termini del rapporto archetipo/immagine sono duplici. Da un lato si ha l'immagine che, volendo porsi come originale, si fa menzogna; dall'altro si ha l'immagine che, subordinandosi al paradigma, allude al «vero», *non lo nasconde*. Nel primo caso essa è *pseûdos*, menzogna; nel secondo è *alétheia*, «non nascondimento» (usiamo la puntualizzazione heideggeriana). Questa alternativa è radicata nella cultura greca da ben prima di Platone, tant'è vero che Esiodo la esprime chiaramente in *Theogonia*, 27-28. Il problema così posto, percorre tutta la storia dell'occidente non soltanto in rapporto all'estetica: basti pensare che tutto il Neoplatonismo è tentativo di dar risposta al rapporto da stabilirsi tra Uno e molteplice, e che tutte le eresie nascono dall'interpretazione di questo rapporto in tale ambito neoplatonico: infatti l'immagine per eccellenza è l'uomo fatto «a immagine e somiglianza» di Dio, così come la natura è il molteplice nel quale si manifesta l'Uno. Ne consegue che lo statuto dell'immagine rispetto all'archetipo è di radicale importanza per tutta la concezione del ruolo dell'uomo nel cosmo, sia in rapporto a Dio che in rapporto alla natura, con notevoli implicazioni sul piano sociale.

Per quanto riguarda l'idolo, nota Carchia rifacendosi ad uno studio di Kerényi, esso ha per i Greci natura di imitazione perfetta, che precisamente per tale ragione si pone come falso: esempio classico l'apparizione di Deifobo suscitata da Athena per ingannare Ettore. Esso ha dunque carattere di inganno malvagio nei confronti dell'uomo: con tale carattere lo troviamo ancora nel Demiurgo gnostico che crea un mondo illusorio — e perciò malvagio — si spaccia come Dio, e si pone quindi come «spirito di contraffazione» (*antimymon pneûma*). Con il termine di *eidolon*, come sottolinea la Di Cesare, i Settanta tradurranno quindi l'ebraico *pesel*, oggetto di divieto, come lo è anche l'immagine (*temunah*), in *Esodo* 20 («non ti farai alcun idolo né immagine... non ti prostrerai dinnanzi a loro e non li servirai»).

L'idolo è dunque l'immagine che è falsa nella sua pretesa di porsi a paradigma; non così l'*eikón* che, come nota Carchia, nel proporsi come mero riflesso, «realtà diminuita», è in grado di costituirsi come «memoria» dell'Assoluto; termine, questo, usato da Giovanni Damasceno, ma che tornerà nello Spiritualismo riformato, in Weigel, a proposito delle Scritture intese come *memento* di un Assoluto ineffabile, che può comunicare soltanto attraverso lo Spirito. La forma (figurativa, poetica) si pone perciò come la profezia (poeta e profeta si equivalgono, nel Romanticismo di Novalis) che, per Eraclito, non dice né nasconde, ma allude, «significa» (*semainei*), trasforma in segno l'Ineffabile. L'immagine, benché proibita, è dunque

presente «potentemente», e «con autonoma validità» (Carchia) nell'Antico Testamento, precisamente come memoria e profezia.

Decisiva resta però, nel Cristianesimo, l'Incarnazione: qui si dissolve quella distanza tra immagine e archetipo caratteristica del dualismo platonico (esso sì, veramente iconoclasta ben più del Giudaismo, come nota il Carchia): non a caso la storia delle eresie è la storia del conflitto tra la teologia platonico-aristotelica della Chiesa e il mito gnostico/alchemico (ma anche muntzeriano e anabattista, dunque rivoluzionario) della «cristificazione» dell'Eletto, che recepisce la dissoluzione della distanza come ritorno alla condizione prelapsaria dell'uomo e sua possibile divinizzazione.

Nella Patristica però, e nell'arte bizantina, l'immagine non può e non deve aspirare all'identità con il modello: in altre parole resta sull'artista la pregiudiziale di una normativa teologica, che ricalca la preminenza della filosofia nella definizione del Vero posta da Platone e seguita da Plotino, non per nulla entrambi a dir poco conservatori sul piano sociale, e non rappresentativi di *tutto* il pensiero greco. Come nota il Pucci, l'importanza di Platone non va sopravvalutata, né va dimenticato il suo «fiasco» siciliano. Ciò è importante al momento dell'incrociarsi di Giudaismo, Ellenismo e Cristianesimo, momento nel quale quest'ultimo trova la propria identità — come testimonia la costruzione dell'ortodossia nel II secolo — in qualità di equilibrio dialettico (e di presa di distanza) nei confronti dei primi due. Il Dio veterotestamentario tende da quel momento ad assumere, in parte, i connotati del Dio dei filosofi, perché la Sua «storia» si è compiuta con l'avvento del Figlio.

Il Dio veterotestamentario infatti era un Dio-persona al quale era possibile parlare; la vita di Israele è sempre stata un dialogo tra l'uomo e Dio; Yahwè quindi, al di là della sua irrepresentabilità teorica, è di fatto una presenza viva nell'incontro con un popolo. Nella storia, da trascendenza assoluta Egli si trasforma in assoluta immanenza. Egli è dunque un Assoluto che va incontro alla storia (Carchia) anche se la differenza tra i due poli resta invalicabile nella dottrina nicena; questa differenza, trasferita in una teologia platonica, costituisce allora un'ipoteca sugli sviluppi dell'arte bizantina.

Ciò che questa teologia non recepisce dalla cultura veterotestamentaria, è quell'importanza dell'elemento «tempo» (sottolineata dalla Di Cesare) che è precisamente ciò che impedisce l'adorazione non soltanto dell'idolo (*pesel*) ma anche dell'immagine mentale (*temunah*). Essi rappresentano infatti il tentativo di fissare, reificandolo, un Dio che è infinità non nel senso greco di *ápeiron*, ma nel senso di «infinibilità», «inesauribilità», eterna fonte viva (il *Fons vitae* di Ibn Gabirol), 'En Soph-Keter, come sarà definito nei suoi due volti dai cabbalisti, vita che si ripropone eternamente nuova e inesauribile, scacco agli stratagemmi della Ragione classica, che è ideologia del dominio.

In questo la Bibbia stessa si configura come opera d'arte, secondo quanto aveva già notato ps. Longino, perché rifiutando la misurabilità da parte della normativa, si apre al sublime. Nel suo Dio in perpetuo divenire, come notava Pareyson, si fonda l'ontologia della libertà. In questo, e proprio per quanto già notato circa il permanere della pregiudiziale platonica nella dottrina nicena, ci sentiamo di condividere pienamente, pur se in un'ottica

forse diversa, quanto affermato dalla Di Cesare: Nicea costituisce il momento di maggior distacco del Cristianesimo dall'Ebraismo. La stessa Di Cesare nota inoltre giustamente la strana coincidenza della logica nicena con aspetti della situazione odierna: «da un canto il dominio razionalistico dei segni, dall'altro il regno fantastico delle immagini, da un canto la misurata applicazione tecnico-scientifica di segni per controllare la realtà, dall'altro lo smisurato consumo di immagini per rifugiarsi nella finzione» .

L'icona, come nota Carchia, è rifiuto della prospettiva quale punto di vista personale; come ricorda Lucia Pizzo Russo, ai Padri soltanto, come detentori della tradizione, può appartenere l'idea, non al pittore; a loro spetta quindi un potere di censura nei confronti dell'immagine. Viene così liquidata non soltanto ogni possibile autarchia dell'immagine, che avrebbe potuto ricondurre a pratiche teurgiche (Pucci) ma anche ogni sua possibile autonomia. Ricondotta sotto l'occhio vigile dell'autorità, la pittura non corre più il rischio di farsi opera immaginaria (Pizzo Russo) ciò che le consente di essere finalmente accettata entro l'ortodossia (Maria Andaloro). Questo passaggio «politico» era necessario, se si considera che, a seguito dell'Incarnazione, la dottrina dell'immagine era ormai irrinunciabilmente radicata nel cuore stesso del Cristianesimo (Di Giacomo).

Ad un'attenta considerazione, la dottrina nicena è un'abile operazione ideologica in linea con la costituita ortodossia: essa prende le distanze dal Giudaismo facendo dell'Incarnazione il precedente dell'immagine che segna la fine dell'Antico Testamento, *confermato ma superato* secondo la logica della successione temporale; al tempo stesso ingloba la tradizione pagana (non platonica) di raffigurare il divino sottoponendo però la figurazione stessa, in una logica platonica, alla conferma del teologo, con ciò salvaguardando il significato profondo del Razionalismo. Si ripete, sull'immagine, la stessa operazione che nel II secolo fondò l'ortodossia: il Cristianesimo è inscindibile dall'Ebraismo ma lo supera; in esso trova conferma di verità la «migliore» cultura pagana, e la filosofia classica s'innalza a strumento teologico. Questo strumento controllerà ora la verità/*alétheia* dell'immagine, garantendo, come allora, la continuità della cultura egemone: il Cristianesimo epigenizza le strutture della società tardo-imperiale.

Immunizzato il rischio che l'arte diventi strumento di creazione di nuova e *imprevedibile* realtà; posto l'artista sotto il controllo del teologo che ne amputa l'immaginazione — immaginario e menzogna sono sinonimi in una logica platonica, che resta quella antisofistica iniziata da Socrate con la pretesa di una verità assoluta (Di Giacomo) — sarà allora reso possibile uno sviluppo delle arti figurative in Occidente (Di Giacomo). In questa soluzione «politica» del problema si deve tuttavia ravvisare, in accordo con la Di Cesare pur se in un'ottica diversa, un vero tradimento della cultura veterotestamentaria, che si riflette a lungo nella cultura figurativa dell'Occidente.

Infatti la verità socratico/platonica del Razionalismo classico, è una verità immobile che si oppone diametralmente alla *storicità* della verità in perpetuo divenire del Dio veterotestamentario: ne consegue che alla prima pertiene, nella figurazione, la *mimesis* che genera tanto l'idolo (falso) che l'icona (verità)

«inferiore»); alla seconda la *creazione*, «prospettiva» nel senso più ampio della parola, verità tralucata da una collocazione spazio/temporale.

Dalla concezione della figurazione come realtà «inferiore», discende poi in Occidente l'estetica del Razionalismo, che s'inaugura con Baumgarten e si collega sottilmente alla dottrina classica di un «Bello» subordinato al «Vero»; alla concezione «prospettica» della realtà, che è reintroduzione della vita e del moto nel *rigor mortis* del paradigma razionalista, si debbono viceversa gli sviluppi più propriamente occidentali dell'arte, che mostrano nei fatti quanto già ricordato dal Pucci, cioè che l'Occidente *reale*, non quello dell'ideologia egemone, ha ben poco a che vedere con il Razionalismo socratico/platonico.

Non ci sembra un caso, al riguardo, che il distacco della figurazione più propriamente occidentale da quella bizantina inizi negli stessi secoli nei quali si assiste al riproporsi dell'eresia nell'ambito dei mutamenti sociali. Non ci sembra neppure un caso che i secoli nel corso dei quali la contestazione religioso-sociale tende a sottolineare la natura divina dell'uomo, e comunque la sua possibilità di divinizzarsi, siano anche quelli nei quali si sviluppa la prospettiva in senso stretto (non soltanto quella lineare, ma anche quelle ricercate da Fouquet o da Konrad Witz) come arte di conferire autonomia all'immagine (Pucci) spostando lo sguardo dall'icona che guarda e avvolge lo spettatore, allo spettatore *che dà forma all'immagine col proprio sguardo* (Di Giacomo).

Sono questi i secoli della magia e dell'alchimia che fanno dell'uomo un continuatore della Creazione (celebri i saggi del Garin al riguardo) rivendicando l'eguaglianza dell'alto e del basso; sono i secoli nei quali matura — da Müntzer allo Spiritualismo riformato alla teosofia barocca — il trasferimento del divino dall'alto dei cieli alla profondità dell'anima, e la natura tutta diviene il «Dio manifesto».

Sono i secoli nei quali il Manierismo, latente e presente nello stesso Rinascimento, disloca l'arte dall'antica *mimesis* al «polso» («dipinger di maniera» significava «dipinger di polso» e costituiva lo stile personale dell'artista); i secoli nei quali Tasso proclama che è la natura ad imitare l'arte e Bruno, con la sua cosmologia trans-copernicana, pone il divino nel «minimo» e fa di ogni artista il metro della sua propria arte.

Giustamente perciò la Pizzo Russo ha introdotto nel dibattito la dottrina di Arnheim, che, come noto, fa della percezione un'attività non recettiva, ma creativa (in tempi lontani un'ipotesi analoga fu avanzata dallo spiritualista Weigel) manifestazione di un «sapere» *anche* concettuale iscritto nel riguardante come «verità» esperienziale. La rivendicazione della *Erfahrung* fu, del resto, la grande innovazione del sistema paracelsiano, ed è significativo, in Arnheim, il presentarsi di queste ombre di lontani predecessori del Romanticismo, un movimento che esaltò Paracelso e, se ignorò Weigel, lo assunse tuttavia tramite Böhme.

L'artista diverrà così in Occidente il creatore di nuova realtà, che insegna a vedere ciò che prima non era visibile (Pizzo Russo); sarà il profeta di Novalis che insegna a vedere l'invisibile e ad ascoltare l'inaudito.

Appare del tutto ovvio che un tale ribaltamento non possa operarsi se non partendo da un'evoluzione interna della religiosità dell'Occidente; l'importanza di quest'ultima per la dottrina dell'immagine è infatti evocata, per il tramite di Gadamer, dalla stessa Pizzo Russo. Del resto, la rivoluzione romantica, con la quale ha luogo il superamento dell'estetica razionalista impantanatasi nella *Critica del giudizio*, ha luogo assumendo di fatto le strutture di pensiero alchemiche e teosofiche che maturarono tra il XIV e il XVII secolo, secolarizzandovi però il ruolo della religione in quello dell'arte come forma di *conoscenza più alta e completa* rispetto al sapere meramente concettuale. L'artista non è soltanto profeta, ma anche sacerdote, secondo Novalis.

Questa forma di conoscenza immediata resa possibile tramite l'opera d'arte, è dunque una riproposizione della cosiddetta «intuizione intellettuale» (già presente negli *Oracoli caldaici* come «fiore dell'intelletto»; in Paracelso, Franck, Weigel e Böhme come *Verstand* che va oltre la *Vernunft*; in ogni caso un «sapere» religioso che va oltre la Ragione) che in tanto è ipotizzabile, in quanto la natura è concepita come un «Dio manifesto» nel quale l'anima, a sua volta anch'essa divina, si ri-conosce: un tema che sarà sviluppato dai pittori romantici, da Carus e Runge in particolare, più dotati di capacità teoretiche; ma di fatto presente anche nelle più semplici parole del grande Friedrich.

Da questa via si comprende la ragione per la quale il dibattito si è ampliato al rapporto ipotizzabile tra Nicea e la situazione contemporanea: in effetti a Nicea si stabilì uno statuto le cui ragioni — ambiguità comprese — sono profondamente radicate nella cultura dell'Occidente. Su di esso quindi si può riflettere ancor oggi, perché il dibattito attuale nasce da sviluppi avvenuti in un percorso che ha lontani antecedenti in quella dottrina.

Certamente, come sottolinea Anna Grazia Messina, non vi può esser rapporto tra lo *ut pictura poesis* di Nicea, dove la pittura è considerata nei suoi rapporti con l'Altro, e l'autoreferenzialità dell'arte avanguardista, a nostro avviso frutto della «cattiva secolarizzazione» operatasi nell'ambito dello Storicismo; tuttavia, come nota la stessa studiosa, le argomentazioni sviluppate allora hanno un qualche significato nella presa di distanza — tra '800 e '900 — dal naturalismo borghese. Tra i due poli di una pittura-mimesi passiva e di un'immagine astrattamente concettuale, autoreferenziale, seguita a dipanarsi quella schizofrenia del Razionalismo in conseguenza della quale, come notava Lukàks, accademismo e avanguardismo si danno «obiettivamente» la mano.

Adorno riteneva che il dramma dell'arte avanguardista fosse per l'appunto la perdita di un referente nel «bello naturale» dopo Hegel; a ben vedere, il «bello naturale» rappresentava però precisamente quella presenza del divino nella natura (tema neoplatonico dei romantici) che consentiva a questa di alludere a Quello.

I Padri di Nicea avrebbero le proprie opinioni al riguardo.

GIAN CARLO BENELLI

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO

VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI



REDATTORE CAPO
LORENZO ERMINI

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 -
00186 Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - 00198 Roma.

Iscritto al n. 481/90 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70%.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI
DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE
Divisione Editoria
ROMA

SETTEMBRE-DICEMBRE 1993

Nuova Serie

Anno XLV

N. 523-526

SOMMARIO

G. ANTONUCCI. *Goldoni, nel bicente-
nario della morte* pag. 335

G. VIGINI. *I manuali pratici* » 341

LIBRI:

Letteratura pag. 347

Filosofia, Pedagogia, Religione . . . » 361

Storia, Biografie, Testimonianze . . . » 370

Politica, Economia, Scienze Sociali . . . » 377

Diritto, Giurisprudenza, Pubblica
Amministrazione » 383

Musica, Teatro, Cinema, Radio TV . . . » 387

Archeologia, Arti Figurative » 392

Architettura, Urbanistica » 399

Scienze, Tecniche » 405

RIVISTE:

Varia Cultura pag. 421

Letteratura, Filologia » 427

Filosofia, Pedagogia, Religione . . . » 432

Storia » 436

Politica, Economia, Scienze Sociali . . . » 441

Diritto, Giurisprudenza, Pubblica
Amministrazione » 449

Musica, Spettacolo, Turismo » 453

Archeologia, Arti Figurative, Archi-
tettura, Urbanistica » 456

Scienze, Tecniche » 463

INDICI » 469

ARCHEOLOGIA, ARTI FIGURATIVE

Romanticismo, il nuovo sentimento della natura. Catalogo della mostra.
Trento, Museo d'arte moderna e contemporanea, 15 maggio - 29 agosto
1993. Milano, Electa, 1993, pp. 493, con ill. in nero e a colori, L. 120.000.

Il catalogo di questa mostra è molto più di un comune catalogo; così come la mostra stessa, al di là dell'interesse che riserverà per il pubblico, è innanzitutto luogo di studio. Tappa di studio e di ripensamento è dunque anche

il catalogo, concepito — come sottolinea Gabriella Belli che del Museo è direttore e che è tra gli organizzatori della mostra — in qualità di strumento per gli studiosi. Come tale esso è diviso in due parti: una specificamente dedicata alla mostra (il «catalogo» vero e proprio); ed una costituita da saggi interdisciplinari di vari autori, che mettono a fuoco il problema del Romanticismo come momento di cultura ancor oggi attuale. La mostra non vuol quindi rappresentare un omaggio postumo ad alcuni artisti del passato, né vuol rappresentare semplicemente un momento della storia dell'arte. Ciò che in essa si dà è la riscoperta di una cultura nella sua stupefacente attualità.

Come nota Franco Rella nel suo saggio introduttivo, il Romanticismo è un movimento che non ha inizio né fine. Esso riattualizza antiche dottrine e perciò una vera e propria tradizione dell'Occidente; esso scopre, forse non per la prima volta — di certo però per la prima volta in modo cosciente — che per fare una rivoluzione è necessario guardare indietro e tornare a riconsiderare con nuovo sguardo tutto il passato. Con ciò il Romanticismo ha aperto un problema che non si è ancora chiuso, nonostante l'Occidente abbia creduto, dopo Hegel, di aver voltato pagina in direzione di un più solido terreno sul quale compiere illusorie avanzate. Ciò che Rella vuol soprattutto sottolineare, è che il nuovo sentimento della natura inaugurato dai romantici (da cui il titolo della mostra) non è un capitolo della storia dell'arte, ma un problema aperto all'intelligenza dell'uomo. La reazione antiromantica di Hegel e di Goethe nasce proprio dalla radicalità della rivoluzione conoscitiva in gioco: il pensiero rompe i limiti imposti dalla critica kantiana perché si avverte, dopo due millenni, che il pensare può essere — ed è — qualcosa di diverso dal far filosofia.

Il problema della natura è fondamentale per il Romanticismo, il cui padre spirituale è, non per nulla, Paracelso. La tradizione che il Romanticismo rinnova è infatti quella del pensiero neoplatonico, che ad esso giunge non soltanto per le vie «dotte» (rilettura di Plotino e di Proclo, studio dei sistemi emanatisti iranico-orientali) ma anche — e forse soprattutto — attraverso la teosofia e i suoi assunti cabbalistici e alchemici, attraverso il pensiero mitico e magico, e tramite il leggendario medievale quale fondamento della cultura «popolare» rivendicata dai romantici. Ora, questo pensiero necessita di una «filosofia della natura» (e non a caso molti romantici furono anche dei naturalisti) perché nella visione neoplatonica (come in quella magica) il mondo non è che una fitta rete di corrispondenze, in quanto il molteplice vi è intuito come riflesso dell'Uno che in esso traspare. L'uomo perciò legge se stesso nella natura, nel mondo: come nota Rella, siamo dinnanzi ad un pensiero che ha rinunciato al dominio sul mondo e sull'io, e cerca la soglia ove io e mondo comunicano con amore. Gli esploratori del moderno, come sottolinea Enzo Cocco, debbono dunque superare la normatività della Ragione classica; Herder, contro le secche kantiane, è esploratore di quell'ignoto ove gli opposti coesistono. È la fine di un sapere che pretende di essere contemplazione — come in Goethe — cioè: «teoria». Il sapere del poeta è un sapere testimoniato, è un periplo del vissuto.

Tornando al tema fondamentale della mostra, cioè al paesaggio, vari contributi, tra i quali ricordiamo quelli di Antonio Prete, di Concetto Nicosia e di

John Gage, insistono sul particolare significato che esso assume per i Romantici, del resto ben testimoniato negli scritti di Carus, di Runge e di Friedrich; nonché di Tieck, che esercita una profonda influenza al riguardo. Il paesaggio è infatti neoplatonicamente avvertito come una realtà vivente; esso quindi non deve essere considerato un modello da riprodurre ma, nella sua valenza morale, come specchio dell'animo umano. L'uomo, conformemente alla tradizione teosofica che traluce nella ben nota *Rede* di Schelling sulle arti figurative, si pone in sintonia con l'opera creatrice della natura, ed esprime tale tensione nella forma. La natura non è quindi il modello, ma la maestra dell'operare artistico: e qui sovrviene l'ammonimento di Paracelso sull'eterno lavoro della natura, che mai riposa e sempre è creatrice nel segreto del proprio laboratorio.

Particolare rilievo viene dato — giustamente — nel catalogo, a quella grande figura di pensatore (pensatore perché poeta) che fu il Leopardi; del quale vengono sottolineate le convergenze tanto col Vico, quanto con gli esiti del Romanticismo germanico. Non per nulla è sempre esistita in Germania una attenta critica leopardiana, laddove proprio l'Italia ha lungamente malinteso. In questo ambito si deve segnalare l'interessante saggio di Remo Bodei che chiude il catalogo stesso. Bodei pone l'accento sul rifiuto della *mimesis* e sull'importanza del limite come apertura verso un mondo puramente immaginale; nonché sul fatto che l'arte viene intesa dal Leopardi come allusione a spazi immaginari che si spalancano attraverso il sensibile. Non così per Hegel, nota Bodei, per il quale l'arte è l'incarnazione dell'idea nel sensibile. Proprio qui si coglie, a nostro avviso, la radicale alterità dell'immutabile idea platonica, fondamento di ogni Razionalismo; rispetto al cosmo neoplatonico in eterno divenire, luogo di eterna trasformazione del molteplice che emana dall'Uno e all'Uno ritorna, recandone il marchio nella *signatura rerum* che lo rende tutto continuo e contiguo. Qui inoltre si apre il problema del «bello naturale» rifiutato da Hegel e dalla cultura del Moderno, la cui esigenza fu però già avvertita da Adorno di fronte al fallimento del Moderno stesso.

Per questa ragione torna particolarmente degno di riflessione l'accento posto da Bodei sul tema leopardiano della Ginestra, al quale si potrebbero affiancare le parole ammonitrici di Paracelso per il quale è nemico della natura «colui che si ritiene più intelligente di essa, benché essa sia la più grande scuola per tutti noi». Dunque la natura ha ben altro cui pensare che non le sorti dell'uomo, o meglio, del moderno «io»; perché l'uomo non è, romanticamente parlando, se non un momento di un programma che lo trascende. In tal senso il male è, per Leopardi, esattamente in quell'ideologia del Progresso che oggi, da tempo, vistosamente scricchiola assieme a tutto l'Occidente. La poesia è viceversa la «ultrafilosofia» che conduce alla comprensione dell'uomo nella natura. Modernità di Leopardi: l'arte in questo secolo ha capovolto la previsione hegeliana, vera *hybris* gnosticista, ed è lei che va riassorbendo la filosofia.

Ciò significa abbandonare malintesi prometeici e tornare allo «in me si pensa»: come diceva il romantico Novalis (e insegnavano le religioni misteriche) il pensiero può nascere soltanto con l'uccisione dell'io, di quell'io così caro al Moderno.

È importante allora notare, per comprendere le scelte e l'impostazione dei curatori della mostra, che il percorso iconografico, partito dal Piranesi, viene concluso con un quadro di Courbet nel quale il personaggio guarda ormai alla natura, nota Rella, come mera *res extensa*.

Un'ultima citazione merita la relazione di Carla De Pascale, che ha ben messo in luce le radici politico-sociali della rivolta romantica, legata ai problemi di inserimento degli intellettuali di estrazione piccolo-borghese entro la «razionalità» del nascente Stato borghese.

GIAN CARLO BENELLI

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO

VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI



REDATTORE CAPO
LORENZO ERMINI

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 - Roma

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zec-
ca dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

Iscritto al n. 481/90 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE
Divisione Editoria
ROMA

MAGGIO-AGOSTO 1992

Anno XLIV

N. 507-510

SOMMARIO

MARINA MAYMONE SINISCALCHI. *Cristo-
foro Colombo. Viaggio come meta-
fora* pag. 163

EMILIA LAMARO. *Esperienze di coo-
perazione nelle biblioteche. Il me-
todo Conspectus* » 173

LIBRI:

Letteratura pag. 185

Filosofia, Pedagogia, Religione . . » 194

Storia, Biografie, Testimonianze » 202

Politica, Economia, Scienze So-
ciali » 210

Diritto, Giurisprudenza, Pubbl-
ca Amministrazione » 220

Musica, Teatro, Cinema, Radio
TV » 228

Archeologia, Arti Figurative . . . » 233

Architettura, Urbanistica » 242

Scienze, Tecniche » 247

RIVISTE:

Varia Cultura pag. 263

Letteratura, Filologia » 269

Filosofia, Pedagogia, Religione . » 274

Storia » 279

Politica, Economia, Scienze So-
ciali » 285

Diritto, Giurisprudenza, Pubbl-
ca Amministrazione » 292

Musica, Spettacolo, Turismo . . » 301

Archeologia, Arti Figurative, Ar-
chitettura, Urbanistica » 306

Scienze, Tecniche » 312

INDICI pag. 319

ARCHEOLOGIA, ARTI FIGURATIVE

Giovanni MORELLI. *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma.* A cura di Jaynie Anderson. Milano, Adelphi, 1991, pp. 630 con ill. in nero, L. 230.000.

A circa un secolo di distanza dalla prima edizione italiana del 1897, torna ora in pregevole veste quest'opera fondamentale del Morelli, scritta da lui in tedesco sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff. A questo trasparente anagramma se ne aggiungeva un altro, non meno rivelatore, quello del presunto traduttore di quest'opera dal russo al tedesco, tale Johannes Schwarze.

Il Morelli amava molto celare la propria multiforme attività sotto pseudonimi; lo fece sin dall'inizio al punto che neppure i suoi amici ebbero mai un quadro esatto di essa, che, oltretutto, spaziava fuori d'Italia. Il Morelli infatti, non soltanto era in contatto con la miglior cultura europea, ma, avvalendosi di un perfetto bilinguismo che gli derivava sia dalle origini familiari, sia dagli studi compiuti in Svizzera e in Germania, pubblicò in tedesco i propri scritti; anche perché in Germania aveva sempre conservato le migliori amicizie con frequenti viaggi e molta corrispondenza, dopo avervi compiuto gli studi universitari nel quarto decennio. Nato nel 1816 da famiglia protestante, giunta a Verona dopo molte peregrinazioni in Europa causate dalle persecuzioni religiose — un insieme di vicende che originano nel XVII secolo e sulle quali non si ha un quadro chiaro, ma che fanno di lui un italo/svizzero — il Morelli si

trasferì bambino presso i nonni materni a Bergamo, non appena rimasto orfano del padre. Di lì partì per i propri studi secondari ad Aarau, in Svizzera, d'onde approdò agli studi universitari in Germania, a Monaco e ad Erlangen.

Appassionato sin dall'adolescenza per gli studi scientifici, si interessò soprattutto di anatomia comparata per laurearsi poi in medicina, professione che non esercitò mai. Parallelamente aveva infatti coltivato l'amore per gli studi umanistici, particolarmente artistici; e fu in questo campo che egli finì con l'applicare le solide strutture di pensiero maturate nel periodo degli studi accademici. Egli ebbe infatti straordinari insegnanti che, prima ancora degli specifici problemi disciplinari, avevano a cuore di introdurre l'allievo alle fondamentali metodologie d'approccio indispensabili a porre correttamente i problemi stessi.

Ebbe egli infatti come maestri il Döllinger e l'Agassiz, e da entrambi apprese la tecnica dell'osservazione esatta dei particolari quale premessa alla ricostruzione dei fenomeni. Tra l'altro, egli apprese « sul campo » dall'Agassiz le metodologie dell'osservazione del terreno al fine della ricostruzione di eventi geologici passati.

Questo aspetto della sua educazione è importante per comprendere la « scientificità » del suo metodo di esame delle opere pittoriche, radicalmente innovatore rispetto alla arbitrarietà delle antiche tecniche attribuzionistiche. Il Morelli in effetti, si preoccupò di enucleare nelle opere una serie di parametri significativi in base ai quali egli elaborò degli schemi di classificazione del tutto analoghi a quelli in uso nelle scienze naturali.

« Concetto fondamentale e metodo » si intitola infatti il primo capitolo del suo libro dedicato alle due gallerie romane, nel quale egli ribadisce l'esigenza di una scienza dell'attribuzione in luogo degli arbitrî sin allora in uso. I caratteri che egli prende in considerazione per le proprie classificazioni, così come risulta dal testo, si assommano in tre classi. Nella prima rientrano quelli che danno l'impressione generale sull'autore, quali posizioni e movimenti dei corpi, volti, colorito, panneggiamento.

La seconda classe, quella nella quale l'apporto scientifico del Morelli risulta determinante, e che prima di lui era stata trascurata, comprendeva la resa di importanti particolari anatomici e di altri importanti elementi espressivi: innanzitutto il modo di disegnare le mani, nel quale è rinchiusa la spiritualità dell'artista; poi il disegno, sempre molto personale e ripetitivo, delle orecchie; poi ancora i paesaggi degli sfondi e la gamma cromatica.

La terza categoria racchiude infine quei particolari che si ritiene sfuggano all'attenzione del pittore, nei quali si rivelano suoi particolari « modi » non apparenti che, in quanto tali, sono trascurati dal copista e sostituiti con altri altrettanto inconsci e personali. È noto che quest'ultima classe di caratteri interessò vivamente Freud, che conobbe l'opera del Morelli nella traduzione italiana; ad essa è andato perciò a lungo il maggior interesse degli studiosi, tra i quali il Wind che ebbe il merito di riportare in auge, trent'anni or sono, i metodi del Morelli. La fondatezza delle attribuzioni morelliane nasce tuttavia soprattutto dallo studio delle prime due classi di caratteri, anche se è doveroso sottolineare che la terza classe pone quel problema, caro a tutti i *connoisseurs*, della poetica della mano, che fa dell'opera un *unicum* e che destituisce la pretesa

di risolvere il problema dell'arte sul piano concettuale. La « mano » del grande artista tradisce infatti sempre qualcosa di ineffabilmente diverso dal mondo spirituale dei suoi imitatori e seguaci.

Ora, è importante notare, a proposito della cultura del Morelli, il suo preciso legame con la filosofia di Schelling, del quale egli fu ardente ammiratore. Egli infatti postula un rapporto tra forma e contenuto dell'opera d'arte perfettamente analogo a quello ripetutamente espresso da Schelling nell'ambito della sua filosofia romantica dalle ascendenze neoplatoniche. La « forma » è infatti importante, per il Morelli, soltanto come veicolo alla comprensione della « idea » che in essa si cela; una volta compresa e fatta propria questa « idea » dell'artista, si può allora tornar da essa all'analisi della « forma », che ne risulta illuminata.

Questo legame con Schelling appare in tutta la sua importanza allorché il Morelli, tra il 1844 e il 1845, dovette battersi con il provincialismo della cultura italiana nel tentativo di pubblicare una propria traduzione della famosa conferenza di Schelling del 1807 *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*; traduzione che, per un secolo, doveva rimanere l'unica in italiano. Si tratta di un testo particolarmente importante per la comprensione del problema della forma come forza che lievita dall'interno, non « limite » dei corpi, ma loro affermazione espansiva. In questa ottica schiettamente spiritualista e romantica, la forma appare dunque strettamente legata, nell'opera d'arte, non ad un retaggio accademico ma all'irripetibile mondo spirituale dell'artista.

Parimenti interessante, al fine di comprendere la cultura del Morelli e la sua singolarità in rapporto alla cultura « ufficiale », è il suo contrapporre in positivo Schelling al razionalismo di Kant ed Hegel. Ciò che lo affascina in lui è quel neoplatonismo implicito nella visione schellinghiana dell'artista, non già imitatore della natura, ma continuatore dell'opera della Creazione in quanto capace di appropriarsi del processo creativo stesso, così come esso si rende evidente nella natura.

Anticonformista e antiaccademico egli lo era sempre stato, da buon cittadino d'Europa, errabondo e marginale rispetto ad ogni cultura « nazionale ». I suoi scritti giovanili, il *Balvi Magnus* e *Das Miasma diabolicum* sono una satira feroce della stupidità accademica e del gretto bigottismo protestante. Tale egli rimase in tutti i suoi scritti sull'arte, che segnarono un'autentica rivoluzione nelle attribuzioni in voga nei musei europei. Nonostante le inimicizie, nessun critico d'arte ebbe più influenza di lui: resta stupefacente il numero di attribuzioni che fu da lui definitivamente stabilito, anche se l'avvento delle moderne tecnologie ha portato a correggerne molte.

Di questa sua profonda conoscenza egli si avvale certamente per operare nell'ambito del mercato, ma lo fece con sguardo fermo alla conservazione del patrimonio artistico italiano, ai suoi tempi posto a rischio di grave depauperamento. Patriota fervente, volontario a Milano e Venezia nel 1848, in Valtellina nel 1866, fu più volte deputato nel collegio di Bergamo, e fu finalmente nominato senatore dal Minghetti nel 1873. In tale posizione egli poté perciò far uso della propria competenza nella salvaguardia del patrimonio artistico, in ciò aiutato dal ministro De Santis, del quale era stato protettore negli anni '50, allorché il giovane studioso meridionale era stato esule a Torino.

Questa riedizione della sua opera principale, oltre a costituire un evento culturalmente importante — grazie anche al contributo della curatrice, Jaynie Anderson, che del Morelli è attenta studiosa — rappresenta anche un omaggio più che dovuto ad una rara figura di intellettuale, rimasta purtroppo senza eredi, contrariamente ai suoi più mediocri competitori di allora.

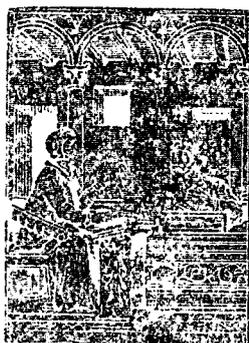
GIAN CARLO BENELLI

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO

VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI



REDATTORE CAPO
LORENZO ERMINI

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 - Roma

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zec-
ca dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.
Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI
DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE
Divisione Editoria
ROMA

SETTEMBRE-DICEMBRE 1989

Nuova Serie

Anno XLI

475-478

SOMMARIO

E. LANDOLFI. *Piero Calamandrei* . pag. 297

LIBRI:

Letteratura	pag. 311
Filosofia, Pedagogia, Religione	» 323
Storia, Biografie, Testimonianze	» 330
Politica, Economia, Scienze So- ciali	» 342
Diritto, Giurisprudenza, Pubbl- ca Amministrazione	» 351
Musica, Teatro, Cinema, Radio TV	» 355
Archeologia, Arti Figurative	» 359
Architettura, Urbanistica	» 366
Scienze, Tecniche	» 372

RIVISTE:

Varia Cultura	pag. 381
Letteratura, Filologia	» 387
Filosofia, Pedagogia, Religione	» 392
Storia	» 398
Politica, Economia, Scienze So- ciali	» 405
Diritto, Giurisprudenza, Pubbl- ca Amministrazione	» 412
Musica, Spettacolo, Turismo	» 417
Archeologia, Arti Figurative, Ar- chitettura, Urbanistica	» 423
Scienze, Tecniche	» 430
INDICI	» 437

ARCHEOLOGIA, ARTI FIGURATIVE

Arte italiana. Presenze. 1900-1945. Catalogo a cura di Pontos Hulten e Germano Celant. Milano, Bompiani, 1989, pp. 772 con ill. in b. e n. tavv. a col., L. 50.000.

Non è facile rispondere alla domanda che Pontos Hulten, direttore artistico, si pone e pone al visitatore nell'aprire il dibattito sul significato di questa Mostra, sulle ragioni che la rendono importante in un contesto internazionale. L'interrogativo posto dallo Hulten verte infatti sulla possibilità che, nella prospettiva delle generazioni del prossimo secolo, si giunga a stabilire che il XX secolo fu un « secolo italiano » nell'arte e nella cultura, così come il XIX secolo fu un secolo francese. Domanda interessante, della quale non importa tanto cercar di abbozzare il ventaglio delle possibili risposte, quanto constatare che, sino a non molti anni or sono, essa sarebbe stata non soltanto improponibile, ma anche impensabile. Paradossalmente infatti, si può dire che l'arte italiana dei primi decenni, quella cioè che prende le mosse con la reazione al grigiore dell'Italia umbertina e il cui iter sembra chiudersi con il secondo grande conflitto, abbia goduto più esatta valutazione all'estero che non presso di noi. All'origine di tutto ciò vi è probabilmente, almeno in parte, l'intrecciarsi delle mutevoli fazioni dei critici e degli artisti con gli eventi politici che hanno caratterizzato la nostra storia in questo secolo. La fine del regime fascista nel 1945 e la fondazione dell'Italia democratica, hanno indubbiamente indotto a troppo facili generalizzazioni nei confronti di chi, tra il 1920 e il 1940, ricoprì un ruolo di rilievo nell'arte e nella cultura italiana. A ben approfondire però la ricerca delle cause (e il Catalogo con i suoi numerosi contributi offre al lettore la possibilità di andare indietro con la memoria ai propri riferimenti), c'è da constatare una costante distonia tra i principali esponenti della nostra critica e alcuni dei nostri maggiori artisti. Ci riferiamo evidentemente al caso macroscopico e notissimo della stroncatura di De Chirico da parte del Longhi nel 1919. Una stroncatura che sembrò stabilire l'inizio di una guerra, stante il fatto che mai De Chirico, se non negli ultimi anni e con grande fatica ad opera di una critica più giovane e coraggiosa, riuscì a veder riconosciuti i propri meriti in Italia. Eppure egli è stato un artista che, non meno di Picasso, ha fatto scuola nel mondo. Una chiave di lettura per questa divaricazione potrebbe venir suggerita dal Catalogo, il quale rileva il carattere anti-umanistico della maggior pittura italiana di quei decenni; ove per anti-umanistico si deve intendere un atteggiamento che, rimosso il feticcio del soggetto e delle sue pretese egemoniche sul reale, torni con stupore a meditare sulla trascendenza della « cosa ». Viene subito in mente la radicale critica di Heidegger alla cultura occidentale in quella sua « Lettera sull'Umanesimo » che segna un chiaro punto di svolta nella filosofia del secolo. L'arte italiana si orientava così, al di là delle dichiarazioni velleitarie dettate dalla moda, ad un più vero recupero delle proprie origini e tradizioni, proprio attraverso una sorta di « realismo magico » o di « apparizione del sacro » scaturita dalla concentrazione sulla realtà dell'oggetto. Un esito questo che può definirsi focale per l'arte

italiana di quel periodo, indipendentemente dalla sua più puntuale risul-
tanza nell'ambito della Metafisica. Non così certamente si orientava la
cultura ufficiale espressa dalla critica, legata sempre a concezioni stori-
cistiche; onde, se all'inizio del secolo essa si collegava generalmente agli
esiti dell'arte francese del XIX secolo, intesa come punto di arrivo di un
percorso iniziato nel Rinascimento, nel secondo dopoguerra essa si troverà
strettamente collegata alla cultura del « moderno ». In entrambi i casi,
è doveroso segnalarlo, legata a scelte figurative che hanno origine fuori
dalla tradizione italiana. Ecco quindi che prende corpo il sogno, adom-
brato dallo Hulten, di una futura (chi sa mai se realizzabile) grande colle-
zione nazionale dell'arte italiana del XX secolo. Di quell'arte cioè il cui
grande merito — ci riferiamo al periodo coperto dalla Mostra — è stato
di rivelare una grande modernità sempre meglio verificabile col passar
del tempo, proprio con quel suo ripiegare la meditazione fuori dall'iper-
trofia del soggetto, da ciò che ha portato nel secolo alla deflagrazione e
alla successiva perdita di senso dell'individuo. Viene da domandarsi se
mai una simile raccolta sarà possibile, anche una volta superati i tuttora
persistenti pregiudizi; e ciò perché i maggiori capolavori di quest'arte
sono ormai in grandi collezioni, molte fuori dal nostro territorio. Pensiamo
ai tanti splendidi De Chirico che in questa Mostra, pur generosa e rappre-
sentativa, non abbiamo potuto vedere: dalla Metafisica alle Ottobrate e
agli Addii. Pensiamo alle resistenze che evidentemente tengono ancora
lontana la presenza di alcuni nomi minori ma non poco significativi
(Donghi e Funi). Pensiamo al pregiudizio che ancora circonda l'arte di
Soffici, tra l'altro saggista acuto, cui molto si deve per la comprensione
in Italia degli Impressionisti e che nella Mostra è presente, ma non con
i suoi immobili paesaggi. Pensiamo a Maccari; anche se per contro ci
consola rilevare da questa Mostra, quanto tempo sia passato da quando
l'arte di Sironi era oggetto di silenzio.

Il periodo preso in esame dalla Mostra è molto significativo per lo
sviluppo dell'Italia moderna, e ne fa fede il Catalogo che dedica molto
spazio a chiarirne gli antecedenti storico-sociali e a ricordare lo sviluppo
dell'economia e della società italiana nel corso di esso. Gli artisti avver-
tono chiaramente all'inizio del secolo il bisogno che tutta l'Italia avverte,
di uscire dal provincialismo e dall'arretratezza che si erano impadroniti
della nazione dopo lo slancio risorgimentale (pensiamo alla triste para-
bola di Fattori). È un problema di vita o di morte per una nazione che,
appena nata, rischia di restare esclusa dall'Europa. Il Futurismo è dun-
que il vero punto d'avvio, come lo fu per la Russia ove trovò fertile
terreno a sottolineare un altro bisogno di sfuggire all'emarginazione. Poi
vi fu la Grande Guerra, e con essa il disgregarsi di uno Stato inefficiente
che apre le porte al Fascismo. Il Catalogo sottolinea come il Fascismo
proprio su tale crollo si impostò, apparendo nelle speranze più adeguato
ad affrontare i problemi d'una nazione desiderosa di crescere. Fuori dalla
retorica di regime, che in nessuna epoca o latitudine ha mai prodotto arte
o cultura, ma nell'ambito di questo desiderio di presenza e di contempo-
raneità si muovono gli artisti italiani, rivolgendosi in modo non subal-
terno alla Francia e alla Germania del Romanticismo. I loro esiti furono
originali: tanto originali da iniziare ad apparire nella giusta luce soltanto
oggi, nel crollo e nella mercificazione di altre tendenze maturate altrove

e dilagate anche da noi con le egemonie culturali e commerciali del dopoguerra. Vedere un rilevante esempio della loro ricerca riunito per la prima volta in una Mostra lascia riflettere, per l'impressione di unitarietà che se ne ricava e che potrebbe estendersi anche al successivo, solo apparentemente diverso, Burri dei « sacchi », qui presente anche lui. Un'arte diviene influente nel mondo allorché la nazione che l'ha generata, uscita dal provincialismo delle risse ideologiche, si riconosce e viene riconosciuta nei tratti irripetibili della propria cultura.

GIAN CARLO BENELLI

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO

VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI



SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 - Roma

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70%.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI
DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE
Divisione Editoria
ROMA

SETTEMBRE-DICEMBRE 1986

Nuova Serie

Anno XXXVIII

439-442

SOMMARIO

G. RAYA. <i>Rapporti di Pirandello con Capuana e Verga</i>	351
G.C. BENELLI. <i>Arte, tra Moderno e Post-Moderno</i>	357

LIBRI:

Letteratura	365
Filosofia, Pedagogia, Religione	377
Storia, Biografie, Testimonianze	386
Politica, Economia, Scienze Sociali	397
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione	404
Musica, Teatro, Cinema, Radio TV	411
Archeologia, Arti Figurative	416
Architettura, Urbanistica	422
Scienze, Tecniche	430

RIVISTE:

Varia Cultura	441
Letteratura, Filologia	448
Filosofia, Pedagogia, Religione	454
Storia	461
Politica, Economia, Scienze Sociali	467
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione	473
Musica, Spettacolo, Turismo	479
Archeologia, Arti Figurative, Architettura, Urbanistica	483
Scienze, Tecniche	489
INDICI	497

ARTE, TRA MODERNO E POST-MODERNO

Gli anni recenti, pur sotto l'apparenza del permanere di sterili e defatiganti dibattiti condotti con strumenti ormai datati attorno a crisi di varia natura — non ultime quelle del mondo produttivo e di vasti strati sociali che han visto in pericolo la propria identità — hanno tuttavia maturato un fenomeno silenzioso di rivolgimento, i cui sbocchi appaiono tutti da esplorare con strumenti ancora da mettere a punto. Nell'ambito di questo fenomeno di ordine generale il cui senso consiste nel metter fine ad un moto che aveva perdurato per decenni — tanto da sembrar rettilineo e irreversibile — e nel dar inizio a un nuovo processo il cui orientamento e la cui consistenza non appaiono ancor chiari, va collocato quel particolare sviluppo, ormai volgarizzato fuori degli ambienti specialistici, che è la crisi dell'arte moderna.

Non tragga in inganno, al riguardo, il grande fervore di studi e di mostre che gli ultimi anni hanno riservato alle avanguardie, e l'interesse di pubblico che le manifestazioni han generato. Tutto ciò, infatti, lungi dal sottolineare l'attualità dei temi, rivela come un'intera epoca sia ormai entrata a far parte della storia — nella fattispecie della storia dell'arte — e quindi dell'arsenale a disposizione degli storici dell'arte e del loro campo specifico d'indagine. Gli « ismi » appartengono dunque ormai alla storia dell'arte, e ciò spiega perché si poté parlare di loro fallimento in un'epoca ancor recente, ma già lontana in quanto precedente l'ultima crisi. Si trattava infatti di constatare la cessata attualità e fecondità degli « ismi » in un contesto culturale peraltro ancora legato a quella particolare cultura che è il « moderno », e perciò incapace di intravedere alternative ad esso.

Certamente, se l'assenza del moderno era il perpetuare sé stesso assolutizzandosi (come sembra possa affermarsi qualora si riguardi il moderno nella sua illimitata tensione verso un progresso rettilineo assunto come valore fondamentale cui tutto debba riferirsi) non si può negare che esso — e per esso il fenomeno degli « ismi », sua espressione nelle arti — abbia fallito: e ciò nel momento stesso in cui esso riceve la propria consacrazione come realtà museale, o, quantomeno, bibliografica, per quelle sue espressioni meno suscettibili di divenire « museo ». In questo appare evidente come l'anima stessa del moderno avesse trovato la propria più coerente espressione già nel Dada, sicché, per molta avanguardia decisamente più tarda, sorge legittimo il sospetto di accademismo ed epigonismo. Il fallimento era peraltro già implicito nel principio stesso, perché il moto, una volta ipostatizzato, diviene immobilismo, con ciò contraddicendosi e trovando finalmente il proprio *ubi consistam* solo nella pace del museo, quale reperto di un'epoca.

Nell'arte, come nella cultura, è quindi già da tempo entrato a far parte della divulgazione il termine di post-moderno, ad indicare un ap-

proccio al problema dell'espressione artistica con un'ottica che ha ormai abbandonato i dogmi della modernità.

Questo problema del post-moderno non può tuttavia essere affrontato con sufficiente rigore senza far riferimento al pensiero di Heidegger: non tanto perché ivi venga posta o esaurita la relativa problematica, quanto perché il pensiero di Heidegger costituisce il momento più rilevante del fenomeno culturale post-moderno.

Ciò ha fatto di recente in modo assai brillante Gianni Vattimo (*La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985) che ha dato un'esauriente e scorrevole esposizione del pensiero di Heidegger, mostrandone la centralità nell'ambito di un orientamento post-moderno della cultura. Da esso quindi, oltretutto dal pensiero stesso di Heidegger e da altre considerazioni, prenderemo lo spunto per qualche brevissima riflessione sul problema aperto dal post-moderno.

Una prima osservazione riguarda la latitudine delle espressioni artistiche che possono essere definite post-moderne, il cui universo può delimitarsi solo per via negativa quale l'insieme delle espressioni che non si inseriscono nel « moderno », a sua volta caratterizzato, come si è detto, dall'ideologia del progresso rettilineo. « Moderno » deve infatti definirsi non ciò che si propone di superare i propri antecedenti semplicemente in quanto fatto nuovo, ma ciò che si propone di superarli in modo tale di esser suscettibile di dar luogo a ulteriori evoluzioni.

Ciò significa che, ferme restando l'impensabilità di una espressione artistica o culturale che sia esente da richiami o pretese ideologiche, il post-moderno si qualifica innanzitutto essenzialmente nell'indifferenza per il contenuto ideologico stesso. Più che privo di ideologia, il post-moderno può peraltro meglio definirsi come estraneo al vincolo di uno storicismo preconstituito, in quanto esso pur offrendo (né potendo evitarlo) una « visione del mondo », non si propone però di rifondare su di essa la storia futura. In altre parole il post-moderno, pur non potendosi ubicare se non nel contesto storico nel quale prende nascita, si pone al di fuori di ogni preoccupazione per quanto riguarda il proprio rapporto con la storia. Manca quindi la tensione verso il futuro, soggetta allo scacco inevitabile di ogni titanismo, sostituita con una attenzione all'orizzonte entro il quale l'esistente è pro-ggettato (usiamo la scrittura di Heidegger, che rinforza sovente le etimologie).

È questa scelta liberatoria, come tale sottoposta al rischio, che indirizza molteplici possibili vie di ricerca lungo percorsi che nulla hanno in comune se non il rifiuto della « modernità » come vincolo alla creazione. Il nesso che accomuna questi percorsi è evidentemente troppo generico e labile perché il fenomeno del post-moderno possa essere ricondotto nell'ambito ormai sorpassato degli « ismi ».

Al riguardo c'è da domandarsi se sia lecito parlare di una ricerca artistica definibile come post-moderna susseguente all'arte detta « moderna » (con ciò ricadendo nel circolo storicistico di un superamento inserito in un « progresso ») o se non si debba piuttosto focalizzare, secondo quanto già detto, come punto caratterizzante del post-moderno, non già l'opera in sé, ma il diverso approccio critico, del critico o dell'artista stesso, al problema della creazione artistica. Qualificante sarebbe quindi la diversa articolazione, o meglio, il diverso punto di avvio del giudizio, che si rivolgerebbe con diversa ottica al prodotto artistico in generale

(sia contemporaneo che del passato) svincolandolo dalla mediazione della cultura ad esso immanente, e quindi dalla storia dell'arte. Non si tratterebbe peraltro di svincolare dalla storia i prodotti dell'arte, cosa impossibile, ma di svincolare dall'ipoteca della storia dell'arte il giudizio estetico su di essi. Ciò è coerente ad una analisi dell'opera nella quale la dialettica di forma e contenuto viene sostituita con il conflitto mondo-terra istituito da Rilke e Heidegger, dove per « mondo » è inteso il momento ideologico storicamente determinato, ineliminabile nelle opere ma ininfluente ai fini della loro « artisticità »; e con « terra » l'elemento storico che consente all'opera di rigenerarsi nel tempo, proponendosi in forme sempre nuove alla sensibilità del fruitore. La visione hegeliana centrata sull'esaurirsi del ruolo dell'arte viene ad essere così battuta in breccia per la ineliminabile perennità del conflitto mondo-terra (non solo nell'opera, ma alla radice dell'opera stessa) e la storia riprende il proprio moto fuori delle pastoie di un finalismo di ascendenza teologica.

Infatti, se a questo provvidenzialismo che implica l'obbligo di un continuo superamento in direzione di un punto di arrivo, si sostituisce la coscienza di una ineliminabile e sempre risorgente conflittualità, la storia dell'arte non può più costituire né un elemento di giudizio estetico, né un luogo di riferimento per la scelta creativa. Se le opere si collocano pur sempre nella storia, la loro « artisticità » si fonda in un luogo atemporale, e, al tempo stesso, sempre imprevedibilmente nuovo: la « terra »; perciò, se da un lato il conflitto mondo-terra può operarsi solo nello storico ambito del « mondo », d'altro lato è solo col ritrarsi del « mondo », cioè nello scacco ideologico, che può brillare la « terra » come elemento nutritivo sempre rigenerante, che caratterizza la perennità dell'opera in sempre nuovi volti (nel « moderno », al contrario, l'opera finisce con l'evolvere nella ideologia del consumo).

A questo punto sembra opportuno ricordare la nota affermazione di Heidegger, secondo cui la molteplicità di significati del dire poetico non è « l'imprecisione di chi lascia correre, ma il rigore di chi lascia essere ». Così facendo, dietro il carattere sempre rigenerante della « terra » si adombra sempre più la polisemanticità del simbolo, del quale si può affermare, come fa J. Hillman del sogno, che esso va accettato nella sua immediata evidenza, e non come espressione cifrata di una realtà nascosta. Con ciò introduciamo un riferimento alla evoluzione recente della psicologia analitica, riferimento deliberato e non casuale per due ragioni. In primo luogo perché nell'analisi del simbolismo onirico, così come negli sviluppi della cultura post-moderna, si assiste allo svincolo da ogni finalismo nell'analisi dei prodotti. In secondo luogo perché il dispiegarsi del progetto esistenziale nell'opera d'arte, che è messa in opera della verità secondo Heidegger, può esser paragonato al processo di costruzione della vita psichica nel sogno da parte dell'anima nell'interpretazione di Hillman. All'anima infatti, osserva già Eraclito, « compete un'espressione che accresce sé stessa ».

L'uomo, proiettato verso un futuro immaginato come termine di una successione lineare, additiva e progressiva di tempi, viene così richiamato all'attenzione verso il manifestarsi dell'essere nell'apparire, cioè all'attenzione verso quanto di atemporale si nasconde dietro l'apparenza del tempo. È questa la stessa manifestazione di realtà fuori del tempo alla quale

guardavano i leggendari veggenti. Essi sapevano per conseguenza leggere il futuro scorgendone la presenza già nel presente.

Ciò comporta anche un diverso posizionamento dell'uomo rispetto al problema della verità, esperita non come qualcosa che si può « sapere » e perciò « dire », adeguando la proposizione (la teoria) alla cosa (il fenomeno) come nelle scienze; ma come un indicibile che si « testimonia » divenendo ciò che siamo, secondo una espressione di Heidegger che ripete un tema caro alla psicologia analitica di Jung. Questa verità si può tuttavia testimoniare soltanto ponendosi nella giustezza dell'essere, cioè assumendo su di sé il proprio destino inteso come « invio d'essere », come ricorda Heidegger riecheggiando in ciò l'epica omerica (l'eroe assume su di sé il proprio destino, mentre il vile, che lo rifiuta e lo fugge, ne viene travolto sotto forma di fatalità: tema già ripreso da Schopenhauer e da Jung a partire da Seneca). Considerando che anche le parole di Eraclito, Parmenide e Anassimandro contribuiscono a strutturare la visione di Heidegger, possiamo dire di assistere alla riscoperta di tutto un pensiero che rimase accantonato nello sviluppo dell'Occidente.

Nell'opera d'arte, che è messa in opera della verità attraverso il conflitto mondo-terra, l'essere dunque « si dà » all'infrangersi della parola (« un « è » si dà dove la parola vien meno »); e questo essere che si dà come effetto di silenzio riecheggia egualmente nella visione psicologica di Hillmann, volta a leggere il buio regno dell'anima nella luminosa trasparenza di ciò che appare. Ciò che sboccia ama nascondersi, diceva Eraclito; e questa sentenza trova nuovamente riscontro nel tema dell'inconscio come emergere di una beanza nel discorso, tema sviluppato da Lacan, notoriamente influenzato da Heidegger.

L'opera d'arte dunque, in tanto si mostra tale in quanto il « mondo » (l'ideologia dell'artista) si ritrae, ed emerge la « terra » come invio d'essere che vi si ri-vela: destino assunto su di sé dall'artista (simile all'eroe e al veggente) e pronto a darsi al fruitore come « esserci », cioè come concreta esperienza artistica, in modo sempre diverso secondo l'ordine del tempo (*katà tēn tou chronou tàxin*, giusta la frase di Anassimandro nel cui contesto di significati va intesa questa temporalità dello schiudersi della « terra »).

Per non equivocare tuttavia sul pensiero di Heidegger e sul possibile posizionamento di un post-moderno dai contorni ancor vaghi, è bene non cadere nell'errore metafisico di porre di nuovo l'essere a fondamento dell'essente, che è poi l'altra faccia dell'immaginare l'essere a partire dall'essente. Su questo punto non solo è esplicito lo stesso Heidegger, ma è soprattutto fondamentale ricordare, per capire Heidegger (e Lacan), che l'essere (come l'inconscio), « si dà », per effetto di silenzio, soltanto nell'ambito del linguaggio.

È perciò che Heidegger identifica la patria del poeta col luogo ove la Norna custodisce l'eterna sorgente ai piedi di Yggdrasil: « il dire poetico confina con la sorgente da cui scaturisce, destino e dono, il linguaggio ». Quel pensare di poeti e pensatori che è attenzione al massimamente vicino accanto a cui si passa frettolosi, è tale perché rinvia oltre, ad una regione che è la contrada della parola, una contrada « piena di enigmi, dove non c'è nulla di cui rispondere » perché la parola « da sola risponde a sé stessa » e a noi « resta solo di ascoltare la risposta adatta a questa parola ». Torna al centro il *Lògos* (ovvero il *Tao*) cui

solo si deve ascolto come voce oracolare che « non dice né nasconde, ma accenna » (Eraclito). Occorre ricordare infatti che il pensiero di Heidegger rifiuta la centralità del soggetto e, contemporaneamente, ogni filosofia intesa come dominio concettuale del mondo, per tornare a una meditazione « religiosa » che è ascolto della Parola — una Parola, tuttavia, che non fu confidata ad alcun popolo eletto. Perciò, per citare le parole di Vattimo « le nozioni metafisiche di soggetto e oggetto, anzi di realtà e di verità-fondamento, perdono di peso ».

È questo rifiuto del « fondamento » che pone il post-moderno in un'ottica che non si propone di superare il moderno, pena cadere in quell'eccesso di coscienza storica che, come notava Nietzsche, impedisce di far storia come novità, costringendo pur sempre l'artista in quell'eterno epigonismo che è il moderno stesso. Post-moderna è dunque un'ottica che legge gli « errori » non come inganni da smascherare, ma come « erramenti » del pensiero, i quali costituiscono la ricchezza di un mondo che diviene favola, racconto scaturito dalla ri-memorazione dell'essere: in questo ri-memorare che fonda la storia come continua creazione, si colloca l'artista.

Si noti che questa posizione è tutt'altro che anetica: tale è, se mai, il porto di quel moderno che, avendo come valore fondamentale il nuovo, si risolve nel vuoto del puramente estetico — già liquidato da Kierkegaard — e, più prosaicamente, nella moda. Assumere su di sé la coscienza della necessità dell'errore — nessuno è depositario della Parola — a fronte di una verità che è testimonianza (perché la verità non la si può « sapere » ma soltanto « fare » disponendosi all'ascolto dell'essere tramite un abbandono che non è soltanto la via, ma anche il muoversi su questa via) è viceversa la più pura espressione di eticità. L'artista è l'eroe che assume su di sé il destino: non è questo un cedimento al Fato, ma una libera scelta che si fonda su un agire (non, ovviamente, in senso « pratico ») e comporta rinunce. È per questo che deve considerarsi falsamente post-moderna ogni rinuncia al fondamento che si risolve nella gratuità del disimpegno: questa è, se mai, la dissoluzione estrema del moderno in un panestetismo che vale quel che valgono tutti i vuoti formalismi di ogni epigonismo.

Certo, nella visione post-moderna dell'arte tramonta il ruolo dell'artista-ideologo nato con l'Accademia, e inserito direttamente o indirettamente come intellettuale organico all'ideologia del potere, sia di quello centrale che di quello di gruppi di potere di qualunque genere comunque costituiti o costituenti: al proclama si sostituisce l'ascolto.

Noi non sappiamo come debba intendersi questa rinuncia all'ideologia: al di là di quanto possano dire i sociologi oggi o di quanto diranno gli storici domani è questa un'esperienza che comunque viviamo, riflettendo sul fatto che all'amarezza dell'umanista Adorno dinnanzi alla società totalmente amministrata si può far succedere idealmente l'analisi di Heidegger, che indica nella superfetazione del soggetto l'origine della reificazione dell'uomo.

La rinuncia al progressismo e all'ideologismo, e con ciò, nella cultura e nell'arte, agli sviluppi piccolo-borghesi della società borghese, non può né deve tuttavia intendersi come un principio di restaurazione. Non si deve cioè intendere questa rinuncia come un occhieggiare ad una figura dell'artista marginale rispetto ad altri aspetti della società, ad una sorta

di innocuo sognatore eternamente bambino, come in tutta la società razionalista e produttivista dal XVII al XIX secolo. Una simile visione del post-moderno come nostalgia del passato sarebbe anch'essa falsa e deviante: la sola e vera nostalgia implicita nel post-moderno (e implicita nel senso strettamente etimologico della parola « nostalgia ») è la nostalgia dell'essere.

Il punto vero di discriminazione tra moderno e post-moderno è tutto nella differenza tra una filosofia e una ideologia che pretendono al vero come conformità della proposizione alla cosa, e un pensare che è attività anticipatrice rivolta all'ascolto dell'essere nel silenzio, evitando quell'insistenza sul dimostrabile che sbarrava il cammino verso ciò che è: « ogni autentico nominare dice il non-detto, e lo dice in modo tale che resta esso stesso non detto ».

Un'arte post-moderna non può dunque proclamarsi tale per programma e porsi come corrente. I timidi segnali del post-moderno possono tutt'al più essere recepiti dal pensiero critico, nella sua diversa disposizione verso l'opera, quali sintomi della diversa disposizione dell'artista verso l'opera stessa: perché il post-moderno è un mutamento epocale nel cui moto turbolento siamo coinvolti senza più quel sistema fisso di riferimento indifferente al moto caro alla fisica classica, alla cui radice era la separazione tra soggetto osservante e misurante, e oggetto osservato e misurato.

Molto c'è e ci sarà da sfrondate tra tutto ciò che al mercato concorre, etichettato nel suo bell'involucro, perché di mercato può essere oggetto; e per recepire quel sussurro del pensiero che appare debole a chi sottovaluti la forza che esso esprime nella durata, in quel raccolto ricordare che risiede nella memoria, dal cui interno l'anima « fa uscire il tesoro delle immagini, delle visioni cioè, dove l'anima stessa viene guardata ». È Heidegger che parla, ma potrebbe, in questo passaggio, essere anche Hillman.

Finisce, con la crisi del moderno, il mito del Progresso che impegnava l'arte in un programma per il mondo del domani, quel domani dell'arte che Adorno vedeva impossibile dopo Auschwitz. Non è questo però un calo di tensione o una crisi di sfiducia: tutt'al più siamo dinanzi al riflesso dell'inevitabile fallimento degli idoli che falsificano, letteralizzandolo, ogni ineffabile.

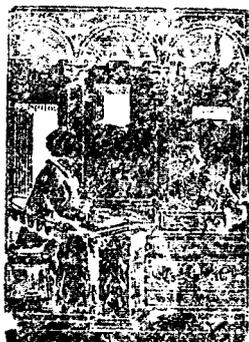
Resta, viceversa, tanta amorevole attenzione rivolta concretamente verso il mondo dell'oggi, verso l'orizzonte di un'esistenza che è testimonianza, e quindi autentica creazione di nuova realtà.

GIAN CARLO BENELLI

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO



VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI

REDATTORE CAPO
SILVIO ZENNARO

REDAZIONE
PIERO SAMMARTINO

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 - Roma

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE

Divisione Editoria
ROMA

SETTEMBRE-DICEMBRE 1984

Nuova serie

Anno XXXVI

N. 415-418

SOMMARIO

- A. FRATTINI. *Vitalità e prospettive degli studi su Leopardi* 271
- G. C. BENELLI. *Dal bosco delle Erinni alla maschera dello Sciamano attraverso il labirinto dell'arte* 279
- S. LOI. *L'editoria per i ragazzi nel mondo alla luce di una recente verifica* 291

LIBRI:

- Letteratura 299
- Filosofia, Pedagogia, Religione 310
- Storia, Biografie, Testimonianze 317
- Politica, Economia, Scienze Sociali 324
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione 328
- Musica, Teatro, Cinema, Radio TV 336
- Archeologia, Arti Figurative 342
- Architettura, Urbanistica 347
- Scienze, Tecniche 351

RIVISTE:

- Letteratura, Filologia 363
- Varia Cultura 367
- Filosofia, Pedagogia, Religione 374
- Storia 381
- Politica, Economia, Scienze Sociali 387
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione 393
- Musica, Spettacolo, Turismo 399
- Archeologia, Arti Figurative, Architettura, Urbanistica 404
- Scienze, Tecniche 409

- INDICI 415

DAL BOSCO DELLE ERINNI ALLA MASCHERA DELLO SCIAMANO ATTRAVERSO IL LABIRINTO DELL'ARTE

*C'è chi ha terrore
ad andare alla fonte*
(HÖLDERLIN, Trad. E. Mandruzzato)

*All'anima tocca un'espressione
che accresce se stessa*
(ERACLITO, Trad. G. Colli)

Nietzsche, criticando il kantiano meditare sull'arte osservata dal punto di vista dello spettatore (1), notava che l'arte è « promessa di felicità » legata al bisogno dell'artista di « sviticchiarsi da una tortura ».

Il ribaltamento di prospettiva operato da Nietzsche coincide, per altra via, con l'evoluzione portata nell'Estetica dal positivismo e dalla fenomenologia: l'arte, esaminata in chiave antropologica, diviene una modalità del fare umano, affine alla religione e alla scienza quale veicolo significativo dei rapporti tra Io e Mondo (2). In altre parole, una modalità di quella creatività che è da tempo oggetto di studio quale bisogno primario dell'uomo, e facoltà indispensabile alla sopravvivenza stessa dell'individuo e della società.

Da parte sua, il pensiero psicanalitico ha anch'esso rilevato la stretta parentela di arte, scienza e religione, come forme della creatività (3): strumento per dar forma in modo nuovo all'afflusso di materiale archetipico suscitato, con potenzialità schizogenica, dal contrasto tra vissuto e saputo (4). La tortura cioè, dalla quale, secondo Nietzsche, l'artista deve

(1) F. NIETZSCHE, *Genealogia della morale*, in *Opere Complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VI, tomo 2, Milano, Adelphi, 1975.

(2) Su questo argomento segnaliamo la recente edizione italiana di G. LAYTON, *Antropologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983. L'esame del fenomeno artistico esteso alle tradizioni solo apparentemente statiche delle società un tempo arrogantemente definite « primitive », rende ormai oziose certe discussioni protrattesi per secoli, che si rivelano in prospettiva storica come espressione della volontà egemonica della società europea nel mondo, e di una ristretta classe all'interno della stessa.

(3) S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1979.

(4) I punti in comune tra pensiero creativo e schizofrenia secondo lo Arieti, *cit.*, sono moltissimi e significativi. In entrambi i casi si giunge all'attivazione di circuiti neuronici insoliti per organizzare il pensiero e mettere ordine nel caos generato dalla apparente insensatezza del reale, carico al tempo stesso di significati nascosti. Mentre G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, mette in luce con la teoria del « doppio legame », il ruolo del contrasto tra vissuto e saputo, il cui superamento è possibile soltanto tramite soluzioni creative; J. LACAN, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino, Einaudi, 1980, mette in luce sia le caratteristiche peculiari della percezione paranoica che rendono quest'ultima analoga alla percezione del Sacro (cfr. R. OTTO, *Il Sacro*, Milano, Feltrinelli, 1966; M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 1973); sia i problemi di sra-

« sviticchiarsi », in una lotta della quale è simbolo la vita di Don Chisciotte, lo *hidalgo* che paga di persona l'eroica pretesa di verificare l'ideologia nella realtà (5).

Don Chisciotte, dice Foucault (6), legge il mondo per dimostrare i libri: ma la scrittura e le cose non si somigliano. Egli, dice lo Jesi (7), è un utopista che vuol calare l'utopia nella storia, anticipando i tempi. Il contrasto esperito dall'ingenuo (8) tra ideologia e realtà, saputo e vissuto, assume così i contorni della dialettica tra storia e utopia, mito, festa, dimensione dell'uomo estranea alla visione storicista. E poiché, nel riprendere l'argomento della estraneità alla storia, cioè del vietato che è poi il Sacro, lo Jesi, in un'altra sua opera (9), fa esplicito riferimento alla situazione di Edipo nel bosco delle Erinni, ci sembra utile approfondire ora questo ultimo spunto, che si rivela particolarmente fecondo per il problema della creazione artistica.

Nella tragedia di Sofocle (10), a Edipo non è concesso parlare sinché non abbandonerà il bosco delle Erinni: soltanto fuori di là gli sarà concesso comunicare. In quel luogo sacro si apre il bronzo, scosceso accesso all'Ade, incrocio di molti sentieri. Là, a conclusione della tragedia, accadrà qualcosa che solo Teseo, l'Eroe, potrà vedere, ma non rivelare: il mistero sarà trasmesso di padre in figlio, e su di esso si fonderà l'incorruttibile salvezza di Atene. Edipo, che non ha più gli occhi di questo mondo, e perciò è veggente, gravita ormai verso quel *chaos* che si apre al di là della bronzea soglia, ed è per questo che non gli è più concesso comunicare: solo l'Eroe può seguire il Veggente — il Folle — nel regno dell'Ineffabile, ove tuona la voce del Dio.

Il mito ricorda un'altra soglia di bronzo preclusa ai mortali: è quella del cielo, nominata da Pindaro nella VI Nemea. Untersteiner (11), percorrendo le tappe di quella progressiva razionalizzazione del mito dalla quale egli vede prender forma l'arte dei Greci, dedica per l'appunto a questa ode pindarica una lunga analisi. Egli commenta: « l'irraggiungibile meta

dicamento familiare e sociale che sono all'origine dell'atteggiamento paranoico di individui particolarmente sensibili. Egli definisce la sintassi paranoica come sintassi originale, indispensabile alla comprensione dei valori simbolici dell'arte. Sui rapporti tra creatività-follia e sapere codificato, è istruttivo leggere in parallelo le due opere di M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1963; *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, quest'ultimo dedicato alla storia dell'episteme razionalista.

(5) Su questo tema si confrontino i due saggi su Don Chisciotte in M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., e in F. JESI, *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi, 1979. In quest'ultimo il tema è trattato in connessione con il mito e la festa, mentre il primo sottolinea il contrasto tra vissuto e saputo nel fronteggiarsi di poesia e follia.

(6) *Le parole e le cose*, cit.

(7) *Materiali mitologici*, cit.

(8) Usiamo questa espressione sia con riferimento ai particolari problemi dell'apprendimento sottolineati dal Bateson, sia, soprattutto, con riferimento ai legami tra il pensiero paranoico e le situazioni di distacco tra ambizioni intellettuali e possibilità sociali, messi in luce da Lacan, *op. cit.*

(9) F. JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980.

(10) SOFOCLE, *Opere*, a cura di G. Paduano, Torino, U.T.E.T., 1982, 2 voll.

(11) M. UNTERSTEINER, *Fisiologia del mito*, Milano, Bocca, 1946.

degli Iperborei corrisponde alla vana aspirazione di tradurre in realtà attuale quello che nella festa religiosa è solo mirabile visione, mentre nella festa originaria tutto ciò aveva un suo preciso corrispondente nella primigenia comunione di uomini e Dei, sgorgati dalla vitalità inesauribile del caos ora sbarrato per salvare l'ordine del mondo, al di là del bronzeo cielo ».

Non è casuale che la guida del viaggio di Perseo sia Athena con la sua *metis* (12), e che ciò crei un parallelo con la coppia Arianna-Teseo. Né è casuale che il regno degli Iperborei sia il luogo eletto di Apollo, il dio-sciamano (13). Al termine del suo viaggio iniziatico, lo sciamano si costruirà infatti una maschera (o la farà costruire); e questa maschera « illustra il dilemma della creatività: in che modo si può esprimere una esperienza individuale perché diventi accessibile alla comunità? » (14).

Siamo così giunti a formulare i due capi del problema della creatività in termini simbolici. Da un lato troviamo l'esperienza schizogenica con i suoi fattori scatenanti — individuali, familiari, sociali — che conduce l'individuo nel regno del Sacro, dell'Ineffabile, alle bronzee soglie di quel *chaos* dal quale si può far ritorno solo ormai irriducibilmente « altri ». Dall'altro troviamo il faticoso tentativo di porre l'esperienza dell'Ineffabile nel letto di Procuste della comunicazione, atto creativo che, nel forzare la sintassi tradizionale, si fa veicolo di nuova sintassi (15). Dal bosco delle Erinni, per l'appunto, alla maschera dello sciamano. Tra i due momenti si svolge il viaggio iniziatico di morte e rinascita.

Questo momento del « viaggio » è della massima importanza, perché è in esso che si realizza la dialettica di storia e utopia, storia e mito, ordine razionale e *chaos*, pensiero logico e pensiero analogico; attraverso la quale il mondo del desiderio, della festa, del mito, dell'utopia, del sacro, si storicizza nell'atto creativo e nell'arte, mostrandosi così al tempo stesso metastorico e motore della storia. Simbolo del « viaggio » è, da sempre, il labirinto, nel quale il Kerényi riconosce, come nucleo inesplicabile del mistero, un profondo sapere: « l'inconscio sapere della vita che una via d'uscita per lei esiste » (16). È questo il senso della spirale doppia che si avvolge prima verso l'interno, si svolge poi verso l'esterno: il labirinto è infatti in rapporto con antiche danze che seguivano questo doppio percorso in accordo con un motivo formale la cui scaturigine « risiede nelle profondità più intime dell'animo umano, le quali non si rivelano mai senza un fine e un senso, ma sempre in momenti felicemente creativi e in armonia con il mondo, che altrimenti rimane del tutto

(12) Su Athena cfr. W. F. OTTO, *Gli Dei della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

(13) M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1979. Sullo sciamanesimo cfr. M. ELIADE, *Lo sciamanesimo*, Roma, Mediterranee, 1974.

(14) R. LAYTON, *op. cit.*

(15) Cfr. le ricerche antropologiche riferite dal Layton, *op. cit.* Spostando tuttavia ora il campo dei nostri riferimenti, ricordiamo che Heidegger sottolinea (e in questo senso si orienta tutta la sua ricerca) come il compito dei poeti e dei pensatori consista nella liberazione del linguaggio dai legami della grammatica, in vista di una originale nuova articolazione (cfr. M. HEIDEGGER, *Lettera sull'Umanesimo*, Torino, S.E.I., 1975).

(16) K. KERENYI, *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri, 1983.

muto » (17). La doppia spirale scandisce dunque il tempo della morte e quello della vita; e non per nulla è proprio Arianna che guida l'Eroe dapprima in direzione dell'infero Minotauro, poi verso una nuova vita liberata (18).

Dal tema così impostato emergono due filoni d'indagine per la comprensione della creatività artistica: il tema arte-mito-simbolo e il tema arte-progetto. Entrambi sottintendono la stessa realtà, se si tien conto che quel « progetto » e ciò che prende corpo nel simbolo, cioè nella maschera dello sciamano.

Il tema dell'arte come progetto è stato talmente trattato da Heidegger, ché non ci sembra necessario soffermarci su di esso, rinviando il lettore ai testi heideggeriani (19). Vogliamo qui solo ricordare alcune precise osservazioni sulla poesia come annunzio del destino del mondo (20), e sull'arte come disvelamento pro-ducente (21), sottolineando che tale approccio è intimamente legato alla metafisica heideggeriana dell'essere, frutto dell'aver pensato il pensiero greco « ancor più grecamente » (22). Questa osservazione è necessaria per sottolineare l'identità tra quel polo del percorso iniziatico verso il quale si avventura nel mito l'Eroe — o lo sciamano, che sarà poi un guaritore e un veggente (23) — e l'attingimento dell'Essere per insondati sentieri da parte del poeta, che, con atto creativo, produce l'Essere che si ri-vela nel linguaggio (24). È un tornare alla Fonte, che, come nota Hölderlin, atterrisce (25).

(17) K. KERENYI, *op. cit.*

(18) Sul significato di Arianna nella sua simbologia lunare e sul suo ruolo di Afrodite terrena, cfr. K. KERENYI, *Dionysos*, Princeton University Press, 1976.

(19) Per l'economia della presente nota è opportuno far riferimento, oltre alla già citata *Lettera sull'Umanesimo*, anche a *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; a *Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia, 1976; a *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973; a *Introduzione alla Metafisica*, Milano, Mursia, 1979.

(20) M. HEIDEGGER, *Lettera sull'Umanesimo*, cit.

(21) M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, cit. Per altre citazioni su questo tema cfr. G. C. BENELLI, *L'arte non è innocua: appunti sull'arte e sulle estetiche del XX secolo*, in «Libri e Riviste d'Italia», n. 395-398, Gennaio-Aprile 1983.

(22) M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit. In realtà il pensiero greco, in sé ormai inattingibile (cfr. F. JESI, *Mito*, cit.), può solo esser visto attraverso l'ottica del suo ripensamento ultimo, cioè del Romanticismo tedesco. Ogni emergenza della storia, del resto, è inattingibile nella sua oggettività. Ciò non toglie che la *Lettera sull'Umanesimo*, là dove pone a chiare note il problema capitale dell'Essere (in polemica con Sartre) scandisce l'esigenza di ripensare la fondazione metafisica del pensiero occidentale, la cui crisi coincide con la totale storicizzazione del mito. L'U—topia, tolta dal suo non—luogo, si manifesta come *hybris*. Per il significato originario di *Mythos* e *Mytheonai* — che era una capacità di collocarsi con la parola nella giustezza dell'Essere — cfr. F. JESI, *Mito*, cit.

(23) Per le caratteristiche significative del culto degli Eroi, e degli Eroi stessi, cfr. A. BRELICH, *Gli Eroi greci*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1958. Qui ricordiamo di sfuggita i temi della smisuratezza, della iatrica, nonché quello della affinità con poeti e veggenti.

(24) Esiste una effettiva convergenza tra la ricerca di Heidegger e quella di Lacan, del resto esplicita (cfr. J. LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, 2 voll.) e pochi esercizi mentali sono stimolanti come il tradurre in termini heideggeriani di rapporto tra Essere e linguaggio alcune affermazioni psicoanalitiche di Lacan sul rapporto tra linguaggio e inconscio (cfr. J. LACAN, *Seminario* vol. I, Torino, Einaudi, 1978; id.

« Come per Heidegger, e già per Rilke e prima ancora per Hölderlin, anche per Kerényi il viaggio nell'abisso è impresa del poeta ». Così C. Bologna nella Introduzione a *Nel labirinto* di Kerényi, ove peraltro si vogliono puntualizzare le differenze tra Kerényi e Heidegger, così come lo Jesi (26) aveva sottolineato le differenze tra Kerényi e Jung, oltretutto tra Kerényi ed Eliade (27). Tuttavia è proprio attraverso la lettura comparata di Heidegger, Kerényi e Jung, che si può notare la convergenza del tema arte-progetto con il tema arte-mito-simbolo (28): convergenza importante

Seminario vol. XI, Torino, Einaudi, 1979; id., *Seminario vol. XX*, Torino, Einaudi, 1983). Fondamentale per entrambi è il ruolo della parola che « procura l'essere alla cosa » (M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit.) e che « fonda la dimensione della verità » (J. LACAN, *Seminario vol. I*, cit.) instaurando al tempo stesso la menzogna con essenziale ambiguità (ivi). Una ambiguità che è la stessa dell'Essere heideggeriano, inteso come *physis* eraclitea che ama il nascondimento (cfr. M. HEIDEGGER, *Introduzione alla Metafisica*, cit. e G. COLLI, *La sapienza greca*, vol. III, Milano, Adelphi, 1980); e della lacaniana Euridice due volte perduta, la trovata pronta a sottrarsi che si produce (come si produce il *logos* heideggeriano) nella beanza del discorso (J. LACAN, *Seminario vol. XI*, cit.). Ciò che conta quindi, per il poeta come per lo sciamano o per lo psicanalista che cita il Maimonide, è la capacità di organizzare il discorso « in modo tale che quel che vuol dire e che non è dicibile... possa ciò nonostante rivelarsi » (ivi). Rivelarsi, per meglio dire (o scrivere), ove ciò che ci preme sottolineare è il ritorno a quel realismo che caratterizza molto pensiero antico: in particolare la Qabbalah, per la quale ci sembra significativo ricordare il *Sefer Yezirah*, Roma, Carucci, 1979. L'inconscio lacaniano è un non-luogo come lo YHWH della Qabbalah, ed una pura struttura come le dieci *Sefirot* « senza niente » di cui parla il *Sefer Yezirah*. Siamo cioè, nonostante le apparenze, alla necessità di operare il salto mistico oltre la logica razionalista per superarne le aporie. (Per quanto concerne l'abisso dualista aperto dalle religioni e dal razionalismo nel pensiero mitico, cfr. G. SCHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965. Scholem sottolinea come la mistica anticipi i processi storici rompendo le situazioni codificate, là dove il pensiero filosofico si arresta).

(25) Sul significato della Fonte cfr. K. KERENYI, *Nel labirinto*, cit.; ma anche, con riferimento alle *Sefirot Keter* e *Hokma* interpretate in chiave d'acqua: G. VAJDA, *Le commentaire d'Ezra de Gérone au Cantique des Cantiques*, Paris, Aubier Montaigne, 1969. La Fonte è il luogo della trasparenza del Sacro ed è legata alla facoltà creativa, alla fonte in noi. Fonte della vita è *Keter* nel volontarismo della Qabbalah. Al simbolo della fonte è legata Mnemosyne, e quindi, nel mito, tutto il problema dell'arte come attingimento della realtà atemporale dell'Essere.

(26) F. JESI, Introduzione a K. KERENYI, *Miti e misteri*, Torino, Boringhieri, 1979; id., *Mito*, cit.; id., *Materiali mitologici*, cit.

(27) La lamentata — dallo Jesi — confusione fattasi in Italia tra autori relativamente distanti (Kerényi e Jung) o lontanissimi tra loro (Kerényi ed Eliade) trova una giustificazione nella particolare situazione della cultura italiana, rispetto alla quale — almeno per i poco addetti ai lavori — i tre autori ebbero a presentarsi come salutari spinte controcorrente: e ciò indipendentemente dall'umanesimo di Kerényi, dalle inclinazioni reazionarie di Eliade, o dalle oscillazioni e ambiguità di Jung. Filoni culturalmente diversi, ma tutti discendenti dal Romanticismo tedesco, essi si presentano comunque in direzione anti-hegeliana, anti-storicistica, come recupero del pensiero mitologico e sapienziale.

(28) Occorre ricordare che, per Jung e per tutta la sua scuola, il simbolo è una « macchina psicologica » che trasforma l'energia psichica ogniqualvolta venga meno la possibilità di un accoglimento razionale del proprio vissuto. Esso tende a ricreare l'equilibrio a un diverso livello, e come tale esso è potenzialmente creativo. Potenzialmente: ma non necessariamente. Ciò non deve esser dimenticato, perchè all'alternativa creativa si oppone quella psicotica (cfr. C. G. JUNG, *Opere Complete*,

perché ci riconduce a quell'iniziale bisogno di «sviticchiarsi da una tortura» testimoniato da Nietzsche, dal quale abbiamo preso le mosse.

«Sviticchiarsi da una tortura» diviene così capacità di racchiudere il vissuto in una nuova «teoria» che superi il già saputo, aprendo una breccia nel cerchio del mito, oltre la soglia di bronzo; non già per trasferirvi il vissuto disperdendolo nel *chaos* (29), ma per attingervi quella visione luminosa — quella del veggente — quella giustezza (30) che rivela l'ordine nascosto (31).

È questa l'operazione compiuta dal simbolo, il quale, come l'opera d'arte, è, al tempo stesso, sé stesso e altro-da-sé (cfr. le distinzioni tra simbolo e segno, simbolo e allegoria in Jung).

Esso ha cioè al tempo stesso una propria evidenza formale e un referente altrove, come il Sacro nel suo manifestarsi. E se la forma cade nella Storia, «facendo» con ciò la storia, il referente resta come tensione, sì

Torino, Boringhieri, 1970 e sgg.). Il problema si pone sia al livello personale, sia al livello della società nelle grandi crisi storiche: così, ad esempio, nella crisi della società classica ellenistico-romana. I rapporti tra simbolo e mito (cfr. F. JESI, *Mito*, cit.) vanno tuttavia attentamente considerati, onde evitare confusioni, perché i due termini non sono affatto equivalenti, ed è il mito che si esprime attraverso il simbolo. Mentre Jung, in diversi momenti della propria opera, sembra porre il simbolo a monte, come entità che attraversa l'uomo (benché sulla natura dell'archetipo e dell'inconscio egli sia sempre oscillante, e quindi non del tutto in quella posizione gnostica che gli può venire affrettatamente imputata) Kerényi pone recisamente la proiezione mitica — ciò che per lui è il «prototipo» — con il centro nell'uomo, sorta di tentacolo che esplora il mondo attorno all'uomo stesso (cfr. *Miti e Misteri*, cit.). Per meglio affrontare la distinzione tra mito e simbolo occorre tuttavia tener conto di tutta la complessità del pensiero di Kerényi: ad esempio la sua convergenza con Heidegger sul tema del *nous* e la sua concezione della «teoria» come derivazione da «*Theoros*» a significare la visione del Divino, spettacolo della festa analogo alla sapienza dei poeti (cfr. K. KERENYI, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Bologna, Zanichelli, 1940; cfr. però anche M. HEIDEGGER, *Saggi e Discorsi*, cit.). Occorre inoltre tener conto dell'opera dell'Untersteiner (*Fisiologia del mito*, cit.) ove l'arte greca appare nascere dalla progressiva razionalizzazione del mito. In particolare, tenendo conto che i grandi temi della tragedia greca — scontro tra *Thesmos* e *Nomos* come in *Antigone*; cozzo di leggi inconciliabili relative al rapporto con il diritto della madre e del padre, come nelle *Coefore* — sono tutti incentrati sul fatto che ogni scelta genera sciagura; e tenendo conto che l'eroe omerico deve assumere necessariamente il peso negativo del proprio destino al tempo stesso luminoso e oscuro (per il non-eroe il destino torna comunque come Fato); si può affermare che il simbolo (l'arte) viene suscitato dalla dialettica di mito e storia. Perché il regno del mito è quel *nirdvanva* che è, come dice il nome, liberazione dagli opposti: è il luogo dell'unità dell'uomo con il mondo continuamente lacerata dalla storia.

(29) È questa la prima operazione compiuta dagli alchimisti, per il cui significato rimandiamo alla vastissima indagine di C. G. Jung; in particolare ai voll. 9 tomo II, 12, 13, e 14 (quest'ultimo non ancora edito in lingua italiana) delle *Opere Complete*, cit.

(30) Con «giustezza» si può forse tentar di rendere il senso della parmenidea *Dike* contrapposta a *Themis*: cfr. *Parmenide. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Untersteiner, Firenze, La Nuova Italia, 1958. Ministre di *Dike*, dice Eraclito, sono le Erinni (cfr. G. COLLI, *op. cit.*, A [81]), riparatrici di ogni *hybris*. L'arte è quindi legata all'opposto della *hybris*, la misura.

(31) Si ritrova così l'equivalenza di *mytheomai* e *logos*, sottolineata dallo Jesi in *Mito*, cit.; ma soprattutto si giunge alla affermazione di Heidegger (*Sentieri interrotti*, cit.): «È questo il modo in cui viene illuminato l'essere autonascondentesi. La luce così diffusa ordina il suo apparire nell'opera. L'apparire ordinato nell'opera è il bello. La bellezza è una delle maniere in cui è presente (*west*) la verità».

che il simbolo risulta in sé inesauribile, eterna fonte. La U-topia, il Tao, lo *En-Sof*, ha messo in moto la storia dal suo immobile non-luogo (32).

Alternativa è la follia; non a caso ad Apollo, dio-sciamano, appartengono tanto l'arte e la mantica quanto la follia; Apollo è guida e distruttore: così lo invoca Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo. È lo stesso bivio che si apriva all'alchimista, il quale ne era cosciente e affidava perciò la propria salvezza ad una elevata religiosità (33). Si noti che la follia si apre come alternativa all'arte o alla mantica proprio per quella vicinanza all'Essere che può inondare e sommergere: essa è quindi « divina », contrariamente alla nevrosi che riguarda i piccoli problemi dell'io razionale.

Dunque l'arte è al tempo stesso progetto e rischio; rientra cioè in quel progettare che non è, come si vuol insistere a credere, soltanto la risposta di Kerényi al *geworfenheit*, all'esser-gettati heideggeriano: perché la posizione di Heidegger sull'arte come progetto e rischio è assolutamente chiara, né, ad onta di innegabili ambiguità, il pensiero heideggeriano può esser definito « gnostico » secondo la vecchia opinione dello Jonas (34).

(32) Sul significato cabbalistico di *En-Sof*, e di *Keter*, sua « parte bassa » cfr. la *Introduzione alla traduzione della Iggheret ha-Qodesh (Tanyà, Parte IV)*, Milano, Merkas L'Inyonei Chinuch, 1974. Benchè opera tarda e venata fortemente di influssi gnostici, il *Tanyà* non perde quella profonda dialettica insita nel più antico cabbalismo. Per questa dialettica di umano e divino è utile far riferimento anche alla « Nota annessa XIV » in G. VAJDA, *op. cit.*, e al cabbalismo di Narbona e Gerona in generale, in particolare a Isacco il Cieco, per il quale cfr. G. SCHOLEM, *Le origini della Kabbalà*, Bologna, Il Mulino, 1973. Siamo su un piano religioso, certamente differente quindi, ma non estraneo, al tema della creatività intesa come dialettica di storia e utopia. Se ampliamo così il tema, è tuttavia anche per mostrare alcuni aspetti comuni della antica sapienza, riassumibili in quella dialettica di Essere e esserci che Heidegger recupera dal pensiero di Parmenide; e ciò pur nella diversa peculiarità dell'escatologia ebraica alla quale è legato quel concetto di rettilineità del tempo che influisce sulla prospettiva offerta dal Cassirer al pensiero simbolico (vedi oltre).

(33) Sul tema « arte e alchimia », cfr. G. C. BENELLI, *Il recupero dell'alchimia nella lettura iconologica di Maurizio Calvesi*, in « Libri e Riviste d'Italia », n. 375-376. maggio-giugno 1981.

(34) H. JONAS, *Lo Gnosticismo*, Torino, S.E.I., 1973. La Gnosi — per la cui analisi rimandiamo a U. BIANCHI, *Prometeo, Orfeo, Adamo*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1976; e a G. FILORAMO, *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza, 1983; mentre per i testi ricordiamo *Testi gnostici*, Torino, U.T.E.T., 1983; e *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Torino, U.T.E.T., 1971, 2 voll. — è stata definita « ellenizzazione acuta del Cristianesimo » (Harnack), ed in effetti, col suo radicale dualismo, essa rappresenta l'altra faccia del razionalismo classico. Se in questo parla l'ottimismo normativo del potere, in quella parla — con la stessa voce al negativo — il pessimismo eversivo dell'emarginazione. Non è luogo trattare qui un tema di simile portata, che peraltro riguarda il nostro Occidente, e supera il ristretto alveo della « storia della Gnosi » disciplinarmente intesa, per dilagare nella storia medievale, moderna e contemporanea dell'Europa. Di essa possiamo segnalare l'intrinseco antisemitismo, anche se la stessa eresia ebraica è permeata di pensiero gnostico. Ma l'accusa di gnosticismo nei confronti di Heidegger appare mal fondata, se si considera da un lato l'acosmismo gnostico, e, dall'altro l'Essere che in Heidegger non si dà al di fuori dell'esserci. Ciò che Heidegger vuol superare, è infatti proprio quel dualismo del

Fuori da questo equivoco diviene ora più produttivo il riferimento al Cassirer sul tema arte-mito-simbolo-progetto, perché, al di là dalle differenti ma non incompatibili ottiche, si possono notare significative convergenze (35).

Per Cassirer mito e arte sono « vere e proprie sorgenti luminose », « condizioni del vedere » e « fonti di ogni attività formatrice ». La via « verso ciò che è ignoto, verso ciò che non è dato » è aperta dal simbolo. Precisa è quindi la convergenza con i temi da noi introdotti, anche se diverso è il senso del percorso — della storia, dell'uomo, del linguaggio, dell'arte — intravisto dal Cassirer. Tale diversità, che fu ben puntualizzata da Heidegger nel dibattito di Davos (36) sulla base di *terminus a quo* e *terminus ad quem* delle rispettive ricerche, verte sostanzialmente sulla radicale diversità della visione del tempo. Mentre il cammino di Cassirer si svolge, per successivi dispiegamenti e accrescimenti nel tempo rettilineo, verso una utopica totalità che richiama la visione escatologica del tempo messianico, il cammino di Heidegger si muove, per successivi disvelamenti, verso un utopico nucleo atemporale, l'Essere (37). Una differenza di prospettiva che non è tuttavia lecito ideologizzare in termini di accettazione o rifiuto di un immaginario Progresso; anche perché molto simili — o meglio, simbolicamente analoghe — sembrano essere la bronzea soglia del cielo e quella dell'Ade (38).

razionalismo classico, che è consustanziale al suo stesso negativo, cioè alla Gnosi. Altro è dunque l'esser-gettati di Heidegger, che attiene alla priorità ontologica del progetto contro l'equivoco del soggettivismo attuale. Quanto all'arte come progetto e rischio, cfr. principalmente *Sentieri interrotti*, cit. Il momento volontaristico è ben presente in Heidegger: lo stesso concetto di *gelassenheit* (abbandono) non deve esser equivocato: esso richiede un agire (cfr. M. HEIDEGGER, *L'abbandono*, Genova, Il Melangolo, 1983). Esso è una via che è anche muoversi sulla via, e che ricalca la *odós* parmenidea (cfr. *Parmenide, Testimonianze e frammenti*, cit., 28.B.1).

(35) E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 3 voll. in 4 tomi, 1961 e sgg. I nostri riferimenti attengono ai voll. I e II.

(36) Pubblicati in Appendice a M. HEIDEGGER, *Kant e il problema della Metafisica*, Bari, Laterza, 1981. Il testo è introdotto da V. Verra, che esamina convergenze e divergenze dei due autori.

(37) È interessante notare come Cassirer (*Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, cit.) fraintenda il pensiero astrologico proprio per non essersi distaccato dalla visione comune, cioè rettilinea, del tempo. Per il pensiero astrologico la pre-determinazione in senso deterministico, casuale, non esiste; perché la giustezza dell'Essere, inteso come unità, nasce semplicemente dall'esser-uno dell'Uno. Perciò non vi è causalità ma sincronicità, non avendovi alcun senso il tempo come successione di « adesso ». Nel pensiero astrologico non si sfugge al Fato per il solo motivo che non si sfugge a sé stessi; e il Fato non è un futuro pre-determinato nel passato, ma è semplicemente un esser-così dell'Essere; il « detto » è ciò che « viene alla luce schiudendosi » conformemente all'analisi di Heidegger in *Introduzione alla Metafisica*, cit. L'astrologo cerca perciò nel moto degli astri quegli stessi nessi acausali che l'augure cerca nel volo degli uccelli, e il cabbalista nella disposizione o nel valore numerico delle lettere: tracce di quell'ordine significativo che anche il paranoico cerca di decifrare per vie singolari, e al quale egli cerca di commisurarsi sperando una vera e propria ritualità.

(38) Certamente le due visioni del tempo sono diverse e sottintendono un diverso atteggiamento, ma tendono ad una analoga realizzazione dell'uomo. Si tratta di avvicinarsi progressivamente ad un punto ideale che per Cassirer è lontano (tempo rettilineo dell'escatologia ebraica) mentre per Heidegger è vicino (atemporalità dell'Essere). Il problema del tempo escatologico è tuttavia questo: che una volta tolto

Resta ora da chiarire un punto: quale sia cioè il simbolo per eccellenza che guida, per successivi dispiegamenti o disvelamenti, alla creatività. Che è poi creazione del mondo come mondo dell'uomo: costruzione dell'uomo.

Questo simbolo è l'anima in tutte le sue valenze, come aveva già scorto Parmenide, cui indicavano la via quelle fanciulle figlie del Sole, le quali altro non sono che proiezioni dell'anima stessa (cfr. l'Introduzione di Untersteiner a *Parmenide*, cit.).

Da Jung in poi la scuola junghiana ha lungamente analizzato l'archetipo « Anima », ed è quindi opportuno far riferimento sia a tali studi in particolare (39), sia, come riferimento generale, a tutto il simbolismo delle dèe mediterranee, pre-elleniche (che consente la messa a fuoco degli archetipi femminili di morte-rinascita di una cultura estranea alle distinzioni concettuali) per il quale rimandiamo agli studi del Pestalozza (40).

il polo di Dio — cioè una volta usciti dal pensiero religioso per entrare nel razionalismo moderno e contemporaneo — resta problematico stabilire una dialettica che funga da motore al progredire, assumendo così il ruolo della heideggeriana dialettica di Mondo e Terra. Il quale progredire, è bene sottolinearlo, non ha nulla a che vedere con l'immaginario Progresso, che ne deriva togliendo l'U-topia dal suo non-luogo; operazione questa compiuta sia dal pensiero teologico che dal dualismo razionalista, cui compete il tempo rettilineo. E se il Regno dei Cieli, in quanto Luogo Altro, resta pur sempre motore tramite la fede, esso, trasferito necessariamente in terra dalla Ragione, diviene Paese di Cuccagna nei sogni eversivi e nelle storiografie a tesi, che rivelano lontane ascendenze gnostiche nella dualistica assolutizzazione di bene e male. Un pensiero che, viceversa, pur nella sua essenza religiosa, si mostra interessante quale termine di paragone, è la speculazione cabbalistica con la sua ricerca di un *Deus absconditus*, che tende a collocarsi in un non-luogo. Il pio *Hassid* che libera le scintille divine per preparare l'avvento dell'era messianica (cfr. *Tanya*, cit.: l'opera completa si compone di 5 parti in 6 voll.) richiama infatti quella ricerca definita da Heidegger « trarre fuori dal fondamento nascosto tutto ciò che fu dato all'uomo nel progetto » (*Sentieri interrotti*, cit.); e se per lo *Hassid* ciò che conta è agire, non si dimentichi che agire e pensare sono separati solo nel dualismo razionalista. Infatti per Heidegger sapere è volere; è sapere cosa volere: così come Parmenide è trascinato sul cocchio conformemente alla propria volontà. L'azione giusta, per lo *Hassid*, si conforma all'osservanza dei 613 precetti (cfr. *Tanya*, cit.), ciò che significa trasformare il comportamento in ritualità; ma « rito », etimologicamente e di fatto, significa porre ordine nel caos, e, per Cassirer, la creazione è porre ordine nel caos. *Chaos*, tuttavia, equivale a quel « *Tohu e bohu* » dal quale YHWH ha creato il mondo con le 22 lettere (cfr. *Sefer Yezirah*, cit.). Disporsi così nella Legge è peraltro cosa equivalente al disporsi all'ascolto dell'Essere di Heidegger. E anche per Heidegger, come abbiamo visto, è la parola che procura l'essere alla cosa, in analogia con le 22 lettere che creano il mondo nel *Sefer Yezirah*. Parimenti, come abbiamo visto, è la parola che per Lacan, crea la verità e la menzogna. Occorre dunque, pur nelle differenze, evitare quel fraintendimento sulle semantiche che è l'attività preferita della cultura degradata a ideologia.

(39) Prescindendo dal lavoro dello Jung stesso, del quale segnaliamo tuttavia le pagine sulla figura di Melusina (*Opere Complete*, cit., vol. 13), citiamo il classico studio di E. NEUMANN, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981; e soprattutto l'opera complessiva di J. Hillman, del quale si vedano in particolare: J. HILLMAN, *Anima*, in « Rivista di Psicologia Analitica », nn. 21/80 e 27/83; id., *Il mito dell'Analisi*, Milano, Adelphi, 1979; id., *Re-visione della psicologia*, Milano, Adelphi, 1983; id., *Il suicidio e l'anima*, Roma, Astrolabio, 1972.

(40) U. PESTALOZZA, *Pagine di Religione mediterranea, I e II*, Milano, Principato, 1942 e 1945; id., *Religione mediterranea*, Milano, Bocca, 1951. Questo riferimento

Riprendendo una espressione di Keats — che definiva questo mondo come la valle del « far anima » — J. Hillman ha incentrato la propria opera sul primato dell'anima come guida alla creatività. Il linguaggio dell'anima parla attraverso il linguaggio delle Muse, con la propria popolazione immaginale; l'anima infatti « inventa » continuamente in sembianza di ricordo, e, attraverso la parola, esercita una potenza invisibile. Essa appare come « inconscio » semplicemente perché la nostra deformazione razionalista, dal Seicento in poi, ci ha reso inconsci delle figure che popolano e guidano la nostra vita: « purezza » e astrazione, in arte come altrove, ne sono state la conseguenza. La depersonalizzazione dello schizofrenico, per il quale il mondo appare svuotato, è legata alla perdita d'anima (o d'ombra, come nelle fiabe); l'anima dunque costruisce il mondo, gli conferisce senso. Fanciulla nuda con i piedi nell'acqua della riva, ninfa dei boschi e dei fiumi, essa, come la Melusina della leggenda, è una guida ed è inafferrabile, sfugge ciò che Hillman definisce la « letteralizzazione ». I suoi ragionamenti sono un moto circolare-spirale, cioè labirintico.

Fin qui Hillman, nella sua descrizione del mondo immaginale, archetipico. Tralasciamo il resto che non riguarda l'economia di queste note, limitandoci a due osservazioni che riguardano viceversa il tema che stiamo esaminando. J. Hillman, partito da una intuizione di Keats che si può far risalire sino ad Eraclito (41), sottolinea come l'archetipo « Anima » — manifesto nella produzione onirica oltreché in tante modalità dell'agire quotidiano — sia produttore di immagini che non debbono essere interpretate. Queste immagini, secondo lo Hillman, vanno semplicemente accettate e vissute in quanto linguaggio nostro, frutto della nostra crescita interiore e della nostra creatività, espresso attraverso le forme del simbolo. « Anima » cioè, accresce sé stessa e crea l'individuo attraverso il proprio linguaggio simbolico. Ciò costituisce un punto fermo, che ci consente di mettere in parallelo la creatività di « Anima » e la creatività artistica (42).

La seconda osservazione riguarda il riproporsi del tema del labirinto, che ci riporta alla figura di Arianna « Signora del labirinto », guida dell'Eroe verso la morte-rinascita, come ha messo in evidenza il Kerényi (43).

Arianna, conclude il Kerényi dopo aver lungamente esplorato nel mito e nelle etimologie le complesse relazioni che legano i termini del pensiero analogico o primario, è nome simbolico della Luna come quello

ci sembra doveroso perché altrimenti si rischia non tanto di scambiare per greco ciò che è pre-ellenico (non sarebbe troppo grave nella nostra ricerca, e, alla fin fine, la Grecia è soprattutto un luogo dell'anima) quanto di non comprendere nella loro esatta simbologia quelle figure i cui miti furono oscurati — non importa se deliberatamente o per incomprendimento — nella stessa cultura greca.

(41) « Eraclito sembra addirittura porre l'anima come principio supremo del mondo »: G. COLLI, *Nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975.

(42) Senza che ciò debba implicare una adesione alle forti venature gnostiche presenti nella descrizione degli archetipi da parte di J. Hillman. Del resto tali venature non vanno sopravvalutate, essendo almeno in parte inerenti, a nostro avviso, alle difficoltà del linguaggio che si sforza di esprimere nuove concezioni.

(43) Cfr. K. KERÉNYI, *Dionysos*, cit., pp. 89-125, interamente dedicate all'indagine sulla figura mitologica di Arianna.

di Pasifae, e quindi è simbolo dell'anima: « Arianna è la realtà archetipica del conferimento di anima, di ciò che fa di un essere vivente un individuo ».

La Signora del labirinto, colei che guida in quel viaggio di morte-rinascita che abbiamo visto caratterizzare la creatività (« sviticchiarsi da una tortura ») è dunque l'anima, che, tramite le proprie proiezioni, crea sé stessa e l'individuo. Come entrare nel labirinto senza Arianna significava morire, così avventurarsi verso il *chaos*, oltre le soglie di bronzo, senza la guida dell'anima, significa cadere nel delirio schizofrenico. Solo l'Eroe e il poeta, che possiedono la propria anima perché da essa sono posseduti, posson avventurarsi nel viaggio. L'anima, come l'arte, è creatività e guarigione al tempo stesso, perché è mettere ordine nel caos attraverso la creazione di forme portatrici del simbolo. Anima equivale a percorso dell'anima, come arte a percorso dell'arte. Creare è pensiero che agisce muovendo la vita lungo un percorso, che è quello della creazione, dentro e fuori dal labirinto.

Giunge il momento di concludere. Dal bosco delle Erinni alla maschera dello sciamano, l'arte, così come è stata indagata dal pensiero contemporaneo, si presenta come guida e percorso: avvolgendosi verso l'atemporalità dell'Essere e di Mnemosyne, essa si svolge in direzione del divenire come una eterna fonte creatrice di sempre nuova realtà (44). Atemporalità e tempo rettilineo vi vengono posti in rapporto dialettico, come, per l'appunto, nella spirale del labirinto tracciata dalla danza rituale; e la spirale, espressa nelle forme della geometria analitica, è combinazione dei due moti.

L'arte dunque precorre la storia in questo eterno tentativo, eternamente rinnovato, di strappare l'U-topia al suo non-luogo materializzando il mito. Tentativo sempre disatteso e sempre rinnovato, perché nel passaggio dal pensiero primario o analogico, al mondo della logica aristotelica, la primitiva unità degli opposti si rompe: e la ferita torna beante, pronta ad accogliere nuove acque dall'eterna Fonte.

Ammettere la fine di questo processo significa ammettere una messianica fine dei tempi, quando anche i giusti « planeranno al di sopra delle acque » (45); significa cioè uscire dal pensiero « filosofico » per entrare in quello teologico, al quale appartiene anche quel dualismo razionalista che immaginò (46) la fine del processo calata nella storia. Per questo

(44) Su essere, divenire, e fraintendimenti diffusi circa il pensiero di Eraclito e di Parmenide, cfr. M. HEIDEGGER, *Introduzione alla Metafisica*, cit.

(45) Cfr. G. VAJDA, *op. cit.*, « Nota annessa XV ». Poco importa qui approfondire quali saranno queste « acque superiori », se quelle di *Tiferet* o di *Hesed* (su quelle di *Hokma* — il grande lago alimentato dall'eterna fonte *Keter* — planava solo YHWH: *Genesi*, I, 2). Ciò che conta è il concetto di « fine dei tempi » come raggiungimento definitivo dell'U-topia, sia pure solo per i giusti.

(46) Usiamo qui, come altrove in precedenza, « immaginare » e « immaginario » nel senso lacaniano (cfr. *Seminario*, vol. I, cit.; *Scritti*, vol. I, cit.). Per Lacan la relazione immaginaria è quella che si stabilisce tra l'Io e l'immagine dell'Altro, dislocata dallo specchio dell'Es. Essa, nella sua geometrica essenzialità, ci sembra schema generale elegante e assai utile per includere anche il concetto di letteralizzazione introdotto dallo Hillman. A patto, naturalmente, di considerare il freudiano

diceva Nietzsche « Dio è morto » in antitesi con l'incombente nihilismo; mentre ciò che veniva a morte era la Filosofia come usurpatrice della Sapienza (47).

A simbolico non-luogo della U-topia ci sia dato quindi finalmente eleggere il giardino delle Esperidi, dove il canto di Orfeo suscita le tre ninfe — che altro non sono se non caotica polvere e terra del luogo — sino a farle verdeggiare in tre splendidi alberi. Alberi vivissimi e reali, e nondimeno simbolicamente alludenti all'Altro (48), ad una realtà non attingibile mai dal linguaggio, che ad essa può soltanto alludere dispiegandosi a significare — cioè a tradurre in segno — ciò che essa non è.

GIAN CARLO BENELLI

« *wo Es war soll Ich werden* » nel cui ambito si muove il pensiero lacaniano, niente più di un'altra era messianica, pronta a muovere la storia sinché collocata in U-topia, ma anche a vanificarsi demitizzandosi non appena calata in quel luogo deputato dell'Immaginario che è la storia (sul tempo come orizzonte della finitezza cfr. M. HEIDEGGER, *Kant e il problema della Metafisica*, cit.). La comprensione della storia non è possibile senza rivolgersi al metastorico; utopico, nel senso negativo di misconoscitore della realtà per amore di astratte ideologie, si mostra quindi, se mai, lo storicismo.

(47) Cfr. il relativo saggio di Heidegger in *Sentieri interrotti*, cit. Su Nietzsche e sul suo pensiero, cfr. però anche G. COLLI, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974. Ai Colli rimandiamo anche per l'antitesi tra filosofia e sapienza (*Nascita della filosofia*, cit.).

(48) APOLLONII RHODII, *Argonauticon Liber IV*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di E. Livrea, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO



VICE DIRETTORE
ANGELA PADELLARO GUIDI

REDATTORE CAPO
SILVIO ZENNARO

REDATTORI
PIERO SAMMARTINO

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN
MARIA ITALA APPI

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 - Roma

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

CONDIZIONI DI VENDITA ANNO 1983: ITALIA:
In italiano (quadrimestrale): un fascicolo
L. 13.000; abbonamento annuo L. 34.000. *In
francese, spagnolo, tedesco, inglese* (quadrime-
strale): un fascicolo L. 7.000; abbonamento an-
nuo L. 17.000 - ESTERO: *In italiano* (quadrime-
strale): un fascicolo L. 16.000; abbonamento
annuo L. 43.000. *In francese, spagnolo, tedesco,
inglese* (quadrimestrale): un fascicolo L. 8.000;
abbonamento annuo L. 19.000.

Prezzi doppi, tripli per tutti quei fascicoli che,
stampati in un unico volume, sostituiscono
altrettanti numeri previsti nella periodicità
annuale.

*L'importo dell'abbonamento e dei singoli fascicoli
può essere versato sul c/c postale n. 387001
intestato all'Istituto Poligrafico e Zecca dello
Stato - Roma.*

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

DIREZIONE GENERALE PER GLI AFFARI GENERALI
AMMINISTRATIVI E DEL PERSONALE

Divisione editoria

ROMA

GENNAIO-APRILE 1983

Nuova serie

Anno XXXV

N. 395-398

SOMMARIO

- A. SPADARO. *La Biblioteca della Corte
Costituzionale* 5
- G. BENELLI. *L'arte non è innocua:
appunti sull'arte e sulle estetiche
del XX secolo* 9

LIBRI:

- Letteratura 31
- Filosofia, Pedagogia, Religione 42
- Politica, Economia, Scienze Sociali . . 52
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am-
ministrazione 58
- Musica, Teatro, Cinema, Radio TV . . 68
- Archeologia, Arti Figurative 74
- Architettura, Urbanistica 79
- Scienze, Tecniche 84

RIVISTE:

- Varia Cultura 95
- Letteratura, Filologia 102
- Filosofia, Pedagogia, Religione 106
- Storia 109
- Politica, Economia, Scienze Sociali . . 113
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am-
ministrazione 119
- Musica, Spettacolo, Turismo 123
- Archeologia, Arti Figurative, Architet-
tura, Urbanistica 128
- Scienze, Tecniche 134

- INDICI 141

L'ARTE NON È INNOCUA: APPUNTI SULL'ARTE E SULLE ESTETICHE DEL XX SECOLO

« A Lipsia s'è formato un comitato
che, per simpatia verso la triste
fine dei vecchi cavalli, ha deciso
di mangiarli »

S. KIERKEGAARD

Comprendere — o tentar di comprendere — il volto dell'arte contemporanea in rapporto al patrimonio genericamente definito « classico », significa scorgervi la risultante momentanea, cioè in divenire, di rivolgimenti in parte conclusi, in parte in atto; in parte, certamente la più oscura, in gestazione. Rivolgimenti tra loro tuttavia inestricabili nella unitarietà del processo storico e del fare umano in rapporto al mondo. Il ruolo dell'arte e la posizione dell'artista sono così radicalmente mutati che oggi far arte, o comprenderla, richiede preliminarmente la coscienza di una pagina definitivamente chiusa; così come il Rinascimento assunse, contrariamente al Medioevo, piena coscienza della fine del mondo classico greco-ellenistico-romano (1). Ferma restando, naturalmente, la netta distinzione tra arte e storia dell'arte già formulata dal Panofsky (2) sulla scia del Riegl; se non altro perché la storia dell'arte è stata sinora concepita in modo rettilineo e finalistico da uno storicismo di derivazione hegeliana (e teologica): e nell'ottica di un tempo che è quello della fisica classica (3).

È dunque acquisito ormai dalla cultura contemporanea — al di là di ogni diatriba di retroguardia — l'obbligo di comprendere ogni manifestazione dell'arte nell'ambito della specifica cultura che tale manifestazione esprime; onde l'arte risulta rivelatrice di qualcosa che ad essa inerisce come non-artistico (4).

(1) Su questo tema cfr. G. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Torino, Boringhieri, 1981. Sul passaggio tra Medioevo e Rinascimento vedi inoltre E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.

(2) Cfr. E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961.

(3) Sulla pretesa di spiegare l'arte con la storia dell'Arte, Arnheim (R. ARNHEIM, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969) riferendosi alla tesi sostenuta da Gombrich, parla di « patologico disturbo nella relazione tra uomo e realtà percettiva che ha offuscato recentemente la civiltà occidentale »; ciò che, tenendo conto dell'identità di concetto e percepito sempre ribadita dallo Arnheim nelle proprie ricerche, significa non già un'indebita diagnosi clinica, ma un giudizio sull'atteggiamento culturale di larga parte degli intellettuali dell'Occidente. Di Arnheim ricordiamo: *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962; *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974; *Entropia e Arte*, Torino, Einaudi, 1974. La visione è, per Arnheim e per quel che può dirci la scienza al riguardo, un'attività creativa della mente umana.

(4) Su questo punto si possono accomunare, pur con i loro diversi inconciliabili assunti, sia il pensiero marxista che quello esistenzialista, da Kierkegaard ad Heidegger,

L'accoglimento di una relazione arte-società, in accezione indipendente da quella marxista ortodossa, ha dato origine a molteplici ricerche (5) e prende spunto dallo studio del Panofsky sul carattere ideologico della prospettiva cubica (6) adottata nel momento in cui l'artista inizia a mutare il proprio ruolo nella società. È con il tardo Rinascimento e con la costituzione delle Accademie che si inizia infatti il nuovo corso dell'arte, quello che si protrae sino ai giorni nostri accompagnando lo sviluppo e il declino della società borghese (7).

In questo nuovo corso l'artista ricopre necessariamente il ruolo dell'intellettuale, sia come funzionario del potere, sia, più tardi, anche come *déraciné*. Inevitabile sbocco, questo, per l'ascesa dell'artista in una cultura che, sin dal mondo greco classico, privilegia l'idea sull'esecuzione, condannando l'artista ad un ruolo socialmente subordinato. Anche quando, poi, da Plotino all'Umanesimo fiorentino, si era rivendicato il valore ideale della forma, l'artista era stato posto in subordine ai depositari più prossimi del mondo delle idee: il teologo prima, il dotto poi.

Comprendere gli approdi dell'arte contemporanea e delle estetiche che ad essi dialetticamente si collegano (8), significa dunque fissare l'attenzione sui presupposti che reggono, indipendentemente o congiuntamente,

i quali mantengono vive istanze, un tempo religiose, circa l'importanza dei contenuti e/o l'inscindibilità del momento estetico da quello etico. Ad essi vanno accomunate altresì, sempre limitatamente al punto in questione, le correnti che, su altre basi culturali, si rifanno, come il pensiero ebraico-cristiano e in analogia al marxismo e all'esistenzialismo, all'unità dell'esperienza umana; citiamo, per tutti, J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1967. Conclusioni analoghe, cioè l'inerire all'arte del non-artistico, raggiungono le riflessioni e le teorie che prendono corpo sulla base dell'indagine scientifica e psicanalitica. Segnaliamo al riguardo gli importanti risultati raggiunti non soltanto dalla ricerca junghiana, rimarcata anche dallo Arnheim; ma anche gli specifici e fondamentali studi di J. LACAN, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino, Einaudi, 1980, che riproduce anche il saggio del 1933: *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza*; di G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976; di S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1979; di A. STORR, *La dinamica della creatività*, Roma, Astrolabio, 1973. I punti fondamentali di questi raggiungimenti sono sommariamente accennati in G.C. BENELLI, *De Chirico, ancora un enigma*, «Libri e Riviste d'Italia», novembre-dicembre 1981, Roma, 1982.

(5) Citiamo al riguardo P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1957; id., *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976. Il Francastel continua la ricerca, aperta dal Panofsky, sulla matrice ideologica della spazialità nelle arti figurative. Molta risonanza ha avuto, non disgiunta inizialmente da critiche, la ricerca sociologica dello Hauser. Citiamo: A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955; id. *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969, ed infine, più direttamente utilizzato nel presente studio, id., *Sociologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1977, 3 voll.

(6) E. PANOFSKY, *La Prospettiva... ecc.*, cit. Lo Arnheim (*Arte e percezione*, cit.) sottolinea inoltre il legame tra la spazialità della prospettiva cubica e il tempo della fisica classica inteso come progressione irreversibile.

(7) Sull'argomento vedi S. ROSSI, *Dalle botteghe alle accademie*, Milano, Feltrinelli, 1980.

(8) Oltre agli AA. citati nel testo e nelle note, per una visione generale sui problemi dell'arte e delle estetiche contemporanee vedi M. DUFRENNE-D. FORMAGGIO, *Estetica*, Milano, Mondadori, 1981, 2 voll.; D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981, 3^a ed. ampliata; e il saggio introduttivo di G. VATTIMO (a cura di), *Estetica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1979.

la liberazione dell'artista dal ruolo esecutivo-artigianale da un lato, cogliere lo sviluppo e l'affermazione della società borghese dall'altro. Significa inoltre osservare come i due fenomeni vengano a confluire prima e a divergere poi; sinché la crisi dell'arte borghese si rifletterà da un lato in una crisi dell'arte, dall'altro in un bisogno di sua rifondazione. Il che si riassume nella necessità di comprendere come lo sviluppo dell'uomo si articoli attraverso alleanze con le strutture sociali in sviluppo e conflitti con quelle in crisi, in una dialettica ove l'arte, come afferma lo Arnheim, « è uno strumento fondamentale nella lotta umana per la sopravvivenza » (9).

Se all'origine dell'artista contemporaneo è l'intellettuale manierista che si svincola dalla « natura » e dalla mimesi, e si pone al servizio del potere non più come uomo di corte, ma come funzionario (e *manager*) nelle Accademie, l'avvento della società borghese è sottolineato dagli sviluppi del Razionalismo, con Cartesio nella filosofia e con Galileo e Newton nelle scienze. Lo spazio e il tempo della fisica classica in tanto sono ipotizzabili in quanto riferiti ad un soggetto estraniato dal mondo, che si pone in rapporto col mondo misurandolo (10); un soggetto cioè che si ponga come *cogitans* nei confronti di una *res* meramente *extensa*. Una posizione, dunque, che proietta sulla natura la categoria dello sfruttamento, in sintonia con il divampare del progresso tecnologico e gli sviluppi commerciali dei quali è portatrice la montante borghesia.

Posizione, quella cartesiana, apparsa subito dubbia a chi si ricollegasse in qualche modo all'antica sapienza (cabbalà ebraica, alchimia, astrologia); ma comunque posizione vincente in una società dominata ormai dal problema della produzione.

Così da Spinoza a Leibniz (per il cui pensiero è importante sottolineare l'elaborazione del calcolo infinitesimale) a Kant, la cultura europea si arrovererà in cerchi sempre più stretti attorno ai problemi sollevati dalla « cosa in sé » — autentico « buco nero » del pensiero razionalista — e ai di lei impossibili rapporti con un *ego* schizofrenico. Rapporti che un Dio ormai morente (11) non poteva più garantire né mediare con armonie di alcun genere.

Fondamentale per la comprensione dell'arte e delle estetiche contemporanee si presenta, su questo scenario di borghesia vittoriosa, produzione crescente, rafforzamento e dilatazione dello Stato, il nodo critico del XIX secolo. Del quale si può dire sostanzialmente questo: che una società e una cultura giunte al proprio apogeo debbono affermare in modo totalizzante la propria ideologia; mentre ai margini, nell'espunto come *autres*, coagulano i germi del XX secolo (i secoli della cultura non coincidono necessariamente con quelli del calendario), come contraddizione tra appreso e vissuto.

(9) R. ARNHEIM, *Verso una psicologia... ecc.*, cit.

(10) Questo nuovo rapporto col mondo, incongruente rispetto a più complesse manifestazioni dell'umano, è così sintetizzato da F. JESI, *Il linguaggio delle pietre*, Milano, Rizzoli, 1978.

(11) Sul tema nietzschiano della « morte di Dio » e sulle sue radici nella metafisica occidentale, cfr. M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Non è assolutamente casuale quindi che il XIX secolo veda al tempo stesso l'istituzionalizzarsi della follia e la nascita del pensiero psicanalitico, che condurrà, dopo Jung, alla rivalutazione dell'inconscio e alla cultura come « far anima »: è sufficiente considerare al riguardo come nel pensiero razionalista, culminante nella logica formale, non esista luogo per una verità come testimonianza, per la creatività come proposizione del nuovo (12). Per un luogo del pensiero e dell'umano cioè, che non fosse chiuso nel processo sillogistico coesenziale al rapporto io-mondo basato sullo sfruttamento.

È in contrapposizione a tutto ciò che nasce, con l'occhio rivolto al passato come in ogni visione rivoluzionaria, un pensiero ove il ricercatore è coinvolto nella ricerca, e che si affermerà con il procedere dell'indagine scientifica attraverso la fisica relativistica, la teoria dei quanti, e il principio di indeterminazione di Heisenberg (13), proiettando l'io del XX secolo in una posizione totalmente diversa nei confronti del mondo.

(12) La comprensione del pensiero come creatività e della verità come testimonianza si delinea, a partire dal XIX secolo, lungo filoni diversi ma comunque caratterizzati dal recupero del pensiero sapienziale (ebraico, vedico, pre-socratico) e mitologico. In Kierkegaard l'elemento motore è la religiosità cristiana. Per quanto riguarda il presente saggio valgono i seguenti riferimenti: S. KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, Firenze, Sansoni, 1965; id., *Enten-eller*, voll. I-IV, Milano, Adelphi, vv.aa.; id., *Estetica ed etica nella formazione della personalità*, Milano, Mondadori, 1975; A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Bari, Laterza, 1968; id., *Parerga e Paralipomena*, Milano, Adelphi, 1982. In particolare segnaliamo i due saggi ivi contenuti, *Sull'apparente intenzionalità del fato... ecc.*, e *Saggio sull'apparizione degli spiriti*. Il primo contiene quella stessa visione dell'inconscio e del processo di individuazione che sarà sviluppata nella psicologia analitica di Jung; entrambi infatti si ricollegano al tema vedico dell'identità di *Atman* e *Brahman* (sul pensiero vedico cfr. J. GONDA, *Veda e antico induismo*, Milano, Jaca Book, 1981). Il secondo, oltre ad aver influenzato direttamente l'arte metafisica, è importante perché afferma recisamente il carattere cerebrale della visione, precorrendo i risultati della ricerca scientifica (cfr. Arnheim). Entrambi questi saggi erano stati già stampati in Italia in *Memorie sulle scienze occulte*, Torino, Bocca, 1925. Per quanto riguarda Nietzsche cfr. F. NIETZSCHE, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, vv.aa. Facciamo riferimento inoltre anche a H. BERGSON, *Le due fonti della morale e della religione*, Milano, Comunità, 1979, 6^a ed. (ristampato anche unitamente a *L'evoluzione creatrice e Il riso*, Torino, U.T.E.T., 1979); id., *Introduzione alla metafisica*, Lanciano, Carabba, 1949; M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1971; id., *Sentieri interrotti*, cit. Per quanto concerne l'origine nel pensiero sapienziale del tema bergsoniano del possibile come inerente al reale — fondamentale in rapporto alla creatività e all'arte come avvenire del nuovo — cfr. G. VAJDA, *Le commentaire d'Ezra de Géronne sur le Cantique des Cantiques*, Paris, Aubier Montaigne, 1969, là dove viene trattato il significato di Keter come eterna fonte, in rapporto alla simbologia d'acqua delle altre *Sefirot*. Infine, sul passaggio dalla sapienza alla filosofia come svolta cruciale del pensiero occidentale, cfr. G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1978, Sul pensiero junghiano si fa riferimento, ove necessario, ai *Collected Works* editi dalla Princeton Un. Press (le *Opere Complete* sono ancora in corso di stampa in Italia per l'Editore Boringhieri, Torino; sono editi i voll. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9 tomo I, 11, 16). Sono inoltre importanti riferimenti E. NEUMANN, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio, 1978; e J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979.

(13) Per una generica informativa si può far riferimento al recente saggio divulgativo di P. DAVIES, *Universi possibili*, Milano, Mondadori, 1981, di buona accessibilità anche ai « non addetti ». Più specifici i testi di P. T. MATTEWS, *Nel nucleo dell'atomo*, Milano, Mondadori, 1972; di D. W. SCIAMA, *Cosmologia moderna*, Milano, Mondadori, 1973; e di P. G. BERGMANN, *L'enigma della gravitazione*, Milano, Mondadori, 1969. Citiamo

Ma il XIX secolo, che giungerà alla propria più alta espressione attraverso il pensiero di Hegel tramite il quale la sua cultura si trasmette sino ad oggi, affronta il nodo creato dal razionalismo senza scioglierlo; altalenando tra i poli del positivismo, che della borghesia rappresenta la realtà e i cui contributi sono comunque importanti nel riportare all'umano il concetto di arte, tramite gli studi scientifici ed etnologici; e dello spiritualismo, che della borghesia rappresenta le pretese, rimaste poi in eredità alla piccola e sempre più piccola borghesia. Poli entrambi irrazionali, come tutto il razionalismo (14), ma che sono inerenti a lontane ascendenze gnostiche del pensiero occidentale (15). La mancata conciliazione di questi poli, persistendo alla base della nostra attuale cultura e società, può essere il filo conduttore per comprendere gli esiti dell'arte contemporanea.

poi W. HEISEMBERG, *Mutamenti nelle basi della scienza*, Torino, Boringhieri, 1978, assolutamente divulgativo e per giunta datato agli anni '40, ma che mette a contatto con il pensiero del padre del « principio di indeterminazione ». Altrettanto importanti sono le concezioni maturate nell'ambito delle scienze biologiche riguardo la crisi della metafisica materialista — rappresentata dalla visione darwinista dell'evoluzione — e l'improponibilità di ogni forma di dualismo. Citiamo al riguardo P. P. GRASSÉ, *L'evoluzione del vivente*, Milano, Adelphi, 1979 (il Grassé è una delle massime autorità viventi) al quale rimandiamo per concetti illuminanti come il « potere psicogeno » del citoplasma, e il carattere « creativo » dell'evoluzione, che si presenta inoltre come fenomeno orientato. Ciò che ci preme sottolineare nel complesso è sia la scomparsa del concetto classico di « materia » (l'indeterminazione è una proprietà intrinseca del mondo sub-atomico), sia il carattere intelligente di ciò che va comunemente sotto il nome di « materia » in contrapposizione allo « spirito » (o soma e psiche) nell'organismo vivente; sia, infine, il coinvolgimento dell'osservatore nella realtà osservata. Per quanto concerne il tempo e lo spazio, al dissolversi del loro concetto classico con l'avvento della relatività, si possono aggiungere gli interrogativi emergenti, in sede cosmologica, circa l'ipotizzabilità di un tempo ciclico (espansione-contrazione dell'Universo), o l'ipotizzabilità di una generale connessione acasuale dell'Universo, del tipo sottinteso dal pensiero astrologico o dalle esperienze paranormali (è il fisico Pauli, premio Nobel, che fornisce suggerimenti a Jung nell'elaborazione della teoria della sincronicità). Le solide certezze del razionalismo borghese assumono sempre più l'aspetto del velo di Maya.

(14) Su questo punto può essere significativo accostare le conclusioni di Autori lontanissimi tra loro, come Heidegger e Horkheimer. Afferma Heidegger (*Sentieri interrotti*, cit.): « il pensiero incomincerà solo quando ci si renderà conto che la ragione glorificata da secoli è la più accanita nemica del pensiero ». Fa eco M. HORKHEIMER, *L'eclisse della ragione*, Torino, Einaudi, 1969: « la denuncia di ciò che viene comunemente chiamato ragione è il più grande servizio che la ragione possa rendere all'umanità ».

(15) Senza minimamente sfiorare il problema dello Gnosticismo che possiede una propria vastissima letteratura, rinviamo, per informazione generale, a H. C. PUECH, *Storia delle religioni*, vol. VIII dell'edizione U.L., Bari, Laterza, 1977, e alla sua esauriente bibliografia. Inerisce in parte al pensiero ebraico, ma ancor più al Cristianesimo, quella dicotomia materia-spirito che sarà poi fonte, in Europa, di infinite eresie principalmente radicate in ceti storicamente in difficoltà (dai contadini, agli artigiani, alla piccola nobiltà provenzale). Queste eresie furono caratterizzate socialmente in senso eversivo (e sovente antisemita) perché al fondo del pensiero gnostico è sempre, sotto il profilo sociale, un pessimismo anarchico negatore di ogni ottimismo normativo, e quindi dell'organizzazione sociale. La dicotomia materia-spirito, bene-male, inerisce all'Occidente non solo per il tramite di quella teologia cristiana che concepisce Dio come *summum bonum* e deve relegare il male a *privatio boni*, ma già all'origine per l'eredità del pensiero greco da Platone in poi. Essa si risolverà in una inflazione spiritualistica dell'Occidente, cui risponderà la ricerca alchemica (cfr. C. G. JUNG, *Aion, Collected Works* vol. 9 part II,

Il massimo sforzo del pensiero del XIX secolo nel superamento delle proprie contraddizioni si addensa dunque nell'opera di Hegel, attraverso la quale la società borghese vuol codificarsi quale culmine definitivo di un processo storico ormai giunto, se non al porto di destinazione, quanto meno sulla rotta definitiva di un progresso senza rischio, tutto prevedibile. In realtà il pensiero di Hegel è, nei suoi moventi, ben più problematico del modo in cui esso si sviluppò e fu inteso, e, se così si può dire, fu « meccanizzato », in una cultura bisognosa di certezze e quindi incapace di superare la visione della conoscenza come « mezzo » se non ricadendo nel vuoto formalismo dell'Assoluto (16). In arte è questo il punto sul quale si innesta quel privilegiare il discorso critico sull'arte rispetto all'arte stessa, caratteristica dominante delle correnti artistiche contemporanee (17).

Tuttavia ci preme particolarmente notare che il recupero del pensiero pre-platonico in Hegel, avvertito come necessario per il superamento del dualismo, rimane sterile nei fatti perché Hegel non accetta la fecondità del permanere della contraddizione (che caratterizza l'antica sapienza e il pensiero pre-socratico (18)), ma subordina tale fecondità alla nascita di una sintesi che supera irrevocabilmente, in un processo lineare, la contraddizione stessa. D'altro canto, anche l'interesse di Hegel per il pensiero del Böhme (19) è l'indizio di una posizione solo formalmente dialettica.

Il pensiero hegeliano quindi, evolvendo in senso formalistico, si inserisce in quella linea del pensiero occidentale che meriterà la sferzante ironia di Kierkegaard (20). Se in *Enten-Eller* Kierkegaard attaccherà il formalismo vuoto, estetizzante, mostrando l'inseparabilità di estetica ed etica, in *Il concetto di angoscia* egli mostra di precorrere in molti punti gli

Princeton, Un. Press, 5a ed. corretta, 1978; vedi inoltre la nota 62). Nell'arte e nel pensiero estetico moderno, l'urto materia-spirito si propone con le avvisaglie di crisi della società borghese testimoniate dagli esiti fallimentari del 1848 (definito da J. NAMIER, *La rivoluzione degli intellettuali*, Torino, Einaudi, 1957), attraverso gli sviluppi dell'opera di Wagner (cfr. nota 26).

(16) Cfr. l'analisi heideggeriana della *Fenomenologia dello Spirito* in M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit. Per quanto concerne i riferimenti a Hegel nel presente saggio, essi sono sostanzialmente circoscritti a G. W. F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1967; id. *Fenomenologia dello Spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

(17) In una dichiarazione rilasciata anni orsono alla rivista « I Futuribili » (anno VI n. 42-43 gennaio-febbraio 1972), Arnheim, con accenti marcatamente pessimisti sull'argomento, riteneva potersi affidare il futuro solo a rischi individuali, fuori dalle correnti.

(18) La stessa definizione corrente di pre-socratici nata con il XIX secolo, indica come la società occidentale riconoscesse chiaramente uno spartiacque alle proprie origini.

(19) Sul Böhme alchimista e sulla sua inflazione spiritualista rispetto al più equilibrato pensiero tradizionale, cfr. C. G. JUNG, *Studi sul processo di individuazione*, *Opere complete*, vol. 9 tomo I, Torino, Boringhieri, 1981.

(20) Afferma Kierkegaard (*Enten-Eller*, cit. vol. I): « Quel che i filosofi dicono della realtà spesso è deludente, come quando da un rigattiere si legge su un'insegna la scritta *Qui si stira*. Se si venisse a far stirare il proprio abito si resterebbe ingannati, poiché l'insegna è semplicemente in vendita ». Alla religiosità di Kierkegaard non sfugge la mancanza di un polo nella dialettica hegeliana, quel polo che per il mistico è Dio (sulla mistica come superamento di aporie della logica cfr. G. SCHOLEM, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965). La mancanza di un polo, comunque esso abbia nome, porta alla falsa immanenza del ripiegare in sé stesso, origine dell'arte « pura » autogiustificantesi fuori della totalità dell'esperire.

sviluppi più complessi del pensiero anti-hegeliano, sottolineando la realtà del male, la sterilità della logica formale che non si inserisce nel divenire limitandosi a rielaborare il già manifestatosi, l'obbligo accademico a sistemi omnicomprensivi e, ovviamente, omniesplicativi; oltre a numerosi altri nodi la cui esposizione eccede l'economia di queste righe.

Caratteristica comune del diverso pensiero sviluppatosi nel corso del XIX secolo accanto al filone dominante idealistico-storicistico è, pur nelle sue diverse accezioni, il rifiuto dell'intellettualismo post-platonico dell'Occidente, e il recupero quindi della volontà e del rischio: il coinvolgimento del ricercatore nella ricerca è infatti tema non solo kierkegaardiano, ma anche tema fondamentale di Schopenhauer con il quale rientra nell'Occidente, ormai ai prodromi della propria crisi, il pensiero orientale vedico, che eserciterà una sua rilevante influenza sulla cultura del XIX e XX secolo (21).

Antischopenhauriano e criticissimo nei confronti dell'antisemitismo implicito ed esplicito della linea che conduce a Wagner — e andrà ben oltre — Nietzsche, rifiutando l'irrazionalismo, rappresenta un più preciso caposaldo di questa critica al pensiero hegeliano in nome del vissuto. In particolare Nietzsche, oltre a rappresentare « plasticamente » l'antitesi contrapponendo l'aforisma al sistema, identifica agevolmente sia la falsità autogiustificatoria dello storicismo hegeliano, sia la sua radice nello stalinismo di Hegel (22); e concentra la propria critica non tanto elucidando i termini di un pensiero non fondato, quanto, ed è ciò che più conta, mettendo in evidenza i guasti di una società la cui evoluzione gli appare in termini negativi.

Vediamo dunque che lo scenario destinato ad accogliere gli sviluppi dell'arte del XX secolo si articola su diverse direzioni.

Nelle scienze fisiche sta per irrompere la rivoluzione relativistica e quantista, negatrice non solo della fisica classica, ma anche del razionalismo e del dualismo cartesiani, negati anche dalla psicologia analitica junghiana, cresciuta sulla psicanalisi freudiana della quale si lascia alle spalle i residui positivisti. Contemporaneamente la cultura « umanistica », mentre prosegue il filone kierkegaardiano e nietzschiano che porterà più tardi ad Heidegger, è ufficialmente legata in gran parte al pensiero hegeliano e post-hegeliano, oppure si presenta in termini neo-kantiani e neopositivisti. In ogni caso ciò che conta è che, non uscendo essa dal dualismo

(21) Alludiamo soprattutto a fatti quali lo sviluppo del pensiero junghiano e post-junghiano (principalmente Neumann e Hillman) incentrato sul « principio di individuazione » (e quindi fondato sull'identità di *atman* e *brahman*, vedi nota (12)); e alla distruzione del nostro concetto tradizionale del tempo nella fisica contemporanea. Peraltro occorre notare che numerose sono le componenti della tradizione che confluiscono nel pensiero contemporaneo, e che in primo luogo va segnalato il contributo del pensiero ebraico, attraverso l'opera di filosofi, scienziati e artisti. Tutto il pensiero tradizionale si caratterizza, nei confronti dell'Occidente post-platonico, per l'assenza di dualismo. In arte ciò si traduce non solo in inscindibilità di forma e contenuto, ma anche di « artistico » e « non-artistico ».

(22) L'antitesi di Stato e cultura, il rifiuto di una cultura intesa come sapere, la cecità dello storicismo nei confronti di una storia distesa sui millenni, la preminenza del rischio individuale nella ricerca, il legame tra dionisaco e apollineo, la schiavitù degli accademici; sono alcuni dei molti temi che emergono dalla critica nietzschiana al pensiero hegeliano.

e dal razionalismo cartesiani, si instaura sempre più decisa la generale tendenza al mero formalismo, analogicamente a parallele tendenze della scienza a degradarsi in modellistica. Se poi dalla « cultura » come manifestazione del pensiero in alcuni luoghi deputati, passiamo alla cultura come atteggiamento della società occidentale, l'affermarsi del produttivismo sottolinea il dualismo nella prassi di un materialismo metafisico (che nella scienza ha il parallelo con l'evolvere di gran parte della ricerca in senso meramente tecnologico, e quindi solo apparentemente « scientifico ») alternato a reazioni spiritualistico-irrazionaliste veicolanti il disagio della progressiva reificazione di sempre più ampi strati sociali.

Si può affermare quindi che il dualismo razionalista, superato nelle punte avanzate della riflessione teorica, si affermi, col dilagare dell'industria, come cultura di massa; e ciò in modo così totalitario da condizionare anche le reazioni a questa cultura di massa, condannandole all'irrazionalismo (23).

In un mondo che inizia ad attorcersi nelle proprie contraddizioni l'arte, della quale si può dire che essa è storica non in quanto « sorge, cambia e scompare » ma nel senso che essa fonda la storia (24); e che costituisce, secondo Arnheim (25) « uno dei modi più diretti e coraggiosi di occuparsi dei problemi della vita »; si presenta in totale rivolgimento rispetto a modelli ormai improponibili.

Defunto il mito razionalista accademico che rappresentava la parte più rozza dell'approccio reificante e sopraffattorio al reale come « realtà oggettiva »; esplorata sino in fondo con l'impressionismo la sacca, lasciata aperta dalla grande pittura del passato, del pittoricismo (prodromo non ancora alienato alla « arte pura » reso obsoleto dall'acuirsi delle contraddizioni); l'arte si avventura nell'inesplorato verso molteplici direzioni.

La natura stessa del fenomeno artistico, sonda nella complessità del reale, fa sì che nelle correnti dei primi decenni del secolo si realizzi l'intricarsi contemporaneo di più filoni culturali, onde esistono rapporti di contiguità e sovrapposizione ideologica anche tra correnti tra loro distinte. Sotto questo profilo uno spartiacque può esser posto con la seconda guerra mondiale, dopo la quale l'aspetto ideologico e programmatico tende a prendere più decisamente il sopravvento.

Questo sopravvento dell'elemento ideologico-programmatico era stato anticipato, all'inizio del secolo, dal solo Futurismo, innestatosi sui fermenti irrazionalisti della piccola borghesia in paesi a mancato sviluppo borghese (Italia e Russia); mentre nella peculiare situazione della cultura tedesca un ruolo analogo, anche se diverso, e, peraltro, di maggior rilievo, era stato ricoperto dallo spiritualismo wagneriano (26).

(23) Sull'irrazionalismo di massa come irrimediabile conseguenza del razionalismo cartesiano e del materialismo volgare della cultura di massa, numerosi sono i riferimenti sparsi un pò ovunque nell'opera di Jung, sicché rinunciamo a citazioni specifiche, ritenendo non del tutto rappresentativi i soli scritti raccolti in *Civilization in transition, Collected Works* vol. 10, Princeton, Un. Press., 1970, 2nd ed.

(24) M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit.

(25) R. ARNHEIM, *Verso una psicologia...* ecc., cit.

(26) Notava Nietzsche (*Il caso Wagner*) che la musica rappresentò per Wagner sempre soltanto un mezzo; da ciò l'accusa di diletterismo. In questo è tuttavia da condividere l'opinione di M. BORTOLOTTI, *Altra aurora*, saggio premesso a F. NIETZSCHE, *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979, che giudica Nietzsche uno snob. L'uso dell'arte

Ma le altre correnti, che tendono a nascere più direttamente sul terreno della pratica artistica, mostrano abitualmente un intersecarsi di stimoli. Ad esempio, le tendenze spiritualiste della cultura sono presenti tanto nel simbolismo quanto nell'astrattismo di Kandinsky; e si fondono col razionalismo nell'astrattismo di Mondrian. Così pure il pittoricismo di Bonnard e di Matisse ha in comune con il cubismo la tendenza ad uno svi-

come mezzo per esprimere una visione del mondo rappresenta infatti un elemento di assoluta modernità, corrispondente all'esigenza delle classi emergenti di giustificare un proprio ruolo. L'arte si presenta come primo veicolo ideologico che propone e afferma una visione del mondo attraverso l'impatto col sociale degli intellettuali più esposti. Non a caso anche T. W. ADORNO, *Wagner-Mahler*, Torino, Einaudi, 1966, resta molto vicino al giudizio di Nietzsche: Adorno infatti, come rimarchiamo altrove, è anch'egli in posizione tardo-borghese. Nel suo saggio, tra l'altro, egli, pur senza trarne conclusioni esplicite, delinea una figura di Wagner che calza sulla tipologia del piccolo borghese tedesco, da lui e da Horkheimer più volte messa a fuoco. Wagner, non dimentichiamolo, è un protagonista dell'equivoca e patetica « rivoluzione degli intellettuali » del 1848 (cfr. J. NAMIER, cit.), e condivide con le *intelligenze* dei ceti subalterni dell'Occidente le tendenze eversive tradizionalmente alimentate dallo spiritualismo gnostico. Giustamente dunque il Borlototto ricorda, nel saggio citato, le eresie che vanno dai Bogomili agli Albigesi e le confraternite ideologicamente loro affini. Mentre rimandiamo alla letteratura specifica per quanto concerne le tendenze asociali (anche escetico/orgiastiche) degli Gnostici, nonché all'opera di Jung e a J. CAMPBELL, *The masks of God*, Harmondsworth, Penguin, vv.aa., 4 voll., per quanto concerne l'inflazione spiritualista del pensiero gnostico (perciò intrinsecamente antisemita anche se fortemente insinuatosi nella speculazione cabbalistica ebraica) ci limitiamo a rimarcare come tutto ciò inquadri Wagner in una accezione dell'irrazionalismo piccolo-borghese. Particolarmente interessante si rivela al riguardo il raffronto condotto dal Campbell tra il simbolismo del Tristano, e, soprattutto, del Parsifal, nelle narrazioni medioevali e in Wagner. Senza minimamente entrare nella grande architettura del materiale simbolico (Sigune vedova in gramaglie che muore quando Parzival « rinasce »; il ramo strappato da Gawan; il tesoro del merciaio fuori dello Schahtelmarveille; e così via) che nel *Parzival* (W. VON ESCHENBACH, *Parzival*, Torino, U.T.E.T., 1957) accompagna la conquista del « sé » da parte dell'Eroe (riflessa in numerosi personaggi e nelle loro avventure) attraverso la guida della donna-anima nelle sue opposte valenze (Condwiramurs e Orgeleuse); sottolineiamo come il Parzival sia in grado di raggiungere l'obiettivo solo recuperando la propria interezza tramite il fratello sconosciuto Feirefiz (il « ragazzo bianco e nero ») che ne ricompone l'inflazione spiritualista in direzione della umana totalità. Al contrario, il puro-folle Parsifal wagneriano è la negazione di ogni concretezza umana, come le figure che gli ruotano attorno in un irrisolto manicheismo. Da una delle più belle e complete mappe dell'umano si passa così ad una sindrome schizofrenica che induce Nietzsche (*Genealogia della morale*) a considerare l'opera in senso « giocoso ». Per quanto concerne il legame tra spiritualismo gnostico, eresia ed eversione, esso è presente nel mondo cristiano sin dalla contrapposizione, in Giovanni, tra la figura istituzionale di Pietro da un lato, e, dall'altro, il ruolo del Paracleto e del Discepolo che resterà sino alla nuova venuta di Cristo. In essa si contrappone il carisma personale dello spirito profetico al ruolo sacerdotale; il richiamo diretto a Dio alla mediazione della Chiesa. E' la stessa contrapposizione che si avverte tra vissuto personale e istituzione sociale nella tensione verso i mutamenti lungo il corso dei processi storico-sociali; tensione che resta soltanto eversiva sinché non confluisce in un mutamento dei rapporti. E' pur con i propri scompensi tuttavia che il nuovo erompe, nella cultura e nell'arte, attraverso le maglie dell'ordinato tessuto formale della cultura e dell'arte già codificate; onde sul piano critico non possono sottovalutarsi gli eventi e ciò che essi testimoniano per fare appello a un « gusto » che, pur espressione di una grande cultura della quale si deve tener conto, resta, come nota lo Hauser a proposito dei critici, a guardia di *idées reçues*. Una cultura in crisi non è in crisi a causa di una diversa e più avanzata cultura, ma a causa della propria incapacità ad inquadrare ulteriormente le istanze del vissuto, che sempre si rinnovano.

luppo dell'arte per dialettica meramente interna che rifletta su sé stessa e sulle proprie tecniche, rivelando in tal modo la parentela di « arte pura » e di *art pour l'art* (27) in un mondo figurativo che tende, in perfetta coerenza, alla bidimensionalità. Non l'esaltata bidimensionalità bizantina intrisa di trascendenza, ma quella dell'arabesco tutto immanente e vuoto, tanto stigmatizzato dall'Arnheim. L'arte cerca ormai il proprio referente in sé stessa come avviene nelle situazioni di decadenza.

A questi sviluppi si contrappongono le estetiche materialiste e, più specificamente, quella marxista rivolta, come tutte le estetiche che intendono veicolare esplicitamente una visione-costruzione del mondo, all'accertamento dei contenuti, e perciò in antitesi con ogni forma di arte pura. Nel marxismo è inoltre presente, sin dagli inizi, la critica al formalismo della dialettica hegeliana, nei confronti della quale è rivendicata la preminenza dell'economico quale motore della dialettica storica.

I due momenti, compresenti nell'orientare gli esiti artistici anche se tra loro distinti, tendono nelle manifestazioni più mature, a distinguere nettamente tra naturalismo volgare e realismo; pur tuttavia l'aver « capovolto » ma non superato i limiti — intuits — della dialettica hegeliana, mantiene il rischio della confusione arte-ideologia che è l'equivalente della confusione post-hegeliana di arte e riflessione teorica sull'arte, con preminenza di quest'ultima.

La negazione radicale della cultura del XIX secolo e del mito dell'oggettività, accompagnata da una grandiosa riflessione sul vissuto, appare tuttavia nei primi tre decenni compiuta con l'opera di Proust, Joyce, Mann, Hoffmannsthal, Kafka. Anche se in essi diversi sono gli antecedenti di pensiero e gli sbocchi formali, i concetti di spazio, tempo e oggetto del XIX secolo, non sono più proponibili al termine di questo sforzo globale, che vede il recupero di più problematiche realtà, riproposte alla nuova scienza dall'antica sapienza.

Il recupero del simbolo e del mito, e una visione del tempo e dello spazio che supera le angustie del pensiero classico, sono egualmente alla base della migliore pittura metafisica, non a caso definita « letteraria » dalla critica formalista. Si incontrano qui due grandi tendenze dell'arte del secolo: da un lato le estetiche formaliste — tanto delle avanguardie quanto dei richiami all'ordine (28) — e dall'altro l'arte intesa come linguaggio per esprimere una visione del mondo. Esterna, ma non estranea al quadro generale in quanto legata a quell'irrazionalismo che è altro polo del razionalismo cartesiano, si snoda la storia del Surrealismo; ove finiscono necessariamente per confluire sia gli sviluppi del Dada che i sussulti

(27) Sul tema dell'arte « pura », al di là di tutte le assunzioni di retroguardia che non possono condividersi, è utile far riferimento alle analisi di H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1958; e *Perdita del centro*, Milano, Rusconi, 1974. Sul piano sociologico non si deve peraltro dimenticare che il processo di industrializzazione, svuotando di contenuto artistico le varie « arti », apre la via alla assolutizzazione della « artisticità » nell'arte « pura ».

(28) Afferma G. LUKACS, *Estetica*, Torino, Einaudi, 2 voll., 1970: « nella contemporanea teoria dell'arte, l'accademismo e l'avanguardismo si danno oggettivamente la mano » con ciò ponendo in evidenza, sotto un profilo marxista, la fungibilità dei poli opposti ogniqualevolta si rompa il legame dialettico.

dell'*art pour l'art*, sotto la vernice di un malinteso freudismo e con sbocchi inevitabilmente formalistici.

Complessivamente si può dire che nell'arte del XX secolo sono presenti, da un lato, formalismo e irrazionalismo; dall'altro la ricerca di linguaggi adatti all'espressione di contenuti più complessi dell'antico « oggetto », o « natura », o « vero », rivelatori della diversa posizione dell'uomo nel mondo, dovuta al progressivo dissolversi dell'Occidente in una realtà planetaria, e delle élites borghesi in una società di massa.

Linguaggi che, a partire dal tardo Monet, tentano anche il recupero di quella materia così costantemente demonizzata nella storia dell'Occidente da poter costituire, in passato, soltanto il rifugio della follia alchemica (29).

Lo scontro delle estetiche formaliste (neo-idealiste o neo-kantiane) con le estetiche materialiste e, ancor più, con quelle esistenzialiste, deve intendersi dunque congiuntamente alla decadenza della società borghese; la cui eredità culturale è ancor viva se è vero, come ci sembra sostenibile, che la cultura borghese resta l'ultimo grande edificio compiuto dall'Occidente; mentre il futuro erompe dalle oscure viscere dove è in gestazione squarciando qua e là il vecchio mantello, senza tuttavia mostrare il proprio volto.

Il carattere tipicamente di retroguardia delle estetiche formaliste appare evidente nella hegeliana teoria della morte dell'arte, evocata sempre più a partire dal secondo dopoguerra, da quando cioè l'arte è sembrata realizzare il tema spinoziano nel paradosso: una struttura delle idee identica a quella delle cose, ma nel disordine e nella sconnessione.

In realtà, dietro la teoria della « morte dell'arte » si annida l'indebita speranza di un termine della storia, se l'arte è intesa, come in Heidegger, quale divenire della verità che sorge dal nulla; un mantenere « aperta l'apertura del mondo » (30), una scommessa, un rischio, una tensione verso l'atemporale (31).

Che la borghesia, giunta al potere, vedesse in sé stessa il termine della storia, è naturale; e l'identificarsi di Hegel con il potere dello Stato attraverso l'ufficialità accademica fu segnalato già da Kierkegaard (32) e da Nietzsche (33). Nota Heidegger (34) che la « morte dell'arte » è vista da Hegel come non necessità di essa nell'ambito del pensiero occidentale, cioè in corrispondenza di una verità dell'ente interamente storicizzata; per con-

(29) Sul rapporto dell'Occidente con il dualismo spirito-materia e sul significato dell'alchimia come *descensus* nella materia e suo riscatto, alla ricerca di un più armonico rapporto col mondo, cfr. C. G. JUNG, *Aion*, cit.; sull'alchimia cfr. la grandiosa ultima sintesi di C. G. JUNG, *Mysterium Coniunctionis*, *Collected Works* vol. 14, Princeton, Un. Press., 1970; e inoltre C. G. JUNG, *Alchemical studies*, *Collected works*, vol. 13, Princeton, Un. Press., 1967; e C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1981. Per un accenno al tema centrale di *Aion* cfr. nota (62); qui segnaliamo l'esplicita interpretazione della ricerca materica come *descensus* avanzata da M. CALVESI, *Alberto Burri*, Milano, Fabbri, 1971.

(30) M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit.

(31) R. ARNHEIM, *Entropia e arte*, cit.

(32) S. KIERKEGAARD, *Il concetto... ecc.*, cit.

(33) F. NIETZSCHE, *Sull'avvenire delle nostre scuole*, in *Opere*, cit.

(34) M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit.

seguenza, cessando un rispecchiamento simbolico del mondo, l'arte « ha offerto alle opere se stessa » (35).

La connessione di tali posizioni di retroguardia con il formalismo da un lato (36) e con il rifiuto dell'opera come luogo ontologico di verità, sostituita in ciò dal discorso critico su di essa (37) dall'altro, corrisponde peraltro egualmente, sulla linea di un razionalismo astratto, alla demonizzazione del nuovo come follia (38). Curiosamente, proprio mentre le fondamenta della fisica classica stanno per essere rimosse dalla scienza del XX secolo, la cultura « umanistica » tenta di arroccarsi dietro concezioni dell'arte che rivelano il passaggio da un mondo « vissuto » a un mondo « osservato », in sintonia con le premesse cartesiane del razionalismo. Separando concetto e percepito, disintegrando il tutto organico della vita, postulando un sapere che è mera conoscenza, l'Occidente rivela non soltanto l'antica scissione di pensiero e prassi e l'ascendenza di un intellettualismo, quello platonico, pensato in funzione di barriera al mutamento; ma anche la propria fondazione su una teologia di antica ascendenza gnostica.

In campo estetico, non sfugge a questi limiti neppure la miglior cultura post-hegeliana (39) incapace di accettare un pensiero che non sia pensiero concettuale, e di recepire la « storicità » della « natura ». Con ciò essa elude la imprescindibilità della scienza per un odierno umanesimo:

(35) M. DUFRENNE-D. FORMAGGIO, *Estetica*, cit. vol. II. Sul problema del simbolo si deve sottolineare come la cultura razionalista del XX secolo, sia essa hegeliana o marxista, ignori letteralmente l'enorme apporto del pensiero junghiano. Il simbolo, contrariamente alla allegoria, allude a qualcosa che non è « altro » rispetto al simbolo stesso; esso è perciò veicolo di realtà non concettuale cui dà forma attraverso la propria polisemanticità. Poiché questa è inesauribile sul piano razionale, il simbolo stesso e la realtà da esso allusa divengono percepibili in modi sempre nuovi. Sulle ascendenze vichiane di Jung cfr. J. HILLMAN, *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia junghiana*, in *Jung e la cultura europea*, Padova, Marsilio, 1973.

(36) « L'atteggiamento formalistico rispetto all'arte è un espediente per eludere le domande inquietanti che sono l'essenza stessa dell'arte » in R. ARNHEIM, *Verso una psicologia... ecc.*, cit.

(37) M. DUFRENNE-D. FORMAGGIO, *Estetica*, cit., vol. II.

(38) Sui legami tra pensiero primario, cioè simbolico, non concettuale, e creatività; e sulla parentela creatività-schizofrenia, cfr. S. ARIETI, cit.; sui legami tra creatività e pensiero paranoico cfr. J. LACAN, cit. e G. BATESON, cit.; sulla creatività come attività adattativa, cfr. A. STORR, cit.

(39) Facciamo riferimento all'opera di T. W. ADORNO, della cui vasta produzione sono qui considerati: *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975; e *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1970. Naturalmente le due opere non sono sufficienti a rappresentare la complessità del pensiero di Adorno e la sua critica alla società contemporanea, ma sono esplicite circa la sua posizione di epigono della cultura del XIX secolo, non solo per l'incomprensione del pensiero di Bergson e Heidegger, ma anche per uno storicismo che rifiuta di concepire il progresso come organico concrescimento sul passato, onde la storia dell'arte vi si presenta come un susseguirsi di caduche e sostituentesi manifestazioni formali. Adorno inoltre rifiuta all'arte qualsiasi referente nel non-artistico; rifiuta il simbolo e si pone il problema del progresso come avanzamento rettilineo. Il carattere di epigone di Adorno si rivela anche nell'impossibilità, da lui ipotizzata, di un « dopo Auschwitz »: cioè l'impossibilità di un cammino ulteriore per la cultura se per essa si intende ciò che Adorno intendeva, cioè il ciclo dell'Illuminismo (cfr. M. HORKHEIMER - T. W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966) al tempo stesso terminato e insostituibile. Di qui l'Apocalisse come rivelazione del Nulla, da lui attesa in compagnia di quel Beckett nel quale egli vede concludersi la possibilità dell'arte per il XX secolo.

intendendo per « scienza » non un complesso di cognizioni acquisite circa la « natura », ma un evento storico, un rivolgimento sociale che ha ormai irrevocabilmente modificato il nostro rapporto col mondo. Un evento figlio di quella *tecne* che, secondo Heidegger, era una modalità del sapere; un progettare che è esser-gettato e perciò rischio: caratteristica comune a scienza e arte, che appaiono infatti accomunate nei moderni studi sul pensiero creativo.

Il carattere di retroguardia delle estetiche formaliste non è sfuggito al pensiero marxista, fondato sulla petizione di Marx per un uomo « intero » (40), onde l'estetico è visto in connessione con la totalità del fare umano. Tuttavia, se è difficile obiettare alla constatazione lukacsiana circa il legame tra la decadenza di una classe da un lato, e l'emergere di falso soggettivismo e falso oggettivismo dall'altro; è interessante notare che il Lukàcs cita ad esempio negativo proprio quella *Lettera di Lord Chandos* nella quale Hoffmannsthal dà la precisa descrizione della percezione paranoica, creatrice di nuova realtà. La irrisolta ascendenza hegeliana del pensiero marxista gioca quindi ancora in direzione di un vetero-umanesimo vincolato ad una razionalità sillogistica, chiusa ad ogni irruzione del nuovo (41).

Manca, inoltre, una chiara distinzione tra arte che esprime una situazione di decadenza e decadimento dell'arte; distinzione viceversa chiarissima in Arnheim che pure, della decadenza, è severissimo censore e amaro spettatore.

Forse, la non innocuità dell'arte ripetutamente sottolineata dalle estetiche esistenzialiste; e quindi la centralità del problema « arte » in un secolo di enormi rivolgimenti sociali, si coglie meglio nella polemica che corre costante, esplicita ed implicita, tra le valutazioni di Lukàcs e di Adorno su artisti come Kafka e Beckett, i quali, più di ogni altro, con diverse matrici, esprimono la disperazione senza sbocco del pensiero: sia come riflessione sulla situazione dell'uomo nel mondo, sia come constatazione della situazione dell'uomo nella società amministrata del XX secolo.

I sistemi di pensiero che, come il marxismo oggi o il Cristianesimo nel Medioevo, rappresentano proposte globali includenti una precisa visione e gestione della società, hanno sempre chiesto all'arte di elaborare una proposta concreta (42) trasformabile in gestione: rifiutando con ciò sia l'individualismo, sia quella particolare espressione dell'individuo di fronte al nulla che è la disperazione (« fraintendimento in un rapporto di sintesi che si rapporta a sé stessa », così definita da Kierkegaard come *La malattia mortale*). Dietro la disputa su autori « disperanti » come Kafka e Beckett,

(40) Cfr. K. MARX-F. ENGELS, *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1958. Per il pensiero marxista facciamo riferimento, in queste note, a G. LUKACS, *Estetica*, cit., che ha rappresentato un notevole sforzo culturale contro le confusioni con il materialismo non dialettico, il rozzo naturalismo, e l'applicazione pedissequa di dettami ideologici, prassi diffuse nella quotidianità di molta cultura e arte ispirate dal materialismo.

(41) Ciò trova riscontro nella comune visione, in Hegel e in Marx, del processo storico, che ha comunque un punto d'arrivo previsto.

(42) E' frequente l'uso di esortazioni e norme, come, ad esempio: « L'arte ha il compito di creare un mondo adeguato all'uomo e all'umanità » (G. LUKACS, cit.; il corsivo è nostro).

si cela quindi sia la disputa sulla possibilità che l'impegno politico-sociale costituisca la meta ultima e principale del fare umano e la soluzione ai problemi dell'uomo; sia quella sulla presenza o meno, nell'orizzonte del XX secolo, di una soluzione alla crisi della società occidentale, soluzione additata dai marxisti nel marxismo.

Il che, lasciando ognuno libero di rispondere come crede, mostra non solo l'inesistenza, ma anche l'impensabilità di un'arte pura, priva di referente nel non-artistico.

Il rifiuto dell'autonomia dell'estetico che sin da Kierkegaard è un dato costante, unito ad un coinvolgimento del ricercatore nella ricerca che marca lo stacco dalla tradizione razionalista raccolta in Hegel, fa delle estetiche esistenzialiste, più di quelle marxiste, l'autentico perno di una critica al neo-idealismo e al neo-kantismo. In esse la critica del formalismo non corre infatti il rischio di cadere in un contenutismo altrettanto astratto, per mero capovolgimento di una dialettica che resta comunque solo apparente, in quanto finalistica.

In Heidegger (43) il sapere non è mera conoscenza, ma è un volere che è accedere all'apertura dell'essere; la verità « accade » nell'opera d'arte che è naturante cioè costitutrice di quel « naturale » che « non è altro che l'abituale di una lunga abitudine che ha dimenticato il disabituale da cui deriva » (44). L'opera d'arte si presenta, come il simbolo, inesauribile (45) e fonda la storia; l'arte è divenire della verità che sorge dal nulla della semplice-presenza abituale, e la sua incidenza non avviene attraverso la produzione di effetti, ma attraverso un mutamento dell'essere. La verità è dunque testimonianza, coinvolgimento.

L'opera, la cui « bellezza » è un modo dell'esser-presente della verità, è concepita solo nel fare dell'artista, *tecrites*: dove *tecne* è un produrre nel senso del trar fuori il non-esser-nascosto (*aletheia*) dall'esser-nascosto, e non è quindi un'attività pratica. E poiché la coscienza, per Heidegger, dà la misura mentre non la dà; nell'esistenzialismo non solo l'arte, ma anche la cultura o la verità, si costruisce facendola. Si realizza quindi la richiesta kierkegaardiana e nietzschiana per una cultura che non sia mero sapere, e si nega che la riflessione teorica sull'arte possa essere arte o preporsi ad essa (46). Il riscatto della materia (non distinguibile dalla storicizzazione della natura), il ritrovamento (trar fuori) dell'*anima mundi*,

(43) M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit.

(44) M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit. E' interessante vedere tale atteggiamento in rapporto alla teoria di G. BATESON in op. cit.

(45) Ci sembra importante sottolineare il ritorno alla « sapienza » in Heidegger, segnalando la vicinanza della sua speculazione sul tempo ai temi inseguiti da Jung e Pauli (cfr. C. G. JUNG, *La sincronicità come principio di nessi acasuali*, in *Opere complete*, vol. 8, Torino, Boringhieri, 1976). Inoltre il pensiero heideggeriano, pur ripetendo il tema vedico di identità di *atman* e *brahman*, una volta sviluppato in direzione della eterna creatività, si ritrova su posizioni analoghe a quelle che può ispirare la più antica speculazione cabbalistica e alle quali giunge Bergson. In entrambi i casi si sviluppa infatti una dialettica inesauribile di tensione e cristallizzazione, giusta quel permanere della contraddittorietà, che caratterizza il pensiero sapienziale e che viene espunto nella teologia occidentale e nella dialettica hegeliana.

(46) E' doveroso sottolineare come tutte le estetiche esistenzialiste si siano mosse in generale le più feconde e le più vicine alla produzione artistica del secolo.

compie il ciclo alchemico. Ma dietro al contrasto con il pensiero hegeliano e la negazione della morte dell'arte, cioè dietro l'affermazione che ancor oggi si storicizza, nell'arte, « la verità decisiva del nostro Esserci storico », si cela la protesta contro ogni illusione di por fine alla storia, per decisione autoritaria o per trasferimento nella terra dell'Utopia: la quale, come dice il nome, può stare solo in nessun-luogo. E solo di là, come il Dio di Cusano, mettere in moto la dialettica di « messa-in-opera-della-verità ». L'arte si presenta dunque come eterna rivoluzionaria, di una rivoluzione però che non si realizza, tradendosi, con la presa del potere, bensì diminuendo l'impatto del potere nelle istituzioni, nelle coscienze, nei comportamenti (47).

È questo un ulteriore drastico ribaltamento della posizione dell'artista, il quale viene proiettato, ben al di là dalle Accademie o dalle forme « ufficiali » della cultura, al di fuori anche di tutti gli « ismi » e le « correnti », in una arrischiata ricerca individuale (48). La differenza con la cultura tardo-hegeliana è radicale, nonostante anche questa si presenti come « rivoluzionaria »; scrive infatti Adorno che « l'idea di un'opera d'arte conservatrice è un controsenso » e che l'arte rivela « che questo stesso mondo deve diventare un altro » (49).

Le due linee sembrano in realtà configurarsi come scelte culturali funzionali ad uno stesso fenomeno sociale che si intravede dietro di esse: il progressivo ripiegamento della borghesia e l'affacciarsi alla ribalta, in una società sempre più amministrata, della piccola borghesia, in una misura così massiccia da non avere alcun precedente storico, e da delineare una possibile tendenza verso una futura società omologata in tal senso.

L'enorme aumento del numero di individui impegnati in attività « intellettuali » in concorrenza tra loro, ha fatto sì che la potenziale omogeneità della classe nei confronti del potere sociale si frantumasse, quantomeno, in due tronconi.

Da un lato un'intellettualità che, in funzione di un'assunzione di potere e ricalcando la linea dell'intellettuale-funzionario nato con l'Accademia, si inserisce nei filoni culturali post-hegeliani, la cui dialettica si presta ad ipostatizzare in prassi conservatrice il dinamismo di un progresso rettilineo e scontato. Dall'altro una diversa intellettualità in rapporto dialettico

(47) M. DUFRENNE-D. FORMAGGIO, *Estetica*, cit.

(48) Al contrario, Adorno (*Teoria estetica*, cit.) fa propria la difesa degli « ismi » come veicolo di avanzamento di un'arte pura che progredisce per sperimentazioni tecniche. Egli vede gli « ismi » come potenziamento della ricerca tramite il lavoro collettivo, senza considerare che l'etichetta è proprio un'esigenza del mercato per la qualificazione del prodotto in una determinata fascia di consumi, e che non si è mai constatato, come nota lo Hauser, che l'arte sia altro che un prodotto individuale. La facilità con la quale avanguardie e « ismi » sono divenute merci addomesticabili alla società borghese, sta a testimoniarlo. Così pure il negare la durata all'opera d'arte (con il che Adorno postula un progresso che è sostituzione e non accrescimento organico, in antitesi con l'evidenza dei fenomeni evolutivi « naturali » e « storici »; e nega inoltre il ruolo del simbolo, definito « una torbida dottrina teologica » e con esso l'unione di universale e particolare) è operazione utilissima al mercato dei consumi, che si autoalimenta tramite l'artificiosa obsolescenza provocata dal fenomeno della moda.

(49) T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit.

con la prima, che esprime in nuove forme il vecchio disagio del *déraciné* attraverso la petizione per la diminuzione di un potere sempre più ferreo (50). Da un lato l'eredità dell'integrazione degli intellettuali « rivoluzionari » del 1848; dall'altro il dubbio su possibili ulteriori congrue integrazioni, emerso poi con il 1968.

Non si deve tuttavia ritenere che le due componenti culturali siano tanto facilmente distinguibili, in specie nell'opera dei grandi artisti significativi delle tendenze del secolo. Basti pensare, ad esempio, a Joyce; il quale se da un lato si inserisce negli sviluppi di un formalismo che conduce al *Finnegans Wake* — un'operazione che trova il parallelo figurativo in Duchamp (51) — dall'altro, in *Ulisse*, non soltanto insegue il significato profondo degli archetipi, ma, nel « sì » cosmogonico di Molly col quale termina l'opera, realizza anche il più pieno recupero della dignità formale e della capacità rivoluzionaria della materia.

In generale tuttavia, ad una intellettualità « integrata » nella cultura borghese che sviluppa le proprie « rivoluzioni » in senso formalistico tra avanguardie e « ismi », si contrappone una serie di figure isolate — sovente bollate di diletterismo (52) — per le quali l'arte appare un linguaggio, un « mezzo » per veicolare una visione del mondo. A nostro avviso i veri

(50) Osserva Adorno (*Dialettica negativa*, cit.): « Ovunque il mondo si prepara a passare al terrore dell'ordine, non al contrario ». L'aumento del potere è un tema costante di riflessione tanto in Adorno che in Horkheimer. Ricordiamo, come utili riferimenti, oltre ai testi già citati, anche: T. W. ADORNO, *Parole chiave*, Milano, SugarCo, 1974; M. HORKHEIMER, *La società in transizione*, Torino, Einaudi, 1979. Il tema della società autoritaria è sempre stato presente nella ricerca sociologica dei francofortesi, sia come analisi della famiglia piccolo-borghese, covo e matrice di figure autoritarie (M. HORKHEIMER, *Studi sull'autorità e la famiglia*, Torino, U.T.E.T., 1974, che include anche saggi di Fromm, Marcuse, e altri, e mostra un pensiero di Horkheimer ancora ingenuo; T. W. ADORNO et Al., *La personalità autoritaria*, Milano, Comunità, 1973, incentrato sul tema dell'origine dell'antisemitismo) sia come constatazione della invincibile pressione conformista sull'individuo della società del capitalismo maturo o del capitalismo di Stato. Ricordiamo anche l'opera di Marcuse e Fromm, benché essa esuli da questo saggio. La « Scuola di Francoforte » ha lasciato ora in eredità ad Habermas il tentativo impossibile di arginare il potere crescente della società sull'individuo con le proposte ragionate di un ragionevole razionalismo.

(51) Per una comprensione approfondita dei significati in Duchamp, cfr. M. CALVESI, *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, Officina, 1975.

(52) Poiché nella precedente nota (26) abbiamo fatto riferimento a Wagner, sorge qui spontaneo il riferimento a Mahler, la cui figura artistica è stata lungamente sottovalutata per l'ostilità accademica. La frattura tra i due approcci che tentiamo di delineare nel testo, è tale che persino l'intelligente e affettuoso saggio di Adorno (*Wagner-Mahler*, cit.) mette in rilievo soprattutto per improvvise illuminazioni la grandezza dell'artista Mahler, restando sempre e comunque invischiato nel pregiudizio di « ingenuità » nei confronti di quest'arte così poco accademica. Ingenuità ed epigonismo sono i due rischi che incombono sull'intellettuale oscillante tra espressione di una nuova cultura e assunzione della cultura codificata, cioè tra vissuto e saputo: in questo egli è la figura individualmente arrischiata e maggiormente esposta nel processo di socializzazione e affermazione dei ceti emergenti. Quando Adorno conclude: « la musica di Mahler simpatizza con gli asociali, che tendono invano le loro mani verso la collettività », il pensiero corre ai veri ingenui come Moosbrugger, ai quali l'infondata coscienza del proprio diritto è soltanto via regia per l'insospettata follia. Contro l'incapacità accademica di comprendere il nuovo scriveva lo *outsider* Shopenhauer: « (la) mia filosofia, che è una filosofia seria (che non somiglia per niente alla filosofia dei professori, che è una filosofia da burloni) » (*Sull'apparente... ecc.*, cit.).

fatti nuovi dell'arte del XX secolo cadono in questa seconda schiera, perché il suo atteggiamento corrisponde più pienamente al bisogno di affermazione di un'ideologia di classe emergente; in questo caso la piccola e sempre più piccola borghesia, la cui realtà non diviene meno reale per gli strali di una critica più moralistica che sociologicamente accorta. La qual critica dovrebbe ricordare che le classi già affermatesi in passato e le società da esse improntate — quella feudale e quella borghese — sono indubbiamente abbellite dall'essere viste nel filtro ideologico delle loro culture compiutamente espresse; mentre le ipotetiche classi e società del futuro possono essere fatte portatrici di tutte le più ipotetiche virtù.

L'arte formalista rappresenta tuttavia, in questo secondo dopoguerra, l'espressione più diffusa della cultura (facciamo ovviamente astrazione, in quanto non pertinente, dall'« arte popolareggiante » di Hauser (53) e da tutto ciò che Adorno raccoglie nel concetto di « culinario », vale a dire i prodotti a tutti i livelli dell'industria culturale) e quella che tuttora ne detiene i favori ufficiali.

Che le avanguardie — e ciò che ad esse si succede per dialettica interna — siano state perfettamente integrate tramite i favori del mercato, è cosa nota. Così come sono note e divulgate anche al profano le connessioni tra mercato e « cultura »: *mass media* e *opinion makers*.

Resta solo da constatare, con lo Hauser, che grazie a questi sviluppi la manipolazione gestisce anche l'opposizione alla manipolazione (54); e col Wind (55), come soltanto un'arte che abbia fallito il proprio scopo possa risultare così ben accetta. Il fallimento delle avanguardie e degli « ismi » è, del resto, constatazione ormai diffusa. Questo fallimento non deve tuttavia esser considerato, come avviene nel giudizio grossolano di massa fatto proprio dai regimi, sulla base di un presunto fallimento estetico; quanto come espressione sul piano estetico di un cultura ormai fallimentare, nella quale una concezione falsamente rettilinea della storia e una falsa dialettica hanno portato a postulare l'extraumanità della natura e a credere di esorcizzare la morte (56).

La società amministrata in evoluzione verso la società totalmente amministrata, contro la quale si leva l'arte-protesta, rivela la propria contraddittorietà e l'angoscia della fuga dall'angoscia mostrandosi al al tempo stesso indispensabile e invivibile. Nell'analisi sociologica di Adorno si legge questo amaro e lapidario giudizio: « La piena occupazione

(53) A. HAUSER, *Sociologia dell'arte*, cit., vol. III.

(54) A. HAUSER (*Sociologia dell'arte*, cit., vol. III) si riferisce alla società totalmente amministrata, il cui strapotente apparato rende schiavo di essa anche chi la dirige. Si verifica così la constatazione di Nietzsche (*Umano, troppo umano*, in *Opere*, cit.).

(55) E. WIND, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1968.

(56) Sulla utopia della non-morte cfr. D. FORMAGGIO, *Arte*, cit. Anche Heidegger afferma (*Sentieri interrotti*, cit.) che la tecnica pretende di negare la morte. Il concetto stesso della vita come consumo (vedi le riflessioni di Adorno sulla società occidentale in *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954) rende la morte incompatibile con la proposta sociale. Notava tuttavia Heidegger (*Essere e tempo*, cit.) come l'unica forma autentica dell'Esserci sia lo essere-per-la-morte. La morte è comunque espunta da ogni ottimismo sociale, salvo essere divenuta lugubre obiettivo di regimi necrofili (cfr. E. FROMM, *Psicologia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 1973) per la patologica schizofrenia dell'Occidente.

diventa l'ideale quando non ci sarebbe più ragione di intendere il lavoro come misura di tutte le cose » (57).

È questa una società che, per la frattura tra direzione delle pretese coscienti e spinte eversive dell'inconscio negato — giusta l'analisi di Jung — va incontro al proprio destino secondo la legge sintetizzata da Seneca e assunta da Schopenhauer (58) e Jung alla radice della loro meditazione: « *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt* ». Allora, l'impossibilità della fuga fa comprendere perché Adorno vedesse il punto d'arrivo dell'arte — di un possibile modo di far arte, conclusivo di un ciclo, ma, ci si consenta dirlo, non certo della storia dell'umanità e dell'arte — nell'opera di Beckett.

Noi, tuttavia, non possiamo dimenticare che la « intelligenza » dell'arte è un'intelligenza nascente dalla materia come Metis (59), un'intelligenza simboleggiata da Athena (60).

E come Athena aveva occhi di civetta che le consentivano di vedere nel buio, così essa è anche la « vergine » per eccellenza: ma la vergine zodiacale, come insegna l'antichissima sapienza astrologica, è domicilio notturno e luogo di esaltazione di Mercurio; di quello Hermes oniroponno e psicopompo (61) che è altra veste della sapienza dell'inconscio, della visione chiara nel buio.

Alludono a questo le teste di Athena in De Chirico? Allude a questo la speranza dell'Eone dell'Acquario (62)? Certo, se la luce è nel buio, si

(57) T. W. ADORNO, *Scritti sociologici*, cit.

(58) A. SCHOPENHAUER, *Sull'apparente... ecc.*, cit.

(59) D. FORMAGGIO, *Arte*, cit.

(60) Vedi il bellissimo saggio su Athena in W. OTTO, *Gli Dei della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1968. Metis è un capire e un ritrovare pratico, e Athena, protettrice di arti e scienze, individuava la *tecne*.

(61) E. KERÉNYI, *Miti e misteri*, Torino, Boringhieri, 1979.

(62) Il tema dell'Eone dell'Acquario viene accennato in E. MORIN, *Il ritorno degli astrologi*, Milano, Bompiani, 1972, con riferimento alla rinascita dell'interesse astrologico nel profetismo degli *hippies*. L'astrologia, dopo essere stata proscritta dal razionalismo del XVII secolo, rinasce, a livello di massa, con l'affermarsi della società industriale (prima in Inghilterra poi altrove, con notevole parallelismo) in un clima di Nuova Gnosi che è rifiuto del condizionamento sociale, e rimedio a una « cultura » che non coincide con la vita. L'astrologia entra così a far parte della controcultura del 1968 (per la complessità del problema astrologico in relazione alla libertà umana nell'ambito della fisica classica, cfr. E. GARIN, *Lo zodiaco della vita*, Bari, Laterza, 1976; e ancora del Garin la Prefazione a F. BOLL-C. BEZOLD-W. GUNDEL, *Storia dell'astrologia*, Bari, Laterza, 1979). L'Eone dell'Acquario è tuttavia anche il deuteragonista di quella grande architettura junghiana sull'Eone dei Pesci che è lo *Aion* più volte citato. Secondo Jung il tema astrologico che vede la nascita dell'Eone dei Pesci, coincidente con i due millenni dell'era cristiana (coniunzione di Giove e Saturno in prossimità del « gomito » tra i due Pesci, con Marte in opposizione e Sole in Gemelli) costella il motivo dei « fratelli ostili » rispetto al quale l'Eone dell'Acquario dovrebbe rappresentare la *unio oppositorum*. Cristo (Pesce verticale) e Anticristo (Pesce orizzontale) caratterizzano grosso modo il primo millennio (l'inflazione spiritualista) e il secondo millennio (l'esplosione tecnologica, lo scientismo, il materialismo borghese). L'indagine del profondo, sbilanciata in senso spiritualista nel pensiero gnostico e relative eresie, trova contrapposizione nella ricerca alchemica, orientata in direzione ctonia. La crisi del mondo contemporaneo nascerebbe così da quello stesso dualismo occidentale che condanna i contenuti non liberati dell'inconscio a tornare come Fato (cfr. A. SCHOPENHAUER, *Sull'apparente... ecc.*, cit.). Il superamento di tale crisi può avvenire — secondo Jung e la Nuova Gnosi — attraverso quella *reductio ad unum* che peraltro,

realizzano ancora i paradossi ermetici dell'identità degli opposti: e come Chuang-tzu poteva essere una farfalla che sognava d'essere Chuang-tzu (63), così la Metafisica sembra indicare, a una società di Prometei in bancarotta, che la vita può essere sogno sul sempre rinnovato teatro del mondo.

Alla fin fine, l'approdo della ragione è solo il dubbio.

GIAN CARLO BENELLI

trovando cittadinanza nel mondo uroborico, realissimo ma utopico, non è storicamente esperibile. Pur essendo vincolato alla Gnosi, Jung, nel momento in cui vuol rivivere la storia attraverso la fatalità della legge psichica governata dall'enantiodromia, implica tuttavia senza rendersene conto il carattere di passaggio al limite di quella realizzazione dell'Uno che è l'Eone dell'Acquario. Quest'ultimo, che non può esser visto come evento storicamente realizzabile (ciò significherebbe il superamento definitivo delle contraddizioni in curiosa ma inevitabile analogia con la dialettica hegeliana o marxista, della morte dell'arte o della società senza classi) deve esser visto peraltro come coscienza di dover muovere in tale direzione. L'Eone dell'Acquario, al di là delle speranze di ogni ingenuo profetismo gnostico o sessantottesco, deve quindi essere iscritto, astrologicamente parlando, nella eterna circolarità dello Zodiaco: che non completa se stesso se non nella sua propria totalità, e del quale, in ogni momento, non può occuparsi più di una casa. In tal caso però, il *processus ad infinitum*, lasciando l'uomo solo dinanzi alla Legge, lo affida alla *virtus*; e la proiezione mitica assume più gli aspetti del prototipo kerényiano che non quelli dell'archetipo junghiano. Se tuttavia tanto la Nuova Gnosi, serpeggiante nel XX secolo, quanto Jung, confondono una visione interiore con una concreta raggiungibilità storica, ciò non significa che l'obiettivo in quanto u-topico, sia inesistente: basti pensare l'U-topia come Tao, per vedere come la storia vi ruoti attorno. Le ingenuie speranze non sono che il riflesso di ineliminabili istanze, storicamente reali: in questo l'Eone dell'Acquario, o, se vogliamo, l'aspirazione ad esso, è realissimo. L'importante è capire il nuovo che va fermentando, testimoniato in prima linea dall'arte di questo secolo.

(63) Per Chuang-tzu cfr. *Testi taoisti*, Torino, U.T.E.T., 1977, al quale rimandiamo anche per tutto ciò che concerne la definizione del Tao citato in nota (62).

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE

ELIO SILVESTRO



VICE DIRETTORE
GIOVANNA GIOBBIO

REDATTORE CAPO
SILVIO ZENNARO

REDATTORI
MAURO GENTILINI
AUGUSTA BUSICO ZUCCARI

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN

DIREZIONE: Via del Collegio Romano, 27 -
Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

CONDIZIONI DI VENDITA PER IL 1982. ITALIA:
In italiano (mensile): un fascicolo L. 3.000;
abbonamento annuo L. 30.000. *In francese, spa-
gnolo, tedesco, inglese* (trimestrale): un fasci-
colo L. 4.500; abbonamento annuo L. 15.000 -
ESTERO: *In italiano* (mensile): un fascicolo
L. 3.500; abbonamento annuo L. 38.000. *In
francese, spagnolo, tedesco, inglese* (trimestra-
le): un fascicolo L. 5.000; abbonamento annuo
L. 17.000.

*Fascicoli ed annate arretrate al prezzo segnato
in copertina. Fascicolo doppio prezzo doppio.
L'importo dell'abbonamento e dei singoli fascicoli
può essere versato sul c/c postale n. 387001
intestato all'Istituto Poligrafico e Zecca dello
Stato - Roma.*

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.
Pubblicità inferiore al 70%.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI
DIVISIONE EDITORIA
ROMA

NOVEMBRE-DICEMBRE 1981

Nuova Serie

Anno XXXIII

N. 381-382

SOMMARIO

G. BENELLI: *De Chirico, ancora un
enigma* 653

LIBRI:

Letteratura	669
Filosofia, Pedagogia, Religione	676
Storia, Biografie, Testimonianze	684
Politica, Economia, Scienze Sociali	689
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am- ministrazione	695
Musica, Teatro, Cinema, Radio TV	701
Archeologia, Arti Figurative	705
Scienze, Tecniche	711

RIVISTE:

Varia Cultura	719
Letteratura, Filologia	724
Filosofia, Pedagogia, Religione	726
Storia	729
Politica, Economia, Scienze Sociali	731
Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am- ministrazione	736
Musica, Spettacolo, Turismo	739
Archeologia, Arti Figurative, Architet- tura, Urbanistica	741
Scienze, Tecniche	743

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 749

INDICI 771

DE CHIRICO, ANCORA UN ENIGMA

La recente rassegna dechirichiana tenutasi a Roma¹ offre spunto non soltanto per riconsiderare l'opera dell'artista alla luce dell'esistente bibliografia, ma anche, e soprattutto, per tentare qualche nuovo approccio ad un tema affrontato, sino a non molto tempo fa, non solo con esiti contraddittori, ma anche in modo non del tutto esauriente. È noto, del resto, che De Chirico si considerò sempre incompreso, anche dagli ammiratori², affermazione, questa, che non sembra lecito sottovalutare o attribuire a vezzo.

Prescindendo dal poco esaltante corteo di entusiasti che, fuorviati dalle stesse dichiarazioni dell'artista purtroppo non sempre limpide, videro in lui il campione del ritorno all'ordine³; e dal chiasso sollevato, in pro e in contro, sull'antimodernismo e antiastrattismo di De Chirico dai troppi che non avevano lo spessore culturale per comprenderne il senso; le posizioni assunte dalla critica tradizionale sull'artista appaiono quasi tutte in qualche modo carenti.

V'è stata innanzitutto una critica ostile, cioè varie componenti della passata critica italiana (sulla quale ritorneremo in seguito) che attaccava il De Chirico in nome di ideologie varie, dal purovisibilismo al realismo. Questa critica, che aveva punti di partenza diversi ma che era accomunata dall'ignorare il retroterra culturale dechirichiano, ha il prototipo nel celebre articolo del Longhi⁴, il quale mostrò tanto acume nel centrare la novità metafisica, quanta caparbia volontà di non intenderla.

V'è poi, larghissimamente diffusa, una critica, prevalentemente straniera, che ha la propria punta nel Soby⁵. Questa critica considera il

¹ Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Soprintendenza speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. *Giorgio De Chirico*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982. Vol. I: *Catalogo*; Vol. II: *Biografia-Bibliografia*. Roma, De Luca, 1981.

² G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*. Roma, Astrolabio, 1945; nuova ed. ampliata, Milano, Rizzoli, 1962.

³ La possibilità di una tale interpretazione di De Chirico è stata decisamente negata di recente dal Poli (F. POLI, *Attualità di De Chirico nella ricerca d'oggi*, «Studio Marconi», n. 13-14, febbraio 1980).

⁴ R. LONGHI, *Al Dio ortopedico*, in «Il Tempo» del 22 febbraio 1919, ripreso in *Scritti giovanili*, Firenze, Sansoni, 1961. Del Longhi dice il Calvesi (M. CALVESI, *Giorgio De Chirico*, conferenza tenuta il 15 giugno 1978 in Campidoglio, stampata in «Studio Marconi», n. 8-9, febbraio 1979) che egli aveva ben capito, e tuttavia puntava, con scelta conservatrice, sul Carrà contro il De Chirico. Come esempio di totale obnubilazione citiamo poi G. MARCHIORI, *Cocteau e De Chirico*, in «Emporium», LII, n. 3, marzo 1946.

⁵ Il Soby è autore di vari saggi su De Chirico, per i quali si rimanda alla Bibliografia sub nota (1).

De Chirico del primo periodo metafisico come uno dei massimi protagonisti del secolo, ma rifiuta di annettere alcun valore all'opera successiva dell'artista. Ad essa può associarsi il filone critico che, risalendo ai tempi parigini del De Chirico amato da Breton, considera l'artista come finito dai tempi della famosa lite con i surrealisti. Tralasciando i sospetti avanzati dal De Chirico verso critici e mercanti nelle pagine autobiografiche dedicate all'episodio, non c'è dubbio che siamo anche qui in presenza di atteggiamenti prevaricatori che rifiutano di analizzare le dichiarazioni dell'artista. Per quanto riguarda comunque il preteso surrealismo di De Chirico, Gian Alberto dell'Acqua⁶ noterà che il grande rigore della costruzione e i legami con la grande tradizione artistica pongono l'italiano fuori da questa poetica.

Vi sono infine tutti quei critici che già molti decenni orsono si sforzarono di cogliere alcuni fondamentali valori della poetica di De Chirico. Tra questi primeggia indubbiamente Waldemar George⁷, la cui impostazione resta fundamentalmente valida e può essere assunta come punto di partenza per la comprensione anche della successiva produzione di De Chirico.

In ogni caso, una visione globale del senso dell'opera dechirichiana nelle sue diverse fasi è ancora da formularsi, anche se in questa direzione già si muovono i numerosi saggi usciti nei più recenti anni ad opera di una nuova critica.

È noto da sempre il legame tra la formazione di De Chirico e il filone antihegeliano che va da Kierkegaard a Nietzsche, ed in particolare l'influenza di Schopenhauer e Weininger.

Martin⁸ ha messo in luce l'affinità di De Chirico con Hoffmansthal e Schuré nella riscoperta del *Theatrum mundi* attraverso Calderon e sulla scia di Eraclito; egli ha pure sottolineato il significato di « anima » che la figura di Arianna riveste nella cultura tedesca, citando con ciò Kaufmann e curiosamente dimenticando la trattazione scientifica del tema in Kérenyi⁹.

⁶ G.A. DELL'ACQUA, *La peinture métaphysique*, in « Cahiers d'Art », 25, I, 1950. Vedi anche POLI, cit.

⁷ W. GEORGE, *Chirico. Avec des fragments littéraires de l'artiste*. Editions des Chroniques du Jour, Paris, 1928. È doveroso peraltro citare anche i due testi di R. CARRIERI, e G. CASTELFRANCO, rispettivamente in: *De Chirico*. Monografie d'arte di Stile a cura di V.E. Barbaroux e Giò Ponti, Milano, 1942; e *Mostra individuale dei pittori C. Carrà e G. De Chirico e postuma di Rubaldo Merello*. Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1926.

⁸ M.W. MARTIN, *Reflections on De Chirico and Arte Metafisica*, in « The Art Bulletin », LX, 2, June 1978.

⁹ C.G. JUNG, e K. KERENYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972; K. KERENYI, *Miti e misteri*, Torino, Boringhieri, 1979 (nel saggio « La Dea con la coppa »); e infine, più specificamente, K. KERENYI, *Dionysos*, Princeton Un. Press, 1976. Il tema sarà poi ripreso da J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979. Sul significato alchemico di Arianna nel « Polifilo » (Arianna getta acqua dai seni analogamente a quanto illustrato dal « Viridarium Chemicum », più tardi) vedi inoltre M. CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980, considerando tuttavia anche il significato di resurrezione connesso all'ottagono. Per apprezzare tutte le implicazioni del mitologema di Arianna, vedi infine K. KERENYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, importante anche per verificare i suoi rapporti con quello di Medea e per ricollegarlo a

Arianna, è noto, è personaggio assai presente nella metafisica dechirichiana. Quanto al pensiero eracliteo, esso è fondamentale in ogni cognizione sapienziale, cioè prerazionalista e preplatonica¹⁰; e De Chirico detestava Platone¹¹. Recentemente poi il Poli¹² ha giustamente sottolineato il senso dell'influsso di Weininger, focalizzandolo sul fondamentale tema della crisi del soggetto occidentale.

Si deve tuttavia constatare che la messa a fuoco dei cardini culturali alla base dell'opera dechirichiana non ha ancora condotto all'utilizzo sistematico di alcuni filoni di pensiero che, pure, aiuterebbero a chiarirne il senso. Con l'eccezione di Calvesi¹³ il quale accenna all'artista in chiave di archetipi collettivi, non si è rilevato a sufficienza l'enorme recupero del mito e del « sacro » operato dallo spiritualismo della cultura tedesca. Esso si riverbera con diversi accenti nell'opera di uno Jung, di un Kérenyi, di un Eliade¹⁴, strumenti, questi, assai utili per abordare l'opera di

quello degli Argonauti, capitale costituente della metafisica dechirichiana. In termini di psicologia analitica il mito degli Argonauti è analizzato da R. SICUTERI, *Astrologia e mito*, Roma, Astrolabio, 1978. Si deve quindi considerare il doppio tema dechirichiano nelle due valenze di un tema unico: la sfida oltre il limite del razionale (gli Argonauti, guidati da Giasone, il primo navigatore) alla conquista di terre inesplorate (nell'inconscio, che ha per simbolo il labirinto) al quale è guida Arianna, cioè l'anima. L'importanza di Arianna-anima è fondamentale: abbandonandola — come anche Giasone abbandonando Medea — l'Eroe (come Teseo) andrà incontro ad un destino avverso per la « perdita dell'anima » (la morte di Giasone ricalca poi perfettamente i temi della psicologia analitica).

¹⁰ Sul fondamentale contrasto tra il razionalismo e il pensiero sapienziale vedi G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1978. Su Eraclito vedi ancora G. COLLI, *La sapienza greca*, vol. III, Milano, Adelphi, 1981; e R. LAURENTI, *Eraclito*, Bari, Laterza, 1974.

¹¹ Vedi lo scritto *Noi metafisici* riportato recentemente in *Giorgio De Chirico* (Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1970) Catalogo a cura di W. SCHMIED, Edizioni Ente Manifestazioni Milanesi, Milano, 1970.

¹² F. POLI, cit.

¹³ M. CALVESI, *Giorgio De Chirico* cit. È ora della massima importanza il lavoro di ricerca in corso da parte di M. Fagiolo dell'Arco (vedi oltre).

¹⁴ Sulla definizione del « sacro » in M. ELIADE ricordiamo il fondamentale *Trattato di Storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1972 e 1976 e *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze, Sansoni, 1979 vol. I. Sulla scia del famoso testo del 1917: R. OTTO, *Il sacro*, Milano, Feltrinelli, 1966, egli sposta l'accento dalla « idea » alla « esperienza » conformemente a quel pensiero sapienziale che si viene riscoprendo in reazione alla crisi del razionalismo cartesiano. Dalla sua opera divulgativa *Il sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 1973, citiamo alcune affermazioni che sono illuminanti per osservare le « apparizioni » dechirichiane. Nelle ierofanie, gli oggetti non significano più se stessi, ma il « sacro » come *ganz andere* che si presenta « saturo d'essere ». Lo spazio che ne risulta « non è omogeneo; presenta talune spaccature o fratture: vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti tra loro ». È questa una esperienza primordiale di « fondazione del mondo ». Il tempo è parimenti disomogeneo e discontinuo (« Il mistero dell'ora »?) ed è mistero. Tralasciando di citare oltre notiamo che una « esperienza » (non un « concetto », si badi bene) profana del mondo, potrebbe coincidere con certe manifestazioni di arte informale, agli antipodi delle quali è la potente volontà strutturatrice della metafisica dechirichiana. Quanto a K. Kérenyi, continuatore dell'opera di W.F. Otto e massimo studioso della mitologia greca, ricordiamo i saggi contenuti nel citato « *Miti e misteri* » come introduzione all'esperienza del mito. È noto che De Chirico ha assunto la visione del mondo greco tramite la cultura tedesca.

De Chirico. Ci riferiamo con ciò non soltanto alla riscoperta junghiana della simbologia alchemica, fonte di sorprendenti letture iconologiche¹⁵, ma anche alle ricerche sul pensiero schizofrenico quale produttore di immagini simboliche arcaiche depositate nell'inconscio¹⁶. Diciamo questo per spostare l'accento sui rapporti tra il pensiero paranoico e la creatività, che occupano ormai un posto preminente nella comprensione del fenomeno artistico, e che non possono essere ignorati in un'ottica quale quella introdotta dalla cultura evocata¹⁷. In tale ottica infatti, la comprensione della « forma » passa necessariamente attraverso la comprensione dei « contenuti » che essa intende esprimere, in contrapposizione ad ogni estetica formalista di discendenza parigina, bestia nera di De Chirico.

Arieti¹⁸ con riferimento anche alla conoscenza intuitiva come intesa da Spinoza e Bergson, affronta il problema dei processi di pensiero secondo il principio di Von Domarus, e colloca il pensiero creativo di artisti e scienziati nell'ambito del pensiero prelogico, per il quale l'identità è stabilita in base all'identità dei predicati; onde può porsi in termini di notazioni booleane, $A = \bar{A}$ ($A = \text{non } A$), purché A e \bar{A} abbiano in comune un predicato. Il pensiero prelogico è dunque fuori dal sillogismo, dal razionalismo aristotelico e cartesiano, e si colloca nell'ambito del pensiero analogico e sapienziale. Questo pensiero è l'unico in grado di essere portatore di nuova realtà, in quanto fluisce in molteplici ed imprevedute direzioni. Esso è in relazione al fondamento della vita psichica, che è nell'intenzione e non nell'immagine; infatti la scelta del predicato identificante è dettata da desideri inconsci.

Sin qui l'Arieti. Si noti, per inciso, che il richiamo a Spinoza e Bergson e al volontarismo, centra perfettamente alcuni elementi che riguardano da presso De Chirico. Martin ha infatti rilevato l'ascendente della bergsoniana

¹⁵ Di C.G. JUNG ricordiamo, oltre al ben noto *Psicologia e alchimia*, Roma, Astrolabio 1950; nuova edizione Torino, Boringhieri, 1981, ampiamente citato dal Calvesi in vari suoi saggi, anche il fondamentale testo *Mysterium Coniunctionis* che citiamo nella 2ª edizione inglese della Princeton Un. Press. Princeton, 1970, 1974 e 1976; e inoltre *Aion*, Princeton Un. Press 2ª ed. 5ª rist. riveduta, 1978; *Alchemical Studies*, Princeton Un. Press 1967, 1970 e 1976; e infine *Psicologia e Religione*, Torino, Boringhieri, 1980 che rappresentano rispettivamente i voll. 14, 9 II, 13 e 11 delle « Opere complete » o dei « Collected Works ».

¹⁶ Vedi i voll. 3 e 5 delle « Opere complete » di C.G. JUNG, Torino, Boringhieri, rispettivamente 1971 e 1970.

¹⁷ Facciamo qui riferimento ai fondamentali studi di S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1979 (Arieti è uno dei maggiori psichiatri contemporanei, autore di importanti testi scientifici); di G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976; e di J. LACAN, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino, Einaudi, 1980. Escludiamo dalla nostra analisi il noto testo di L. BISWANGER, *Tre casi di esistenza mancata*, Milano, Il Saggiatore, 1964, ricordato da POLI cit. a proposito del « manierismo » in De Chirico. Questo testo infatti, pur fornendo citazioni interessanti, mostra la tendenza dell'Autore alla condanna del « diverso »; vi si parla di « sospetto biologico e medico persino nei confronti del *manierismo* artistico, un sospetto fondato » (pp. 205-206, corsivi dell'Autore). Nonostante l'uso di strutture logiche heideggeriane esso ci sembra quindi fuori dal filone culturale proposto.

¹⁸ S. ARIETI, cit.

Introduzione alla metafisica su De Chirico¹⁹; quanto all'artista egli si è sempre dichiarato « l'antigreco per eccellenza » ed ebbe notoriamente rapporti con il pensiero e con il mondo ebraico sin dal tempo di Ferrara. Orbene: il filone volontaristico ed antintellettualistico (antigreco) della perpetua creatività che è presente in Bergson²⁰ è tipico sia della cultura ebraica che della scelta antihegeliana cui appartiene De Chirico²¹.

Arieti prosegue indicando tutta una serie di sintomi che lo schizofrenico presenta in comune con il pensiero creativo,²² scientifico, artistico e religioso, nel suo rapporto col mondo (insensatezza dell'apparenza, apparenze nascoste, terrore del caos). Quante volte, negli scritti di De Chirico, appaiono questi temi! E con essi quello dello « spazio magico »²³, che si riporta sia al tema della « sacralità » (vedi nota 14) citato anche dall'Arieti, sia al tema del porre ordine nel caos.

Arte come conquista di nuova realtà e come ordine nel caos è infatti il tema dell'Arieti, ma anche, per altra via, del Bateson²⁴ con la sua teoria del « doppio legame ». Entrambi notano che l'artista e il creatore si distinguono dal paranoico in un punto: la capacità di dominare l'enorme afflusso di materiale archetipo e di dargli forma. Questo materiale, come osserverà per primo Jung, assume il volto del mito e delle simbologie alchemiche, frutto anch'esse di un terrificante viaggio all'interno di se stessi, « *descensus* » nella « *materia* » alla scoperta dell'« *anima mundi* ». Vaso di trasformazione alchemica, microcosmo, è la stanza (il « cavo », l'utero; cfr. Neumann²⁵) ove si condensano le apparizioni di De Chirico.

Quanto a Lacan,²⁶ nel suo ormai celebre testo, dopo aver rilevato tratti della percezione paranoica (percezione degli oggetti marcata da un carattere

¹⁹ M.W. MARTIN, cit.; H. BERGSON, *Introduzione alla metafisica*, Lanciano, Carabba, 1949.

²⁰ H. BERGSON, *Le due fonti della morale e della religione*, Milano, Comunità, 1947, 6^a ed. 1979.

²¹ Circa il volontarismo del Dio ebraico rinviamo allo splendido commento del Vajda sul tema della « benedizione » in G. VAJDA, *Le commentaire d'Esra de Géronne sur le Cantique des Cantiques*, Paris, Aubier Montaigne, 1969. Anche il riferimento in POLI, cit. alla « razionalità negativa » di De Chirico, trova puntuale riscontro nell'approccio ebraico a Dio per via negativa: vedi A. SAFRAN, *La Cabala*, Roma, Carucci, 1981. In entrambi i casi l'indicibile è la vera essenza della realtà. Per quanto riguarda poi la compatibilità del pensiero ebraico con Hegel, vedi gli arguti giochi di parole di Ceronetti su éghel-vitello, nel saggio *Sulla polvere e sulla cenere* incluso in G. CERONETTI, *Il libro di Giobbe*, Milano, Adelphi, 1972.

²² Anche M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1970 è ripreso da L. BISWANGER cit. sul tema dello « esserci » in termini non lontani dallo junghiano « processo di individuazione », a sottolineare quel desiderio di assoluto (e quindi quella scarsa comunicazione col sociale rilevata da LACAN, cit.) sia nel paranoico che nell'individuo creatore. Il carattere creativo della mistica che non ignora ma supera la logica, è trattato da G. SCHOLEM, *La mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

²³ In « Statue, mobili e generali » riprodotto nel Catalogo di SCHMIED cit. in nota (11).

²⁴ G. BATESON, cit.

²⁵ E. NEUMANN, *La Grande Madre*, Roma, Astrolabio, 1981, ove è trattato diffusamente il tema del « cavo ».

²⁶ J. LACAN, cit.

immanente e imminente di significazione personale) che richiamano prepotentemente gli scritti metafisici di De Chirico, primo tra tutti il bellissimo *Ebdomero*²⁷ (ma anche gli altri, per i quali si rimanda alla bibliografia citata sub nota¹); dopo aver rilevato l'affinità tra essa e la creazione poetica; l'importanza della crisi da sradicamento come veicolo alla intima comprensione della propria epoca; i legami col mito e il pensiero prelogico; la predilezione per la metafisica; afferma che la conoscenza della sintassi paranoica « costituisce un'indispensabile introduzione alla comprensione dei valori simbolici dell'arte e in particolare ai problemi dello stile ».²⁸

E per concludere su questo tema ricorderemo la dichiarata predilezione di De Chirico per il sogno e le lunghe notti, che richiama le osservazioni di Arieti e di Jung sulla produzione di materiale mitologico nel sogno e sui legami di questo sia con il pensiero schizofrenico, sia con la creatività.

Quanto alle osservazioni di Jung che ci possono interessare per comprendere De Chirico (il cui sogno prima di incontrarsi con Laparade²⁹, a parte il *déjà vu* — sincronicità?³⁰ — esprime una simbologia assai trattata da Jung negli archetipi dell'acqua e del giardino); a parte ciò che sarebbe ripetitivo, notiamo, dai citati voll. 3, 5, 14, delle « Opere complete », numerose coincidenze tra le percezioni degli schizofrenici e varie sensazioni espresse più volte da De Chirico nei propri scritti. In particolare ricordiamo la crisi di « fine del mondo » con scoppi, bagliori, clangori, disintegrazione del sole, ecc. che ricorda la descrizione dell'incontro di De Chirico con l'opera del Tiziano descritta nelle *Memorie della mia vita*.

La tematica dei « Bagni misteriosi » vissuta nei ricordi infantili relativi alle scalette sotto le cabine, trova un senso nella simbologia alchemica dell'acqua (*Mysterium Coniunctionis*) come inconscio, elemento potenzialmente disgregatore (poi rigeneratore) nel quale « discendere »; in particolare la strana scelta del *parquet*, al di là delle origini occasionali ricordate da De Chirico, trova parallelo nella « acqua tifonica » o « acqua che non bagna »; un'acqua azoica, « minerale », che denuncia particolari situazioni esistenziali (la « *anima mundi* » nel fondo di un mare buio e invivibile è tema ritrovato da Jung in Ippolito « Elenchos »).

Il tema del sole e della luna sdoppiati in immagini brillanti e oscure legate da un cordone ombelicale, presente a partire dalle illustrazioni ai « *Calligrammes* », e ripreso a josa nella pittura degli ultimi anni, ha precedenti nelle simbologie studiate da Jung negli schizofrenici, ma anche nei prodotti del simbolismo medievale o mitraico citati da Jung (voll. 3 e 5 delle « Opere complete »). Esso si chiarisce con il tema alchemico del « *sol niger* » o « *umbra solis* » (vol. 14: *Mysterium Coniunctionis*). Il sole vi

²⁷ G. DE CHIRICO, *Ebdomero*, Milano, Longanesi, 1971. Precedenti edizioni italiane. Milano, Bompiani, 1942; e Roma, presso l'Autore, 1957.

²⁸ J. LACAN, *Il problema dello stile e la concezione psichiatrica delle forme paranoiche dell'esperienza*, in « Le Minotaure », n. 1, 1933; riprodotto in J. LACAN, cit.

²⁹ G. DE CHIRICO, *Memorie...*, cit.

³⁰ C.G. JUNG, *La sincronicità come principio di nessi acasuali*, in C.G. JUNG, *La dinamica dell'inconscio*, vol. 8 delle « Opere complete », Torino, Boringhieri, 1976.

appare come strumento del dramma psicologico e fisiologico del ritorno alla « *prima materia* » (morte). Hermes dice (« *Tractatus aureus* »): « Figlio, estrai l'ombra dal raggio ». E poiché la « ombra » è « *res vilissima* », il « Sole nel caminetto con autoritratto », opera della vecchiaia esposta nella mostra romana, può così interpretarsi: « Ho estratto l'oro dalla materia vile (ma i due soli sono legati da un cordone ombelicale, per la duplicità del reale nel pensiero simbolico) e l'ho estratto in me (nella mia stanza, nel mio microcosmo, nel mio atanor) a mia gloria (l'ho posto sotto la mia effigie) ». Un vero « *Exegi monumentum* » in pittura che si ricollega, in termini però creativi, a quel desiderio di rivendicazione che caratterizza il pensiero paranoico (Lacan). E i raggi del sole sono solidi (Jung, vol. 5 cit.)³¹.

In tema di alchimia, scienza ermetica (cioè di Hermes) per eccellenza, viene però subito alla mente non solo l'importanza di Hermes in tutto il mondo figurativo e letterario dechirichiano, ma anche il suo reincarnarsi in forme moderne (vedi « *Le fils de l'Ingénieur* » in George, cit.) in modi che richiamano i temi di Seznec³²; senza necessariamente ipotizzare una irrisione agli archetipi olimpici della cultura occidentale³³.

³¹ Per i significati alchemici e psicologici del sole e del « sole nero » vedi anche J. CHEVALIER, - A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, 4 voll., Paris, Seghers, 1969. Ad esso rimandiamo anche per le voci relative alla luna (simbolo che De Chirico associa sovente al sole) e Mercurio, presente nei quadri di De Chirico sia come mercurio (« Il sogno di Tobia » vedi anche nota 44) che come Hermes; in significato cioè sia alchemico che mitologico. Si constaterà l'importanza di questa simbologia per comprendere De Chirico; qui ricordiamo in particolare il carattere equilibrante e risolutore del Mercurio, e l'equazione luna-sogno-inconscio. La luna è anche simbolo del tempo. Come archetipi (paterno e materno) sole e luna sono trattati anche da Jung, che ricorda tra l'altro questo sogno di un paziente (vol. 5 cit.): sole e luna, scomparsi dal cielo, sono divenuti di carta oleata. Al citato *Dictionnaire des Symboles* rimandiamo anche per le voci *rêve* e *revenant*. Il *revenant* è simbolo di contenuti inconsci, di un « io » sconosciuto e represso che sorge, ed è, come noto, titolo di un famoso quadro di De Chirico. Qualche spunto presenta anche la voce *mannequin*; importante la voce *train* che mostra l'inequivocabile identità della simbologia degli Argonauti e delle Ariane con quella dei treni e delle stazioni. Si tratta sempre di un lungo viaggio all'interno di se stessi, desiderio di individuazione e conquista di nuova realtà. Che questa conquista passi attraverso un *descensus* nell'inconscio lo abbiamo già affermato; vogliamo qui ricordare l'equazione inconscio-labirinto marcata nel citato *Dictionnaire* in connessione con quanto affermato da M. FAGIOLO DELL'ARCO, in *Et quid amabo nisi quod aenigma est? Il Tempo di Apollinaire*, Roma, De Luca, 1981. Afferma il Fagiolo dell'Arco: « Il problema del labirinto diventa insomma una nuova chiave di lettura per la struttura pittorica e per il metodo immaginario di De Chirico » il che ci sembra confortante l'impostazione scelta nel presente studio. Fagiolo dell'Arco nota anche, senza peraltro soffermarsi a ricercarne il bandolo nel processo di ricerca interiore, la connessione di treni e Ariane.

³² J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi Dei*, Torino, Boringhieri, 1981. Anche se non condividiamo pienamente un approccio che ignora il contributo junghiano, esso è iconograficamente della massima rilevanza.

³³ Nell'ambito di questa tesi sarebbe allora interessante un raffronto con il Borgés citato da Settis in prefazione a J. SEZNEC, cit. Ci sembra tuttavia che il senso delle tele dechirichiane parli più di melanconia che non di irrisione. E la « melanconia » è tema fondamentale in De Chirico: vedi M. FAGIOLO DELL'ARCO, cit. in nota (31).

Questo reincarnarsi indica, se mai, la « sopravvivenza degli Dei » in De Chirico sotto forma di materiale mitologico, onirico, cui egli seppe dare forma: ed è questo suo dar forma ponendo ordine nel caos che si affaccia in lui, ciò che consente all'uomo di crear nuova realtà, cioè di essere artista. Ciò cui De Chirico alchemicamente dà forma nel proprio atanor, assumendo l'angoscia, è la crisi dell'individuo occidentale in questo secolo. Nota giustamente Schmied nel catalogo milanese, che « immortalità », « enigma » e « malinconia », sono le parole più amate da De Chirico, e afferma: « Questo desiderio intenso di imperituro, profondamente radicato in lui, sentimento dominante della sua vita, distingue Giorgio De Chirico da tutti gli altri artisti della sua generazione ». De Chirico si riconosce in Böcklin e Lorraine, in Nietzsche, Schopenhauer e Weininger perché « in ognuna delle sue tele intendeva opporsi allo scorrer del tempo ». Vorremmo dire che egli è il figlio di una civiltà che credette di aver concluso la storia, il quale scopra angosciosamente d'un tratto l'inesorabilità del « panta rei ». Schmied sottolinea perciò in perfetta coerenza il ruolo fondamentale di « Ebdomero » per comprendere la natura di De Chirico e i sogni che lo hanno sedotto, anche perché il romanzo venne alla luce in quello scorcio degli anni venti che vide la trasformazione della pittura di De Chirico e la nota lite con i surrealisti.

Questa data non è casuale, poiché coincide, per De Chirico, con quei 30-40 anni di età che vedono, sia secondo le osservazioni statistiche di Arieti sulla creatività, sia nell'enorme esperienza terapeutica accumulata da Jung seguendo i « processi di individuazione », una radicale crisi di morte-rinascita e la trasformazione della personalità: crisi che « Ebdomero » descrive, additandone, al termine, lo sbocco.

Non a caso nei quadri di De Chirico, Ebdomero-Ulisse è un viaggiatore « *autour de sa chambre* » autobiografico, come l'eterno « ritornante » « figliol prodigo ». Vi è un enigma nelle « partenze » e negli « arrivi », che tale resta perché i luoghi di arrivo e partenza sono meri luoghi psichici, luoghi segnati dall'anima-Arianna, ove si accumula alla rinfusa il materiale eidetico sublimante la percezione quotidiana: materiale equestre o di drogheria, templi o sale d'aspetto, non ha importanza.

La trasformazione della pittura di De Chirico negli anni venti e il suo ritorno neometafisico in vecchiaia, al di là di episodi commerciali che non ci interessano — quali il proliferare delle copie o certa ritrattistica adulatoria o storie di falsi autenticati e viceversa — scandiscono probabilmente, in perfetta sincerità espressiva, i tempi di questo viaggio psichico. È nell'estrema vecchiaia infatti, nota Jung, che il materiale archetipico torna ad affollarsi in vista dell'estrema trasformazione, ora non più soltanto psichica. Notava del resto Jouffroy⁸⁴ che tutta l'opera di De Chirico è percorsa da un senso di morte, ove la notte che scende sull'anticamera non è che la imminente notte dell'Europa: e questo è quel modo intimo di vivere il proprio tempo che notava Lacan.

⁸⁴ A. JOUFFROY, *Giorgio De Chirico au dessus de tout jugement*, XX siècle, n. 50, 1978.

De Chirico ebbe il merito, come scrisse Cocteau,⁸⁵ di avere « *en plein période plastique, compté davantage sur la morale que sur les problèmes visuels, qui aboutissent fatalement à la préciosité* »; e tuttavia non poteva arrestare la propria ricerca agli esiti del primo periodo metafisico. Con il suo retroterra culturale, era altamente probabile che egli cercasse nella grande tradizione artistica un qualche comun denominatore con la propria *weltanschauung* assunta ad ipostasi della artisticità. Qualcosa cioè che consentisse a questa sua visione del mondo di inserirsi in un più ampio filone, meno soggettivo, apoditticamente imperituro, pur restando fedele alla assolutezza della propria dogmatica autoevidenza, caratteristica della « numinosità » dei contenuti inconsci.

Nasce così il periodo delle « ottobrate » e degli « addii » che il Raghianti⁸⁶ giunge persino a considerare « il periodo pittoricamente più autentico di De Chirico » in un saggio nel quale peraltro rifiuta il De Chirico « metafisico ». È il lungo periodo della maturità, nel quale la metafisica, lungi dall'essere dimenticata, rivive in un diverso e arricchito contesto di richiami museali; ed è anche il periodo della ricerca di identità nel passato, con gli autoritratti in costume; un periodo di tanta e così disparata produzione che potrebbe significarsi nell'autobiografico « Ulisse », vagabondo per mari immensi e terre sconosciute. Metafisici restano inoltre alcuni suoi esiti figurativi anche quando egli si pone dichiaratamente sulle orme di Rubens, Renoir, o Delacroix. Ma se il simbolo può restare velato o perdere immediatezza in queste sue ricerche, e se alcuna produzione mostra una serena indifferenza ad ogni intento di artisticità, ecco scaturire, a partire dal 1934, i « Bagni misteriosi »; mentre non si contano le apparizioni di ogni genere nella stanza (o altrove) nell'ambito di una non ripetitiva continuità con la prima metafisica.

Certamente, non si può dimenticare che stanno arrivando gli anni dei suoi poco entusiasmanti scritti sulla « materia pittorica » e sulla pittura moderna⁸⁷. Occorre tuttavia notare che questi scritti, e specialmente il primo, pongono l'accento sul parallelismo di « mestiere » e « talento », cioè sull'esigenza di affinare i propri mezzi tecnici per giungere ad esprimere pienamente la propria visione; tema, questo, sacrosanto al di là di molte ingenuie argomentazioni usate e della eterna sua autoesaltazione (per quanto riguarda mania di grandezza e querulomania, vedi Lacan e Biswanger).

Quanto all'antimodernismo di De Chirico, esso, anche se condito di considerazioni poco accettabili, parte da una non ingiustificata petizione antiintellettualistica, che vede l'idea non scindibile dall'esecuzione.

L'essersi attirato i fulmini della critica italiana per questo, lui, da essa già accusato, per la propria pittura metafisica, di essere un pittore « lette-

⁸⁵ J. COCTEAU, *Essai d'une critique indirecte*, citato da A. PICA, in *12 opere di Giorgio De Chirico presentate da Agnoldomenico Pica*, Milano, Edizioni del Milione, 1944. Pica sottolinea l'unitarietà dell'ispirazione in De Chirico, metafisico e non.

⁸⁶ C.L. RAGGHIANI, *Il caso De Chirico*, in « Critica d'Arte », XLIV, 163-165, 1979.

⁸⁷ G. DE CHIRICO, *Discorso sulla materia pittorica*, in « L'Illustrazione italiana », 1942, n. 17; G. DE CHIRICO, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in « Lo Stile nella casa e nell'arredamento », 1942, n. 13. La paternità, anche se adottiva, resta tale e mai ripudiata nella sostanza.

rato » (Longhi), giustifica le affermazioni di Lebel³⁸ sulla deliberata malevolenza della critica italiana, antimetafisica prima, filometafisica poi, antidechirichiana sempre. Più calibrato e ragionevole giudizio gli venne da chi, dissentendo, lo apprezzava: e cioè da Bontempelli e Giò Ponti³⁹.

Quanto all'antiastrattismo di De Chirico, esso si giustifica pienamente con il rapporto costruttivo esistente tra De Chirico e il linguaggio paleologico portatore della numinosità dell'archetipo. Arieti ipotizza infatti che, sotto il profilo psichico, l'arte geometrico-schematica segni un tentativo di arrestare il fluire del mondo, dal quale De Chirico si sentiva viceversa, forse sé nolente, trasportato.

Questo rapporto negativo della passata critica italiana (non tutta, naturalmente) con De Chirico, merita tuttavia ancora qualche parola, poiché consente di mettere in luce la dissonanza tra la cultura italiana dell'epoca e quella dell'artista, in anticipo allora di vari decenni in quanto più pienamente europea. Non a caso De Chirico viene finalmente compreso, in Italia, solo dalla critica attuale.

Emblematica è infatti la *querelle* su De Chirico e Carrà metafisici, che tanto si protrasse quanto si è ora sgonfiata, riconoscendosi finalmente che la originaria metafisica è quella di De Chirico, dalla quale Carrà fu influenzato senza peraltro capirne il senso⁴⁰. L'orientamento classicista e purovisibilista della critica italiana di allora era infatti assolutamente incapace di comprendere una così radicale novità di contenuti, e perciò stesso non ne comprendeva, anzi, ne denigrava, i risultati formali⁴¹. A questo orientamento era molto più facile approvare un Carrà, che si orientava con scontate scelte accademiche basate su una ricerca meramente formale, che non un De

³⁸ R. LEBEL, *De Chirico, ou la peinture à rebours*, in « L'Oeil », n. 193, 1971. Lebel cita il giudizio di Duchamp sulla pittura « post-metafisica » di De Chirico. Per Duchamp, gli avversari di De Chirico erano « incapaci ormai di seguirlo ».

³⁹ M. BONTEMPELLI, *Massimo Bontempelli a Giorgio De Chirico sulla pittura moderna*, in « Lo Stile nella casa e nell'arredamento », n. 15, 1942; e G.P. (Giò Ponti) *ivi*, senza titolo. Per il Ponti (G. PONTI, *Storia di oggi e artisti di oggi*, in « Lo Stile nella casa e nell'arredamento », n. 17, 1942) la pittura metafisica di De Chirico, cupamente romantica, annuncia che il mondo classico metafisico è morto.

⁴⁰ Afferma a chiare note M. RAGON, *Giorgio De Chirico et la peinture métaphysique*, che Carrà imitò De Chirico, ma non poté rubargli la poesia. I motivi della preferenza per Carrà in autori come Longhi (cui va aggiunto il Ragghianti) sono ben messi in luce da M. CALVESI, *Giorgio De Chirico*, cit.: A. BOATTO, in *Tre punti sulla pittura metafisica*, « Arte Contemporanea », novembre 1966, conduce una esatta analisi sul mito classico in De Chirico (ereditato da Böcklin e quindi disponibile ad usi imprevedibili) e sulla sua modernità, ricordando Duchamp (« la modernità... è un modo nuovo, amaro e disincantato di vedere un vecchio universo »); dopo di ciò sottolinea, per contrasto, il carattere involutivo delle scelte di Carrà. Anche M. VAL-SECCHI, *La pittura metafisica*, Milano, Garzanti, 1958, sottolinea la primogenitura di De Chirico.

⁴¹ F. BELLONZI, in *Arte moderna. Tendenze e personalità*, Roma, De Luca, 1963, dopo aver rimarcato l'eccezionale lirismo di De Chirico (l'artista era conscio del proprio lirismo, e nelle « Memorie... », cit. si duole che esso venisse frainteso come scenografia) nota che in lui confluisce l'aspirazione dei movimenti spiritualizzanti del 1848, e che la metafisica italiana non ha lo spirito di quella di De Chirico. Si noti, al riguardo, che ogni spiritualismo è teso sui propri contenuti, i quali soltanto contano; da essi, e soltanto da essi, discendono i nuovi esiti formali.

Chirico il quale reclamava un proprio statuto⁴². La natura reazionaria di queste posizioni meramente formali e quindi accademiche, ostinatamente precluse all'irruzione del nuovo, appare ancor più evidente quando si rimprovera a De Chirico (Longhi) di esser di quei pittori «alquanto letterati e farciti di cultura varia» con ciò negando all'artista — secondo una tradizione a dir poco feudale — il diritto di esser uomo di cultura e di «fare» cultura⁴³: tantomeno in direzione spiritualista⁴⁴. La nostra critica non accettava (e il pensiero accademico non avrebbe accettato mai) un'arte il cui referente fosse «altrove», cioè nel «non artistico». Vale a dire un'arte intesa come «visione del mondo» espressa in pittura, quale fu quella di De Chirico, recepita tale dal George.

Ciò che ci preme ora sottolineare, tornando al tema della «conversione» di De Chirico, cioè del «cambiamento» della sua pittura tra il trentesimo e il quarantesimo anno di età, interpretato anche da altri in base alle

⁴² R. LONGHI, cit., afferma che De Chirico porta la pittura «al livello del pubblico medio» «dipingendo come *tout le monde*» e prosegue poi su questo tono. L. RAGGHIANI, cit., per motivi di «elementarità del procedimento e dei risultati» e per «uno stilema più facilmente ripetibile o riproducibile da altri» svaluta la metafisica di De Chirico rispetto a quella di Carrà e Morandi, elogiati per l'accuratezza formale.

⁴³ Val la pena di notare ancora che il famoso articolo del Longhi riesce a centrare esattamente il problema, anche se in chiave di ostilità: è contro ogni simbolismo, ogni spiritualismo, ogni cultura proveniente dall'Egitto o dall'Oriente, ecc. Un vero *exploit* di dogmatismo razionalista.

⁴⁴ M. RAGON, cit., afferma che nel primo periodo parigino De Chirico «cultivait d'ailleurs le mystère et l'ésotérique». Egli riproduce inoltre un quadro di ubicazione ignota (*L'enigme de l'arrivée*, 1912, coll. privata) che, pur non incluso nel «Catalogo generale di Giorgio De Chirico» a cura di C. BRUNI SAKRAISCHIK, *Electa*, Milano, 1971 e sgg. (il Bruni, infatti, per ovvi motivi, non recepisce quadri noti soltanto su fotografia), è recepito da M. FAGIOLO DELL'ARCO — che ne ha reperito anche il disegno preparatorio — in *Ecco i De Chirico antichi mai visti prima*, in «Bollaffi Arte» 1980, n. 1-2; e in «*Et quid amabo...*» cit. (il Fagiolo dell'Arco sta esaminando criticamente ed aggiornando l'opera di De Chirico). In questo quadro si nota un elemento iconografico quasi unico nell'opera di De Chirico (a parte *Le caserme del marinaio*, del 1914, ove peraltro il contesto è assai diverso e poco significativo, esso non ha riscontri nemmeno nell'opera grafica: vedi A. CIRANNA, *Giorgio De Chirico. Catalogo delle opere grafiche 1921-1969*, Milano, Ciranna-Roma, La Medusa, 1969). Questo elemento è un pavimento a scacchi bianchi e neri che, come già notava M. CALVESI, in *Duchamp invisibile*, Roma, Officina, 1975, a proposito delle scacchiere di Duchamp, è il pavimento della loggia massonica (indicazione assunta dal Calvesi in AMBESI, *Storia della Massoneria*, Milano, De Vecchi, 1971). Se si considerano alcuni enigmatici accenni di De Chirico in *Ebdomero*, pp. 146-147 dell'edizione Longanesi cit., ciò può aprire uno spiraglio interessante per meglio centrare i referenti culturali di De Chirico, almeno in quel periodo, nonché su possibili migliori inquadramenti della famosa lite con i surrealisti descritta nelle «Memorie...» cit. Anche Duchamp, le cui affinità culturali con De Chirico sono segnalate, evoca il tema di Arianna guida nel labirinto: vedi M. CALVESI, *Duchamp...*, cit. a proposito della mostra surrealista di New York del 1942. Sui rapporti tra De Chirico e i Surrealisti, inizialmente assai stretti, vedi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Et quid amabo nisi quod aenigma est? Giorgio De Chirico: Le rêve de Tobie*, Roma, De Luca, 1980, al quale rimandiamo anche per l'interpretazione de *Il sogno di Tobia* (vedi anche nota 31).

conoscenze offerte dalla psicanalisi⁴⁵, si è che, parallelamente ad una produzione forse solo commerciale ed alle esercitazioni sul « *fà presto* » di secentesca memoria, De Chirico mantenne intatta la propria vocazione metafisica. Non è quindi accettabile la scelta dell'uno o dell'altro periodo quale più o meno « autenticamente » rappresentativo della « novità » dechirichiana; né si possono sottovalutare, anche se ingenua, le dichiarazioni dell'artista allorché egli affermava di ritornare su vecchi temi ricco di una maggiore esperienza pittorica.

Il periodo neometafisico della tarda età, che vede ancora il sorgere di qualche nuovo spunto, appare quindi in continuità con la precedente opera, e perfettamente comprensibile, come già accennato, con l'insorgere di copioso materiale archetipico nell'uomo che si prepara alla morte. Se un problema di valutazione può porre la tarda metafisica, questo non è tanto in una eventuale mancanza di originalità o di autenticità, quanto, se mai, in una minore attualità.

La percezione dell'esistenza alienata nella società industriale e della perdita d'identità dell'uomo europeo nel XX secolo, che è la sconvolgente rivelazione di De Chirico al mondo, quello che farà di lui un protagonista assoluto del secolo unitamente a Picasso e Chagall, ha talmente fruttificato e progredito nella nostra cultura da apparire oggi non soltanto scontata, ma ormai datata quando si ripresenti denunciata negli stessi termini di cinquant'anni prima. Ciò non significa che il discorso di De Chirico non sia più valido: significa soltanto che esso non è mai mutato. Egli resta così come una gigantesca statua di pietra che attraversa immobile l'intera parabola del secolo: solo lo scandire delle ore la illumina di una luce diversa⁴⁶. Dopo la grande rivelazione, De Chirico si estranea per vivere soltanto il proprio tempo interno: lungi dal guarire dalla « ossessione » come afferma Fouchet (vedi nota⁴⁵), egli, come molti nevrotici, resta eternamente eguale a se stesso, raccolto su se stesso e sul proprio mondo. Ma non è questa una caratteristica di tanti artisti e scienziati, cioè di tanti creatori?

Lungi dall'inseguire il secolo come Picasso, e mostrare i segni e le ore della decadenza della cultura ereditata dal XIX secolo trionfalistico e mecca-

⁴⁵ *Conversazione su De Chirico con Max Fouchet*, in « *Le Arti* », 1969, n. 4. È una interessante conversazione di André Parinaud con Max Fouchet, nella quale quest'ultimo attribuisce il « cambiamento » della pittura di De Chirico ad una trasformazione psichica che mette fine ad uno stato ossessivo. Con la scomparsa della « ossessione » scomparirebbe l'arte in De Chirico. La tesi appare tuttavia non documentata, e forse non documentabile per De Chirico, anche se in sé non infondata (si applicherebbe benissimo all'evoluzione di Münch dopo il trattamento psicanalitico). Nella conversazione si hanno inoltre interessanti spunti sul « sacro » in riferimento alla pittura metafisica, in un'ottica che potrebbe benissimo rientrare in quella di Eliade. Per restare nell'argomento, notiamo che le osservazioni di J.D. REY, *Gli ottantuno anni di De Chirico*, in « *Le Arti* », 1969, n. 4, sul crollo di tensione tra il lirico mondo autobiografico di « *Ebdomero* » e le piatte « *Memorie della mia vita* », pur validissime, non testimoniano a favore della tesi di Fouchet. I sintomi della « ossessione » sono quanto mai evidenti anche nelle « *Memorie* » ed è solo il crollo dell'intenzione artistica a differenziare la situazione di De Chirico nei due lavori.

⁴⁶ Ha scritto De Chirico (citato in A. PARINAUD, *Chirico, l'affairmé de peinture*, Galerie des Arts, n. 181, 1978), « una statua è sempre presente a se stessa. Nella solitudine della statua il tempo non produce che un sol frutto: l'ombra ».

nicista, De Chirico denuncia lo scandalo e sta: il suo quadrante è fermo nell'ora enigmatica; le lancette indicano, accusatrici, il sacro, ad un secolo desacralizzato alla deriva⁴⁷.

GIAN CARLO BENELLI

⁴⁷ Il sacro è, secondo la definizione di Eliade (*Storia delle credenze...* cit.) ciò che è « irriducibilmente reale », e fonda una gerarchia di valori nel caotico mare dell'esperienza. La « sacralità » equivale, in diversa ottica, alla « numinosità » dell'archetipo junghiano o del prototipo kérenyiano; del resto il termine « numinoso » è assunto da quello stesso Rudolf Otto cui si rifà Mircea Eliade. La differenza, importantissima sul piano culturale ma non ai fini che qui ci interessano, consiste nello spostarsi dell'accento in direzione umanistica, cioè nel riportare dentro l'uomo quella realtà extraumana del sacro che caratterizza la destra tradizionale di Eliade. Il senso del sacro nasce da quel costellarsi di contenuti inconsci che dà anche il particolare tono della percezione paranoica (e del pensiero creativo) ove emergono bisogni inconsci (ARIETI, cit.). Il mito, nel quale il sacro si esprime coi suoi mitologemi, contiene dunque il « programma », la volontaristica fondazione di una cultura e di una civiltà, che si realizza poi materializzandosi per successive « desacralizzazioni ». Una società desacralizzata è quindi ormai una società crepuscolare e senza utopia, cioè, nel linguaggio del « sacro », senza « valori » (vedi anche la definizione weberiana di decisioni « razionalmente orientate allo scopo » come contrapposte alle decisioni orientate sui valori, in M. WEBER, *Economia e società*, Milano, Comunità, 1968). In questo senso De Chirico, che naviga il proprio inconscio alla ricerca del proprio « sé » evocando i fantasmi eterni delle origini dell'Occidente in malinconica, lontana prospettiva, dà la misura della propria statura d'artista. Questa stessa statura di uomo che interpreta il secolo, emerge poi nell'opposta valenza allorché egli scopre l'eternità del mito sempre rinnovantesi sotto maschere contemporanee (sul significato del mito vedi la fondamentale opera di J. CAMPBELL, *The Masks of God*, Viking Compass, 1970 e Penguin Books, 1976. La centralità del problema del mito nella cultura europea degli ultimi decenni è doviziosamente documentata da F. JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. Il Campbell, contrariamente allo Jesi, comprende le implicazioni « laiche » dell'archetipo junghiano, con riferimento agli « innatismi » studiati da Lorenz e dalla sua scuola (per questo tema rimandiamo a I. EIBL EBENSFELDT, *Trattato di Etologia*, Milano, Adelphi, 1979). L'importanza europea di De Chirico — che potrebbe assumere un ruolo parallelo a quello attribuito a Kafka da W. BENJAMIN in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962 — viene ora finalmente segnalata nella giusta luce in Italia con le ricerche di M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, delle quali sono stati pubblicati tre volumi (i due ricordati nelle note (31) e (44) e *Il tempo dei valori plastici* nel 1980 e 1981. Le implicazioni del simbolismo dechirichiano, come nota giustamente il Fagiolo dell'Arco, sono tuttora lungi dall'essere interamente esplorate, e richiederebbero uno sforzo interdisciplinare. Ad esempio, un interessante problema si apre allorché Fagiolo dell'Arco (*Le rêve de Tobie*, cit.) introduce la possibilità di riferire il tema dell'occulto (*aidel* del citato quadro) al nome della sorella di De Chirico morta bambina (Adele). Da un lato infatti si realizza un parallelo con Agathe, la sorella di Musil-Uomo senza qualità. Dall'altro si configura una « *soror mystica* » che assieme alla Arianna-anima costituirebbe i poli di un'avventura alchemica verso le nozze mistiche o chimiche di *Rex* e *Regina*, ovvero Sole e Luna; cioè verso la conquista della propria interiore unità e della grande utopia (oltre ai testi di Jung già citati, vedi anche C.G. JUNG, *La psicologia della traslazione illustrata con l'ausilio di una serie di immagini alchemiche*, in *Pratica della psicoterapia*, « Opere complete », vol. 16, Torino, Boringhieri, 1981). Un altro tema da esplorare in questo senso è quello della « ombra » che appare in varie tele dell'ultimo De Chirico.

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE

ELIO SILVESTRO



VICE DIRETTORE
GIOVANNA GIOBBIO

REDATTORE CAPO
SILVIO ZENNARO

REDATTORI
MAURO GENTILINI
AUGUSTA BUSICO ZUCCARI

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN

DIREZIONE: Via Boncompagni, 15 - Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico e Zecca
dello Stato, Piazza Verdi, 10 - Roma.

CONDIZIONI DI VENDITA. ITALIA: *In italiano*
(mensile): un fascicolo L. 2.500; abbonamento
annuo L. 25.000. *In francese, spagnolo, tedesco,*
inglese (trimestrale): un fascicolo L. 3.500; ab-
bonamento annuo L. 13.000 - ESTERO: *In italiano*
(mensile): un fascicolo L. 3.000; abbonamento
annuo L. 32.000. *In francese, spagnolo, tedesco,*
inglese (trimestrale): un fascicolo L. 4.000; ab-
bonamento annuo L. 15.000.

*Fascicoli ed annate arretrate al prezzo segnato
in copertina. Fascicolo doppio prezzo doppio.*

*L'importo dell'abbonamento e dei singoli fascicoli
può essere versato sul c/c postale n. 387001
intestato all'Istituto Poligrafico e Zecca dello
Stato - Roma.*

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.
Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI
DIVISIONE EDITORIA
ROMA

MAGGIO-GIUGNO 1981

Nuova Serie

Anno XXXIII

N. 375-376

SOMMARIO

- G. BENELLI: *Il recupero dell'alchimia
nella lettura iconologica di Mauri-
zio Calvesi* 267
- A. FRATTINI: *I « Quaderni di Piazza
Navona »* 277

LIBRI:

- Letteratura 569
- Filosofia, Pedagogia, Religione 576
- Storia, Biografie, Testimonianze 582
- Politica, Economia, Scienze Sociali 587
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am-
ministrazione 592
- Musica, Teatro, Cinema, Radio TV 599
- Archeologia, Arti Figurative 604
- Architettura, Urbanistica 612
- Scienze, Tecniche 617

RIVISTE:

- Varia Cultura 725
- Letteratura, Filologia 628
- Filosofia, Pedagogia, Religione 630
- Storia 632
- Politica, Economia, Scienze Sociali 635
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Am-
ministrazione 640
- Musica, Spettacolo, Turismo 643
- Archeologia, Arti Figurative, Architet-
tura, Urbanistica 645
- Scienze, Tecniche 647

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 651

INDICE 673

IL RECUPERO DELL'ALCHIMIA NELLA LETTURA ICONOLOGICA DI MAURIZIO CALVESI

Finiti i tempi del purovisibilismo, l'apprezzamento dell'opera d'arte non può prescindere dai suoi significati. Ciò non equivale a fare del mero contenutismo e a spostare la valutazione fuori del risultato formale: significa tuttavia tentare di comprendere quali reali contenuti siano veicolati attraverso la forma. Quanto poi il riconoscimento dei soli contenuti sia sufficiente ad esaurire l'indagine lo si potrà giudicare riflettendo su questa semplice constatazione, cioè che, giunti alla soglia del simbolo disvelato, occorrerà pur trovare uno spartiacque tra arte e autoespressione.

Ciò premesso, posto che il contenuto di ogni opera si dispone su più strati sovrapposti, onde il significato più profondo e reale mai coincide, salvo nella tautologia, con l'apparenza testuale, l'alchimia, recuperata nell'opera iconologica del Calvesi, appare via regia per la lettura profonda dell'immagine.

Gli studi del Calvesi prendono l'avvio, oltreché dalla letteratura iconologica, dall'interpretazione che dell'alchimia (della cabbalà, dell'astrologia, del pensiero sapienziale ed esoterico in generale) ha dato lo Jung.¹ Questi fu interessato, per motivi inerenti la propria « psicologia analitica », ad una ricostruzione comparata del pensiero sapienziale dal tardo ellenismo al XVII secolo: lavoro di notevolissimo impegno in un mare sterminato di simboli, incomprensibili al profano e tali da celare usualmente un significato analogicamente convergente sotto l'apparente molteplicità di espressioni tra loro inconfrontabili.

Al di là di questa chiave, una lettura iconologica che non volesse arrestarsi al disvelamento degli affioramenti simbolici inconsci doveva tuttavia necessariamente risalire alla ricostruzione della cultura specifica dei periodi e degli ambienti, onde individuare quel programmato e quel voluto iconografico che consentono di limitare l'uso degli psicologismi, sempre ambiguo nell'interpretazione storica.

Il lavoro del Calvesi è consistito dunque in una ricerca sugli eventi e in una rilettura dei testi, ed ha consentito di intravedere nuove e più interessanti aperture sull'opera di numerosi artisti del Rinascimento e

¹ L'opera completa di C. G. JUNG è in corso di stampa da parte dell'editore Boringhieri di Torino. Conterà 20 volumi, dei quali sono già stati stampati i voll. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 11. Gli studi sull'alchimia, la cabbalà, l'astrologia sono raccolti nei voll. 12, 13, 14, nonché nel vol. 9 parte seconda e nel vol. 11. *Psicologia e Alchimia* (vol. 12), usualmente citato dal CALVESI, fu edito anche da Astrolabio, Roma, nel 1950. Lo scrivente ha utilizzato per il presente articolo l'edizione completa delle opere di Jung edita in inglese dalla Princeton Un. Press.

contemporanei.²⁻³ Senza contare la importante messa a punto sul Caravaggio, le cui opere si prestano a una ben diversa e forse più convincente lettura qualora si accettino le tesi del Calvesi.

Scompare il Caravaggio pittore maledetto e controcorrente, scompare l'antesignano del realismo ottocentesco; e affiora un artista pienamente inserito nelle ansie della Controriforma, vicino, come nota il Calvesi, più a Michelangelo che non a Courbet. Come è possibile tale rivolgimento? Esso avviene considerando i possibili legami tra il Caravaggio e il Borromeo; e parallelamente la cultura e gli allegorismi circolanti in quella cerchia. Cultura e allegorismi che a loro volta possono esser compresi dallo storico contemporaneo e correttamente interpretati, solo a patto di ripercorrere con criteri adeguati (innanzitutto l'uso dell'analogia) la letteratura ermetica allora maggiormente nota e diffusa, che di quella cultura era alla base.

L'iconografia — anche quella delle nature morte — si rivela allora veicolo di concetti del Cattolicesimo controriformato; quanto al Bacco esso rivela di essere l'allegoria del Cristo. La luce del Caravaggio si lega allora, a partire da lontani sottofondi gnostici, all'ansia della grazia e della salvezza, ribadendo l'equazione tra luce e religiosità che costituisce uno dei temi sempre riaffioranti nella pittura. Tutto ciò non contrasta peraltro col realismo del Caravaggio, se si intenda rettamente quest'ultimo come tentativo di decifrare il divino presente nella struttura del mondo, percepito come un coacervo di simboli giusta la tradizione ermetica e cabbalistica⁴ ebraica e cristiana in auge nel Rinascimento.

È interessante notare al riguardo che il rivolgersi del Borromeo alle fonti paleocristiane, intrise di ermetismo e di gnosi, prosegue quel filone umanistico e rinascimentale che vedeva nell'ermetismo la chiave della *renovatio* e del recupero del mondo classico;⁵ onde si scorge come molta arte figurativa di epoche diverse (come vedremo, anche di epoca recente)

² Come guida all'interpretazione dell'Umanesimo e del Rinascimento nella loro componente esoterica, Calvesi cita sovente la *Storia della filosofia italiana* del GARIN (Torino, Einaudi, 1966, 3 voll.). Di questo autore ci sembra opportuno citare anche l'importante *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; ed inoltre *Lo zodiaco della vita*, Bari, Laterza, 1976, e la Prefazione a *Storia dell'astrologia*, Bari, Laterza, 1979 di F. BOLL, C. BEZOLD, W. GUNDEL.

³ I principali studi iconologici condotti sulla chiave alchemica dal CALVESI sono: *A noir (Melencolia I)* su Dürer, in «Storia dell'Arte», 1-2, 1969; *Primo Rinascimento e Dosso*, entrambi in «Storia dell'Arte», 1-2, 1969; *Il significato della Sagrestia Nuova di Michelangelo in Momenti del marmo*, Roma, Bulzoni, 1969; *La morte di bacio. Saggio sull'ermetismo di Giorgione* in «Storia dell'Arte», 7-8, 1970; *Caravaggio o la ricerca della salvezza* in «Storia dell'Arte» 9-10, 1971; *Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca* in «Storia dell'Arte» 24-25, 1975; *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Roma, Officina, 1975; e *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980. L'argomento è tuttavia presente quasi ovunque a partire dagli anni '60. Segnaliamo ancora la Prefazione a *Giovanni Battista Piranesi* di H. FOCILLON, Bologna, Alfa, 1967; e il recente *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, dove si ristampano vari articoli con importanti considerazioni sui rapporti tra arte e alchimia.

⁴ Per l'origine della cabbalà e i suoi legami con il pensiero gnostico cfr. G. G. SCHOLEM *Le origini della kabbalà*, Bologna, Il Mulino, 1973.

⁵ Sulla cultura neoplatonica nelle arti figurative cfr. anche E. WIND *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971.

appare legata da un filo rosso che corre sotterraneo nel tempo, dall'ellenismo a oggi.

Sull'equazione Cristo-luce, unitamente a quella Dio-spazio tipicamente cabbalistica, il Calvesi torna a proposito di Piero della Francesca, il cui sistema di prospettiva artificiale svela il riposto senso ermetico di *reductio ad unum* dello spazio uno e trino (tridimensionale e con unico punto di vista). Analogamente, motivazioni ermetiche avevano spinto Copernico all'elaborazione del sistema eliocentrico, la cui verifica sperimentale fu solo successiva.

Qui lo studio su Piero si riconnette a quello su Masaccio in *Primo Rinascimento*, e ai rapporti con il pensiero del Cusano e con il tema dell'Armonia Universale. Se per Cusano Dio era la quadratura del circolo, in linea con l'antico pensiero sapienziale (Roma stessa era quadrata e rotonda)⁶ e se questo concetto sarà poi realizzato da Michelangelo nella Sagrestia Nuova con « uno dei più stupendi mandala della storia dell'arte » (Calvesi);⁷ già Brunelleschi aveva risolto la trinità nella circolarità con gli otto spicchi triangolari della sua cupola. Quanto al valore simbolico dell'otto, rimandiamo a quella *summa* del pensiero junghiano che è *Mysterium coniunctionis* (vol. 14 delle Opere Complete) che con *Aion* (vol. 9 parte 2^a) fa il punto su una vita di studi volta a riscoprire il pensiero ermetico ai fini della comprensione della psiche.

Tornando al *Primo Rinascimento* nota giustamente il Calvesi che lo spazio masacesco, in armonia col pensiero del Cusano, postula ancora la supremazia dell'intuizione sulla *ratio* nella comprensione del divino; mentre con Piero della Francesca « l'impronta dell'Assoluto Identico » riluce attraverso la *ratio*; l'uomo mostra nella mente razionale di esser fatto a immagine e somiglianza di Dio.

Lo studio su Piero consente tra l'altro al Calvesi di stabilire importanti rapporti contenutistici tra la pittura di questi e la pittura del Caravaggio, lungo un filone di pensiero che, nell'Ordine Franciscano e in quello degli Agostiniani (e in altri ordini) committenti dei due artisti, si ricollega a S. Agostino e S. Ambrogio: gran padroneggiatore di simboli quest'ultimo e travagliatissimo dal pensiero gnostico il primo, giunto all'ortodossia dai lidi manichei.

Ne emerge, in conclusione, che il sistema prospettico pierfrancescano, pur rappresentando una conquista « razionalista », non può essere interpretato al di fuori delle ambivalenze del pensiero simbolico, che traccia la via del futuro ripiegando sul passato, in una dialettica di esigenze storiche e metastoriche dell'uomo. Ambivalenze dunque « istituzionali », per l'ammissibilità della contraddizione nella logica paradossale del pensiero sapienziale, volto all'interezza dell'uomo e non limitato al solo dominio concettuale.

Piero, e il fascino enigmatico dell'opera sua, offrono inoltre al Calvesi lo spunto per tornare al tema dell'arte come alchimia, che fu già al centro dei suoi lavori sul Giorgione e sul Dürer. Calvesi attribuisce quel

⁶ M. ELIADE *Trattato di Storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1976.

⁷ Per il significato simbolico del mandala cfr. il vol. 9, parte 1^a delle Opere Complete di JUNG.

fascino alla convergenza — di ispirazione alchemica — tra unità e molteplicità (egli stesso aveva notato che la realizzazione dell'Assoluto è il programma di Michelangelo nella Sagrestia Nuova). Si noti, per inciso, che la presenza dell'Uno nel Tutto nell'opera d'arte è sottolineata, con diverso approccio, anche dallo Hauser.⁸

Si inverte, nell'utopia dell'arte, quell'unità dell'uomo che Calvesi ritrova nella tensione della psicoanalisi di Freud e di Jung verso il recupero dell'unità del Sé; e nella tensione di Marx verso il recupero dell'unità tra valore e lavoro. Orbene, se Jung fu studiosissimo del pensiero gnostico, cabbalistico, alchemico (la corrispondenza di Uno e Tutto, Macrocosmo e Microcosmo è di tutto il pensiero magico), Freud e Marx si riconnettono alla cultura ebraica. È curioso allora constatare come l'utopia sociale di Marx, che rende possibile « la mattina andare a caccia, il pomeriggio pescare, la sera allevare il bestiame, dopo pranzo criticare » in luogo di dover essere « cacciatore, pescatore, o pastore, o critico-critico »⁹ trovi precedenti analogici nella cabbala di Isacco Luria e nella sua teoria della unità delle anime in Adamo, già presente in Mosè Cordovero¹⁰ ed ereditata poi dal chassidismo.¹¹

Densissimi di riferimenti cabbalistici ed alchemici sono i due saggi del Calvesi su Dürer e Giorgione, succedutisi a distanza di un anno.

Se il secondo è della massima importanza per gettar luce sullo sfuggente pittore di Castelfranco e per inquadrare la cultura figurativa veneta del Rinascimento, il primo non è da meno se si considera che, riprendendo la metodologia iconologica del Panofsky, giunge a ben altri e più chiari risultati. Cosa che si ripete puntualmente, grazie alla riscoperta della cultura alchemica, ogniqualevolta il Calvesi tratti di artisti del Rinascimento, campo di studi tradizionale degli iconologi tedeschi; ai quali va peraltro il fondamentale merito di aver posto il problema e sviluppato il metodo.

Non è certo questo il luogo per tornare sul contenuto di quei nutritissimi saggi, ai quali rimandiamo il lettore per ogni eventuale riferimento; tuttavia alcuni punti di ordine generale meritano di essere sottolineati.

Innanzitutto l'identificazione di arte e alchimia (sulla quale torneremo — parallelamente al Calvesi — in sede di pittura contemporanea) intesa come « dar forma attraverso una lavorazione fisica ed una progettazione mentale... ripetere l'atto del Creatore e i momenti della Genesi » « provocando quella mediazione tra " forma " e materia... che è l'operazione di Dio » (Calvesi). Identificazione che, oltre a dar conto dell'identificazione Cristo-artista operata da Dürer, Parmigianino (in fama di alchimista) e Caravaggio, assume significati ideologici assai profondi se si considera l'analisi che dell'alchimia fa Mircea Eliade,¹² sovente citato dal Calvesi. Su questo punto sarebbe utile ricordare l'origine del vocabolo « alchimia »

⁸ A. HAUSER *Sociologia dell'arte* vol. I. Torino, Einaudi, 1977, 3 voll.

⁹ K. MARX-F. ENGELS *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1958.

¹⁰ Cfr. G. G. SCHOLEM *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Milano, Il Saggiatore, 1965; e G. G. SCHOLEM *La kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980.

¹¹ Cfr. RABBI SCHNEUR ZALMAN di LIADI *Liqqutè Amarim (Tanya)* vol. IV, 1974. Editato dal Centro per l'educazione ebraica, Milano (5 voll.).

¹² M. ELIADE. *Il mito dell'alchimia*, Roma, Avanzini e Torraca, 1968.

dal mito di Iside « la Nera » (e « la Rugiadosa »)¹³ per meglio comprendere il significato delle operazioni alchemiche descritte dal Calvesi; al termine delle quali si ha la resurrezione ciclica dell'uomo nel Cristo-Lapis, ad un superiore livello di coscienza.

Dunque: arte come conquista di nuovi spazi per la coscienza, spazi sottratti al caos dell'indistinto e dell'inconscio. In questo riteniamo si realizzi il significato dell'operazione alchemica come interpretato da Jung soprattutto in *Aion*; laddove Calvesi preferisce qui distaccarsi negando valore all'utopia alchemica (vedi le conclusioni su Piero della Francesca). Ciò si ricollega al tema: fine dell'alchimia-fine dell'arte, trattato precedentemente e ripubblicato poi in *Avanguardia di massa*.

Altro punto che merita di essere segnalato circa l'impostazione data dal Calvesi alla sua ricerca, è che l'obbligo inerente allo storico dell'arte e all'iconologo di enucleare solo significazioni storicamente attestabili o ipotizzabili, evitando così le ambiguità degli psicologismi, porta ad interpretare necessariamente ogni simbolo (per esempio la pianta che spunta dalla roccia) come un « voluto ». Questa operazione presenta tuttavia dei rischi, perché, essendo condotta in buona parte sulla scorta delle interpretazioni junghiane, non può prescindere dal significato che ha in Jung il simbolo, inteso come emergenza spontanea. Sottacere la possibilità di una produzione parzialmente spontanea dei simboli nell'artista (anche se la cosa non sfugge al Calvesi) può quindi togliere in parte consistenza allo stesso metodo interpretativo adottato.

Sempre in tema di simboli, notiamo infine che in « Melencolia I » di Dürer il cane è verosimilmente da identificarsi con la « sostanza trasmutativa » data la indubbia identificazione accertata da Jung (« *Mysterium Coniunctionis* ») sulla scorta anche del parallelismo del cane con Cristo « un vero pastore » « gentile con gli eletti, terribile con i reprobis », ¹⁴ e di quello dei Padri della Chiesa con cani da guardia (S. Gregorio Magno).

Concludiamo su questi due saggi rimarcando come il Calvesi abbia rintracciato soprattutto nel pensiero ebraico l'origine del simbolismo da lui posto in evidenza; ¹⁵ del resto la cultura ebraica è intimamente connessa alla cultura rinascimentale. Estrapolazioni non debbono tuttavia essere tentate arbitrariamente verso altre situazioni, a meno di ragionevoli ipotesi. ¹⁶

¹³ Cfr. PLUTARCO *Diatriba isiaca e Dialoghi delfici* a cura di V. Cilento, Firenze, Sansoni, 1962. Per una interpretazione junghiana del mito cfr. F. NEUMANN, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio, 1978.

¹⁴ È la stessa doppiezza attestata da MACROBIO (*Saturnalia*, Torino, U.T.E.T., 1977, 2^a ed.) per Giano e Apollo; cfr. anche K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, Torino, Boringhieri, 1979. È la compresenza di un lato nero e di un lato luminoso, che è poi quella del *Mercurius duplex* degli alchimisti.

¹⁵ A proposito del pensiero ebraico il CALVESI ricorre sovente alle interpretazioni del *Sepher Yezirah* fornite dallo Enel. Il *Sepher Yezirah* è testo fondamentale per antichità (precede di vari secoli l'inizio del cabbalismo narbonese, influenzato dallo gnosticismo albigese). In Italia, dove esisteva una vecchia edizione di Carabba (Lanciano, 1938), esso è stato nuovamente edito a cura di Gadiel Toaff, da Carucci, Roma, 1979.

¹⁶ Ad esempio, nella speculazione ebraico-cristiana il 3 è maschile mentre il 4 è femminile; nei Greci il 3 è lunare, il 4 è di Apollo (cfr. KERÉNYI, op. cit.). Di qui le tre Grazie (Hekate è triforme; Giano, oltre che bifronte, è quadrifronte). Parimenti,

A un diverso « clima » ci introduce infatti il Calvesi con *Il sogno di Polifilo prenestino*, oggetto di una prima nota nel 1965 e di un corso di lezioni universitarie nel 1977-78; edito nella veste definitiva nel 1980. Non che i temi di origine ebraica non siano presenti: tanto per fare un esempio, la statua gigantesca adagiata è forse da identificarsi con Adamo.¹⁷ Tuttavia il tema dell'avventura è quello della morte-rinascita e di un congiungimento con l'anima — Arianna (Afrodite terrestre) — Polia. Siamo su un filone analogo a quello dei misteri isiaci¹⁸ cioè in un contesto di significati delucidabili alla luce del sincretismo tardo-pagano e dei rituali discendenti dai culti agrari. L'unione con Polia-anima risuscita a nuova vita Polifilo (non a caso il *Polifilo* è uno dei testi studiati da Jung) al termine del viaggio iniziatico.

Il recupero di questa stupenda opera carica di significati serve naturalmente al Calvesi per ritrovare la vera identità dell'autore (Francesco Colonna, non il presunto frate, ma il nobile romano vicino a Pomponio Leto) attraverso l'indagine sui luoghi prenestini; ed inoltre per sondare i legami tra cultura romana e veneta, e i possibili riflessi di queste sulla cultura del Giorgione.

Omettendo, per brevità, di trattare delle indagini alchemiche del Calvesi sul Piranesi,¹⁹ giustificate dalla diffusione del pensiero ermetico nel XVIII secolo,²⁰ oltreché, ovviamente, dai contenuti stessi dell'opera, vediamo ora quali fecondi risultati abbia prodotto il metodo nell'analisi di opere di avanguardia. In questo campo, importante resta il lavoro analitico del Calvesi — impostato anche a partire dalla più avveduta critica straniera — su Dada e Surrealismo in generale, e su Duchamp in particolare.²¹

La intenzionalità del simbolismo alchemico in Duchamp, infatti, una volta decodificata, permette di percorrere in relativa sicurezza il labirintico itinerario dei suoi significati, che sono diametralmente opposti a

il 7 è sottomultiplo del 28 lunare (cfr. E. HARDING *I misteri della donna*, Roma, Astro-labio, 1973) e il Sabato, settimo giorno, era inizialmente il giorno dei mestruai della luna (cfr. anche la « Junio Fluonia » e il « Castus Jovis » in K. KERÉNYI, *Zeus and Hera*, Princeton Un. Press, 1975). Al contrario il valore del 7 (e del 6) nella speculazione ebraica discendono dalla interpretazione del Genesi: cfr. *Beresit Rabbâ*, Torino, U.T.E.T., 1978.

¹⁷ cfr. l'importante e vasto capitolo che JUNG (« *Mysterium Coniunctionis* ») dedica alle significazioni alchemiche e cabbalistiche di Adamo.

¹⁸ cfr. APULEIO, *L'asino d'oro*, Torino, U.T.E.T., 1980, 2ª ed. Per l'interpretazione junghiana della favola di Eros e Psichè cfr. E. NEUMANN, *Amor and Psyche*, Princeton Un. Press, 1973.

¹⁹ Oltre alla Prefazione a Focillon cit. vedi: M. CALVESI, *Giovan Battista e Francesco Piranesi*, Calcografia Nazionale 1967-68, Roma, De Luca, 1967.

²⁰ Sull'importanza del pensiero ermetico-cabbalistico nell'epoca dei Lumi, e sul suo intrecciarsi con il pensiero libertino e rivoluzionario, cfr. F. JESI, *Mitologie intorno all'Illuminismo*, Milano, Comunità, 1972.

²¹ Il contributo del CALVESI all'arte contemporanea è molto vasto, ma per la nostra ricognizione interessa principalmente il testo sul DUCHAMP citato, e alcuni articoli raccolti in *Avanguardia di massa*. Certamente il pensiero delle avanguardie va considerato con attenzione sotto il profilo dell'ermetismo: basti pensare ai rapporti di Kandinsky, Mondrian, Klee con Teosofia e Antroposofia. Importanti indagini ha dedicato il CALVESI al Futurismo; citiamo: *Le due avanguardie*, Bari, Laterza, 1971. Anche per BURRI, in *Alberto Burri*, Milano, Fabbri, 1971, l'ipotesi di interpretazione con l'analogia alchemica di « *ascensus* » e « *sublimatio* » appare suggestiva.

quelli accreditati da una critica meno avveduta. Ben diversamente dal ruolo dissacratore attribuitogli, Duchamp costruisce (usiamo le espressioni di Calvesi relative al *Grande vetro*) una « bibbia umanistica », una « silloge sapienziale » poggiata sui « quattro pilastri della universale sapienza », e cioè: « cultura alchemica, pensiero greco, cabbala ebraica, mistica cristiana ». Questo vale per tutta l'opera di Duchamp; tuttavia — ed è qui il radicale distacco dalla capacità di un Dürer di raggiungere profondi livelli di umana realtà attraverso il simbolismo alchemico — il suo esoterismo appare di una testualità stucchevole: non crea nuova realtà.

Duchamp è dunque probabilmente da intendersi in senso conservatore e regressivo, come ipotizza Calvesi.²² Il quale Calvesi conosce perfettamente la differenza tra allegoria e simbolo: Caravaggio, egli nota, agisce ancora nella coscienza contemporanea perché la sua luce, la forma che è momento del simbolo, giunge ad implicare la profondità della psiche, i recessi relativamente costanti dell'uomo. L'alchimia intenzionale di Duchamp ha viceversa « patetico sapore d'hobby » nel suo « gusto enigmatico per l'enigma » (Calvesi).

Siamo così arrivati al nodo fondamentale delle considerazioni che Calvesi è andato via via mettendo a fuoco circa i rapporti tra arte e alchimia: considerazioni già ampiamente sviluppate nel saggio su Piero della Francesca, che trovano tuttavia la loro principale ragion d'essere nell'analisi dell'arte contemporanea.

Già a proposito di Piero il Calvesi aveva denunciato un momento mistificante dell'arte, realizzato attraverso la composizione del molteplice nell'uno in una prospettiva utopica « eufemizzante, ambigua ». Aveva poi notato, nel raffronto tra Duchamp e Dürer, come l'artista avesse rinunciato al ruolo del Titano, del creatore di nuova realtà. Con *Essendo dati: 1) la fame; 2) il sesso e Fine dell'alchimia* (entrambi ripubblicati su *Avanguardia di massa*) egli cerca di approdare ad alcuni punti fermi, anche se necessariamente cauti e, naturalmente, provvisori.

L'alchimia — e con essa l'utopia e l'arte — si mostra ambivalente nell'opera di Duchamp: per voler essere davvero occultistica essa si fa occultante e si riduce a « piccolo gioco tra Io e me », non produce, cioè, alcuna trasformazione. Aristocratica e regressiva è la posizione di Duchamp, e con lui l'arte concettuale svela la propria origine idealistica. Tutto ciò è perfettamente equivalente all'altra constatazione del Calvesi, e cioè che gli « ismi » non hanno riformato il mondo; o alla sua petizione per una alchimia « non segreta » che egli definisce « ipotesi democratica ».

Se si tengono tuttavia presenti, da un lato l'interpretazione che del fenomeno alchemico dà Jung, soprattutto in *Aion*, e cioè che l'alchimia rappresentò un attingimento di nuova realtà per ampliare il dominio della coscienza, e dall'altro la prospettiva dell'arte nelle estetiche esistenzialiste da Kierkegaard ad Heidegger,²³ si vedrà che non è necessario concludere

²² Segnaliamo, tra il materiale indagato a proposito di Duchamp, le litanie lore-tane e la figura di Melusina (sirena a due code la cui iconografia ripete quella delle Ishtar di epoca ellenistica), per le quali ci sembra opportuno rinviare ai voll. 6 e 13 rispettivamente delle *Opere Complete* di C. G. JUNG.

²³ Cfr. M. DUFRENNE, D. FORMAGGIO, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1980; in particolare i capitoli curati da VATTIMO e SCARAMUZZA nel vol. I, da DUFRENNE e ZECCHI nel vol. II.

che « Alchimia, utopia, arte, sono apodittiche » (Calvesi). L'arte è tale solo quando è arte pura, arte che rinuncia ad avere un referente nel non-artistico; l'alchimia è tale solo quando è compilazione di erudizione esoterica; l'utopia è tale quando non svolge un ruolo motore in rapporto dialettico con la storia.

Del resto, l'alchimia presupponeva, come testimonia Jung, un atteggiamento religiosissimo, a fondamentale premessa per la realizzazione dell'*opus*: il che non è certo il caso degli artisti concettuali.

Ferma restando l'attestazione del Calvesi che l'arte è sempre stata metafora alchemica, non sembra dunque che lo svanire della forma sia necessaria conseguenza dell'aver posto il problema in termini chiari, estremizzandolo: il problema, così posto, non è radicalizzato, ma semplicemente svisato. Riprendendo e parafrasando parole del Calvesi, si può dire dunque che, come ciò che è dichiaratamente alchemico è falsamente alchemico, così ciò che si pone come dichiaratamente artistico è falsamente artistico: crisi dell'arte pura e dell'estetismo parallela a quella della logica formale. Dice infatti il Calvesi: rifiutando l'arte come fine estetico la recuperiamo come conoscenza, recuperando così il fine dell'alchimia la cui validità attuale è nel raccordo tra arte e scienza; la quale ultima non a caso ha conosciuto la crisi di riduzione a mera modellistica, o, peggio, a tecnologia.

Si deve peraltro constatare che l'alchemico dell'arte concettuale, dichiaratamente alchemico e quindi non-alchemico, ha parallelo con la pretesa di voler trovare la ragione dell'artistico nel razionalmente voluto; e nella frequente pretesa di sostituire, nel fare artistico, scelte interiormente motivate con un predeterminato posizionamento nella storia dell'arte. E tutto questo discende dalla pretesa post-hegeliana di fare il punto sul corso della storia e tracciarne la rotta: assenza di religiosità e di utopia, pretesa di un'arte senza rischio. Rinuncia a testimoniare il « sacro » della coscienza, che, come nota Eliade²⁴ è lo « irriducibilmente reale »: la cui testimonianza è tuttavia rischio, poiché, come dice Weber, nessun profeta uscì mai dal clero.²⁵

Giova allora ricordare, a proposito della creatività circa la quale il Calvesi cita sia lo Storr che il Koestler,²⁶ che la tematica fu affrontata in modo suggestivo dal Bateson con la teoria del doppio legame. Il Bateson²⁷ giunge ora a concludere che la creatività (che riguarda tanto l'arte quanto la scienza) insorge come felice superamento di condizioni schizogeniche: le condizioni cioè attestate da Jung per gli alchimisti,²⁸ e che sono le stesse dell'artista. Esse consistono nella percezione della incompatibilità tra vissuto e modello di comportamento ricevuto, e possono

²⁴ M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1979.

²⁵ M. WEBER, *Economia e società*, Milano, Comunità, 1974.

²⁶ A. KOESTLER, *L'atto della creazione*, Roma, Astrolabio, 1975; A. STORR, *La dinamica della creatività*, Roma, Astrolabio, 1973.

²⁷ G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976.

²⁸ Interessante, per l'epoca contemporanea, l'indagine sociologica di AA. VV. *Il ritorno degli astrologi*, Milano, Bompiani, 1972, che collega i moti del 1968 e l'attesa utopica di una nuova società (« Eone dell'Acquario ») con il rinascere dell'interesse astrologico.

essere superate solo generando una riformulazione (imprevedibile e carica di rischio) del modello stesso.

Si comprende così il valore creativo che ha il simbolo nella teoria junghiana: esso è tale in quanto insorgenza spontanea che porta alla coscienza situazioni inconscie. Quando il simbolo, viceversa, è mera trascrizione allegorica di un concetto, esso decade a segno; e non ha nulla di nuovo (e di antico) da rivelare. È dunque la valenza *realmente* simbolica dell'arte ciò che consente a quest'ultima di essere continuamente reinterpretata: su questo il Calvesi non ha dubbi.

Detto con le ambigue parole di Duchamp citate dal Calvesi, l'alchimia si può dunque fare soltanto *sans le savoir*: in questo caso, senza saperlo. O, con le parole di Marx citate in epigrafe da Lukàcs: « Essi non lo fanno ma lo fanno ». Senza con ciò nulla togliere all'autocoscienza dell'artista o alla coesistenza di arte e cultura constatata dal Calvesi.

Una cultura che non deve peraltro identificarsi necessariamente con l'erudizione letteraria.²⁹

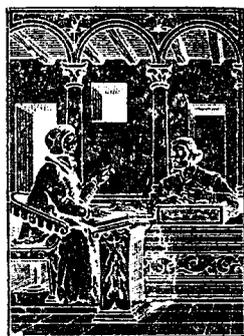
GIAN CARLO BENELLI

²⁹ Su questo aspetto vedi la disamina della cultura del Tiziano in A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano*, Milano, Feltrinelli, 1980. Il concetto di cultura come « cultura dell'anima » e i legami tra anima e creatività si trovano sviluppati in chiave post-junghiana in J. HILLMAN, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979; e negli articoli dello stesso autore: *Anima*, in *L'Esistenza amorosa* a cura di A. CAROTENUTO, Roma, Astrolabio, 1980; e *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia junghiana* in *Jung e la cultura europea*, Padova, Marsilio, 1973.

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
ELIO SILVESTRO



REDATTORE CAPO
GIOVANNA GIOBBIO

REDATTORI
SILVIO ZENNARO
MAURO GENTILINI
AUGUSTA ZUCCARI BUSICO

SEGRETERIA
ADRIANA SACCAVINO BALAN

DIREZIONE: Via Boncompagni, 15 - Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico dello Stato,
Piazza Verdi, 10 - Roma.

ABBONAMENTI: Un anno: Italia: 10.000 lire -
Altri paesi: 13.000 lire - Un fascicolo: in Italia
1000 lire, all'estero 1300 lire - Arretrato il doppio.

*L'importo dell'abbonamento può essere versato sul
conto corrente postale n. 387001 intestato all'ISTITUTO
POLIGRAFICO DELLO STATO - LIBRERIA DELLO STATO - Roma, Piazza Verdi, 10.*

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa presso
il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70 %.

MINISTERO PER I BENI
CULTURALI E AMBIENTALI
DIVISIONE EDITORIA
ROMA

SETTEMBRE-OTTOBRE 1978

Nuova Serie

Anno XXX

N. 343-344

SOMMARIO

G. C. BENELLI: *Giorgione, o della pittura
come alchimia* 685

S. LOI: *Licinio Cappelli* 689

Le traduzioni in Italia e nel mondo . . . 691

LIBRI:

Letteratura 697

Filosofia, Pedagogia, Religione 703

Storia, Biografie, Testimonianze 711

Politica, Economia, Scienze sociali 716

Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Ammi-
nistrazione 725

Musica, Teatro, Cinema, Radio TV 732

Archeologia, Arti Figurative 737

Architettura, Urbanistica 742

Scienze, Tecniche 747

RIVISTE:

Varia Cultura 755

Letteratura, Filologia 756

Filosofia, Pedagogia, Religione 759

Storia 765

Politica, Economia, Scienze Sociali . . . 769

Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Ammi-
nistrazione 777

Musica, Turismo, Spettacolo 780

Archeologia, Arti Figurative, Architettura
Urbanistica 783

Scienze, Tecniche 785

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 791

INDICI 809

GIORGIONE, O DELLA PITTURA COME ALCHIMIA

Personaggio schivo, la cui vita si confonde con la leggenda, il Giorgione si consegna al giudizio dei posteri senza una cronologia precisa (il Pignatti (1) cui si deve un lavoro fondamentale, opta per un probabile 1475-76 rispetto al tradizionale 1477-78) e senza un cognome che diradi il mistero della sua identità. Ignoti gli episodi della sua vita, se non che morì di peste nel 1510. Tanto buio attorno a un uomo peraltro famosissimo ai suoi tempi apre la via alla leggenda. O anche alle ipotesi più ardite: come quella del Calvesi (2) che analizzando la natura dell'ermetismo giorgionesco, e speculando su alcune circostanze note, non esclude l'ebraicità dell'artista o l'operare di lui in ambiente di cultura ebraica. Questa ipotesi, pur restando semplicemente tale, avrebbe il pregio di spiegare molte cose senza mostrarsi paradossale o inattendibile. Poche, di lui, le opere certe: tantissimi i falsi, a diluviare sul mercato insaziabile, dopo la sua morte. Perché il problema giorgionesco non è facile a risolversi; come quello della sua pittura, tanto evidente nell'apparente immediatezza quanto poco penetrabile a uno spirito appena critico. Su una cosa possiamo esser certi, ché almeno in ciò concordano gli studiosi: la pittura di Giorgione ci porta dritto nel cuore della speculazione umanistica e segna il passaggio anche formale dal Quattrocento al Rinascimento. Proprio come quella del sottilissimo Leonardo. E giustamente sottolinea il Garin (3) che la verità del Rinascimento « è proprio nei Valla, negli Alberti, nei Poliziano, e poi nei Masaccio, nei Brunelleschi, nei Leonardo, nei Michelangelo, nei Galileo, e cioè negli artisti, nei poeti, nei filologi-storici, negli scienziati e poi nei politici-storici, come Machiavelli e Guicciardini, e fin nei profeti riformatori da Savonarola in poi; e non perché quell'epoca non avesse filosofi... ma perché la più consapevole meditazione umana fu proprio in quella filologia, in quella storia, in quel sapere scientifico, che fu chiara e precisa presa di posizione verso quelle altre consuete forme filosofiche, in luogo di riconoscere questo mondo, per modificarlo poi assoggettandolo alle umane esigenze, *cum Deo contententes decertantesque... veluti suo arbitratu mundum effinxere*. Che sono, come è noto, parole di Telesio ». Sull'analisi del Garin val la pena di soffermarsi ancora un attimo per ricordare con lui che alla base del nuovo antropocentrismo, dello sperimentalismo volto ad agire sulle cose, dell'infrazione alla catena sillogistica, si manifesta il diffondersi tra le cerchie dei dotti del sapere magico, alchemico, astrologico. Dell'esoterismo in generale. È un processo di umanizzazione del mondo, è la visione « di un universo tutto vivo, tutto fatto di nascoste corrispondenze, di occulte simpatie ». Non più accettazione passiva di un destino imperscrutabile.

(1) PIGNATTI T., *Giorgione*. Venezia, Alfieri, 1969.

(2) CALVESI M., *La morte di bacio. Saggio sull'ermetismo di Giorgione* in « Storia dell'arte », 1970, n. 7-8.

(3) GARIN E., *Medioevo e Rinascimento*. Bari, Laterza, 1954.

bile, ma attiva collocazione nel flusso delle energie. Quanto sopra ci porta a comprendere per quale motivo la critica giorgionesca abbia appuntato gran parte dei suoi sforzi su studi iconologici, indispensabili alla comprensione di un'opera altamente simbolica. Ove il simbolo, ricorderebbe Jung (1) non è da intendersi come « segno »: di qui la possibilità di molteplici riferimenti, tuttavia riconducibili a più ampie significazioni. Anche per questo tuttavia la collocazione storica di Giorgione deve restare sempre elemento di partenza per individuare la giusta chiave, pena non infrequenti casi di dotte e serrate argomentazioni volte a dimostrare tesi quanto mai sorprendenti. Occorre dunque navigare, come i più accorti studiosi han fatto, in quell'inestricabile intreccio di correnti che alla fine del Medioevo attraversa l'Europa, dai Bogomili ai Catari, dalla kabbala ebraica a quella cristiana, dall'Oriente all'Occidente mediterraneo nel mondo dei Templari, dalla Grecia a Firenze, dall'ultima Bisanzio al neo-platonismo. Il tutto in cerca di simboli e significati magici, alchemici, astrologici, da ripescar nelle tele. L'opera pittorica di Giorgione il mago è stata giustamente paragonata a quella dell'altro innovatore Leonardo (2) — al di là del riferimento vasariano forse non disinteressato — e così dicasi anche per il Giorgione attento al fatto musicale (3). Quanto alla natura dei suoi dilette d'amore ha scritto il Calvesi. Il quale ha anche spiegato, sempre sulla scorta di Leone Ebreo, perché mai Giorgione non cacciasse terribilmente di scuro i suoi quadri. Giorgione infatti sviluppa una mistica del colore alchemicamente liberandolo dal nero; come dal nero fondo a grafite della sua *Tempesta* dove la sua figura spirituale, in tanta caligine di significati, brilla come una foglia umida e dorata nel turbinio delle nubi. Una mistica che rimanda lontano, forse a Isacco Cieco (4). Un modo e un mondo che si rivelano subito « alla frasca » (tanto per dirla con parole da accademici d'Accademia) e che ha spinto altro studioso (5) a caccia delle di lui pennellate. Pur con l'ovvia latitudine del simbolo, nulla sembra dunque casuale nella pittura di Giorgione: non le figure ma neppure il colore. Dalla sua terra « humida » così foliare e così verdazzurra, al secco solare dei manti aranciati, e di nuovo alle acque dalla doppia connotazione simbolica (su questa doppia connotazione vedi il bellissimo XVI inno dei *Manoscritti di Qumran* (6)) corre l'equilibrio dinamico di *ascensus* e *descensus*. E forse la sua pittura, come l'albero cosmico, ha le radici in cielo e viene alimentata da Sophia-Hokma. Sophia, o Hokma, Giorgione la dipinse addirittura — stando a una possibilità prospettata dal Calvesi — nei panni della Laura. E anche questo è un rebus, se si dovesse evincere, da un quadro del Teniers, che la Laura-Sophia-Hokma era in realtà incinta: proprio come la borghesissima Signora Arnolfini (7). Il che avrebbe tuttavia il pregio di aprire uno spiraglio sugli

(1) JUNG C.G., *Opere* a cura di L. Aurigemma. Vol. VI: *Tipi psicologici*. Torino, Boringhieri, 1969.

(2) RICCOMINI E., *Giorgione*. Milano, Garzanti (edizione per il Club Internazionale del Libro d'arte), 1966.

(3) ALAZARD J., *Giorgione et Leonardo da Vinci*. Études d'art, 1953-54.

(4) SCHOLEM G., *Le origini della Kabbalà*. Bologna, Il Mulino, 1976.

(5) BUSCHBECK E.H., *L'écriture de Giorgione in Venezia e l'Europa: atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*. Venezia, 1955.

(6) *I manoscritti di Qumrān* a cura di L. MORALDI. Torino, UTET, 1971.

(7) Cfr. ZAMPETTI P. negli « Apparatii critico-filologici » di *L'opera completa di Giorgione*. Milano, Rizzoli, 1969; e anche PIGNATTI T., *Giorgione et Dürer* in « L'Oeil ». Settembre-ottobre 1971.

argomenti addotti da Filone nel quarto dialogo con la sua bella, rinfocolando così alcuni sospetti già avanzati al riguardo. Sembra dunque destino di Giorgione il restare costante oggetto di controversia; e questo proprio per il carattere panico, concordemente sottolineato, del suo pensiero e della sua pittura: ove l'uno è in tutto e il tutto è uno. Che è poi caratteristica peculiare dell'arte, questo uno in tutto e tutto-uno, come recentemente sottolineato da uno storico-sociologo non certo sospetto di giocare con i concetti (1). Quanto più egli sale quindi alla pienezza della propria espressione pittorica, tanto più si apre il dibattito sui significati: dal quale, è doveroso notare, autorevoli critici han voluto tuttavia astenersi, e altri dichiararsi contrari (2). I due quadri più disputati sono infatti le massime espressioni della sua arte, e cioè i *Tre filosofi* e la *Tempesta* (3). Sui *Tre filosofi* Hartlaub è preciso: squadra e compasso il giovane in colori da apprendista; ritualmente atteggiato l'orientale; solo compasso il vecchio con segni ermetici astrologico-cabbalistici. Altro che Magi! I cosiddetti tre filosofi sono «adepti ermetici, che, per colori, costumi, ed età, impersonano tre gradi di iniziazione di una setta segreta; e i loro attributi, a somiglianza di quelli dell'incisione di Dürer *Melancholia* rappresentano simbolici strumenti di lavoro». Più generico invece il Wind: un prete egiziano e un artigiano greco son mediati da un mago caldeo a simbolizzare il triplice abitacolo dell'anima: celeste, spirituale e terreno. Un prete egiziano? Ma è Mosè! Calvesi identifica Mosè analizzando la pergamena sulla scorta di Leone Ebreo e dello Zohar; ed è una analisi dalla quale il pensiero vola alle speculazioni di Isacco Cieco sulla Tora mistica e su Mosè che, solo, potè guardare la fiamma del carbone. Oltreché al Cantico dei Cantici. E come Mosè «vede» Dio, così un presunto Zoroastro contempla i cieli nella divinazione magica, e un Pitagora (o Talete) indaga la natura. Tre vie della conoscenza dunque, con il pittore forse nei panni dell'alchimista a sottolineare il significato intellettuale dell'opera pittorica. Quanto alla *Tempesta* le congetture non hanno fine. Fortezza e Carità, Marte e Venere (e Armonia), Pulchritudo-Amor-Voluptas, Copula mundi col soldatino a far da Trismegisto: e chi v'ha visto Baal e Astarte (con prole) a illirico-fenicia fondazione dei Vendramin di Aquileia (4), e chi un più casto e rassicurante San Teodoro a recuperare la famiglia (5). E giù case astrali e draghi momentaneamente assenti, e ibis egizie o cigni e Apollonio di Tiana: e le colonne son veicolo di anime o ingresso al sapere? Di certo il messaggio di Giorgione è per i pochi: o meglio, è senza dubbio un messaggio «a strati» per esoteristi, che sta ad ognuno penetrare secondo che può.

(1) HAUSER A., *Sociologia dell'arte*. Torino, Einaudi, 1977, vol. I.

(2) VENTURI L., *Giorgione*. Roma, Polveroni e Quinti, 1954.

(3) Citiamo soltanto: WIND. E., *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*. Oxford, Clarendon Press, 1969; lo HARTLAUB con numerosi contributi sin dal 1925, tra cui *Zu den Bildmotiven des Giorgione*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», VII, 1-2, 1953; e *Der Stein der Weisen*, Prestel Verlag, München, 1959, ove è riportata sinteticamente l'analisi dei *Tre filosofi*. Hartlaub sottolinea poi l'influenza del Campagnola sui temi esoterici del Giorgione (afferмата anche dal Pignatti) in *Giorgione im Graphischen Nachbild* in «Pantheon», marzo 1960. Attingiamo anche da POCHE G. *Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neo Platonism* in «Konsthistorik Tidskrift» XXXIX 1-2, 1970.

(4) de MINERBI P., *La Tempesta di Giorgione e l'Amore Sacro e Profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*. Milano, Alfieri, 1939.

(5) THOMSON de GRUMMOND N., *Giorgione's Tempest: the Legend of St. Theodore* in «L'arte», 1972.

Giorgione ha dunque conservato presso i posteri quella *privacy* cui dovette (in senso costrittivo?) aspirare da vivo; e qualcuno (1) suggerisce allora di tagliar corto restando fermi alla risoluzione formale, che sarebbe poi la sola cosa veramente interessante. Forse. Ma la figura di Giorgione-uomo, a cinque secoli, ha ancora il fascino dell'ignoto e del contemporaneo; ignoto perché non interamente sondato, contemporaneo perché fuori del tempo. Senza necessariamente ipotizzare in lui l'adepto o l'ebreo, non v'è dubbio infatti che nella sua pittura s'insinua e s'insedia un certo spirito perpetuamente eversore, forse occitano, o greco, o forse ebraico; trasmigrante nei secoli qua e là nel Mediterraneo sempre sussurrato e sempre risorgente, sino magari a giungere in Narbona e in Gerona e sciamare a ritroso anche sui passi di Isacco (e di Giuda) Abarbanel. Uno spirito che può far rompere il capo al Vasari fuor del Fondaco dei Tedeschi, o che può illustrarsi per rara e nascosta cultura nella *Prova di Mosè*. Ma anche uno spirito che, al momento in cui supera le pastoie dell'allegoria o l'angustia del riferimento circostanziato, e si fonde con l'argomento pittorico permeandolo sino ad esprimersi nel simbolo solo per tramite di valori pittorici, condiziona la pittura tutta a recepire irreversibilmente i mutamenti culturali in atto. E se il messaggio è raccolto solo per ciò che gli uomini son pronti al momento ad accogliere, esso, per il resto, rimane racchiuso nel guscio simbolico come sopra pronta a germinare in secoli più tardi. Così, il pensiero panico di Giorgione, lontano parente dell'Armonia Prestabilita correttrice di cartesiane aporie, resta sempre presente sotterraneo e fecondo nel riproporsi continuo della vita. Esso mantiene intatto il valore di contemporaneità proprio di ogni impulso che è ancora ben lungi dall'aver esaurito la propria azione. Perché se un cielo maschio tutto fòco e umidore va copulando con una terra « cingana » che sfugge e dona verdi linfe (2), ciò significa che l'uomo è ormai inevitabilmente coinvolto nell'avventura senza ritorno che parte dalla conquista di se stesso per giungere alla conquista del proprio destino nel mondo (3).

GIAN CARLO BENELLI

(1) CASTELFRANCO G., *Note su Giorgione* in « Bollettino d'arte », ottobre-dicembre 1955.

(2) Un interessante parallelo, che amplia l'orizzonte dei simboli, può essere istituito con l'ambivalenza di Osiride, divinità fecondatrice venerata come albero e come acqua; e anche con la ricorrente presenza nei miti dei popoli delle nozze tra cielo e terra. Sull'interpretazione del mito di Osiride come realizzazione del « sé » cfr. NEUMANN E., *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio, 1978. Parimenti interessante il parallelo tra la folgore e la prima rivelazione all'uomo del mondo concettuale derivante da Dio: per questo cfr. il *Sepher Jetsireh* tradotto e annotato da S. SAVINI per la Casa Editrice Carabba, Lanciano, 1938.

(3) È uscito recentemente un nuovo studio sulla *Tempesta* ad opera del SETTIS: *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978. Lo stesso dicasi per l'interessante catalogo della mostra *Giorgione a Venezia*, edito dalla Electa. —————

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

RASSEGNA MENSILE DI INFORMAZIONE
CULTURALE E BIBLIOGRAFICA

DIRETTORE RESPONSABILE
VINCENZO GALLINARI



REDATTORE CAPO
GIOVANNA GIOBBIO

REDATTORI
SILVIO ZENNARO
MAURO GENTILINI

DIREZIONE: Via Boncompagni, 15 - Roma.

AMMINISTRAZIONE: Istituto Poligrafico dello Stato,
Piazza Verdi, 10 - Roma.

ABBONAMENTI: Un anno: Italia: 10.000 lire -
Altri paesi: 13.000 lire - Un fascicolo: in Italia
1000 lire, all'estero 1300 lire - Arretrato il doppio.

L'importo dell'abbonamento può essere versato sul
conto corrente postale n. 1/2640 intestato all'ISTITUTO
POLIGRAFICO DELLO STATO - LIBRERIA DELLO STATO - Roma,
Piazza Verdi, 10.

Iscritto al n. 6174 del Registro della Stampa presso
il Tribunale di Roma.

Spedizione in abbonamento postale: III Gruppo.

Pubblicità inferiore al 70%.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

ROMA

GIUGNO-LUGLIO 1977

Nuova Serie

Anno XXIX

N. 328-329

SOMMARIO

- C. STIRO: *Le pubblicazioni della Camera
dei deputati nell'ultimo ventennio* . 831
- G. C. BENELLI: *Pietro Paolo Rubens:
Pittore, Incisore e Studioso* 839

LIBRI:

- Letteratura 845
- Filosofia, Pedagogia, Religione 851
- Storia, Biografie, Testimonianze 858
- Politica, Economia, Scienze Sociali 863
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione 870
- Musica, Teatro, Cinema, Radio TV 876
- Archeologia, Arti Figurative 880
- Architettura, Urbanistica 885
- Scienze, Tecniche 890

RIVISTE:

- Varia Cultura 887
- Letteratura, Filologia 901
- Filosofia, Pedagogia, Religione 904
- Storia 906
- Politica, Economia, Scienze Sociali 908
- Diritto, Giurisprudenza, Pubblica Amministrazione 915
- Musica, Spettacolo, Turismo 918
- Archeologia, Arti Figurative, Architettura, Urbanistica 921
- Scienze, Tecniche 923

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA 927

INDICI 949

PIETRO PAOLO RUBENS: PITTORE, INCISORE E STUDIOSO

Il quarto centenario della nascita di Rubens con le celebrazioni ad esso associate ripropone al vasto pubblico la figura di un artista legato a temi apparentemente lontani dall'epoca nostra. Tutto in Rubens è commisurato alle idee più strettamente proprie del XVII secolo; idee di grandezza e di gloria quali potevano derivargli dalla gravità della corte spagnola o dal ricordo di quella borgognona; idee di virtù e di onore quali s'erano ormai affermate con l'Umanesimo e il Rinascimento. Rubens uomo di cultura, di grandissima cultura: ecco un primo punto da tenere fermo per esplorare il senso della sua opera. Un'opera che si presenta in primo luogo come una grande sistemazione del patrimonio culturale dell'Occidente, una ricapitolazione che è premissa alla conservazione. Rubens studiò moltissimo, come forse pochi altri pittori. Innanzitutto come erudito, con affettuoso legame unito al fratello Filippo assieme al quale si riterrà in devoto ascolto di Justus Lipsius. Alla cultura classica lo aprirà anche il suo forse unico vero maestro, quell'Otto Van Veen di raffinata educazione che certo incoraggiò la partenza di Rubens per l'Italia. Per tutta la vita Rubens resterà coltissimo lettore, raffinato collezionista, saggio gentiluomo quale volle ritrarsi con la cura dell'intelligente uomo di mondo estremamente attento alla creazione, conservazione, e diffusione della propria immagine. L'autoritratto di Vienna è eloquente, ma non meno eloquenti lo sono i due di Monaco con le due belle e devote mogli, ciascuna inserita in un preciso ordine mentale. La seconda poi a far da fresco ornamento alla borghese opulenza del notabile: all'uomo che aveva raggiunto grossi traguardi sociali ed economici autoconferendosi nobiltà e accuratamente ignorando gli scabrosi antecedenti paterni. Ormai la vita sua scorreva nelle categorie della Virtù e dell'Onore. Era sempre stato un fortissimo lavoratore: l'ordine cronometrico ed etico al quale si conformava la sua giornata è stato tramandato dal De Piles. Questa sua attitudine al lavoro introduce al secondo aspetto della sua grandissima erudizione, l'erudizione pittorica. Rubens studiò per anni, intensissimamente. Riprodusse sull'album o sulla tela un numero ragguardevole di opere di tutti i grandi che eleggeva a suoi *auctores*. Copiò Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Caravaggio e altri ancora; e statue, e sarcofagi, e busti, e gemme, e cammei. Ciò gli permise di intendere di tutto: dalla tradizione della pittura religiosa alla pittura d'allegoria, che tanta parte avrà poi nella nascente arte ufficiale della corte di Francia. E Rubens tutto intende con l'occhio non solo dello studioso intelligente e colto, ma anche con quello del giovane ben sveglio sui tempi: non a caso, appena in Italia, punterà su Venezia alla ricerca del suo Tiziano. E vi trova anche Veronese e Tintoretto. A Roma non avrà dubbi: la realtà nuova è Caravaggio. A Fermo ne darà una versione alla Honthorst e per il resto lo intenderà nel potente

naturalismo. Pur così diverso da lui, dalla sua intensa e tragica religiosità (per non dire dei diversissimi destini) ha lo sguardo così acuto da vedere ciò che i frati benpensanti non avevano neppure immaginato. E qui si tocca un punto importantissimo di Rubens: la sua intelligenza aperta, il suo fare naturalmente largo, l'uomo europeo che raccoglie il messaggio troppo grande per un'Italia ormai in via di rattrappirsi sulle ricette piccolo-borghesi del Bellori-Poussin. Una intelligenza spregiudicata e realista: Rubens ambasciatore, a continuo contatto con sovrani e principi, alle prese con il mondo dei Richelieu, dei Buckingham, dei Lerma. Fiandre, Spagna, Inghilterra o Francia, gli fanno indifferentemente da palcoscenico negli anni maturi. I Signori italiani li conosce bene dalla gioventù. In Italia, ad esempio, capisce bene e ammira l'aristocrazia genovese, così mercantile, così moderna. E ne vede il legame con il volto della città. Perché Rubens fu anche studioso di architettura, nella sua fornitissima privata biblioteca. I tratti caratteristici della sua intelligenza di uomo si riflettono nel pittore: un pittore che ama il suo tempo e che fa di questa partecipazione positiva al proprio tempo il contenuto della propria pittura, un contenuto sul quale a volte non soffermarsi troppo a riflettere in senso critico. Anche perché Rubens era bravo, indubbiamente molto bravo, a volte un po' troppo. E in tempi di barocco bisognava una bottega organizzata come un'industria, e lui la dirigeva con la sagacia del *businessman* e la programmaticità di un *manager*. Anche questo era il suo destino, perché qualunque cosa egli facesse ne scaturiva una merce ricercatissima e osannata. Vi sono infatti molti modi di interpretare il proprio secolo: v'è chi lo rivela interamente contestandolo, come Michelangelo, e chi lo mostra, nel bene e nel male altrettanto interamente, compiacendolo. Di costoro, che sempre accumulano ingenti ricchezze, Rubens, uomo alieno da introversioni, è parte. Per questo suo legame positivo col tempo proprio si potrebbe dunque inferirne, come accennavamo in apertura, una scarsa presa sugli spettatori di un secolo diverso. Apparentemente: perché al contrario Rubens, sorprendentemente, piace a molti. Traspare evidente dalla pittura l'uomo, il realista spregiudicato, l'individuo tutto mondano: un ideale per nulla alieno alle generazioni del capitalismo maturo non ancora scosso dalla crisi e dal dubbio. E, per tutti, Rubens ha conservato e precorso. Raccogliendo infatti l'eredità del Rinascimento per la via di Tiziano, il quale operò l'immenso travaglio del superamento della crisi manierista aprendo alla pittura moderna con la rottura della forma; accogliendo al tempo stesso il naturalismo caravaggesco, Rubens si pone non soltanto come ponte verso il Settecento europeo. Egli si pone anche a padrino dell'ultima grande stagione della cultura europea, quell'Ottocento francese che lo elesse con Delacroix a proprio nume tutelare. Nella vita e nell'arte di Rubens determinante è il ruolo dell'Italia, sia per il lungo periodo che vi trascorse (dal 1600 al 1608 con la breve interruzione della missione a Madrid nel 1603), sia perché quivi diede per la prima volta la prova di se stesso, sia per l'intensissimo studio che egli condusse sull'arte rinascimentale italiana. Senza contare le utilissime conoscenze che vi fece, prima tra tutte quella di Maria de' Medici incontrata giovinetta a Firenze, in Santa Maria del Fiore, in occasione del matrimonio con Enrico IV, e che gli commissionerà negli anni Venti le famose pitture della Galleria del Lussemburgo. Quanto a lui tenesse il Gonzaga è noto, quanto egli fosse amato e stimato in Italia lo mostra il capitolo che gli dedicò il Bellori. La Circoncisione della chiesa di S. Ambrogio a Genova gli apre la via alla Madonna e Santi della Chiesa

Nuova a Roma; e poi la citata Adorazione dei pastori a Fermo. E già aveva eseguito per i Gonzaga la Visione della Santissima Trinità, purtroppo sconciata in epoca napoleonica. Tante altre ancora sono le opere che lascerà in Italia. Ma l'Italia è per lui soprattutto terra di studio intensissimo: i veneti, Correggio, Raffaello, Michelangelo, Caravaggio. Porterà tutto questo studio non solo nella memoria e nella mano, ma anche sugli album di schizzi. È così che ritroviamo figure di Raffaello nel frontespizio delle opere di Blosius, inciso da Cornelio Galle su disegno di Rubens. O che il Sultano Gem del Pinturicchio (affresco con la Disputa di Santa Caterina d'Alessandria) rispunta più e più volte sempre più rubensiano, incurante della lontananza del suo originale. E in Italia scoprirà l'architettura moderna di Genova, che resterà un suo obiettivo irrealizzato per la trasformazione di Anversa. Questo dei *Palazzi moderni di Genova* (ristampato dal C.I.E.L.I. nel 1955 in fac-simile, ma sull'edizione del 1652) è un punto che merita di essere approfondito per capire bene il senso del realismo di Rubens. Un importante contributo in proposito ci viene proprio dall'Italia, con un testo edito nel 1970 (Labò, Mario: *I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti d'architettura*, Tolozzi editore, Genova). Prescindendo dagli aspetti filologici del testo del Labò (datazione delle edizioni, ricerca dei disegni originali di ignoti esecutori, identificazione della tipografia, ecc.) quest'opera è fondamentale per rispondere a un vecchio quesito: per capire cioè come mai il Rubens che conosceva perfettamente Venezia, Firenze e Roma, disdegnò tanta insigne monumentalità per interessarsi proprio di Genova. Un quesito che arrovellò quegli storici dell'arte che avevano perduto la chiarezza spregiudicata e borghese della visione rubensiana. Eppure, come nota il Labò, basterebbe rifarsi alle parole che il Rubens stesso indirizzava al lettore. A Rubens interessa l'aspetto sociale più che quello formale: conosce il mondo ma gli interessa Genova, perché Genova, con una aristocrazia mercantile e una ricca borghesia, gli offre il modello di ciò che potrebbe essere Anversa, socialmente tanto simile. Nella Strada Nuova, strada non di traffico perché bloccata agli estremi e quindi strada di passeggio per i residenti, egli vede il primo esperimento di quartiere residenziale per i ricchi: «ebbe la rivelazione di quello che avrebbe potuto fare la borghesia mercantile di Anversa». Egli non mira alle dimore principesche dei Pitti o dei Farnese, a lui interessa ciò che può concretamente trasformare il volto della sua città; cerca «esemplari per un ceto medio elevato e per una ricca borghesia mercantile». Scopre il valore di Bartolomeo Bianco — uno sconosciuto a quel tempo — e motiva le sue scelte dicendo: «Ma io vorrei servire all'uso comune, e piuttosto giovare a molti che a pochi». Perciò egli si rivolge all'architettura vivente e pubblica anche fabbriche anonime che aveva veduto in costruzione; ne annota l'organismo funzionale riportando tutti gli ambienti di servizio. Si interessa, insomma, dell'attività del suo tempo. L'Italia non si è dimenticata di Rubens in questo quarto centenario della sua nascita. La sua figura è stata commemorata in vario modo con mostre delle opere sue o delle incisioni da esse tratte nella sua bottega. In occasione della mostra organizzata in Roma dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, ha anche visto la luce un bel catalogo critico a cura di Didier Bodart, schede di Roma Mezzetti, presentazione di Maria Catelli Isola (*Rubens e l'incisione*, De Luca editore, Roma, 1977, pp. 411, con 472 riproduzioni e con ill. in nero). Rubens (del quale si conosce con sicurezza una sola tavola, la Santa Caterina d'Alessandria, oltre a poche altre in discussione) è tuttavia una figura importantissima nella storia della

grafica, arte alla quale portò il massimo interesse. Essa gli era indispensabile per far circolare e conoscere la propria opera pittorica (oltre a costituire una fonte di entrate in sé) e poiché la sua pittura tonale era tutta giocata su valori chiaroscurali, gli fu necessario studiare attentamente ed affinare i sistemi di incisione affinché le tavole potessero realmente rendere il senso pittorico dei suoi quadri. Tra l'altro, come notava già il Mariette, Rubens usa la sua sensibilità al chiaroscuro pittorico per introdurre nelle riproduzioni modifiche anche vistose rispetto alle opere originali, al fine di conservare i valori pittorici sostanziali di queste. È dalla sua bottega e sotto il suo personale controllo che escono le riproduzioni, eseguite a partire da disegni che lui stesso fornisce, giovandosi dell'opera di altri suoi collaboratori tra i quali il Van Dyck. Il suo più noto incisore fu quel Lucas Vosterman con il quale ebbe difficili rapporti; e dopo di lui Paul Pontius, i due fratelli Bolswert, Marinus Van der Goes, e Hans Witdoek. E questa scuola di incisioni dovette la sua esistenza a Rubens, dopo la cui morte la tradizione grafica di Anversa registra un progressivo decadimento qualitativo. Perciò Rubens può essere giustamente considerato anche un maestro della grafica, e questa mostra romana delle « sue » incisioni ne dà la chiara misura. Anche Firenze ha voluto rendere omaggio a Rubens, organizzando al Pitti una mostra su « Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine ». Inutile dilungarsi sul contenuto della mostra che è già chiaro nel titolo. Val la pena però di ricordare che tra le opere più note del Rubens, sono presenti a Firenze il « Ritorno dai campi » e « I quattro filosofi », oltre a « Le conseguenze della guerra » ordinatogli dal Susterman nel 1637 e all'ultimo ritratto di Isabella Brandt. All'appuntamento con il centenario non poteva poi mancare quella Mantova che lo vide così a lungo al servizio dei Gonzaga. Anche qui vengono esposte le sue incisioni; inoltre, la mostra « Rubens a Mantova », che si impernia sulla famosa tela della Trinità, è volta a ricostruire l'ambiente artistico mantovano al tempo del soggiorno di Rubens. Ultima in ordine di tempo, ma non certo per importanza, verrà poi in Novembre la mostra allestita a Genova, il cui tema sarà « Genova e Rubens ». Non sarà tanto una mostra dedicata alle opere di Rubens (benché alcune di esse saranno presenti, e di molte altre saranno esposte riproduzioni fotografiche), quanto una mostra dedicata ai rapporti tra Rubens e la città di Genova, nella quale sarà ricostruito il tessuto storico e sociale della città ai tempi della visita di Rubens. Una mostra dunque ricca di documentazione non specificamente pittorica, e che si presenta in tal veste del più grande interesse dati i rapporti tra l'artista e la città di cui abbiamo accennato a riguardo della sua opera sui palazzi « moderni » di Genova. È atteso un importante catalogo con contributi di vari studiosi, del quale parleremo alla prima occasione quando sarà edito.

GIAN CARLO BENELLI