

Videmus nunc per speculum in ænigmate

I Cor., 13, 12

Il bello non è che l'inizio del terribile

R.M.RILKE

LE TRACCE DELL'IGNOTO

Ficcarsi in capo l'idea di andar cercando le tracce dell'ignoto è una di quelle bizzarrie che inducono facilmente gli uomini posati a guardarsi l'un l'altro, toccandosi ripetutamente le tempie con l'indice. Pure, la cosa ha un qualche precedente in altre imprese del passato delle quali si cessò di ragionare per alcun tempo, per tutto il tempo cioè in cui un'umanità di uomini più noiosi che serî, più razionalisti che ragionevoli, pensò di trasformare il cosmo in un immenso orologio e di possederne la chiave, declassando ad ubbie ciò che al meccanismo sembrava assolutamente irriducibile. Non che non vi siano stati, e non vi siano ancora, generosi ancorché non disinteressati tentativi di escogitare un meccanismo così complesso da portarvi dentro tutto — ma proprio tutto: se non che son proprio le regole di ogni meccanismo in quanto tale, a rendervi impossibile l'inserimento di ciò che non è prevedibile, non è codificabile, né si sa da che cosa e dove abbia preso origine; né, a ben vedere, si sa dove sia e dove non sia (ogni indizio in merito finì subito nella carta straccia) al punto che, a conti fatti, non si sa neppure se *vi* sia. Fu così che dal meccanismo rimasero escluse (né più se ne parlò, se non con la sufficienza con la quale i genitori sciocchi accecano gli occhi spalancati dei bambini) attività importantissime come l'ubicazione della pietra filosofale, la cerca del Graal, le trasformazioni alchemiche, e le spedizioni collettive oltre il mone Qâf, per far omaggio all'Araba Fenice. Al punto che quest'ultima, da sempre il più nobile dei volatili, fu ironicamente (e ingiustamente) paragonata a quella vuota petizione retorica che è la fede degli amanti.

La vicenda non sarebbe stata di per sé tanto grave, se quegli uomini noiosi di cui dicevamo non avessero preso tanto sul serio il loro giocattolo meccanico, da confondere con la realtà questo loro passatempo vagamente auti-

stico, specie di bambola gonfiabile; e poiché la realtà non può essere abolita con decisione unilaterale, ne è risultata una situazione assai curiosa. L'Ignoto ha infatti seguito a circolare indisturbato per il mondo, salvo che molti facevan finta di non vederlo, come si fa quando s'incontra una persona che ci porrebbe in imbarazzo per il ricordo di antiche consuetudini ora sgradite. Naturalmente, il suo passaggio seguiva a lasciar tracce che non potevano negarsi e che bisognava in qualche modo giustificare con allusioni vaghe o collocazioni ingegnose — ma sempre di fortuna — in questo o quel cassetto ove si riponevano gli scarti e i rifiuti della Grande Macchina.

Allusioni e collocazioni che avevano tuttavia in comune il fatto di essere riduttive e paterne, quasi a dire: non preoccupatevi, non è pericoloso, anzi, è divertente! V'era poi qualche gran Professore che, dall'alto della Cattedra da dove seguiva il fenomeno, forniva al popolo una sussiegosa anamnesi e diagnosi del caso, rassicurando tutti con la prognosi che l'Ignoto, prima o poi, sarebbe morto di morte naturale e le sue tracce sarebbero quindi scomparse dal mondo, salvo restarne il ricordo nei musei. Un po' come i cimeli del nonno garibaldino da metter sotto naftalina in qualche bacheca, per poi mostrarli con distacco agli ospiti.

L'Ignoto, tuttavia, o meglio, le sue tracce, proprio perché indefinibili e inafferrabili hanno seguito a muovere sotterranee nel mondo, come se una schiera di tarli lavorasse nel buio a scavar cunicoli, dapprima radi e nascosti nei punti più protetti, poi via via più sfrontati e segnati dai mucchietti di segatura che si trovano in terra al mattino; sinché viene il giorno in cui non si può più fare a meno di intervenire, rimuovere ed esaminare i vecchi mobili con scrupolo, e scoprire che di loro è rimasta soltanto la vuota forma, anch'essa tutta bucherellata e sull'orlo del collasso. Ma quei tarli non ci sono più; sono volati via, sono altrove a inseguire la loro opera misteriosa, imprevedibile come sempre.

Nulla ci sembra quindi più sensato dell'occuparci — se non dell'Ignoto, del quale si può dire soltanto ciò che esso non è — almeno delle sue tracce, che sono viceversa cospicue e tangibili, oltreché di varia natura. Detta utopia questo ignoto non-luogo del quale abbiamo già parlato a sufficienza altrove, intendiamo qui occuparci di quella sua particolare traccia che è l'arte; e poiché, contrariamente ai seminaristi enciclopedici, a noi piace parlar breve (e consentire a chi non amasse il programma di lasciare la sala in punta dei piedi, dopo aver consultato l'orologio) enunciamo qui subito le conclusioni cui intendiamo giungere.

La prima e fondamentale, si è che l'arte ha il proprio referente altrove: e per esser più precisi in questa apparente vaghezza — di “altrove” possono esservene moltissimi — cercheremo di mostrare che l'arte non soltanto ha il proprio referente nell'altro da sé (cioè in qualcosa che a nessun titolo rientra nella sfera dell'artistico) ma è verosimilmente la voce dell'Altro in assoluto.

La seconda, non meno importante, si è che il punto di partenza e di arrivo di questo labirinto che è l'arte, possiede tutta l'inesplicabile duplicità del desiderio. Nel mondo del desiderio, non per nulla u-topico, si conciliano infatti gli opposti; ed è esattamente questa utopica conciliabilità ciò che l'arte persegue, quando delinea un mondo che è reale soltanto a patto di essere fuori della storia; da dove, peraltro, esso agisce il mondo della storia come può, come può cioè un corpo a tutto tondo riprodursi sulla superficie bidimensionale dello specchio. È evidente infatti che la pienezza della realtà compete soltanto a quel mondo u-topico, rispetto al quale il nostro mondo sublunare è popolato di mutevoli e parziali immagini, che di lì si proiettano quaggiù, come ombre su uno schermo: qui da noi, infatti, gli opposti si escludono. Come espressione del desiderio poi, l'arte ha anche un'altra ambiguità: poiché il desiderio non è che una manifestazione del bisogno, l'arte è come una petizione che si leva contro ciò stesso che le dà nascita, per placare nella totalità che essa attinge nel non-luogo, quell'indigenza dalla quale prende origine. Nei confronti di questa indigenza l'arte è dunque un progetto per il futuro — non nel senso manageriale della parola, naturalmente — e quindi è una petizione per la modifica del contesto dal quale essa prende origine. Oltretutto contraddittoria, e qui veniamo al terzo punto che ci preme mostrare, l'arte è dunque anche uno strumento di lotta, cioè, tanto per riprendere un problema sollevato da Hegel, l'arte non è innocua.

In questi tre punti fondamentali — avere il proprio referente altrove, essere espressione del desiderio, e non essere innocua — e nei corollari che attorno ad essi possono intrecciarsi, consiste dunque l'arte. Con il che non si vuol dimostrare nulla facendo ricorso alle millanterie della logica, ma tutt'al più mostrare qualcosa con argomenti retorici: anche perché, ad un osservatore appena accorto, non può sfuggire che l'arte è stata, nei secoli, altre e molteplici cose, sicché molte altre differenti cose si son dette, con pari verità, al suo riguardo.

Quel che si vuole mostrare, si è semplicemente che l'arte, *oggi*, può essere intesa soltanto in questo modo (salvo esserlo in modo differente nel futuro)

perché, se in modi diversi venisse intesa, essa costituirebbe null'altro che uno stanco epigonismo.

Con il che si affaccia il sospetto che una storia dell'arte in tanto possa porsi, non in quanto succedersi di esiti formali (questa sarebbe soltanto la scorza di una polpa tutta da gustare) ma in quanto succedersi degli usi diversi ai quali è stato adattato lo strumento. Usi diversi dovuti, in modo inestricabilmente connesso, tanto al riproporsi in forme sempre diverse della medesima indigenza, quanto alla capacità di analizzare in modi sempre nuovi le possibilità dello stesso strumento; quanto, infine, alla capacità dello strumento stesso di offrire risorse inesauribili. Infiniti sono infatti i possibili volti di una "cosa" a N dimensioni, proiettata in uno spazio le cui dimensioni sono soltanto (N-1).

Ripensare il passato è perciò scoprire un'altra possibile proiezione della "cosa", ed è anche scoprire che il passato e il futuro sono soltanto due manifestazioni dello stesso "non-luogo senza tempo" in questo mondo sublunare. Si ripensa in nuove forme il passato allorché il nostro presente fa urgere l'esigenza di un diverso futuro: onde questo non è costruibile senza un ripensamento di quello. L'operazione è molto più abituale di quanto si voglia credere, e avviene quotidianamente in ciascuno di noi allorché, con un costante processo psichico sorretto dalla nostra esperienza dell'esistere, quotidianamente rimaneggiamo le tracce mnestiche rimodellando i nostri ricordi. Questi dunque, non tanto possono considerarsi relativi ad eventi accaduti, quanto all'immagine che via via costruiamo di noi stessi; onde ciò che "realmente" accadde sembra balenarci a distanza di tempo come una rivelazione che annulla le nostre precedenti opinioni, le quali non per caso ci avevano lasciati insoddisfatti e costretti a proseguire l'indagine. Quella insoddisfazione altro non era che il continuo riproporsi della vita in sempre nuova forma, onde il vissuto urge a un rinnovamento del saputo, e il caleidoscopio gira creando sempre nuove forme in una totalità sempre eguale; ed in esse appare il volto dell'Altro che noi indaghiamo nei variegati riflessi distesi a dar forma al nostro mondo. D'onde poi venga la luce che consente al caleidoscopio di trasformarsi in lanterna magica, è un problema che ha intrigato infinite menti, restando tuttora irrisolto. È comune opinione tuttavia che essa venga dal buio nulla di un punto, senza che ciò debba considerarsi contraddittorio. Il punto è buio infatti, perché non è indagabile con i nostri strumenti, come i buchi neri dell'Universo. Non possiamo quindi dir nulla su di esso, se non che, come l'immane campo gravitazionale di questi inghiotte spazio e tempo, "accecan-

do” i parametri della misurazione,; così l’immane energia di quello, promana una tal luce da accecare ogni sguardo, che lo percepisce perciò come un assoluto buio.

L’intermediazione della proiezione sullo schermo si rivelerebbe quindi necessarissima al fine di vedere qualcosa almeno; quantomeno il sentiero che ci è stato assegnato e che noi scopriamo con sorpresa giorno dopo giorno, guardando alle nostre spalle il risultato delle nostre libere scelte. Che questa mediazione sia non soltanto inevitabile, ma anche indispensabile se vogliamo mantenere gli occhi aperti su questo mondo (l’unico nel qual ci è dato di guardare qualcosa, per limitativo che sia) e se vogliamo restare con i piedi per terra; lo mostra il fatto che tutti coloro che vollero sbirciare oltre il lecito, o divennero ciechi, o rimasero sospesi in un punto indefinito dello spazio — come accadde ad Enoch ed Elia che potranno tornare soltanto alla fine della storia, e dunque non sono più nel nostro conto, come non lo sono i cavalieri scomparsi nel mondo delle Fate.

Non così dell’arte, che, come abbiamo detto, è strumento di lotta in questo nostro esser nel mondo, in questa nostra continua creazione di sempre nuovo mondo; onde uno dei corollari che subito può venire alla mente, si è che l’arte comporta infinite sofferenze, rinunce e limitazioni, per rendere linguaggio, per rendere comunicazione in questo mondo, l’esperienza di una totalità intravista ma, come totalità, per nulla comunicabile ad alcuno se non per allusioni.

Dove poi l’artista abbia intravisto questa totalità, come cioè egli abbia potuto superare le soglie di bronzo che chiudono tra parentesi l’esistenza umana, è cosa che va anch’essa accertata. Ci deve infatti essere una via per giungere alle radici del mondo, ma questa via non può essere un percorso spaziale, posta l’inubicabilità di un non-luogo. Deve trattarsi dunque di una via fuori delle coordinate euclidee, percorribile all’interno di un punto immateriale: un labirinto meramente psichico che riverbera in sé la Legge che governa il Tutto. Simili viaggi non sono una fantasticheria, ma son noti da sempre: chi non ha udito infatti degli sciamani che possono volare in alto, oltre le sfere, pur senza muoversi dalla propria tenda? Che l’arte abbia a che vedere con gli sciamani, non è neppure cosa nuova, basta ricordarsi di Febo, l’arrogante e ambiguo giovinetto che prese rudemente posto nei luoghi della Memoria, e assunse le Muse al proprio servizio, secondo la moda della sopravveniente falloccrazia.

Allorché si viene a parare di questi itinerari metafisici dell'artista, è tuttavia importante tentar di comprendere quali ragioni spingano un mortale ad avventurarsi nei luoghi rischiosi dell'interdetto. Evidentemente ciò nasce da un desiderio, e perciò da un bisogno: ma quale? Si viaggia per conoscere, per *trovare*, questo è noto: ma per trovare che cosa?

Il bisogno fondamentale che fa dell'uomo una realtà del tutto particolare in seno all'Universo, è indubbiamente quello di esprimersi e comunicare; altrimenti non si comprende per quale ragione egli abbia dato vita nel tempo ad un linguaggio — non soltanto verbale, sia ben chiaro — ben altrimenti complesso di quello di altre specie. Tant'è vero che tutta una corrente di pensiero, che ha trovato il proprio ultimo divulgatore in Heidegger, afferma che l'uomo è esattamente là dove giunge il suo linguaggio; e che soltanto all'interno di questo può porsi la dimora di quell'essere che altri collocarono in zone extra-territoriali. L'affermazione è a parer nostro assai pertinente; purché non si consideri il linguaggio come null'altro che parole, e, di conseguenza, l'essere un mero *flatus vocis*, o, peggio ancora, il vertice d'una piramide costruita sulla logica formale. L'essere che ha dimora nel linguaggio può essere infatti quella Legge che traluce nel manifestarsi nel cosmo, non assente perciò dal linguaggio che del cosmo è parte, è mondo creato dall'uomo con i suoi sconfinamenti in direzione dell'Altro per trascinarne in terra l'immagine.

Tentativo inane per quella già nota incommensurabilità che fa dell'Altro qualcosa di sempre nuovo, e, al tempo stesso, proprio per questo il motore della storia.

Dunque il bisogno che spinge il poeta e l'artista è quello di trovar nuovo linguaggio: bisogno che nasce evidentemente dall'impossibilità di comunicare con quello già noto, vale a dire che la percezione della novità del vissuto deborda ormai l'ovvietà del saputo.

Naturalmente questo è soltanto il punto di partenza per l'avventura, perché poi, per parlar d'arte, ciò che conta è il ritorno. Conta infatti la capacità di strutturare l'ineffabile entro i limiti assai riduttivi della forma, che tuttavia è la sola che possa veicolare il significato. Il significato non può prescindere dunque da un significante, che peraltro egli *oltraggia*, nel senso che va oltre esso e ne deborda ponendosi come referente dell'artisticità dell'opera, cioè come referente dell'arte *tout court*. Ciò è come dire che, sebbene l'arte nel momento in cui si dà operi un rinnovamento della forma, il rinnovamento della forma di per sé non è indizio sicuro del darsi dell'arte. Esso potrebbe infatti aver luogo per semplice riferimento *ad excludendum* a forme preesi-

stenti, se non persino rielaborando l'universo formale in modo innovativo tramite un *computer*, con ciò non avendo altro referente se non la forma stessa, ponendosi quindi al di qua di ogni esito artistico. Non per nulla, avvertiva già Leonardo, che di arte aveva pur qualche pratica, che la pittura nata "sulla fatta pittura" non darà mai "bono frutto".

Vero si è che diffusa è l'opinione corrente secondo la quale gli scritti teorici degli artisti sarebbero di nessuna importanza rispetto alle loro opere d'arte, e persino stucchevoli e inconsistenti in assoluto; ma se questo può senz'altro valere per molti di essi negli ultimi tempi, ciò non è del tutto indipendente dal dominio del Razionalismo che ha voluto fare dell'artista un bambinone, produttore di un'arte come genere voluttuario per allietare e rassicurare i veri timonieri di questa nostra barca. Per conseguenza ci sembra che i pareri degli artisti vadano tenuti in conto almeno quanto quelli dei critici; e il parere di Leonardo, lapidario e incontrovertibile, va tenuto in debito conto in un'epoca che, come vedremo oltre, ha completamente dimenticato il sacro, quindi l'Altro, quindi ogni referente per l'arte trasformata in moda.

Ciò non toglie che possano obbiettivamente darsi due punti di vista contrapposti attraverso i quali contemplare il fenomeno dell'arte: L'uno è quello dell'artista o di chi ripercorre il suo cammino, il quale, cosciente com'è della natura eroica del viaggio, tende a localizzare nel viaggio in sé la natura dell'artistico.

L'altro è quello del fruitore che si trova a commentare con distacco l'aprodo del viaggio stesso, e che quindi tende a localizzare l'artistico nel suo proprio rapporto col risultato formale, ovvero nel rapporto di tale risultato formale con una specifica normativa, che va così a vicariare il troppo labile criterio del gusto soggettivo.

Ora, se è storicamente vero che la valorizzazione dell'uno o dell'altro punto di vista appare connessa con la centralità, ovvero con la marginalizzazione dell'arte e degli artisti in differenti situazioni storico-sociali; ci sembra tuttavia altrettanto vero che l'ipotesi di uno spettatore che non sia coinvolto nell' spazio/tempo delle proprie misurazioni, appare del tutto abbandonata già col tramonto della fisica classica: Onde non ci sembra pensabile, *oggi*, un rapporto con l'opera che non sia un ripercorrere il viaggio assieme al viaggiatore (che si voglia chiamarlo artista o poeta, ciò non cambia quando ci si riferisca a un fare che è un creare). Sotto questo profilo esiste una lunga tradizione, attentissima a captare se e come sotto le parole risuoni la Parola, se e come nell'apparire si ri-veli l'Altro.

Sono passati infatti venti secoli da quando pseudo-Longino, in un'epoca che ha tratti in comune con la nostra, cercava il segreto dell'arte in ciò che allora si usava definire un animo grande, una profonda passione, la capacità di grandi pensieri. Termini in sé alquanto vaghi, ma non vaghi nel contesto, nel quale vengono contrapposti alle modeste prudenze e agli accorgimenti molto "professionali" di coloro che stanno gettando sul piatto di una tremenda avventure, null'altro che una modestissima propensione al rischio. Arte come faccenda di animo, dunque; di ansia, di insoddisfazione. Ma la cosa più interessante, pseudo-Longino la dice in chiusura, allorché tenta di comprendere il bilancio miseruzzo dell'arte del suo tempo. Secondo pseudo-Longino, l'angoscia della competizione per i beni materiali provocava una tensione totale verso il contingente che immiseriva gli animi, rendendoli incapaci di più ampie visioni. Ora, prescindendo dal tono moralistico e un po' sorpassato della polemica, non c'è dubbio che da essa traspare in modo chiaro la posizione dell'ignoto autore nei confronti del problema dell'arte: il suo referente va cercato in ciò che il poeta ha saputo vedere, nel significato eroico del suo viaggio che lo ha condotto sui lidi dell'Altro.

Al capo opposto di questa tradizione di pensiero troviamo, ai giorni nostri, Bachelard, per il quale comprendere il progetto contenuto nell'opera d'arte è aderire in modo immediato al moto della vita, ricalcando il percorso del poeta tramite le vibrazioni della voce recitante che ricrea l'opera. L'attenta ricognizione del passato è dunque per Bachelard l'indagine indispensabile per portare in evidenza le radici dell'artisticità dell'opera stessa.

Il percorso adombrato da pseudo-Longino a Bachelard è quello noto del neoplatonismo; di un pensiero cioè che si è sempre posto criticamente nei confronti di tutte le bipartizioni operate da tutti i razionalismi, intenzionato com'era a intraprendere la lettura dell'essere nell'apparire, ovvero a scorgere nel molteplice la trasparenza dell'Uno. L'arte, nella visione neoplatonica, s'innalza perciò al Principio primo (se vogliamo, alla Parola) d'onde discende la natura: così Plotino, per il quale, conseguentemente, l'arte è già nell'artista prima che giunga alla materia; senza che ciò autorizzi, sia ben chiaro, le squallide mistificazioni tra intenzioni e risultato messe in opera da certo falso neo-romanticismo da baraccone, che ha segnato il nostro secolo.

L'arte è dunque per Plotino una forma di sapienza totale che si esprime non per concetti; tema carissimo al romanticismo germanico ove lo troviamo in forme diverse un po' dovunque: da Hölderlin a Novalis, da Schelling a Schopenhauer, da Klages ad Heidegger. Perché, se nell'apparire si ri-vela

l'essere, l'arte, che attinge l'essere per operare nuova creazione di forme, legge l'essere, o, se volete, la verità/*alétheia*, in ciò che per lungo tempo si convenne chiamare il "bello"; fermo restando che anche il "brutto" è, in arte, bellezza. Il brutto, infatti, parente stretto del Male, ricorda qual demone che, come notava Novalis ma fu già noto a Giobbe e ai primi teorici dell'Apo-catastasi, non è che una parte dell'economia del Tutto, nel cui ambito è altro da ciò che pretendiamo farne in terra. Il brutto perciò, proprio come il Male,, non è mera assenza del luminoso opposto, ma autentica realtà terrena come disvelamento dell'ideologicità di ogni normativa sociale. Le armonie dell'essere resterebbero perciò mutile e falsificate, se non sapessimo scorgerne l'impronta anche nel "brutto".

Ciò premesso, notiamo dunque che precisamente con il neoplatonismo nasce quella esplicita o sottintesa identità del "bello" con l'essere destinata ad un lungo percorso, perché, passando per la metafora di Hölderlin su Socrate e Alcibiade, giunge sino a quel pensiero che trova oggi nell'arte la via privilegiata alla conoscenza. Via peraltro obbligata dopo il dissolversi dell'ultimo Razionalismo come pretesa ad essa: un fenomeno nel quale i poeti ebbero un ruolo determinante. Ma di ciò, dopo.

Ora vogliamo piuttosto tornare al nodo d'onde s'era originata questa digressione, e cioè al punto d'osservazione nel quale è opportuno collocarsi per intendere il fenomeno dell'arte e dargli un ruolo nella molteplicità del fare umano.

Il tema fu già posto in modo lucido da Nietzsche nella Terza Dissertazione della sua *Genealogia della Morale*; un testo, come facilmente accadeva a questo pensatore, tendente a naufragare in sgangherate filippiche, ma al tempo stesso luminoso di folgoranti messe a punto. Nietzsche contrappone dunque il pensiero di Kant alle affermazioni di Stendhal, assumendoli come corni del dilemma.

Da un lato, Stendhal afferma che "il bello altro non è se non una promessa di felicità" con ciò sottolineando l'urgenza, nell'opera, del bisogno e del desiderio; dall'altro, Kant vuol giudicare dell'opera senza tener conto di ciò che induce l'artista a darle la luce, e, ponendosi dal punto di vista dello spettatore, insiste ripetutamente sull'esigenza che il giudizio estetico sia formulato nel più assoluto distacco da ogni forma di "interesse", vale a dire di coinvolgimento con l'esistere.

Premesso che la miglior critica della filosofia kantiana è stata operata dal de Quincey — un artista, per l'appunto — v'è da dire che il vecchio di Köni-

gsberg, ancorché oppresso dal fardello razionalista che si portava dietro e gli gravava dall'alto come un super-Io, non era affatto cieco nell'analisi dei fenomeni, con ciò ribadendo che un pensiero è importante per ciò che riesce a vedere, più che non per le conseguenze che ne trae.

Esso, cioè, pone problemi, più che non risolverne. È lecito perciò affermare, che il vero nodo della ideologicità delle posizioni kantiane lo si coglie, nella Critica del Giudizio, dal modo come egli comprende le cose che pur vede non vedendole, le quali sono almeno due: il radicarsi del referente dell'arte in un misterioso altrove, e la contiguità della sfera dell'arte con quella della religione.

Afferma dunque Kant che il giudizio estetico, ancorché soggettivo, invoca l'accordo generale quale esempio di una regola universale, che peraltro non può essere addotta. Questa universalità soggettiva, quale è quella estetica, non ha fondamento in alcun concetto, e perciò non può concludere alla universalità logica; la necessità del consenso invocata, non è dunque apodittica.

Del resto, sempre secondo Kant, quando si giudicano gli oggetti in base a concetti, ogni rappresentazione della bellezza va perduta: il bello è ciò che piace universalmente senza concetto.

Tralasciamo per un attimo la risposta data da Kant alla domanda che sorgerebbe immediata al più sprovveduto degli ascoltatori, cioè: su che cosa si fonda la pretesa di definire "arte" un prodotto? per soffermarci viceversa sulle prospettive che si intravedono dietro le osservazioni riportate.

Un giudizio che invoca l'universalità senza aver di che fondarsi su alcunché di logicamente dimostrabile — come potrebbe essere, ad esempio, l'abilità tecnica — costituisce evidentemente un appello a una "verità" che non può essere dimostrata.

Perché poi essa possa essere "mostrata" — con pretesa di consenso, come di chi dicesse: ma non vedi? — questo è argomento tutto da discutere; certo si è, che esso ci conduce a quelle verità umane che si fondano testimoniandole, e che quindi in tanto possono effettivamente fondarsi, in quanto mostrano di investire totalmente l'animo di chi le testimonia. Tanto è vero, come nota lo stesso Kant, che in nome della loro "evidenza" si biasima chi non è d'accordo: con ciò facendo ben presente a chi mostrasse di non comprendere, che con tali apparizioni del "bello" si è fuori da quella soggettività del gusto solitamente concessa da ciascuno agli altri.

Sembra del tutto evidente dunque, che nel formulare giudizi sull'arte, fondabili o non fondabili che siano, si tocca una sfera delicatissima dell'in-

dividuo, ben altrimenti vitale di quella salottiera delle opinioni filosofiche. Una sfera che sembra coinvolgere la natura stessa dell'essere in qualche modo intuito o intravisto attraverso l'opera, qualcosa quindi sulla cui evidenza non si è disposti a transazioni, ancorché la sua ineffabilità non ci consenta di circoscriverla con dimostrazioni.

Cose che toccano così bene i nostri precordi, perché tramite esse è in gioco il nostro rapporto col mondo, vanno abitualmente sotto il nome di religione; onde, pur senza confondere l'arte con la religione, non sembra illecito affermare che l'arte abbia comunque molto a che vedere con la sfera della religiosità. Una religiosità senza Dio né storie sacre, ma che tale può ritenersi perché sottintende un rapporto diretto con la totalità dell'essere, mostrato nell'attimo del suo ri-velarsi nell'apparire della forma.

Dunque, questo referente dell'arte che anche per Kant è "altrove", sembra essere più precisamente nell'Altro, in ciò che usualmente si è definito il Sacro. Né ci sembra necessario attendere il riferimento a Rudolf Otto per verificare l'equazione tra il Sacro e lo "assolutamente altro": basti pensare al tremendo interdetto che riguardava un tempo la sfera delle potenze vitali — il mestruo, lo sperma — assimilate al dominio della morte; o alla formula romana *sacer esto*, che significava il verdetto di morte sul trasgressore. Il Sacro è da sempre ciò che trascende l'uomo, che si pone a monte e a valle del suo manifestarsi in questo mondo, è il luogo ove coesistono gli opposti, che da noi si escludono. Il luogo dove, da Origene all'ignoto autore delle pseudo-Clementine a Scoto Eriugena, deve pur riassorbirsi quel duale che è vanto miseruzzo del principio di non contraddizione: esibizione di indigenza dalla quale l'arte, come vedremo poi, ha sempre tentato il riscatto.

Interessante è però il modo in cui Kant scavalca l'abisso lasciato aperto dalle sue osservazioni, per fondare in qualche modo la necessità interiore del giudizio estetico, quello cioè sul "bello", che non è gratuito come il giudizio di gusto. Sostiene esplicitamente Kant, nella Prima Introduzione alla Critica del Giudizio,, che il giudizio estetico, pur non producendo conoscenza, ha anch'esso il suo bravo principio a priori, perché ognuno *deve* (corsivo suo) giudicare a quel modo. Qui possono trarsi illuminanti riflessioni. La prima e più immediata, si è che un razionalista di ferro come Kant, non poteva certo ammettere forme di conoscenza che non transitassero nel *tophet* dei concetti: *tophet*, dico, cioè cimitero dei neonati, perché i concetti, quando nascono, sono già roba morta ai fini della conoscenza. Tagliato ogni rapporto con la verità e con l'essere, l'altrove dell'arte resta quindi per Kant un luogo davvero

misterioso: non un non-luogo incircoscivibile ma pur sempre esistente per l'azione che esso esercita in questo mondo; ma un vero vuoto del pensiero. Non un *Ungrund*, un non-fondato nel senso abissale di Böhme, ma un semplice fantasma. Non un luogo del pensiero dunque, ma un luogo del potere, cioè un luogo dell'ideologia.

Che esso sia un luogo dell'ideologia, lo dimostra appunto quel *dover* giudicare a quel modo. Ma Kant non lo sa. Come sottolinea ripetutamente Nietzsche, il giudizio estetico è, secondo lui, disinteressato, come a dire: su certe cose non c'è possibilità di discutere. Kant è un perfetto razionalista proprio per questo: l'ideologicità di certe scelte è sottaciuta perché insospettata, tanto sembra ovvio che la scelta non possa essere che una. Precludere l'interesse nelle scelte significa negare infatti la legittimità al bisogno e al desiderio, per restringere la discussione sul solo piano della cultura egemone, che maschera così il proprio interesse e il proprio desiderio. Del resto, da quella stessa Prima Introduzione, una cosa balza in evidenza. Kant si avventura a trattare del giudizio perché avvertito che un largo campo della conoscenza si sarebbe trovato altrimenti a non riferirsi a un principio fermo, cosa che scatenava in lui la repulsa del razionalista verso la possibile ambiguità del reale. Ciò è evidente soprattutto nel rifiuto di una conoscenza che sia esperienza, ovvero di ciò che abbiamo già definito "prospettiva": della prospettiva come unica realtà da esperire, che è per l'appunto la verità perseguita nella narrazione, nel pensiero poetante.

Una spia di questa posizione kantiana si poteva del resto scorgere già nelle motivazioni per le quali egli escludeva che l'arte avesse referente nella tecnica. Se l'avesse voluto, Kant avrebbe potuto esser conseguente con se stesso negando tale referente per il fatto che esso porrebbe in atto un giudicar dell'arte per concetti, cosa da lui ritenuta impossibile. Kant dà viceversa quest'altra motivazione: un'abilità tecnica può riconoscersi soltanto se si identifica un fine per l'opera, ma se l'opera ha un fine non è disinteressata, perciò non è artistica. Dal che si evincono due richieste precise: la prima — con l'insistenza sul "disinteresse" — vuol significare che l'opera deve collocarsi nel contesto della cultura socialmente approvata, cioè egemone; la seconda vuol significare la negazione del momento artistico là dove la cultura non è quella socialmente egemone, vale a dire nel fare dell'artigiano che subordina la forma all'uso. Il sapere deve dunque rigorosamente distinguersi dal fare, secondo la vecchia normativa che imponeva ai mandarini unghie lunghissime, affinché fosse evidente il loro disinteresse ad ogni manualità.

Tutto ciò non è senza motivo: Kant è un pensatore conseguente e non si concede distrazioni. Proviamo infatti a pensare per un attimo, da moderni, ad un'arte che tocca situazioni radicali dell'uomo, come fa, per altri versi, la religione; proviamo a tener conto del desiderio, e quindi della ideologicità delle scelte: ne risulta un'arte che diviene strumento di lotta per la vita, che non è certo il caso di concedere ai ceti subalterni. Non è proprio il caso, dunque, di ammettere che possa darsi una conoscenza del mondo, una sapienza, una cultura, una costruzione del proprio ruolo nel mondo, che passi attraverso la manualità dell'artigiano, l'affinarsi degli strumenti e delle tecniche.

Non è un caso che proprio la cultura artigiana venga liquidata dallo sviluppo della scienza, figlia del Razionalismo. Anche per Kant, dunque, l'arte era uno strumento di lotta, benché egli riuscisse a non saperlo. Soltanto con il Romanticismo — e con il sorgere della piccola borghesia intellettuale, detta "popolo" dai Romantici — questa ideologicità diverrà apertamente dichiarata.

D'altronde, per soffermarci ancora un attimo sulla possibile "artisticità" degli oggetti d'uso, sembra di dover scoprire nell'affermazione kantiana un doppio volto che conduce ad una più articolata analisi del concetto di funzionalità, soltanto apparentemente ovvio. Quando si condanna alla non-artisticità ciò che ha un fine d'uso, rivendicando all'arte un carattere ludico di una ricerca il cui fine è una forma che non possa essere "usata" in alcun modo materiale (salvo essere, come qui si sostiene, un concretissimo strumento di lotta per la vita) siamo già nell'ambito del concetto razionalista di "uso", cioè nell'ambito di un agire deprivato di ogni spiritualità. Siamo cioè nell'ambito di un lavoro alienato, perché ad esso viene affidato il compito della produzione materiale; si tratta quindi di un lavoro inteso nella sua astratta materialità, senza alcun riferimento alla complessità del rapporto dell'uomo col mondo, e alla espressione simbolica di questo rapporto.

Facciamo un esempio domandandoci: qual'è la forma d'uso funzionale per un bicchiere? Nell'ottica razionalista, quella che ancor oggi impera in un pensiero che si può dire volgare, non ci sono dubbi. Il bicchiere serve per bere, perciò la sua forma funzionale va vista negli atti dell'afferrare e del portare alla bocca un contenitore di liquido. Poiché questa funzionalità relativa al gesto e al contenitore si può esprimere attraverso parametri che determinano superficie e traiettoria, il *design* interviene ad esaltare come "bellezza" l'evidenza geometrica di entrambe. Bene; ma, bere, che cos'è? Bere è soltan-

to ingerire dei liquidi, o ha altri significati, che si esprimevano attraverso simbolismi ora trascurati?

Qui si apre un abisso che ci riporta quantomeno al simbolismo dell'acqua e del vino, sui quali si sono scritti libri e trattati, e sui quali non è il caso di intrattarsi. Se così è, però, come non ritenere altrettanto "funzionali" le infinite varietà di contenitori per il liquido costruiti nel passato? Là dove la complicazione della forma, e tutte le manifestazioni simboliche che attraverso essa si esplicano, debbono esser considerate per nulla gratuite, anche se oggi potrebbero esser pensate come "ornamento" soltanto. Di esse tuttavia, nessuno, né oggi né ieri, ha mai ignorato o sottovalutato la "artisticità", come ben sanno i collezionisti e i direttori dei musei. Forma e decorazione, sono infatti lì a sottolineare il simbolismo sacrale di un gesto, quello del "bere", che stabilisce un contatto tra l'uomo e la totalità del cosmo, tra l'uomo e l'Altro.

Questo però non è che un esempio che potrebbe adattarsi a tutti i prodotti d'uso di una cultura che non avesse alienato il lavoro a mera materialità, che ne conoscesse quindi ancora la sacralità. Dunque, per chiudere la parentesi, il finalismo che, secondo Kant, condanna l'opera alla non-artisticità, è già un finalismo alienato nell'ottica del Razionalismo, strutturato come normatività, momento ideologico di una lotta sottaciuta.

Al riguardo non sembra per nulla casuale che una dei pilastri portanti del Romanticismo sarà poi la rivendicazione delle tradizioni "popolari" (leggi: artigianali) e del ruolo del fare artigiano, cioè la contiguità tra arte e artigiano; contiguità che tuttavia, in tanto era stata possibile nel paradigmatico Medioevo dei Romantici, in quanto espressione di una cultura immersa nel simbolismo, capace di intendere la simbolicità del mondo. Non, quindi, una cultura desacralizzata come quella introdotta nel mondo moderno dal Razionalismo borghese, la cui odierna crisi sembra ruotare attorno alle contraddizioni aperte da questa desacralizzazione del mondo, e si direbbe testimoniata dalla crisi dell'arte, presente in questo secolo accanto all'arte della crisi. Ciò che condanna quanto eccede la materialità dell'uso a scadere in mero ornato, altro non è dunque se non l'oscuramento di quel rapporto uomo/mondo che esprime nel simbolismo la sacralità del gesto.

Torniamo però ora alla contrapposizione di Kant a Stendhal in Nietzsche, dalla quale avevamo preso le mosse. Nietzsche, per ragioni inerenti l'economia della sua dissertazione, che vuol essere il disvelamento dell'ideo-

logicità degli ideali ascetici, introduce nel dibattito immaginario un terzo interlocutore: Schopenhauer.

Come nota Nietzsche, il tema del disinteresse che Schopenhauer mutua da Kant, è da attribuirsi a un mero fraintendimento di Kant ad opera di Schopenhauer; perché non c'è dubbio che nella filosofia di quest'ultimo il desiderio è con tutta evidenza alla radice del fare artistico, e, più precisamente, vi è presente come desiderio di "sviticchiarsi da una tortura". Non è questa l'ultima intuizione di Nietzsche, ma conviene ora soffermarvisi per esaminare le posizioni di Schopenhauer, che, con l'arte, — prescindendo da alcuni singolari giudizi — aveva una buona domestichezza.

Schopenhauer è un pensatore singolare che trascina sovente con sé, come nei "Parerga e Paralipomena", suoi personalissimi problemi insoluti che ne condizionano la lucidità di pensiero, al punto che a volte riesce a non esser serio senza neppure esser divertente.

Non ci riferiamo qui soltanto all'antisemitismo, nel quale rivela una notevole ignoranza della complessità del pensiero ebraico; ma al suo insistito richiamo a varie forme di disinteresse, che sembrano avere più che altro lo scopo di glorificare la propria posizione di *rentier* accademicamente emarginato, rispetto a quella dell'odiato Hegel e dei professori hegeliani, vere figure di piccoli borghesi, funzionari statali che conquistano posizioni accademiche usando la filosofia quale mezzo di acquisizione del pane quotidiano. L'odio di Schopenhauer, era, in questo, tanto grande, da risalire sino ai Sofisti, impedendogli di formulare più attente considerazioni, più strettamente pertinenti la filosofia. Disinteresse è perciò un termine troppo lato in lui, per poter avere un significato simile a quello che gli attribuiva Kant; senza contare che il suo rapporto con il "disinteresse" (come con il suo contrario, il successo mondano) appare chiaramente ambiguo, una sorta cioè di amore / odio che costringe ad esser molto cauti nelle conclusioni.

Anche il "kantismo" di Schopenhauer è qualcosa di poco chiaro, posto che lui stesso è cosciente di contraddire Kant, e tuttavia si pone sotto la sua ala. Ne consegue la strana dicotomia di pensiero di questo antirazionalista, che tuttavia resta inavvertitamente fermo alla bipartizione del reale, caratteristica di ogni razionalismo: vicenda bizzarra, per un pensatore che ha abbattuto la dicotomia soggetto/oggetto, divenendo così elemento portante del pensiero contemporaneo.

Su questo punto val la pena di soffermarsi, perché da esso discendono le incongruenze nel giudizio sulla natura dell'arte, ora rilevate da Nietzsche.

Per Schopenhauer, come per Kant, in arte i concetti non servono; ciò che tuttavia non soltanto esclude l'arte dalla sfera della conoscenza, ma al contrario, fa dell'arte una forma di conoscenza superiore. Schopenhauer critica infatti la validità del sapere razionale, antepoendovi l'esperienza, l'evidenza, l'intuizione: tutto ciò, insomma che caratterizza un rapporto con il mondo non mediato dai concetti. In tale rapporto egli privilegia sempre ogni forma di immediatezza, perché la complessità del reale non può in alcun modo chiudersi negli schemi del razionale. In ciò il suo scontro con Hegel è radicale, laddove questi identifica il pensiero con i concetti, postulando il noto riasorbimento dell'arte nella filosofia.

Schopenhauer dunque sottolinea il primato dell'arte come forma di conoscenza totale, perché soltanto nell'arte si realizza l'adesione immediata al reale, non mediata dai concetti; laddove la logica ad uno scopo soltanto si rivela utile, a smascherare l'ideologicità dei ragionamenti altrui, attraverso l'enucleazione dei loro paralogismi.

Se tuttavia proviamo ad esaminare più a fondo questo pensiero, che, così esposto, sembra avere una propria linearità, scopriamo una profonda contraddizione che è bene esplorare, perché conduce alla comprensione della prima contraddizione già segnalata da Nietzsche, e, di là, a nuove, interessanti considerazioni.

Schopenhauer giunge alla negazione della partizione razionalista di soggetto e oggetto attraverso un pensiero, mutuato da quello indiano, che vede nel cangiante caleidoscopio del mondo null'altro che una manifestazione della volontà, origine del desiderio, della lotta, del dolore esistenziale. Il desiderio è infatti una pulsione in sé inappagabile, rivolta alla cangiante apparenza; quanto alla volontà, essa si avvale di una conoscenza finalizzata a scopi di dominio, cioè della conoscenza razionale che è destinata a rimanere insoddisfacente. A fronte di questo apparire, di questo divenire del mondo fatto di nascite, morti e mutamenti, sta, per Schopenhauer, l'essere, in una contrapposizione che è quella platonica e razionalista (il Razionalismo è ciò che bipartisce). Su questo punto, Schopenhauer non è soltanto chiaro, ma porta persino ad esergo del terzo libro della sua opera principale, un noto passo di Platone: "che cos'è ciò che sempre è, e tuttavia non ha nascita? E che cosa ciò che nasce e muore e che mai veramente è?". L'apparire del mondo è dunque un velo di Maya, oggettivazione della volontà che cela il reale inteso come idea platonica; ma l'arte conduce per l'appunto all'apprensione di queste idee platoniche (proprio così le definisce Schopenhauer). L'arte, vien detto senza

mezzi termini nei *Parerga e Paralipomena*, scinde la forma dalla materia. Nell'opera d'arte, l'intuizione astrae l'oggetto dalla propria temporalità, consentendo il manifestarsi dell'idea platonica come oggettivazione della volontà; per fare ciò è necessario il ritrarsi dell'intenzione, della volontà del soggetto, consentendo la contemplazione della volontà come oggetto. Soggetto e oggetto puri di una conoscenza pura, si realizzano dunque dal ritrarsi della volontà dal soggetto, consentendo la contemplazione della volontà come oggetto, cioè come idea platonica, nell'ambito dell'intuizione artistica. Sotto il profilo della volontà o del desiderio, siamo qui di fronte ad una volontà che vuole il non volere, che desidera il non desiderare. Torna alla mente l'ironica osservazione di Nietzsche: c'è qualcuno che vuole sviticchiarsi da una tortura.

L'inadeguatezza della razionalità dinnanzi al reale, ha in Schopenhauer tutti i caratteri di un *difetto* della ragione, non di una *esuberanza* della vita; manca in lui la concezione di un continuo riproporsi della vita in sempre nuove forme, che mette in crisi l'apparato concettuale in quanto continuamente sorpassato, condannato a rappresentare un "già detto" nell'ambito di una verità che è eterna costruzione, creazione, testimonianza; e che *per ciò* dà scacco alle pretese della Ragione. Schopenhauer, che non ha capito il cabalismo e che non ama i neoplatonici (nonostante le buone parole per Plotino e nonostante sia neoplatonica la sua visione di un cosmo tutto vivente) ammette, anzi, ricerca, un punto d'arrivo al moto; postula, in altre parole, un "luogo" per l'Altro: e ciò in tanto è possibile in quanto egli mantiene la dicotomia razionalista tra essere e apparire, on svalutazione di quest'ultimo. Nietzsche intuisce bene questa svalutazione, che nelle opere di Schopenhauer si rivela sovente come contrapposizione del "basso" allo "alto", allorché si fa beffe dello spiritualismo del filosofo di Danzica.

Ciò non toglie che quest'ultimo abbia radicalmente influenzato la comprensione dell'arte nel pensiero successivo e nell'opera degli artisti del nostro secolo, perché è con lui che si giunge a quella concezione tutta moderna che è la ricerca del reale da cogliere nell'apparenza, onde è quest'ultima (non già l'oggetto puro, come riteneva Schopenhauer) che rende metafisica la rappresentazione artistica. L'opera d'arte, detto in altre parole, appare metafisica non perché essa aderisca immediatamente ad un'idea platonica, "oggetto puro" costituito in luogo di quello empirico; ma perché mostra come quest'ultimo sia trasparenza d'Altro, traduzione in segno di un non-luogo cui esso soltanto "fa cenno"

Del resto, anche se dinnanzi all'opera noi siamo abituati a ritenerci nella posizione di coloro che contemplan gli oggetti, una domanda inquietante ma per nulla gratuita è da porsi: se non sia dia cioè il caso che siano gli oggetti che, dall'opera, guardano noi. La metafisica dell'arte consisterebbe allora in questo guardarci e interrogarci degli oggetti, i quali, come l'immagine di Narciso, ci rinviano la nostra domanda sull'Altro come sola risposta alla domanda stessa; onde noi ci troveremmo, come il Narciso di Plotino, a cercar di raggiungere la nostra immagine senza sapere d'onde venga. L'arte ci rivelerebbe perciò la nostra condizione di ansiosi riguardanti, che tentano di rintracciare, nell'esteriorità di ciò che appare, i segni di ciò che ci muove, e non sappiamo d'onde.

Il pregiudizio razionalista che permane nel pensiero di Schopenhauer, fa anche sì che egli affronti in modo claudicante il problema della presenza dell'ideologia nell'opera d'arte, che è ovviamente tutt'uno con quello della presenza/assenza della volontà e della scelta razionalista.

Evidentemente vi è contrasto tra il raggiungimento di una conoscenza "pura", come tale non ideologica; e la concretissima presenza della volontà, del desiderio, del bisogno e del disagio nella situazione che spinge alla creazione dell'opera. Come può essere disinteressato il punto d'approdo di un preciso interesse? Questa contraddizione è ben più complessa di quella originaria relativa alla presenza/assenza della volontà, che potrebbe interpretarsi alla luce della contraddittorietà già segnalata prima come inerente all'arte, considerata come una tensione a metter fine alle condizioni stesse che la generano: come dire che l'arte anela a porre fine alla propria storia; che l'arte è perché vorrebbe non esservi. Ed in effetti ogni opera d'arte è, in sé, conclusiva di una storia dell'arte, in quanto negatrice di ciò che la precede e pretese all'ultima parola. Essa si presenta quindi come pretesa di conoscenza assoluta, come assoluta Verità relativamente ad un insignificante episodio cui pone il sigillo.

In effetti, la contraddizione tra interesse e disinteresse non è risolvibile nell'ottica di Schopenhauer: per nessuna ragione il primo può approdare al secondo, dunque debbono in qualche modo esser presenti entrambi, poiché di entrambi vi è chiara evidenza: Il motivo per cui Schopenhauer lascia irrisolto il dubbio, è da ricercarsi nel permanere in lui in pregiudizi d'origine razionalista che, nonostante il suo disprezzo per il sapere concettuale, la lucida critica delle relative posizioni hegeliane e l'esaltazione dell'esperienza, dell'evidenza e dell'intuizione, gli fa tuttavia conservare il principio — tutto interno

alla logica concettuale — della reciproca esclusione degli opposti. Abbiamo già accennato al modo superficiale col quale guardò al cabbalismo — che egli sovrappone allo Gnosticismo — e al suo scarso amore per il Neoplatonismo. Ciò lo portò a non prendere nella dovuta considerazione il bimillenario dibattito sul problema della dualità e dell'Uno, apertosi sull'evidente insufficienza del dualismo platonico. Il fatto è tanto più singolare in quanto Schopenhauer, prescindendo dal macroscopico antirazionalismo di un mondo inteso come oggettivazione della volontà, mostra anche, nella sua opera maggiore, una precisa cognizione della radice comune degli opposti così come essi si danno sul piano esistenziale; senza contare le sue riflessioni sul tempo e sul destino, che sono l'antitesi di ogni razionalismo, e che hanno influenzato tanto pensiero contemporaneo. Non è da escludersi perciò che le sue contraddizioni siano forse da ricercarsi in quei suoi irrisolti problemi personali che gli hanno fatto abbracciare alcune posizioni non per necessità logica, ma come contrapposizione a ciò che lo frustrava.

Ad esempio, il continuo preteso disinteresse che dovrebbe caratterizzare l'opera dell'artista, si configura chiaramente nel testo come il disinteresse del benestante che non vende la propria opera per vivere; specchio in ciò dello stesso Schopenhauer,, che si contrappone ai Professori di Filosofia in un irrisolto amore/odio per il successo accademico. Questo ha ben poco a che vedere con la realtà degli artisti, che non soltanto hanno sempre vissuto (o tentato di vivere) della propria arte, ma, come sappiamo da molte biografie, hanno sovente rinvigorito le proprie forze con felici ispirazioni, proprio nel momento in cui il mercato ha dato loro la tranquillità economica. Perché il successo, piaccia o non piaccia, dà fiducia: può "traviare", ma è una spinta ad operare.

Parimente, la sua predilezione per la ricerca di valori assoluti dei quali egli sente l'esigenza, e che vede realizzati nell'Idea platonica; la sua scarsa simpatia per le forme di pensiero nate sull'indigenza esistenziale — neoplatonismo, Gnosticismo e cabbalismo — la sua svalutazione platonica della mutevole apparenza, che pure è l'unica forma nella quale l'essere si dà, come sapeva già Parmenide, hanno tutto il sapore dello spasmo di chi vive in contraddizione con se stesso, e perciò col mondo. Egli sembra negare realtà a qualcosa cui ritiene d'aver diritto come portatore d'assoluto, ma da cui si sente escluso e di fatto si è autoescluso proprio come portatore di assoluto, calandosi così nella circolare infrangibilità di una logica perversa.

La mancata riflessione sulla inconciliabilità di quegli opposti che pur si rinviano l'un l'altro articolandosi attorno al *lógos* nella totalità dell'essere,

non consente quindi a Schopenhauer di formulare in modo coerente il problema dell'interesse/disinteresse nell'arte, che è poi quello della presenza dei contrastanti poli dell'ideologia e dell'utopia. Se assumiamo a base dell'infelicità che caratterizza la nostra condizione sublunare, l'inconciliabilità degli opposti, per cui ogni scelta è al tempo stesso una rinuncia; ogni situazione luminosa rivela prima o poi il proprio lato oscuro, onde, se ne sia o no coscienti, non c'è mai punto d'arrivo al disagio esistenziale, anche perché il saputo è sempre inevitabilmente in ritardo sul vissuto, e il nostro rapporto col mondo è costantemente precario; vediamo allora che è da questa percepita situazione di inconciliabilità che prende le mosse l'arte, come aspirazione ad un mondo in cui gli opposti coesistono: situazione che peraltro si realizza soltanto in u-topia.

Di qui la singolare posizione dell'artista, mosso da situazioni esistenziali a trovare soluzioni che tuttavia in tanto possono darsi, in quanto si collocano in un non-luogo fuori della storia; posizione, questa, ben compresa da Nietzsche, che intende lo stato di frustrazione e di stanchezza che può derivarne, attribuendo a Wagner una tale situazione. L'artista, dice Nietzsche, eternamente staccato dal "reale" se ne dispera, tenta di sconfinare in ciò che gli è interdetto, nel "reale", per l'appunto, cioè nel luogo da dove, in fin dei conti, derivano le sue ambascie e il tentativo di risolverle: tentativo "artistico" e perciò destinato a realizzarsi appieno soltanto in u-topia.

Osservazioni sulla situazione anomala, apparentemente privilegiata ma soggettivamente frustrante per l'artista, sono del resto ben note sin dall'antichità e non costituiscono quindi un'innovazione di matrice romantica. Nei capitoli dedicati alla ricerca storica sulla *Melancholia* dall'antichità sino al Rinascimento ed oltre, Klibansky, Panofsky e Saxl hanno raccolto testimonianze interessanti sull'accostamento tra la situazione del poeta e dell'artista, assimilati al veggente ma anche all'eroe, e sugli aspetti caratteriali che fanno di un uomo un melancolico, cioè un impulsivo dal comportamento anomalo sino all'insania. La fortuna/sfortuna dei melancolici nei secoli che si accompagna a quella dell'artista come genio, segue perciò le scelte culturali delle società che hanno esaltato, ovvero demonizzato, non soltanto il diverso, ma anche il cambiamento. La cultura egemone del Medioevo, tenacemente nemica di ogni novità che potesse sconvolgere il suo ordine, vede così il melancolico soltanto come un negativo.

Non così Platone, quando nota che la poesia e la profezia si accompagnano ad un netto scarto dal comportamento "normale" per quanto concerne i

loro portatori; né Aristotele che, pur paragonando i melancolici ai pazzi, e attribuendo loro altre devianze, riconosce loro doti profetiche e la capacità di attingere la propria sapienza ad un livello che trascende quello della razionalità. Sembra quindi assai antica l'osservazione che l'artista sia un individuo alquanto tormentato, e sinanche tormentoso; un tormento questo, che Nietzsche identifica in qualche evidente dissonanza tra le soluzioni che l'artista intravede al problema esistenziale, e la risposta della "realtà". Che cosa sia più "reale", se la cosiddetta "realtà" o la visione dell'artista, questo è un punto sul quale è necessario esser prudenti, se si riflette che già Aristotele, il quale pure amava molto stare con i piedi in terra, non dubita della possibilità di soluzioni vincenti del tutto inaccessibili alla logica. Per non parlar poi degli entusiasti come Plotino, per i quali v'era molta più "realtà" in ciò che l'artista sapeva intravedere, che non in ciò che sembrava evidenza all'uomo ordinario. Del resto, esigenza fondamentale dell'uomo è sempre stata il dare un senso alla propria esistenza: e dare un senso al reale significa oltrepassarlo, ponendone con ciò le radici in un altrove al quale il reale stesso deve chiedere la propria legittimazione e il proprio statuto.

In questa fondazione del "senso del reale" si nota ancora una volta l'affinità della creazione poetica con il pensiero mitico e la religiosità, e si comprende anche perché esse siano esperienze totalizzanti, ben diversamente dalle opinioni filosofiche. Come l'uomo religioso non può vivere fuori dal proprio contesto di senso, così il poeta e l'artista riversano nella propria creazione tutto il carico di un vissuto che deborda ogni contenuto razionalmente opinabile. La loro creazione è un progetto nel quale tutto viene messo a rischio, tanto che Hölderlin ha potuto affermare, in una stessa poesia, che ai poeti spetta la fondazione di tutto ciò che è destinato a durare, ma che l'operazione non sembra priva di pericoli, tant'è vero che alcuni hanno paura di giungere sino alla "fonte" di tanto potere. Hölderlin sapeva bene quel che diceva, come dovette testimoniare di persona; né poteva non farlo, perché le verità umane sono verità che non possono dimostrarsi, ma soltanto testimoniarsi; e testimoniare l'Altro, fondare, creandola, una nuova realtà che eccede la prospettiva quotidiana, comporta uno scontro che immette facilmente nel numero dei melancolici.

Se dunque esaminiamo l'arte ponendoci dalla parte di chi la crea (lo si chiami artista o poeta non ha importanza, i due termini rinviano ad una medesima realtà) sembra evidente che ci troviamo dinnanzi a due momenti che dobbiamo esaminare, ciascuno per proprio conto. Il primo momento è quello

della “tortura” (per dirla con Nietzsche) dalla quale l’artista deve “sviticchiarsi”; il secondo è quello del viaggio, nei suoi due momenti dell’andata e del ritorno. Infatti, poiché ci occupiamo dell’arte come opera che l’artista ci dona conducendo tra noi nuova realtà, proseguendo l’opera ininterrotta della Creazione, è evidente che il nostro interesse non può andare ai viaggi destinati a restare senza ritorno.

Se v’è una sapienza nell’andare, ve n’è anche un’altra, più dolorosa, del tornare: là dove si devono chiudere gli occhi per sempre sul gorgo della Totalità intravista, onde dar forma ad una minuscola tessera in grado di accrescere il mosaico del mondo. Poniamoci dunque per primo il problema della tortura, unitamente a quello della felicità promessa di cui parla Stendhal.

Di torture esistenziali e di sperate felicità abbiamo già parlato tante volte, ché non è il caso di tornarvi sopra, se non per quel che può essere utile a non lasciar vuoto e insoddisfacente questo passaggio delle nostre riflessioni. La tortura esistenziale per eccellenza, quella cioè che non può trovar soluzione concreta in questo mondo, è quella che proviene dal vivere una realtà il cui senso ci sfugge, sì che ci è impossibile affrontarla con armi adeguate nella nostra lotta per la vita. A questa situazione non si può che reagire elaborando schemi in grado di restituire un senso e un ordine a ciò che appare caotico, minaccioso, e potenzialmente distruttivo. Tali schemi sono necessariamente anomali rispetto a quelli che fornisce la cultura ereditata, sia perché individuali, sia perché i modelli già esistenti e dominanti vi vengono accantonati in quanto rivelatisi inoperanti. Che ciò sia dovuto alla loro obsolescenza e crisi, ovvero al fatto che essi non siano assunti a tempo debito, come avviene nelle aree di emarginazione (a sfondo sociale o familiare) ciò non ha importanza. Ciò che conta è che a tali crisi l’individuo può rispondere positivamente, evitando il proprio naufragio, soltanto a patto di riuscire ad ampliare la coscienza, aprendo nuove vie alla comprensione.

Che la tortura di cui parla Nietzsche abbia a che vedere con queste situazioni, lo inducono a credere le conclusioni cui giungono le scienze della psiche, psichiatria e psicanalisi. Lacan, ad esempio, afferma che le concezioni del mondo che nascono dall’esperienza paranoica costituiscono una sintassi originale, che introduce alla comprensione dei valori simbolici dell’arte. Silvano Arieti osserva a sua volta che gli schizofrenici hanno inclinazioni artistiche superiori alla media. essi presentano strutture di pensiero analoghe a quelle dei filosofi e dei rivoluzionari, salvo non averne la creatività; oltre a

ciò, essi manifestano sorprendenti capacità di leggere gli eventi “in trasparenza”, come fanno i profeti.

Dunque, la “tortura” che affligge l’artista appare della stessa natura di quella che affligge lo psicotico; salvo che l’artista, il quale, somiglianze a parte, non può essere iscritto tra gli psicotici, dà a questa “tortura” una risposta creativa. egli riesce così a intravedere quella sospirata “felicità” di cui parla Stendhal, e che è lo “sviticchiarsi” dalla tortura stessa, perché egli, diversamente dallo psicotico, ha le forze per creare una nuova, coerente realtà, ampliando la nostra visione del mondo. Egli fa ciò tramite l’opera d’arte, posto che sembra abbastanza ovvio affermare che non può esservi arte senza opera.

Detto per inciso, questa via scelta per affrontare il problema dell’arte, è una via che non sarebbe stata pensabile molto tempo addietro, e l’averla indicata già cent’anni or sono è un indubbio segno della “modernità” di Nietzsche. Questa via può infatti esser pensata soltanto dopo che il positivismo ottocentesco e lo sviluppo delle scienze hanno dato vita alla possibilità di considerare l’arte come una delle modalità del fare umano, oggetto dell’indagine antropologica. Si pensi quel che si vuole dell’attendibilità delle conclusioni di tali indagini, ciò che conta è il ribaltamento di prospettiva che esse operano, conformemente all’intuizione di Nietzsche, che peraltro da tali sviluppi non era del tutto indipendente. Si tratta infatti di abbandonare la valenza normativa imposta dall’ideologia dell’osservatore esterno, per entrare nella delicata e sovente incerta area delle motivazioni e dei comportamenti regolati dalle strutture dello psichismo. La riscoperta della realtà della psiche, tardo frutto del pensiero romantico e gloriosa intuizione del Neoplatonismo, è infatti il tratto culturale che più di ogni altro differenzia il nostro secolo dal precedente.

Questa riscoperta del mondo psichico e delle sue leggi, ha riportato alla luce un vecchio problema che era stato il cruccio degli alchimisti e dei teosofi, problema esposto ed esaminato con immensa erudizione da Jung, che ha avuto un ruolo determinante nel superamento del pregiudizio razionalista del “positivo” e del “luminoso”, vera afflizione della cultura dell’Occidente da Winckelmann a Hegel e oltre. Un luminoso che aveva il suo campione in quel Febo del quale, soltanto dopo Jung, si è scoperto finalmente il lato oscuro, e persino “criminale”.

Il problema che ci sta a cuore è dunque quello della *coincidentia oppositorum*, vecchio sogno alchemico che da sempre prende corpo nel mito del-

l'androgina: non estraneo, tuttavia, neppure a Platone. Questo è un problema universale, connesso con le nostre strutture psichiche: è lo stesso che investe la speculazione sul male esistenziale da parte di tanti cabbalisti — il regno del Male è quello della dualità — ed è lo stesso che troviamo già affrontato da Parmenide, allorché egli contrappone il regno “rotondo” dell'essere alla nostra sublunare indigenza.

Al pensiero razionale che opera secondo la logica dei concetti nella quale gli opposti si escludono, nella cui normatività uno di essi appare positivo, l'altro negativo; e nella cui falsificazione ideologica si postula la possibilità di perseguire il solo positivo, viene così contrapposto il linguaggio dell'inconscio, linguaggio simbolico nel quale gli opposti coesistono. L'inconscio junghiano che non è, come quello freudiano, il regno del rimosso, è, viceversa, il regno della vita stessa che continuamente si ripropone in sempre nuove forme, e parla il linguaggio del desiderio nell'ambiguità della proiezione simbolica. Più che un inconscio, esso dovrebbe definirsi un preconcio o un sovraconcio, nel quale traspaiono i segni di ciò che sta maturando, del futuro che è già da sempre inscritto nel codice originario. Allorché dal regno utopico del desiderio si passa a quello della storia, ove ogni atto è una scelta, e per ciò stesso una rinuncia, gli opposti apparentemente si distinguono: tuttavia la legge inesorabile che li vincola — onde non può darsi l'uno senza l'altro — fa sì che al lato “luminoso” di ogni scelta subentri progressivamente il suo lato “oscuro”, quello che erode in silenzio la positività delle scelte, maturandone prima o poi l'aspetto negativo. La totalità uroborica del mondo psichico si presenta dunque, nel mondo della nostra storica esperienza, come successione dei due volti scissi attraverso i quali la totalità del destino, inscritta già da sempre nella sfera di Ananke, si rivela nel movimento della ruota, eterno simbolo della cangiante Fortuna.

L'eterna tensione dell'uomo verso l'utopia prende così l'aspetto di una tensione in direzione di un mondo ove gli opposti coesistono (che è poi quello della verità/*alétheia*) tensione che Eliade riscontrava in tutto il pensiero mitico come “nostalgia del Paradiso”, e che si esprime nella storia con infiniti miti e leggende che parlano di Isole dei Beati, Paradisi terrestri, Paesi di Cucagna, Regni delle Fate (in Avallon o altrove) dei quali si è già sufficientemente parlato in luogo più opportuno, per dovervi tornar qui.

Ecco quindi che la tortura dalla quale l'artista vorrebbe liberarsi assume tutti gli aspetti di una realtà che gli si presenta come contraddittoria, alle cui

contraddizioni egli oppone un modello progettuale nel quale si realizza la composizione degli opposti, e che quindi è necessariamente utopico.

L'artista, mosso da problemi "reali" trova una soluzione che, in tanto è tale, in quanto è dislocata in un mondo "altro", con ciò aggiungendo frustrazione a frustrazione, come aveva ben notato Nietzsche. Come dice Proust "l'arte dà all'uomo la possibilità di affrancarsi dalla propria condizione proiettando lo scrittore verso l'universale e l'atemporale". L'arte consente, secondo lui, di fissare il reale *sub specie aeternitatis*, tramite la rivelazione al termine di un viaggio iniziatico verso la felicità e la verità. Universalità e atemporalità sono qui quelle stesse del mondo mitico, ove vien meno la finitezza della condizione esistenziale.

Non aveva forse detto Wittgenstein: "la risoluzione dell'enigma del tempo e dello spazio è fuori del tempo e dello spazio"? Qui siamo di fronte ad una immensa progettualità dell'arte come "sapere", e la coscienza tutta moderna di tale suo ruolo fa comprendere il peso di Hölderlin sul pensiero contemporaneo, come colui che per primo ha poetato, per dirla con Heidegger, "l'essenza della poesia".

Che poi il rifiuto, nell'arte, dell'inconciliabilità propria della nostra condizione storica, seguito dalla tensione verso l'utopica conciliabilità (che essendo utopica non è certo di questo mondo) testimoni la presenza di un "istinto di morte" nell'arte stessa, è cosa né sorprendente né sconvolgente. Le Isole dei Beati e i Regni delle Fate sono da sempre, come è stato dimostrato, regno dei morti; l'istinto di morte — la tensione utopica — è da sempre in dialettica con lo "istinto di vita" (quello che fa accettare le limitanti situazioni storiche come le sole in cui è dato operare). Il pensiero mitico ha inoltre indicato da sempre che non vi può essere vita senza morte, e che la morte è condizione stessa della vita, realtà, questa, intuita in modo inequivocabile tanto dagli antichi riti agrari e dalle religioni misteriche, quanto, in modo illuminante, dal mito della discesa agli Inferi di Inanna/Ishtar. ma poiché dal regno "altro" della morte origina anche ogni forma di sapienza, e con essa di ricchezza e concreta fecondità in terra, che su tale sapienza si fondano, onde ogni cosa che splende sotto il sole ha le sue radici nel regno oscuro dell'alterità; non v'è nulla di sconvolgente se le ragioni e il trionfo stesso della vita, traggono la propria linfa da buie radici. Di là veniva Melusina, la fecondatrice, la donatrice, la dissodatrice, la costruttrice. Di là veniva la sapienza nelle decisioni, ispirata, senza chiare ragioni, dalla catactonia Hekate. Di là veniva la sapienza oracolare. Là era l'immensa falda sotterranea d'acqua dolce che

da sempre è, al tempo stesso, alimento della fecondità e sede della mantica, sulla quale regnava, per i Sumeri, il dio della saggezza, Enki.

Questa origine catactonia della sapienza, della ricchezza, della fecondità in ogni senso; e della vita come continuo rinnovo — reso possibile soltanto dalla morte — ha precisi riscontri nel tema alchemico della *nigredo*, cioè nel tema della morte e della putrefazione come necessaria premessa alla *albedo*, alla nascita di qualcosa di imprevedibilmente nuovo, aurorale; al manifestarsi della vita stessa come inesauribile stupore e miracolo. Ad essa corrisponde il concetto iniziatico di morte/rinascita, dal quale emerge la figura dell'eroe; e corrispondono entrambe ad un preciso processo psichico, quello cioè per il quale la nascita ad una nuova, fruttuosa e più "vera" vita psichica, passa attraverso la capacità di condurre a definitiva decomposizione — e perciò a trasformazione e scomparsa — quei residui di situazioni non più vitali che "infettano" la vita psichica con le cosiddette nevrosi e psicosi.

Se lo studio del simbolismo dei miti e dell'alchimia si è rivelato illuminante per la comprensione dei processi psichici che in essi si proiettano, altrettanto può dirsi del reciproco: lo sviluppo della psicanalisi, elemento distintivo della cultura di questo secolo, ha messo in luce l'ineliminabile presenza, accanto al pensiero razionale, del pensiero simbolico, che si traduce nella ineliminabile presenza del pensiero mitico, al quale può ricondursi la creazione artistica. Di questa parentela tra pensiero mitico e pensiero poetante si parla a chiari toni sin dall'antichità; solo il Razionalismo volle ignorarla separando il vero dal bello, facendo dell'uno una normativa e dell'altro uno svago, contrapponendo l'utile al dilettevole nell'alienazione del dominio.

Essa era ben presente a Socrate, che proprio contro di essa organizzò la propria svolta razionalista; e su di essa si appoggia la controsvolta operata sin dal Romanticismo.

Tornando al tema mitico della sapienza catactonia, diciamo dunque che con esso vengono a porsi finalmente in chiaro le coordinate del viaggio del poeta/eroe/veggente, del quale parleremo tra breve.

Prima però vogliamo accennare qualche non secondario caposaldo per l'indagine, che emerge dalle considerazioni già fatte. Innanzitutto il problema della progettualità insita nell'arte come "sapere"; un tema particolarmente sviluppato in questo secolo, con approcci diversi ma inevitabilmente convergenti, da Heidegger e da Arnheim.

Heidegger ha sempre insistito su una concezione dell'arte come attività che pone in opera (nell'opera) la verità, che in essa dunque si storicizza. Nel-

l'opera emerge, tramite ciò che l'arte espone, la totalità come *phýsis* che continuamente si ri-vela, come la scia intendere il detto di Eraclito. La poesia è dunque un vero progetto illuminante, nel quale il dire progettante porta in luce l'indicibile attraverso l'elaborazione del dicibile: tema, questo, ripreso dalla psicanalisi dell'heideggeriano Lacan, allorché egli insegue la beanza tra le parole che lascia filtrare la Parola. Ancora una volta si nota la connessione tra arte e mito (*mýthos* = racconto) come rapporto stretto tra la verità e il dire narrante del poeta; onde il ruolo progettuale dell'arte si riverbera nella perenne attualità del pensiero mitico, il cui presunto superamento ad opera del *lógos* viene considerato da Heidegger un pregiudizio storiografico mutuato da Platone.

Si noti, quindi, che si torna qui ancora una volta al nodo del razionalismo platonico, la cui natura ideologica è tuttavia patente come tentativo di arrestare la storia, perché il giudizio negativo di Platone sul mito e sull'arte è ben connesso con gli sviluppi del suo pensiero politico. Si può dire, anzi, che nel pensiero di Platone si assista allo sviluppo politico della svolta normativa di Socrate.

Detto per inciso, brilla qui la non innocuità dell'arte, perché appare evidente come ogni scelta, nell'arte, sia inscindibile dal modo di rapportarsi dell'uomo con la storia.

Portare in luce l'indicibile attraverso l'elaborazione del dicibile, è operazione che ha tuttavia un altro risvolto sul quale Heidegger deve soffermarsi: vi è un "sapere" nella *téchne*. Questa constatazione lo mette in imbarazzo, perché potrebbe riaprire il problema dei mai chiariti rapporti tra arte e artigianato, parentela sgradita al nostro filosofo, che tenta di sbrigarsi più volte in modo poco convincente del guaio in cui s'è cacciato. Quale che sia la verità che l'artista pone in opera, non v'è dubbio che egli non potrebbe riuscirvi, se non sul piano delle buone intenzioni che scaldano il cuore di tutti i dilettranti, senza una grande sapienza professionale, che è come dire, nel nostro caso, artigianale.

Negare che la *téchne* abbia a che vedere *anche* con questo, avvalora la bizzarra pretesa di Heidegger di pensare più grecamente dei Greci, posto che l'arte greca non sembra comprensibile senza valutare i suoi stretti rapporti con l'artigianato.

Quel particolare "sapere" che è la *téchne* è infatti un sapere "astuto" che si rivela soltanto nell'atto; non per caso anche essa è, come la *métis*, attributo di Athena. essa è dunque, nell'artista, quel suo momento tutto "professiona-

le” del sapere, che è un *sapere dove e come metter mano*; un sapere misto di apprendistato che nasce sulla materia e nella materia, perché è ciò che armonizza il gesto, che plasma e che incide, con la disponibilità della materia a recepire in cavo la forma, il segno che evoca nello spazio le tensioni dell’anima verso l’immagine ideale intravista.

Nella disponibilità della materia a recepire la forma secondo le leggi fisiche che la governano, brilla dunque un “sapere” tutto interno alla materia, che plasma a sua volta il sapere dell’artista; ed è soltanto dal combaciare dei due che può venire all’apparenza l’essere, ciò che Heidegger definisce “il disciudersi che si impone” della *phýsis*.

Questo è dunque il punto: vi è un sapere tutto interno alla materia secondo l’antica intuizione neoplatonica di un cosmo tutto animato, tutto anelante all’Uno e perennemente percorso da moti ascendenti e discendenti. Un sapere già noto al Bruno.

La *téchne* diviene dunque quel particolare sapere che, come la *métis*, è sicuramente allergico alla sterilità del cogitare; è un sapere vivo che consente l’unione dell’anima individuale alle forze che agitano il cosmo, e consente di incidere in queste il tracciato di un percorso. La mano dell’artista attinge l’essere e la verità nello splendore della materia, nel “bello” che egli pone in opera, cioè nell’opera, grazie alla propria *téchne*.

Così posto il problema, sembra evidente che il “bello” dell’arte è qualcosa di inerente alla totalità dell’essere, che non ha nulla a che vedere con le categorie meramente ideologiche e dai confini transeunti, rappresentate dal “bello” e dal “brutto” del gusto individuale e sociale.

Per altra via si dirige Arnheim verso il sapere insito nell’arte, ma anch’egli individua l’inizio del fraintendimento nell’ideologicità delle scelte razionaliste, allorché Platone inaugura la sventurata dicotomia tra essere e apparire, deliberatamente svilendo quest’ultimo, e con esso la percezione. Arnheim, che non è insensibile alle convinzioni di Schopenhauer, notoriamente influenzato da Hume circa la priorità del percetto sul concetto, ha dedicato tutta la propria attività di sperimentatore a mostrare che i sensi — in modo primario la vista — sono veicolo del pensiero, in quanto la percezione non può aver luogo se non come atto intelligente che reca già in sé i germi del concetto. L’arte rappresenta dunque per Arnheim che ha rivolto la propria indagine essenzialmente alle arti figurative, il tentativo più radicale di comprendere il significato della nostra esistenza. L’opera trae alla luce il mondo, e nessuna ricerca umana del sapere può andare oltre; funzione dell’arte è scoprire ordi-

ne, norma e necessità, nell'apparente irrazionalità dell'esperienza. Essa è dunque strumento fondamentale nella lotta umana per la sopravvivenza, ed uno dei modi più coraggiosi per occuparsi della vita.

Su questa natura coraggiosa del fare artistico, è interessante notare che anche Heidegger giunge a conclusioni analoghe, allorché egli delinea il *technites* come un violentatore che, per dominare l'essere, deve esporsi ad un rischio mortale abbandonandosi al flusso del non-essere; argomento sul quale torneremo al momento di parlare del viaggio eroico nel non-luogo dell'Altro.

Ora vogliamo viceversa soffermarci un attimo su un problema più volte sfiorato, al quale ci hanno nuovamente condotto le parole di Arnheim e dal quale non è possibile liberarsi: quello dell'arte come ricerca di "senso", posto che a questo problema essa, come il mito, sembra soprattutto voler rispondere.

Questa visione dell'arte come sforzo radicale per dare un senso all'esperienza umano, questa sua progettualità, questa enfasi sul rischio che si accompagna al ruolo del pensiero poetante in quanto autoesponentesi all'abisso del non-essere, si manifesta come esigenza tutta moderna, che si traduce anche in una rilettura dell'arte del passato sotto questa nuova luce. Questa esigenza, proprio in quanto storicamente radicata, presenta il duplice volto della limitatezza e della cogenza. Della limitatezza, perché non vi è luogo stabile ove fondare la pretesa che l'arte sia propriamente ciò — il mondo della storia è quello sublunare del cangiante apparire — tanto che un minimo di conoscenza storica mostra che l'arte fu considerata in passato altro da ciò, con altrettanto buon diritto. Della cogenza, perché proprio nell'ambito di tale divenire essa diviene capacità di ripensare il passato, recuperando perciò, nell'ambito di una nuova progettualità, quanto il mutamento distruggerebbe. Il suo ruolo centrale nella lotta per la vita si esplica quindi in una restituzione di senso a ciò che il mutamento priverrebbe di senso.

Per comprendere meglio per quale motivo i due aspetti della limitatezza e della cogenza non siano contraddittori, ma siano soltanto aspetti della stessa realtà, è tuttavia opportuno riflettere un attimo sulla natura della crisi che investe il pensiero occidentale da circa due secoli. Questa crisi è la crisi del Razionalismo e della normatività dei suoi valori, tutta fondata sulla rigida separazione degli opposti operata in base ai principi della logica dei concetti. Ciò che è in crisi, è la "verità" come corrispondenza della proposizione alla cosa.

Questo anelito alla verità unica da raggiungere sotto la molteplicità di ciò che appare, è frutto di una singolare quanto indebita trasposizione, che può

essere intesa soltanto nell'ambito di una scelta duramente ideologica in favore di una ideologia del dominio. Esso infatti ha radici non soltanto e non semplicemente nella metafisica dualista del Razionalismo, che ipostatizza l'essere e l'apparire, l'essere e il divenire, assegnando un ben preciso "luogo" all'Altro; onde l'Essere (ora con la maiuscola) viene a collocarsi in posizione extraterritoriale al di là delle sfere. Tale dualismo può infatti condurre di per sé soltanto ad una religione dell'Ente supremo, con o senza svalutazione del mondo a seconda dei gusti personali e delle singole religioni.

Ciò che si nasconde dietro la pretesa di una verità unica da raggiungere sotto la molteplicità di ciò che appare, è viceversa la pretesa di una *adaequatio* tra realtà costituzionalmente incommensurabili: un atto di tremenda empietà, perché sottintende o la pretesa di un "indiamento" dell'uomo, come nello spiritualismo eversivo che discende da eresie rozzamente neoplatoniche; ovvero la "cattiva" secolarizzazione dell'Altro nello spazio sublunare, con ciò realizzando l'antitetica pretesa di giungere all'Assoluto (vedi Hegel e discendenti) nel regno del relativo. Antitetica perché l'Altro, o è tale o non lo è, e, se lo è, non può esserlo nelle coordinate del nostro esperire, se non per allusione oracolare, aperta alle infinite prospettive, tra le quali ciascuno vede la propria, e ciascuna è "vera". Ciascuno vede e ode il proprio destino come concreta e individuale realizzazione di una Legge in nessun modo attingibile nella sua immaginata totalità, in quanto la sola totalità attingibile è quella che si dà come singoli destini.

L'anelito alla verità unica è dunque una mera pretesa, frutto di quel desiderio che, pretendendo alla conciliazione ov'essa non ha luogo, è istinto di conservazione in terra, ed è quindi letale, prendendo forma di ideologia del dominio come normativa istituzionalmente nemica del cambiamento. La conciliazione degli opposti può proiettarsi soltanto in U-topia, costituendo così il polo dialettico che si contrappone all'ideologia in questa nostra realtà sublunare, destinata al mutamento ma bisognosa di senso, valore, fondamento; onde essa continuamente fonda nuovi valori sui vecchi che si sgretolano conducendo alla perdita di senso. Non si può negare, tra l'altro, che la volontà di dominio sia ben presente nell'arte, posto che ogni opera tende ad affermarsi come un assoluto in sé concluso, che nega tutta l'arte precedente. Anche questo è un punto di contatto tra arte e religione.

L'arte, però, con tutta la sua volontà di dominio, non può negare l'apertura all'arte che seguirà, perché questa si fonda proprio sulla intrinseca inappagabilità e inesauribilità del desiderio, e quindi sul costante referente

nell'Altro, che, in tale sua veste, è eternamente nuovo, è un *Fons vitæ*. L'artista, nel suo eterno metter ordine in qualcosa che continuamente si disfa nelle sue mani, può essere giustamente paragonato a Sisifo. *L'arte è il lavoro di Sisifo.*

Ecco dunque farsi avanti, in questo nostro secolo, una nuova (ma sempre sospettata) visione della "verità". Se la verità è inattingibile (e quindi non può essere *detta*) essa non può che essere intuita sotto le sue diverse forme, in rapporto alle storiche condizioni del suo ri-velarsi. La verità, che non può essere detta, può essere *fatta* nel senso di porsi nelle storiche condizioni del suo ri-velarsi, di essere, cioè, *nella* verità, testimoniando ciò che nel semplice enunciato non è né vero né falso, ma che *si fa vero* una volta *testimoniato*. Il nostro storico operare in questo mondo è la *costruzione* della nostra verità.

Alla poetica di Aristotele che può dilungarsi puntigliosamente sulle partizioni dell'arte, le sue funzioni e i suoi fini, senza minimamente preoccuparsi di chi siano e perché agiscano i poeti,, tanto è ovvia in lui la logica del dominio; si oppone la secca regola di Giordano Bruno, per il quale tanti son generi e specie di regole, quanti son generi e specie di poeti.

Per tornare però subito alle considerazioni di cui sopra, relative ad una verità intesa come costruzione, v'è da dire ancora che esse hanno comunque una vecchia radice, risalendo alla limpida enunciazione del Vico, secondo il quale l'uomo, cui era interdetto attingere il Vero, poteva e doveva impadronirsi del fatto, posto che il fatto, cioè la storia, altro non era che il suo prodotto. *La verità dell'uomo è ciò che egli fa.*

Quanto al tema della pluralità delle verità, ci preme tuttavia sottolineare che ciò non è affatto in contrasto con la verità come darsi dell'Altro, della Parola, del non-detto, nelle nostre parole: lo Spirito, che soffia dove vuole, ha l'abitudine di parlare contemporaneamente lingue diverse, anche imprevedibili: e con virtù profetiche. Ciò ci riconduce al fondamentale concetto di teofania come attingimento dell'Altro, concetto ben presente nel pensiero neoplatonico di Scoto Eriugena, come in tutta la teosofia islamica, con la quale ci ha familiarizzato Corbin.

L'abisso ontologico tra Creatore e creatura essendo insuperabile, l'Altro può darsi a ciascuno soltanto come particolare e personale prospettiva storicamente circoscritta, come *teofania* per l'appunto, una tra le infinite possibili.

Oltre non possiamo andare: andare oltre significa commettere il tragico errore di Narciso, un errore che, seguendo l'osservazione di Bachelard, potremmo imputare al suo essersi specchiato nell'acqua, onde l'immagine, che,

pure, altrove non si dava se non sul non-luogo di un riflesso, gli apparve venire dal profondo. Sono, questi, meri inganni dell'acqua, che dà per l'appunto illusoria profondità all'immagine; e poiché l'acqua è simbolo dell'anima, ciò induce a riflettere sul ruolo dell'anima nella creazione artistica, del quale parleremo più a lungo poi. Qui notiamo soltanto, e non per mero gusto di curiosità, bensì perché la cosa non ci sembra casuale, che "profondo" (*tief*) è attribuito in gran voga tra i Romantici, grandi amanti dell'anima; e che gli Gnostici, i primi periegeti dell'anima a detta di Jung, che di psiche s'intendeva, scorgevano dentro di sé insondabili profondità.

Questa immagine, mero riflesso di superficie oltre il quale vi è il Nulla, cioè nulla che possa circoscriversi tra noi, sembra viceversa alludere, coerentemente a quanto già si disse, al non-luogo dell'Utopia, il solo ove l'arte può tentare la conciliazione degli opposti. Ciò non rappresenta in alcun modo una fuga dal mondo, posto che il mondo non è che il tentativo di dar corpo a quel sogno che da Utopia mette in moto la storia. Il mondo della storia, come notava Bachelard, è il prodotto del desiderio, anche se (o forse proprio perché) il non-luogo dell'Utopia è, come tale, non transitabile per la storia. L'ideologia, viceversa, vuol renderlo transitabile, realizzando così gli orrori di tutti i millenarismi e di tutti gli Stati etici, miraggi soltanto apparentemente opposti di cattivi teologi. L'ideologia vuol realizzare in terra l'Assoluto e l'Eterno, che, viceversa, possono esser colti soltanto dall'arte, proprio perché soltanto essa indica l'Altro nel non-luogo ove esso si dà: *sulla superficie, sul cangiante riflettersi dell'immagine.*

Perciò l'Utopia deve restare dov'è: credere che la sua realizzazione in terra possa aver luogo semplicemente secolarizzando la pluralità, è ancora una volta illusione del desiderio, ideologia. Anche la pluralità non è che una delle infinite immagini con cui l'Altro si dà, una verità che va letta nel suo storico farsi, destinata a logorarsi come ogni verità e ogni valore, e a ritornare diversa da sé in un nuovo pensiero della storia.

Anche fare della trasformazione un valore può essere perciò ideologia: può divenirlo al momento in cui pretendesse di destituire la legittimità dell'interrogativo ontologico e il bisogno di pensare l'unità del tutto. Così facendo, tra l'altro, si postulerebbe la fine dell'arte, che è pretesa di fondare il senso e che non può darsi se non nella propria istituzionale e più volte citata contraddittorietà.

Non ti fare scultura alcuna né immagine alcuna, afferma l'Esodo: e mai altra affermazione fu più saggia nel puntualizzare la dimensione della storia, la condizione sublunare.

A tali lontane divagazioni ci ha condotto l'indagine sulla tortura dalla quale deve "sviticchiarsi" l'artista, che ci sembra giunto il momento di fare punto e a capo, e di iniziare ad occuparci del misterioso viaggio cui egli deve accingersi.

Dai pochi cenni dati sinora, il viaggio del poeta è stato riguardato in tre modi. Innanzitutto come periplo attorno all'incircoscivibile continente dell'Altro, a quell'ignoto che dobbiamo ipotizzare in base alle evidenti tracce della sua esistenza, che emergono tra noi. In questo si può dire che l'ignoto sembra avere molto in comune con quel mondo della Memoria, che abbiamo già visto essere del tutto adimensionale, ubicato in un non-luogo-senza-tempo eppure ben presente; tant'è vero che esso ci invia continuamente i suoi messaggi, come un sogno che filtri di notte per le sconnesse di un uscio, che pur chiudemmo con cura alle nostre spalle per fare del sonno un buio nulla: e di là s'insinui nei labirinti della nostra mente piantandovi dei segnali, immagini ineludibili dolorosamente impresse nello sguardo attonito del risveglio.

Gran mistero, quello dei sogni: essi sono lì ben corposi e ci agiscono; e noi siamo in loro almeno con qualche nostro elemento mobile che ci sfugge al momento del sonno, mentre, per gli estranei, il nostro corpo sembra ancorato nello spazio euclideo.

V'è dunque, *dentro di noi*, una qualche via d'accesso al mondo altro che consente a questo di irrompere in noi, o ad un nostro elemento mobile di avventurarsi in quello; la cosa non è affatto chiara, ma ricorda quelle caverne e quelle paludi dalle quali, con gran rischio, si scendeva agli Inferi.

L'ipotesi della via di comunicazione interna con una realtà adimensionale e atemporale può sembrare fantasiosa, in quanto del tutto priva di ogni scientificità. In effetti, essa è del tutto a-scientifica, ma non sembra questo un motivo valido per escluderla. Non crediamo di dover rinviare alla critica del Razionalismo scientifico operata da Bachelard, o alla enucleazione del fondamento irrazionale di esso operata dallo Hübner, per affermare che il pensiero scientifico non è che una delle possibili forme di pensiero, per giunta picchettata da limiti istituzionali ben precisi. Primo tra tutti quello di non poter neppure formulare la domanda fondamentale, quella sul senso, oggetto del pensiero mitico e poetico, della ricerca artistica e del comportamento religioso. Vorremmo aggiungere che il Razionalismo scientifico è storicamente inizia-

to, e perciò, in ossequio alle leggi del nascere, dovrà anche morire trasformandosi in qualcos'altro.

Premesso dunque che la scientificità non è un criterio che possa interessare la nostra ricerca, del resto dichiaratamente affidata al periplo di una narrazione, ci sembra più significativo ricordare l'antica convinzione di un rapporto, misterioso ma certo, tra le immagini di alcuni sogni e il manifestarsi dell'essere negli eventi. Convinzione, questa, nata dall'osservazione dei fenomeni così come essi si danno, e non attraverso la loro riduzione a schemi razionali.

Per venire però a tempi più recenti, c'è da tener presente che l'antica convinzione ha trovato nuovi estimatori, perché il simbolismo affiorante nei sogni (o in visioni di altra natura) e i suoi rapporti con gli eventi, pongono problemi che a nessun titolo possono esaurirsi nell'ambito della psiche individuale. In altre parole: o si pone un pregiudizio normativo contro tali rapporti, oppure essi finiscono prima o poi col rinviare a un mondo "altro".

La teoria della sincronicità di Jung e Pauli ha tentato di trovare un nesso tra il simbolismo onirico e lo "altrove", testimoniato da sincronie di eventi altamente improbabili, postulando l'ipotesi che in alcune circostanze venga meno il diaframma che separa il mondo psichico dell'individuo da una non ubicabile totalità atemporale che si dà, sincronicamente, nelle immagini e negli eventi. Per quanto ipotetica sia questa spiegazione, essa, proprio perché impone un pensiero come pensiero del Tutto, è molto più sensata di quella autentica voragine di insensatezza, di infondatezza, e, oltretutto, di irrazionalità, che è il caso, vera discarica dei rifiuti del Razionalismo scientifico. Il "caso" è infatti una sorta di parola-chiave che, per magia della suggestione, pretende di spiegare esattamente tutto ciò su cui il Razionalismo non fa luce; grazie ad essa, il problema del Razionalismo, cioè la sua istituzionale rinuncia ad indagare sul senso, viene occultato con l'intervento del più totale irrazionalismo.

Poiché di una tale critica non mette quindi conto di parlare, torniamo al tenue legame stabilito da Jung tra la nostra psiche e il regno dell'Altro, per sottolineare ancora una volta come questo regno presenti l'aspetto del non-luogo della Memoria.

A farne esplicita menzione è l'antica sapienza di Esiodo e di Pindaro, per i quali la Memoria si identifica alla conoscenza totale, accessibile soltanto ai poeti, che si esprime nel linguaggio oracolare e consente di comprendere il destino nel divenire della totalità. Le Muse contano il canto delle origini e

consentono al poeta di parlare nella verità. È grazie alla Memoria, che i poeti possono dirsi i soli veri sapienti, perché, come notava il Vernant, la rimemorazione giunge al fondo dell'essere, alla realtà primordiale d'onde è venuto il cosmo. Un legame, questo della Memoria, con il divino e quindi con l'Altro per eccellenza, che viene ribadito in chiave cristiana ancora da Agostino, e si ricollega al tema inesauribile dei vagabondaggi dell'anima alla ricerca delle origini. Ferita insanabile, questa, che attraversa la storia dell'uomo zampillando quel dolore del ritorno che feconda l'atto, e costruisce il mondo come ricordo d'un sogno.

Ricordo, abbiamo detto, e non per allusione alla Memoria che è altra cosa dal ricordo, ma per riferimento alla già detta impossibilità di guardare in volto la Medusa, la totalità della *phýsis*, della quale l'eroe porta con sé soltanto l'immagine, intravista nesso specchio certamente con una particolare sua prospettiva. La testa resterà negli Inferi, presso quell'*alter ego* di Medusa che è Persefone, per punire i curiosi.

È importante ricordare, al riguardo, che a suggerire a Perseo il trucco dello specchio fosse Athena, la signora della *téchne*, quasi come a ricordarci del tremendo sacrificio che l'artista-*technites* deve compiere per tradurre nel letto di Procuste del dicibile, quell'indicibile che gli è apparso soltanto per un attimo, e soltanto come riflesso. Guida del poeta e dell'eroe è dunque la signora di quelle forme del "sapere della totalità" che sono la *métis* e la *téchne*.

Un altro aspetto sotto il quale abbiamo considerato il viaggio del poeta/eroe, è quello del viaggio iniziatico attraverso la morte, cioè quel ben noto prodursi della morte/rinascita che abbiamo citato anche nella versione alchemica della *nigredo*.

Naturalmente non si tratta qui di ipotizzare altre forme del viaggio; il viaggio è sempre lo stesso, soltanto ne mettevamo in evidenza i legami con il transito nel regno della morte, già adombrato sopra con il riferimento a Persefone. Del resto, il continente incircoscivibile, come abbiamo rilevato più volte, altro non è che il regno della morte. Tutte le leggende medievali relative ai viaggi dei cavalieri nel mondo delle Fate lo mostrano chiaramente. Il mondo delle Fate, quello ove gli opposti si conciliano e si finisce di soffrire per l'inappagabilità del desiderio, è un mondo non soltanto extraterritoriale, situato in luoghi indefinibili o accessibile da una misteriosa sconnessura dello spazio domestico, ma anche atemporale. Un attimo in quel regno corrisponde a secoli sulla terra, onde il cavaliere che volesse riprendere contatto con le cose del nostro mondo, si ridurrebbe in cenere in un attimo.

Abbiamo già detto che il mito parla a chiare lettere l'origine catactonia della fecondità; a questo possiamo aggiungere un dettaglio ricordando la figura di Hekate, figura infera che si sovrappone alla misteriosa Empusa quale donatrice imprevedibile di una imprecisabile sapienza della totalità, che colloca in una misteriosa ma feconda giustizia il fare dell'ispirato. La creatività sembra dunque un dono infero, veicolato da strumenti inferi come l'oracolo e il sogno.

Un viaggio come quello del poeta deve quindi definirsi viaggio iniziatico, posto che l'essenza dell'iniziazione è proprio l'identificazione dell'iniziando con un morto, una figura di eroe; situazione dalla quale si può riemergere avendo ucciso in sé il vecchio individuo per assumere una nuova identità, quella dell'eroe stesso.

Che l'eroe fosse un morto non v'è dubbio alcuno: il Brelich lo mostra con dovizia sottolineandone sia il culto funebre che l'aspetto catactonio. Gli eroi possono essere inghiottiti nelle viscere della terra di dove esercitano la mantica, eventualmente accanto a una sorgente. Esempio il caso di Trophonio, che dava tramite il sogno l'oracolo all'interrogante, il quale veniva inghiottito in una cavità del terreno, cioè effettuava un simbolico viaggio nella morte, dopo il quale veniva posto su un trono detto "di Mnemosyne", di dove parlava dopo la simbolica resurrezione.

In comune con le divinità catactonie, gli eroi hanno la caratteristica di poter essere l'origine tanto del beneficio, quanto della rovina dell'uomo. Ero è colui che ha superato la prova iniziatica affrontando il pericolo; gli eroi sono infine segnati dalle caratteristiche fisiche mostruose e dall'androginia.

Ora, se l'androginia è, come abbiamo già notato, una caratteristica dello stato "altro" nel quale gli opposti si conciliano, anche la mostruosità è un segno della provenienza da quel mondo, il segno che ne indica inequivocabilmente l'alterità rispetto al nostro. Non erano anch'essi mostruosi in qualche particolare, i figli di Melusina? Anche sotto questo aspetto appare dunque evidente che il viaggio del poeta/eroe/veggente è una presa di contatto con il regno della morte, operazione rischiosa dalla quale non è detto sia ritorno; e il non ritorno, trattandosi nel nostro caso di un viaggio psichico, può prendere i contorni della follia, alla quale mantica e poesia furono sempre accostate.

La follia è infatti un rischio da tener sempre presente, come mette in luce l'interpretazione junghiana della *nigredo*, fase durante la quale la coscienza deve regredire al livello dell'inconscio, operando così la *coniunctio*, allo scopo di attingere nel buio abisso di questo stato la scintilla dell'*anima mundi*, e

di ottenere così la rinascita spirituale nella successiva *albedo*. Regressione totale, dunque, allo stato informale, per condurre a morte definitiva ciò che deve morire, e attingere nuova luce dal mondo “altro” dello “spirito”: operazione rischiosissima che richiede grande amore e l’aiuto della preghiera, perché è evidente la possibilità di rimanere bloccati senza ritorno nello stato informale, cioè nell’oscuramento della coscienza, vale a dire nella follia.

Il poeta, che per attingere nuova realtà si muove in direzione del mondo “altro” della totalità, abbattendo le barriere dell’Io, si trova dunque in analogo pericolo.

Questa straordinaria esperienza del viaggio pericoloso e della nascita ad una nuova vita, è notoriamente testimoniata da uno dei più grandi poeti, Dante, che la pone esplicitamente in quel trentacinquesimo anno della vita, rivelatosi significativo nelle indagini di psichiatri e psicanalisti. Sembra infatti certo che proprio in quell’età, l’uomo vada incontro ad un processo psichico non dissimile da quello letto da Jung nel processo alchemico. Da esso si può emergere in modi diversi, ma l’unico modo fecondo per uscirne è sviluppare un processo creativo che rinnovi la personalità; l’alternativa è la “morte” psichica nella nevrosi. In alcuni casi la nuova vita dà persino avvio alla produzione artistica. Al riguardo è bene sottolineare che, *allorquando parliamo del viaggio del poeta, non intendiamo riferirci ad una operazione concomitante con la creazione di un’opera*. Il viaggio è infatti quella irripetibile esperienza esistenziale che dà l’iniziazione al poeta. Che poi il poeta sia tangibilmente deducibile dall’opera, lo abbiamo già affermato; ma ciò su cui intendiamo da sempre mettere l’accento, è l’autenticità della motivazione, come primo aspetto da leggersi nell’opera stessa. Ciò riconduce ad un altro tema, quello della intrinseca eticità dell’opera d’arte, sul quale torneremo poi.

Tornando al viaggio, ci sembra significativo che Dante abbia descritto questa sua reale esperienza come viaggio all’Inferno e ritorno, Inferno segnato dalla “selva oscura” e dalla “valle”, nonché dal “sonno” e dalla “notte”: simboli tutti che descrivono in modo ineccepibile questo regredire della coscienza nell’inconscio, questo recarsi nel regno dell’Altro per attingervi nuova coscienza.

Il rischio inerente a questo viaggio del poeta lo avevamo definito, in un terzo momento, come esposizione al non-essere; e poiché lo avevamo definito in tal modo sulla scorta di una affermazione di Heidegger, ci sembra opportuno cercare di chiarire nello stesso contesto il significato dell’affermazione.

Qui è in gioco tutta una concezione esistenziale dell'uomo, che è agli opposti di ogni razionalismo, perché postula un'intima dialettica tra l'essere e l'apparire. Ciò che Heidegger tenta di riformulare a proprio modo su un pensiero "greco" ampiamente rivisitato, ha comunque antecedenti nel pensiero ebraico-cristiano, sul quale si basava, ad esempio, Kierkegaard. Non va mai dimenticato infatti che il pensiero greco è di per sé molto simile a un "noumeno" che noi conosciamo attraverso la nostra rilettura: e l'ultima grande rilettura è stata per l'appunto quella del Romanticismo tedesco, una cultura con antecedenti teosofici. Tornando ad Heidegger ed anche a Kierkegaard, diremo dunque che per entrambi è in gioco la sterilità della logica come periplo vano del già saputo, mentre la verità è qualcosa che *si fa*, non *si dice*, essa si testimonia, trovando fondamento nell'esistere.

Secondo Heidegger, è propria dell'uomo la costrizione ad andare oltre se stesso; e poiché questa è una costrizione che è posta all'uomo dall'essere, solo così facendo l'uomo realizza l'essere. Così facendo però, l'uomo è costretto ad uscire dal "familiare"; egli, cioè, si sradica, e, per conseguenza, si trova dinnanzi all'angoscia del Nulla, cioè al nulla che si rivela essere il suo essere esistenziale, in quanto inadeguato. Questa inadeguatezza si esprime anche come limitatezza, in quanto soltanto nell'esserci dell'essente può pervenire a se stesso l'essere come totalità.

Il destino, concetto qui recuperato in modo patente da Heidegger (ma prima di lui lo aveva fatto Schopenhauer) appare così come un *perpetuum mobile*; il che, oltre a rinviarci curiosamente ai concetti cabbalistici di *Kèter* — l'eterna fonte della vita — e di *En Sof* — l'inesauribilità dell'Altro che dà scacco alla Ragione — rinvia anche alla critica kierkegaardiana del *cogito: sum, ergo cogito*.

In effetti il problema del Razionalismo, come dicemmo altrove, è sempre stato quello di rifiutare la vita come garanzia della verità, in quanto essa dà luogo ad una verità in perpetuo divenire: ciò che mostra l'ideologia del dominio sottintesa al Razionalismo stesso. Se così non fosse, se non ci fossero stati questi sottintesi "pratici", ci sarebbe stato quantomeno di che alzare un sopracciglio dinnanzi all'uscita di quel bel tomo, che per esser sicuro di esserci, dovette prima pensarci su. Con il che ci si ancorava a quella verità intesa come adeguamento della proposizione alla cosa, che oggi è in crisi.

Tornando al nostro poeta, potremo dire dunque con Heidegger che egli non è tale se non ha sperimentato l'abisso del Nulla, cioè del non-essere, in quanto, volgergli le spalle negando l'esistenza del Nulla, significa discono-

scere il problema dell'essere; mentre, se v'è qualcuno che s'avventura a cogliere un'immagine del continente incircoscribibile e a riportarne tra noi il riflesso come "traccia", questi è proprio il poeta.

C'è da sottolineare tuttavia al riguardo, come abbiamo già accennato, che certe conclusioni erano nell'aria da molto tempo, perché il problema dell'uscita da ciò che Heidegger definisce il "familiare" era già stato posto da Kierkegaard nel rapporto che contrappone il "singolo" (che egli chiama il cavaliere, cioè l'eroe) al "generale", nell'ambito di una tensione al superamento del generale in direzione dell'assoluto. Naturalmente è impossibile attingere l'assoluto, ma proprio qui Kierkegaard mette in evidenza il "salto" del quale parliamo già: il cavaliere ha fede nell'impossibile, ed è per forza dell'assurdo, del paradosso della fede, che egli si colloca al di là del generale.

Se in questa sua fede egli si inganna, egli è anche perduto; ma chi volesse giudicare dal risultato non agirebbe mai. L'eroe diviene tale non per il risultato, ma perché ha agito. Nel volere l'impossibile egli è stato fedele a se stesso e perciò autentico; cadrebbe viceversa nel nulla chi si facesse inautentico, pretendendo di uscire dal destino.

Per giungere a questa fede è indispensabile tuttavia aver prima percorso la via della rinuncia razionale a ciò che è impossibile, trasferendo il desiderio, irrealizzabile ma non dimenticato, sul piano interiore del ricordo, al quale restare fedele. Ciò significa, per noi, che la realizzazione di esso operata dalla fede che fa agire il cavaliere — al quale Kierkegaard accosta il poeta — accade non già nel mondo storico, ma sul piano u-topico. Non raggiungevano forse i cavalieri la loro amata, soltanto nel regno u-topico delle Fate? E Kierkegaard, singolarmente, fa riferimento proprio al tema dell'amore impossibile del cavaliere.

Si trova dunque già adombrato in Kierkegaard il tema del raggiungimento dell'essere nel suo pertinente piano u-topico della conciliazione; e anche qui troviamo il rischio come esposizione al non-essere dell'inautenticità, rifiuto di quel destino che è, per l'uomo, l'andare oltre se stesso, il familiare, il generale; ed è evidente che a questo rischio del non-essere ci si espone esattamente in quanto propriamente umani, cioè in quanto viaggiatori dell'ignoto. Questo è dunque il viaggio dell'arte: il viaggio dell'uomo oltre se stesso.

Mantenere l'attingimento della conciliazione sul piano u-topico che è proprio dell'arte con la sua istituzionale contraddittorietà, ci sembra indispensabile per comprendere il *perpetuum mobile* del destino umano fuori della sua ipostatizzazione in un tempo rettilineo, che diverrebbe quello improbabile

del Progresso. Kierkegaard, che si muove sul piano di una religiosità cristiana, mostra infatti con chiarezza come a ciò — ed oltre — si giunga allorché si assegnino all'Altro più precise coordinate.

Ci riferiamo alla fede di Abramo, della quale parla Kierkegaard in parallelo a quella del cavaliere/poeta. Essa non è, come quest'ultima, la fedeltà a se stesso di chi si mantiene nell'autenticità del destino; qui la fede ha un preciso oggetto che si fa qualificante. Esso è la positività del Tutto garantita da un Dio tutto positivo, sì che si può *sperare* in un Tempo messianico, tempo di pacificazione che, riversando la positività dal suo luogo, oltre le spezzate soglie di bronzo (di là dalle quali non è, in tal caso, il rischio del chaos, ma la certezza dell'ordine) annulli le contraddizioni di questo mondo, frutto della nostra colpa; contraddizioni redimibili in un tempo imprecisato ma certo, ed in un luogo dalle coordinate certe, anche se ignote.

Questa fede che ha un predicato, si chiama *speranza*; ovviamente non la speranza vana del fariseo di Goethe o del piccolo borghese di Engels, ma una speranza in senso forte, come fondazione del mondo nella positività. Un Dio positivo non può che fondare un mondo che sarà, nel bilancio finale, positivo anch'esso; cioè soggetto a quel giudizio normativo che, cacciato da Kierkegaard dalla porta della fede, rientra dalla finestra di una teologia fondata, a suo tempo, sul Razionalismo. Il Tempo messianico *realizzabile* garantisce dal chaos; ciò spiega la grande forza espansiva delle "tre religioni monoteiste" e di quell'ultimo loro byprodotto mondano e desacralizzato (perciò venuto meno, ma sempre pronto a tornare in altre, future vesti) che fu il razionalismo hegel-marxiano, anch'esso garante di un traguardo, da conseguirsi però in terra.

Il poeta/eroe/veggente ha dunque questo, di radicalmente diverso dal santo: egli non ha un essere stabile sul quale poggiare; l'essere sul quale egli si fonda non è che un mobile riflesso. L'esempio di Kierkegaard, che vuol mostrare la superiorità di Abramo rispetto all'eroe, non è quindi affatto calzante: chi veramente si espone è soltanto il cavaliere.

Queste considerazioni, ci spingono ad interrogarci di nuovo sull'eticità del fare poetico, una eticità che, per Kierkegaard, va oltre l'estetico e lo riasorbe.

Egli sostiene infatti che l'uomo "estetico" si limita ad essere ciò che è, e subisce il divenire come necessità; mentre l'uomo "etico" diviene ciò che diviene con infinite metamorfosi liberamente accettate; e poiché non si può divenire altro che se stesso, il momento etico riasorbe quello estetico.

Qui sembra di ritrovare il *perpetuum mobile* heideggeriano, e, soprattutto, vediamo ancora una volta il motore segreto della tensione romantica: il Dio in divenire caro allo spiritualismo e alla teosofia germanica, che si riverbera su un uomo in divenire verso la realizzazione di un già-da-sempre. Molla di questo divenire, in Kierkegaard, è il desiderio che non si appaga nel mondo, ma soltanto nell'assoluto; al quale però ci si può volgere soltanto partendo dallo stato esistenziale della disperazione, che non ha nulla a che vedere con il dubbio della ragione proprio perché coinvolge il singolo nella sua totalità, nel suo rischio esistenziale.

Il piano esistenziale è fondamentale per conseguire una vita etica: il mistico, per il quale tale piano è di ostacolo ad un preteso rapporto diretto con Dio, non vive eticamente. Vive eticamente, viceversa, chi ha memoria di sé per la propria vita. Torna qui dunque singolarmente la figura del cavaliere e del suo amore impossibile realizzato su un piano u-topico, ma anche il tema del continuo superamento come destino; qui, però, visto sul piano dell'etica, come conformità a una legge interiore.

Tolta perciò al nostra esploratore dell'essere la tenue fiammella della speranza, poniamoci ora il problema delle soglie di bronzo che sigillano i confini della storia, oltre i quali si avventura il poeta.

Il mito ricorda l'esistenza di due soglie invalicabili, che tali non sono sotto l'ovvio profilo della inaccessibilità o del non ritorno: anche perché infrazioni dei limiti ve ne furono più d'una da parte di eroi o di poeti. La loro invalicabilità sembra di altro genere: sembra infatti legata all'impossibilità di "dire", di tradurre cioè nel dicibile, l'esperienza che si apre al di là di esse. Posto che il propriamente umano giunge esattamente sin là dove giunge il linguaggio, l'ineffabilità di quell'esperienza starebbe a significare l'impossibilità di portarla a far parte integrante della storia, che è prodotto umano ed è quindi storia del dicibile.

Il concetto originario di una soglia invalicabile si trova già in Omero e poi in Esiodo, come limita che separa il mondo formato dal chaos primigenio d'onde tutto fu generato; chaos che probabilmente deve intendersi come *chasma*, cioè "abisso", fessura nel Nulla d'onde tutto è sgorgato. Appare qui il noto tema del mistero che grava sulla materia indifferenziata delle origini, orrore che annichilisce la ragione. In questo senso, poiché la morte rappresenta un ritorno all'indifferenziato, soglia di bronzo è detto anche, nell'*Edipo a Colono*, il misterioso punto d'ingresso dell'Ade, posto al centro d'un quaternio e luogo d'incontro di molti sentieri. Ora, quel che è interessante notare,

si è che in quel luogo ove il Sacro si dà con tutto il suo orrore, il divieto più assoluto incombe sul linguaggio. A Edipo che, cieco, è entrato nel bosco delle Erinni, è interdetto parlare. Per verità, a Edipo è fatto anche divieto di entrare in qual recinto, ma la tragedia del suo destino mostra che egli è da sempre segnato dal Sacro, perché le sue azioni lo rendono estraneo alla comunità degli umani: egli quindi è là non soltanto come veggente — in nome della volontaria cecità al mondo — ma anche come eroe, la cui tomba sarà lo scudo di Atene.

La situazione del cieco/veggente appare connessa ad altre coppie di opposti: quella tra il mondo storico e l'alterità dell'Ade e quella tra il dicibile e l'indicibile. Infatti Edipo, benché cieco, è l'unico a "vedere" il luogo nel quale dovrà scomparire dal mondo, tant'è vero che è lui a far da sicura guida al gruppetto che dovrà seguirlo. Inoltre Teseo dovrà essere, alla fine, il solo testimone del luogo esatto del trapasso, perché, tornando in quel luogo — soglia ove il Sacro si dà — egli potrà conoscere quelle cose che *non possono dirsi*; e da questa conoscenza potrà trarre più forza che non dalle armi. Vera sapienza è infatti la conoscenza intuitiva di questo indicibile, che è poi l'ispirazione divina di provenienza catactonia della quale parliamo già; da contrapporsi alla pretesa del tutto-razionalista Creonte, il quale, un po' come Hegel, pretende di portare al livello di concetti tanto il dicibile quanto l'indicibile, azzerando forzatamente il secondo e trovandosi perciò sempre fuori di ogni giustizia.

Vi è dunque una soglia di bronzo in direzione dell'informa, del chaos, del "basso", che ammette direttamente alla indicibile sapienza della materia, della totalità, che è amministrata da Dike e dalle Erinni, la cui ubicazione è, per l'appunto, catactonia. Vi è però anche un'altra soglia invalicabile, ed è quella che separa il mondo degli uomini da quello degli Dei. il bronzeo cielo, come dice Pindaro. Anche questa soglia ha un'origine "storica": vi fu un tempo infatti, come attestano Esiodo e Pindaro, nel quale uomini e Dei, progenie della stessa stirpe, avevano aspetti di vita in comune, gli Dei si aggiravano tra i mortali, e i mortali potevano raggiungere l'immortalità.

Questa antica comunione lascia un'eredità nel mito della stirpe aurea degli Iperborei, presso i quali si traduce ancora in realtà quella presenza del divino tra gli uomini, che, nella nostra esperienza — l'esperienza della festa — può ormai tradursi soltanto in visione. Naturalmente la terra degli Iperborei è un luogo dalle coordinate indefinibili, come il nostro continente e come il Regno delle Fate; ma non è questo il solo punto di interesse. Pindaro afferma

esplicitamente l'impossibilità, per gli uomini, di giungere in quella terra: ciò che sta a significare l'impossibilità di tradurre in realtà "storica" ciò che per l'uomo è destinato a restare soltanto una visione, un ricordo delle origini. Rispetto al mondo degli Dei, il mondo degli uomini risulta quindi deficitario, non soltanto per il rapporto mortalità/immortalità, ma anche per una radicale impossibilità di attingere la pienezza, e con essa la sapienza della totalità: gli Dei infatti si distinguono dagli uomini, come conferma Pindaro, perché essi conoscono il destino — al quale aderiscono liberamente — e noi no; onde ci perdiamo in continui erramenti. Il punto è dunque esattamente questo: la sapienza della totalità, che si può soltanto intuire nel "tempo" atemporale della festa, non può mai essere tradotta in parole, divenire dominio del linguaggio, e quindi della *coscienza*.

Essa è destinata a rimanere ricordo di un sogno, traduzione formale di un riflesso, dell'immagine di Medusa. Questa utopicità non ne diminuisce tuttavia la forza; al contrario, poiché un paragone con le leggi della fisica mostra che dalla differenza di potenziale si origina il moto (in direzione di una irraggiungibile quiete) si può dire che la differenza tra immagine e realtà è ciò che mette in moto la storia.

Non so deve tuttavia cadere nell'errore di vedere nell'arte una sorta di manifesto ideologico di qualche sottinteso millenarismo: questa sarebbe una rivoluzione soltanto apparente, posto che tutte le rivoluzioni si son poi sedute sul trono e sull'altare; anche in arte, come mostra il neo-accademismo dell'arte mercificata uscita dalle avanguardie.

L'arte è vera rivoluzionaria in quanto indica i limiti di senso di qualunque nostro esistere *per* la storia, che pretenda di egemonizzare l'esistere; essa rivendica infatti il vivere per la festa, per l'apparizione del Sacro, per l'ascolto dell'essere, come altro polo dal quale il nostro esistere per la storia trae alimento autolimitandosi, trasformandosi perciò in un più autentico vivere *nella* storia. Siamo dunque dinnanzi a una rivoluzione permanente, istituzionalmente impossibilitata a tradursi in dominio nonostante l'istinto di dominio che la anima. L'arte è contraddittoria, lo si è detto più volte, anzi, è la metafora stessa della contraddizione. Essa placa la sofferenza soltanto nel Regno delle Fate: dunque è cosa serissima, come tutta la fiaba e il mito, che è forse il modo più serio a nostra disposizione per parlare dell'uomo.

Questa impostazione del problema dell'arte non è nuova, prende forma nel Romanticismo. Già quel notevole poeta/pensatore (cosciente di esserlo e proclamatosi tale) che fu Novalis, sosteneva non soltanto che pensare e poea-

re sono la stessa cosa, ma anche che la poesia è il reale in assoluto. Poi, dopo aver precisato che la poesia rappresenta (*stellt dar*, pone lì, cioè conduce all'esserci) ciò che di per sé è irrepresentabile, vede l'invisibile e così via; egli afferma ancora che la poesia ha molto a che vedere con la religione e la profezia, e che il poeta è un vate; infine, che la rappresentazione profetica è quella delle fiabe, onde, poetando fiabe, si legge l'avvenire.

Il precedente non ci turba affatto, anzi, ci consola, posto che non era nostra intenzione spacciarci per rivelatori del Verbo, ma, molto più modestamente, mettere in luce un coerente orientamento della cultura contemporanea nei confronti del problema dell'arte; orientamento che ha il proprio *incipit* esattamente nel Romanticismo germanico, agli inizi del secolo scorso.

Ciò non è senza riferimento all'ideologia della cultura "popolare" fatta propria dal Romanticismo, ove però il cosiddetto "popolo" va inteso come piccola borghesia, i cui portavoce sono i suoi figli intellettuali, quegli intellettuali poveri posti al margine dall'odiata borghesia e portatori di valori disattesi dalle gerarchie sociali. Dai tempi dei cavalieri e dei *troubadores*, il tema è infatti sempre lo stesso, quello della invocata solidarietà di intellettuali poveri e piccoli funzionari *con* la classe dirigente, *contro* l'alleanza di questa con la borghesia.

L'ideologia espressa da questi intellettuali è così sempre velata da possibili implicazioni gnostiche, perché tende a stabilire una mistica consustanzialità tra il poeta/vate (e il suo desiderio frustrato) e una indefinibile ma certa sfera, rispetto alla quale la storia è negazione, e nella quale si fonda la garanzia che ciò che si desidera dovrà farsi realtà, fornendo così la prova provata della profeticità del poeta/ideologo.

Evidentemente questa è soltanto una possibilità, che peraltro è sempre in agguato nel Romanticismo, stanti le sue origini teosofiche legate ad uno spiritualismo non sempre limpido. È sufficiente una caduta di tensione, una indebita pretesa di trascinare in terra l'assoluto, per giungere ad una lettura torbida di questo misticismo romantico, una lettura tendente a trasformare il *perpetuum mobile* in un arresto della storia.

Questa è una lettura latente negli schemi dello storicismo hegeliano, ma le oscillazioni attorno a questo abisso ideologico rappresentano una costante del Romanticismo e si leggono bene nell'apparato teorico del già citato Novalis, in special modo quando si parla di Stato e di politica. Benz ha riportato in luce questa ambiguità romantica nel suo studio sui rapporti tra la filosofia del Romanticismo, e i fondamenti mistico-teosofici di essa.

L'inflazione di spirito profetico, e la convinzione di essere la voce dell'assoluto in terra, porta alla luce il volto oscuro della piccola borghesia intellettuale, quello cioè del funzionario famelico, che nientifica la propria umanità nella mistica dello Stato e di un'esistenza totalmente ideologizzata. Non per nulla Hegel fu, come notava Schopenhauer, una creatura filosofica ministeriale; e fu anche il teologo di uno Stato, inteso come realizzazione dell'assoluto.

Che il problema sia tutto inerente agli sviluppi storici della piccola borghesia, lo mostra il fatto che i due grandi romantici il cui pensiero non può essere equivocato nei termini di una pretesa all'assoluto, furono l'aristocratico Bachofen e il *rentier* Schopenhauer. Il primo postula infatti un movimento eternamente oscillatorio della storia tra i due principi opposti, ricordando singolarmente l'ideale del parlamentarismo britannico (non per nulla era svizzero, non tedesco); il secondo, sotto l'influenza di Hume e di tutto lo scetticismo e l'empirismo britannico, più in generale di un pensiero maturato nella tollerante Inghilterra, matrice della borghesia moderna, mantiene una sana e radicata diffidenza verso le pretese di chiunque si illuda di attingere alla "cosa in sé".

Tuttavia, sia che si prendano le mosse dall'irrazionalismo mistico, attraverso il quale la destra lesse il Romanticismo, sia che si parta dal suo opposto, il razionalismo marxiano della sinistra, il preteso raggiungimento dell'assoluto in terra resta comunque funzionale alle esigenze di una piccola borghesia intellettuale, che ha bisogno dello Stato per farsi *amministratrice della cultura*. D'altronde, il problema degli intellettuali nel mondo moderno consiste in questo: nel loro germogliare largamente al di fuori delle classi privilegiate, aristocrazia e alta borghesia, e nel non poter più essere neppure dei chierici.

La crescita economica della società, e l'accesso all'istruzione di ceti sempre più vasti, pongono così il problema della sopravvivenza per schiere di intellettuali che possono fondare il proprio diritto soltanto come profeti d'un ordine nuovo, ed esercitarlo soltanto come funzionari di uno Stato funzionale alla loro ideologia.

Questa lunga digressione ci ha portato lontano dalla nostra indagine sul viaggio del poeta, ma verte su un punto che c'interessa chiarire sin d'ora, posto che dovremo tornarvi poi. Abbiamo già detto che l'arte, pur restando fedele a se stessa, è stata considerata nel tempo sotto molti e differenti aspetti, onde noi non possiamo dire che cosa sia l'arte, ma soltanto che cosa è l'arte

oggi. Il luogo metastorico nella cui direzione tende la conciliazione degli opposti, non può far perdere di vista il luogo storico nel quale si genera la tensione: la dialettica dei due poli è sempre presente nella contraddittorietà dell'arte, ed è leggibile nell'opera. L'arte, metafisica e fuori del tempo, onde la sua artisticità è sempre leggibile sotto diverse prospettive in ogni tempo, si genera infatti in un ben preciso tempo, del quale ha l'impronta. Riconoscerne il versante ideologico accettandone l'inevitabilità, non significa relativizzarla, ma semplicemente riconoscerne il marchio di fabbrica: cosa che non ha nessuna importanza sotto il profilo dell'artisticità, ma ne ha molto sotto quello della storia delle teorie estetiche.

Un'arte che ruota attorno all'essenza dell'arte — come quella adombrata sopra — è coerente con una ideologia che fa dell'artista/pensatore il motore del *perpetuum mobile*, cioè il portatore del desiderio generale: ciò significa che siamo in presenza di una società che tende ad omologarsi in una generale piccola borghesia, perché ad essa appartengono da sempre, professionalmente parlando, l'artista e l'intellettuale che ora giungono a parlare di se stessi in prima persona. È per questa ragione soltanto che in questi ultimi due secoli, e in progressione crescente, si torna a scorgere nell'arte, come già fecero Pindaro e i Sofisti, la sede della verità; non che essa non lo sia stata *sempre*, ma, essendo anche *altro*, sotto altre prospettive essa era stata considerata in passato.

Riprendiamo ora il nostro discorso dove l'avevamo lasciato, cioè al viaggio del poeta che deve in qualche modo svolgersi al di là di quelle soglie che appaiono tuttavia molto simili, come due ingressi dello stesso mondo. Non è un mistero infatti, che infiniti indizi rintracciabili nei miti relativi alle Isole dei Beati o nel leggendario medievale, mostrano come i paradisi terrestri, ove il Sacro si manifesta nella pienezza dell'esserci, siano null'altro che il volto conciliante dell'Aldilà, del Regno della Morte: l'unico, in fondo dove s'acqueta il *pólemos*. Questo sospetto viene ulteriormente rafforzato da Pindaro, il quale, parlando delle avventure di Perseo protetto da Athena, identifica l'isola degli Iperborei — irraggiungibile per gli uomini, luogo di epifania del divino — con la terra delle Gorgoni, catactonia, al limite tra il chaos e le radici del mondo ordinato. D'altronde, per tutte le notizie che abbiamo già raccolto attorno al viaggio, questo sembra configurarsi esattamente come il viaggio nella buia landa della morte, dalla quale il poeta/eroe/veggente riporta nel mondo degli uomini l'immagine formata, il *ricordo* della visione divina della totalità.

Immagine formata significa infatti: quel che della ineffabile visione può essere tradotto nel letto di Procuste della forma. Un viaggio di questo genere non è un inedito, ha dei precisi precedenti largamente diffusi nei viaggi degli sciamani, che sono considerati molto pericolosi da tutti, protagonisti inclusi. nel cosmo tutto animato dei popoli siberiani, l'anima dello sciamano può essere indotta a viaggiare fuori del corpo in uno spazio indefinibile, popolato di spiriti, dove le può accadere di scendere negli Inferi o di salire nei Cieli, venendo a contatto tanto con i morti, quanto con le divinità. Che cosa esattamente veda lo sciamano in questi suoi viaggi, è difficile dire: certo si è che, tra suoni e mimica, egli si sforza di trasmetterlo ai presenti. Soprattutto, egli cerca di dare forma alla propria visione nei lineamenti di una maschera che egli costruisce per sé, e che non è una ripetizione dei modelli preesistenti: al contrario, rivela un uso originale degli elementi formali, per giungere ad una rinnovata sintassi, onde l'operazione dello sciamano si configura come "artistica". Il suo viaggio ha tuttavia uno scopo "pratico": ciò che egli "vede" nel mondo degli spiriti gli consente di profetare.

Lo sciamano è dunque un veggente, e come tale è portatore di un pensiero creativo che si riverbera in ambito familiare con la significativa frequenza del "talento" artistico e scientifico tra i suoi discendenti. I canti sciamanici, del resto, sono notevoli esempi di creazione poetica.

Sotto questo profilo è interessante notare la stessa convergenza nel mondo greco: Apollo, la divinità nella quale sono presenti, per molti indizi, chiari tratti sciamanici, viene preposto tanto all'attività oracolare, quanto alla creazione artistica, scalzando le antiche figure di Nyx e Mnemosýne. Per i Greci era dunque chiara la connessione tra le due manifestazioni.

Il viaggio del quale ci occupiamo delinea perciò un percorso largamente risaputo, ancorché non dicibile; un percorso che conduce, a rischio della vita, verso un segreto centro del mondo ove qualcosa si dà: una visione divina il cui ricordo torna sulla terra con i passi del viaggiatore. Viaggio iniziatico al centro e ritorno, sommati assieme si traducono in una spirale convergente e divergente disseminata di false vie, il cui scopo è di tener lontano, di perdere per sempre, colui che si avventurasse senza avere la statura dell'eroe, senza essere *destinato*, cioè coerente con il reale così come esso si dà; la statura dell'eroe, come vedremo poi, è inscritta infatti nell'anima. Questo percorso ha dunque un nome ben noto e si chiama labirinto, figura che equilibra l'ordine dell'essere nel divenire, in quanto ottenuta per la fusione di un moto circolare con uno translatorio, e delle quale è interessante notare che essa fu

assunta dagli alchimisti a simbolo delle difficoltà dell'opera intesa come raggiungimento del centro.

Notoriamente il labirinto è simbolo antichissimo e assai diffuso, sul quale molto si è scritto e che conviene perciò considerare nella generale ampiezza di ciò che il simbolo ri-vela, e che è l'essenza dell'intuizione stessa. Come ha mostrato il Kerényi, esso rappresenta graficamente un percorso di danza che pria si avvolge e poi si svolge, esprimendo così, nella mimica, ciò che le parole non possono dire. L'eroe/defunto che s'avventura agli Inferi, al cui centro è il Minotauro, cioè la morte che inghiotte, può vincere la morte stessa e tornare a nuova vita riannodando il gomito porto da Arianna. In termini di esperienza psichica, ciò sta a rappresentare la certezza di poter trovare una soluzione creativa agli apparenti vicoli ciechi dell'esistenza: facendo venire a morte ciò che deve morire si può vincere la morte stessa, che, a quel punto, mostra l'altro suo volto, quello dell'eterna fonte di nuova vita.

L'eroe non può però ottenere questo risultato con le sole sue forze: Teseo ha bisogno di Arianna. Chi sia Arianna, e di che cosa ella sia il simbolo, è stato egualmente mostrato dal Kerényi: Arianna è divinità infera assimilabile a Persefone (Teseo tenta infatti di rapire entrambe) ed è simbolo dell'anima connesso con il vitalismo dionisiaco. senza di lei, Teseo cadrà in errori di "sbadataggine" autolesionisti, cioè perderà la giustizia ispirata e inconscia delle decisioni, conoscendo eventi tragici.

Questa presenza dell'anima nella sua forma di fanciulla quale guida dell'eroe, è un indizio interessante per circoscrivere la natura del viaggio. L'anima è infatti la viaggiatrice per eccellenza in direzione dell'altrove: anche nel caso degli sciamani, chi viaggia è la loro anima, che può assumere la forma di uccello.

L'anima, oltreché fanciulla come si addice alla sua potenza germinativa, può assumere anche l'aspetto di uccello per la sua mobilità inafferrabile e la sua capacità di librarsi verso un "alto" metafisico; ed è precisamente in queste vesti che compie il suo viaggio più famoso, il collettivo ritorno verso le origini nella metafora cosmica di Farîd od-dîn 'Attâr. Questa estrema mobilità, caratteristica dell'anima, trae origine dalla sua singolare posizione: prigioniera della materia, ella anela il ritorno alle origini in una tensione verso l'Uno già narrata in termini poetici da Plotino, il quale afferma tra l'altro, senza mezzi termini, che ogni anima è un'Afrodite.

Afrodite è infatti il simbolo per eccellenza della germinazione, colei che si riverbera nelle infinite figure femminili del mito e del leggendario, dalle

Ninfe alle Fate, nelle due valenze, la sorgiva e la catactonia, nelle quali si media la perenne circolazione di energie, la perpetua trasformazione della quale si informa il cosmo neoplatonico, in un moto che è reso concettualmente possibile esattamente e soltanto da questo elemento intermedio.

Alla staticità della logica binaria del Razionalismo, la tripartizione neoplatonica risponde con il dinamismo di una eterna dialettica, perché l'elemento intermedio, in quanto tale, inclina al tempo stesso verso il centro e verso la periferia, in una oscillazione irrisolvibile a meno di un atto di arbitrio in direzione di una improbabile e apodittica Fine dei Tempi. Non è un caso, crediamo, che a partire dal Romanticismo tedesco, sia tornato di moda questo pensiero nato in un'epoca di grandi mutamenti. Il mutamento espone infatti al logorio e alla inattualità ogni ideologia normativa, che in tanto è tale, in quanto si basa su una dicotomia di opposti.

L'anima è dunque la guida per eccellenza nel viaggio verso il luogo altro, e sotto questo profilo il suo studio rappresenta uno dei capitoli più affascinanti della psicologia analitica, ove se ne seguono le infinite personificazioni nel sogno e nel mito, in qualità di archetipo. essa vi appare come entità mobile, autonoma, mediatrice, che rappresenta l'*alter ego* femminile dell'eroe, e si rivela come generatrice del mondo delle immagini, immagine essa stessa.

Secondo Jung, queste immagini create dall'anima hanno tuttavia validità soltanto nell'arte, nella filosofia e nella religione; rivelandosi viceversa intraducibili nella prassi. Queste osservazioni ci sembrano molto interessanti, non soltanto perché ci riconducono, tramite il riferimento all'attività immaginale, al problema dell'arte; ma anche perché aprono un singolare campo di analogie con quanto è andato raccogliendo Henry Corbin sul neoplatonismo persiano e sui suoi antecedenti, tanto greci che iranici, analogie che non debbono in alcun modo ritenersi estranee al nostro campo di osservazione. Noi infatti, proponendoci di intendere il fenomeno della creazione artistica dalla prospettiva dell'impulso alla creazione stessa (il già detto "sviticchiarsi da una tortura") ci poniamo dichiaratamente su un piano antropologico e psicologico, e se è vero che questo piano non può prescindere comunque dal riferirsi ad una precisa area culturale, è altrettanto vero che, sotto questo profilo, l'analogia proposta è ben proponibile, posti i secolari intrecci storici tra la cultura greca e quella iranico-persiana, e tra questa e quella europea del medioevo.

Caratteristica della teosofia persiana, è l'aver conservato l'antica concezione, che è anche greca, ed entrò a far parte del Cristianesimo, ma che la no-

stra cultura ha perduto, dell'esistenza di corpi non materiali; corpi spirituali, dunque, oppure psichici: cioè corpi che hanno una forma e una dimensione ma che non sono costituiti dalla corruttibile materia di questo mondo. Esiste dunque un mondo di pure forme, intermedio tra ciò che è puramente intelligibile e il mondo sublunare. Esempio paradigmatico di tale mondo intermedio sono gli Angeli, con le loro varie gerarchie tra le quali spiccano, per rilevanza quantitativa, sia quelli che vanno a costituire, per i teosofi, le idee archetipe, "platoniche", delle cose che appaiono in questo mondo; sia gli Angeli tutelari che vanno a costituire il doppio celeste di ciascun uomo.

Ciò che dà forma a questo mondo sublunare non sono però questi corpi celesti, ma la loro immagine qui proiettata, onde il corpo di materia non è che il luogo epifanico delle forme prodotte altrove dall'anima, forme abitanti per l'appunto su un altro piano, quello di un mondo intermedio tra il Regno delle Luci e il mondo sublunare. In quel mondo esiste, e vive una sua propria vita, il nostro *alter ego* celeste, che nella sua *realtà* è garanzia della realtà della visione profetica e di tutto ciò che in questo mondo va oltre la percezione empirica e la dimostrazione razionale, manifestandosi come visione personale. La conoscenza è reminiscenza ed è illuminazione prodotta dall'Angelo, è Intelligenza Agente, Spirito Santo personale emanato dallo Spirito Santo, cioè dall'Angelo Gabriele, l'Angelo dell'umanità, l'ultimo nell'emanazione gerarchica che scende dalla Luce delle Luci.

Esiste dunque, di una sua propria vita, un mondo immaginale che è la terra dell'anima, nel senso che ciò che ivi accade è accadimento dell'anima; il mistico che giunge a contemplarlo, vi contempla l'essere attraverso le forme immaginali, vi contempla la propria anima proiettata nel proprio *alter ego*.

È opportuno sottolineare al riguardo, ancora una volta, che questo mondo, ancorché ubicato in un non-luogo, è realissimo: senza un mondo autonomo di immagini, ove si proiettano e vivono le immagini prodotte dall'anima, non si potrebbero comprendere la profezia e il sogno, e, aggiungiamo noi, l'arte.

In quel mondo fioriscono i simboli con il loro carico di allusioni, perché le immagini sono il prodotto della funzione propria dell'anima, l'immaginazione, che è attività attraverso la quale l'anima ri-vela l'essere. In quel mondo si realizza la conciliazione degli opposti, e ciò fa apprezzare l'osservazione di Jung circa l'area di significato coperta dalle immagini dell'anima, posto che nel mondo della storia gli opposti sembrano destinati a restar tali.

Il mondo immaginale è dunque il luogo delle epifanie del Sacro, ove il mistico viaggiatore può penetrare soltanto a patto di rendersi capace di vestire una forma angelica, ovvero un corpo spirituale, che è la forma nella quale l'eletto è destinato a risorgere, come diceva anche Paolo di Tarso.

L'esistenza di questo mondo si lega al concetto di teofania del quale avevamo accennato, che è la forma visibile — infinitamente diversa a seconda delle infinite individuali prospettive — nella quale l'Assoluto si dà a conoscere a ciascuno. La teofania è un punto cardine della spiritualità neoplatonica, come modo in cui l'essere si dà nell'apparire; essa ha un posto importante anche nel neoplatonismo cristiano di Scoto Eriugena, legato per l'appunto al mondo delle visioni, che è il luogo ove si dà un Dio trascendente e inaccessibile.

Esistono dunque infiniti volti dell'Assoluto, e tutto ciò che appare è visione dell'invisibile: dimenticando ciò che vi traspare, l'apparizione si vuota dell'essere. Per lunghi secoli l'arte non è stata altro che questo: leggere nel visibile le tracce dell'invisibile, e, per quanto cambino le parole e i concetti, tale torna ad essere nei più accesi animi romantici, mostrando una patente consonanza con il problema della religiosità. Una religiosità tuttavia alquanto pericolosa, quanto meno eversiva di ogni religione positiva e normativa, posto che, come ogni misticismo neoplatonico, la visione resta un affare personale del veggente: inattaccabilmente vera, ma non condivisibile, né razionalmente esprimibile.

Non per nulla, come abbiamo sempre sostenuto, l'arte non è affatto innocua, anche perché non è priva di seduzioni, avendo a disposizione, per convertire gli altri a ciò che essa mostra, lo strumento potentissimo della retorica, cioè della parola, la cui potenza abbiamo già esaminato dissertando dell'utopia. ma la potenza della parola è fondata, come abbiamo ritenuto di capire, sulla sua capacità di dire il non-detto dell'altro, di convincere il già convinto; allora l'arte è veramente pericolosa, perché la visione personale si fa profetica in quanto in grado di additare un'immagine che forse era già latente in ciascuno. Se così non fosse, l'arte non convincerebbe, e la visione non attingerebbe ad un mondo immaginale, ma sarebbe pura fantasticheria individuale, di un individuo che non è stato capace di spogliarsi del contingente.

Ciò detto, resta interessante notare, per noi che siamo partiti di lontano con le analogie, il carattere universale, nella nostra cultura, di temi e soluzio-

ni che si ripropongono simili a se stessi in luoghi e tempi diversi, sotto le vesti di dottrine soltanto apparentemente lontane.

Sin qui ci siamo occupati dell'anima come mediatrice, come elemento mobile, come proiettore e luogo di proiezione delle epifanie del Sacro, ora vediamo di comprendere la sua natura femminile, la cui radice va ben oltre la restrittiva culla dell'inconscio maschile, nella quale tende sovente a confinarla Jung.

Facciamo innanzitutto riferimento al concetto teosofico qui esposto di *alter ego* celeste, che può anche essere inteso come archetipo, come angelo tutelare, volto dell'Angelo Gabriele, Spirito Santo o Intelligenza Attiva, che emana da sé le anime. Ora, la figura dello Spirito Santo può essere femminile presso gli Gnostici; e femminile è, sempre presso gli Gnostici la figura di Sophia, la Sapienza divina sulla quale si incardina un mito di vagabondaggi, fatto di discesa e di redenzione, di intermediazione quindi, tra umano e divino: così come intermediatrici sono la donna angelicata o la Madonna Intelligenza degli Stilnovisti, ma anche la più grande delle figure femminili, la Maria dei Cristiani. È inoltre importante notare che nella mitologia Mazdea le figure degli archetipi celesti, nonché gli angeli tutelari che abbiamo visto permanere nella teosofia persiana, siano tutte femminili; un angelo femminile, Daena, è l'Io trascendente che appare all'anima trascorsi tre giorni dalla morte, e la cui bellezza o laidezza dipende dalle azioni dell'uomo. Daena è l'anima celeste che guida l'anima dell'uomo sul ponte Cinvat, prova iniziatica per l'accesso al Regno della Luce, entro il mondo immaginale. Questa epifania del femminile culmina con la figura della Dea Ardivi Sura Anahita, la vergine Signora che dall'alto di una montagna al centro del mondo è sorgente dell'acqua celeste, acqua di vita da cui dipende la fecondità del mondo.

Appare evidente, dunque, come la femminilità dell'anima debba ricollegarsi ad una antichissima intuizione mitica del mondo ancora trasparente nella nostra Artemide, che collega il femminile alla fecondità, e la fecondità alla potenza della verginità sempre rinnovata; onde la femminilità dell'anima sta per l'appunto ad indicare la fecondità di cui essa è portatrice e che si rivela attraverso le immagini che essa dischiude.

Di quale fecondità si tratti, appare ora chiaro: l'anima crea immagini, e così facendo espande il proprio dominio. Diceva infatti Eraclito: "all'anima tocca un'espressione che accresce se stessa" (trad. G. Colli) e ancora: "i confini dell'anima, nel tuo andare, non potrai scoprirli, neppure se percorrerai tutte le strade" (id.). Il suo operare appare così continuamente creatore di

nuova realtà: realtà che, in quanto *nuova*, non può essere oggetto di *interpretazione*, come *metafora* di qualcosa di altrimenti noto.

Questa è la interessante conclusione cui giunge James Hillman nell'ambito della sua psicologia analitica, allorché egli afferma che i sogni non vanno *interpretati*, ma semplicemente *accettati* e assunti nella loro enigmaticità e con tutto il simbolismo che è portatore di senso. Entrando a far parte del nostro patrimonio psichico con le loro immagini intatte, senza la riduttiva mediazione dell'interpretazione, essi continuano ad accrescere i confini propri dell'anima, e con ciò di un "sapere" che non è quello limitato e insoddisfacente del Razionalismo. Non diceva, del resto, lo stesso Eraclito: "i dormienti sono artefici delle cose che accadono nel mondo e aiutano a produrle"? (trad. G. Colli). Con ciò ribadendo la realtà del mondo immaginale che si dà di preferenza nell'ambito onirico.

Questo mondo tuttavia non è soltanto reale (ancorché ubicato in un non-luogo) come risulta dall'inverarsi dell'intuizione e della profezia; ma si pone anche come esigenza indispensabile per garantire un rapporto non conflittuale tra l'apparire e l'essere, rapporto che può stabilirsi soltanto attraverso il simbolo. Il simbolo è infatti ciò che *significa*, cioè traduce nel segno, qualcosa che va oltre il segno stesso, oltre la forma, alludendo così a ciò che in esso si ri-vela venendo all'essere. Senza questa impostazione non si può neppure comprendere ciò che è caratteristico dell'arte: il farro cioè che l'opera, radicata in un *hic et nunc* storico e ideologico, in quanto *opera d'arte* è fonte di sempre nuove letture al mutare dei contesti. Noi non possiamo infatti rapportarci all'opera d'arte del passato nel modo in cui vi si rapportarono l'autore e la sua cerchia, perché *quel* significato, quello che essi leggevano nel segno, ci sfugge: pure, seguiamo a leggere l'opera sotto diversa angolazione, nella sua perenne "artisticità".

La dialettica di storico e metastorico posta in opera dall'arte, quella dialettica che è stata definita da Heidegger come dialettica di "mondo" e "terra", è dunque risultato della "funzione immaginativa" dell'anima.

La creatività dell'anima è un tema ricorrente in tutto il Neoplatonismo, come possibilità di leggere l'essere nell'apparire. Dice infatti Plotino, parlando della bellezza intelligibile, che nella natura vi è una ragione archetipica (*lógos archétypos*) della bellezza dei corpi; ma nell'anima vi è un *lógos* ancora più bello di quello che v'è in natura, dal quale discende quello che si trova in natura. L'arte perciò non imita semplicemente il visibile, ma risale alle ragioni d'onde discende la natura; essa agisce in proprio, e poiché ha in sé le

ragioni del bello, aggiunge del suo “a ciò che fa difetto”. Plotino commenta subito a chiarimento: Fidia non fece il suo Zeus a partire dal sensibile, ma immaginandolo quale dovrebbe manifestarsi se desiderasse farsi vedere da noi. L’arte dunque, traducendo questo pensiero di Plotino in termini più attuali, crea il mondo quale esso si dà alla nostra conoscenza. Questa concezione dell’arte che crea la natura è destinata ad un lunghissimo percorso, e a riemergere ogniqualvolta la frustrazione del desiderio ad opera della storia, sarà tale da determinare una tensione alla sottomissione della materia alla forma. La si ritrova in Giordano Bruno e nel Tasso, allorché il Rinascimento trapassa nel Manierismo restando fedele alla propria ispirazione neoplatonica, quella per cui far arte era sviluppare una propria interiore visione o “idea”.

In questa lotta per mostrare la possibilità di una realtà diversa da quella che appare come “naturale” — lotta resa possibile dalla convinzione che il “naturale” non sia altro che un artificiale divenuto consuetudine — l’arte mostra tanto la propria rischiosa progettualità, quanto la propria affinità con la profezia: rischiosa anch’essa, sia in rapporto alla risposta del mondo, che all’equilibrio psichico del profeta, come lascia intendere l’accurata apostrofe di Cassandra all’ambiguo Apollo, nell’*Agamennone*.

La progettualità dell’arte, che deriva dalla sua capacità di leggere l’essere nell’apparire, ha un ben preciso fondamento nel pensiero neoplatonico e nella sua concezione del cosmo, una concezione che si suol dire magica, imperniata su una continua circolazione di forze che vanno dall’Uno al molteplice e dal molteplice all’Uno; onde il cosmo è concepito come un’entità vivente, ove infinite mediazioni mettono tutto in contatto con tutto. Non soltanto l’uomo, ma anche gli animali, le piante e gli stessi minerali, sono animati da una forza che tutto pervade; hanno, per l’appunto, un’anima, emanazione che dà forma ai corpi mediando fra l’oscura periferia della materia e la luminosa fonte della vita di tutto il cosmo.

Questo paragone con una luce che si irradia da un centro ineffabile, resta capitale non soltanto per comprendere la struttura fondamentale di ogni pensiero neoplatonico, ma anche molte importanti implicazioni di esso che si ripetono costanti, e, infine, il rapporto del neoplatonismo con il problema dell’arte.

Il tema di una luce emanata da un centro ineffabile, o *perilampsis*, è alla base di affascinanti costruzioni intellettuali, poetiche esse stesse e vertici della speculazione mistica, quali il cosmo di Scoto Eriugena o quello di Sohra-

wardî; quest'ultimo peraltro influenzato dal dualismo iranico e quindi incapace di quel processo di redenzione universale che pervade il neoplatonismo cristiano, da Origene in poi. Elemento essenziale della circolazione energetica all'interno dei sistemi neoplatonici, è quel processo di "ritorno" (*epistrophé*) per il quale, alla continua tensione espansiva (*próodos*) che emana dal centro — il quale non per ciò diminuisce se stesso, essendo un'eterna fonte inesauribile — fa riscontro una analoga tensione dalla periferia a rientrare nella quiete originaria del centro stesso. Nulla infatti, nel cosmo, è privo di "ragione", di un *lógos* che è parte di un Intelletto universale.

Da questo fondamento del Neoplatonismo emergono due tematiche di non piccolo momento per l'arte: quella del rapporto tra arte e luce, e quella del "bello naturale".

Per quanto riguarda il rapporto tra arte e luce, esso si rivela significativo in base a ciò che la luce simboleggia da sempre, onde nessun simbolo meglio di essa avrebbe potuto dare consistenza plastica al pensiero dei neoplatonici. La luce, infatti, può considerarsi il limite estremo di trasfigurazione della materia, e perciò il limite tra il mondo intelligibile e il mondo formato.

Nella tensione a superare il limite, la luce è perciò simbolo di conoscenza, una conoscenza che assume abitualmente i contorni della rivelazione, non soltanto divina: si può infatti avere, molto banalmente, un'idea "luminosa". La luce è comunque legata al cielo e alla figura di Dio: Dio è luce, i suoi eletti sono "figli della luce". La luce pone ordine nel chaos: Dio disse all'inizio "Sia la luce!" e questo fu il primo atto ordinatore. La luce del giorno e del Sole è metaforicamente accostata alla chiarezza della ragione, proprio perché la luce fa ordine, fa vedere, illumina: pensiamo all'epoca dei Lumi, o Illuminismo. La luce, con la modulazione della propria intensità, stabilisce un principio al tempo stesso gerarchico e unitario: infatti tutto ciò che è colpito dalla luce è partecipe in grado diverso della luminosità della fonte; il raggio luminoso è il percorso a doppia direzione tra la sorgente e il recipiente.

In considerazione di questo simbolismo, appare evidente che la presenza della luce nelle arti figurative e nell'architettura, vista nei modi del suo darsi e nel ruolo che essa riveste nell'opera, rappresenta un elemento importante — forse il più importante — per comprendere il senso veicolato dall'opera stessa, cioè il rapporto dell'artista con il mondo. È questa la proposta esplicita di Sedlmayr, una proposta che, se raccolta e sviluppata in una costellazione di studi, potrebbe aprire interessanti panorami per la storia dell'arte. Essa diviene soprattutto significativa per comprendere la peculiarità del Moderno, che

della luce sembra sancire la morte; non nel suo opposto polo del buio, ma, più tragicamente, nella assenza di *luminosità*, cioè, per l'appunto, di quell'ordine unitario del quale la luce (divina) era la garante.

Indubbiamente, anche a prescindere dal mistico Medioevo, moltissima pittura prima del Moderno sembra comprensibile soltanto a partire dal ruolo che in essa gioca la luce: oltre al Van Eyck a lungo citato da Sedlmayr, è appena il caso di ricordare il Beato Angelico e Piero della Francesca; Leonardo e Giorgione; Caravaggio, Rembrandt e Vermeer; con ciò citando soltanto alcuni nomi tra i maggiori, ed omettendo la lunga schiera dei seguaci e delle scuole.

Secondo Sedlmayr, il punto di svolta è rappresentato da Cézanne, con il quale la luce perde la propria autonomia per diventare soltanto una proprietà del colore. Ora, senza voler minimamente entrare in quella eterogenea realtà che è la pittura di questo secolo, e senza soffermarci tanto sul conclamato ruolo di Cézanne, non c'è dubbio che un carattere generale — non totalizzante, ma certamente generale — della pittura del secolo, sul quale si era soffermata la critica anticonformista di De Chirico, è proprio l'irrelevanza che in essa riveste il colore. Laddove, osservava giustamente De Chirico, la pittura si è sempre fatta con il colore.

Pure, a ben riguardare, l'aspetto "sordo" del colore di tanta pittura del secolo, è il frutto misero di un'autentica orgia cromatica nella quale vengono profuse a piene mani le tonalità più roventi. Ciò consente di comprendere, e *contrario*, il ruolo della luce nelle arti figurative: essa rappresenta, come già notato, un principio d'ordine unitario grazie al quale, e soltanto grazie al quale, anche il tono più somnesso fa vibrare le proprie squillanti note nel coro che s'innalza dal contesto. Senza la modulazione della luce, senza l'ordine mentale delle sue trame invisibili, l'esplosione cromatica si risolve in una reciproca elisione delle voci.

L'altro tema che abbiamo accennato sopra, quello del "bello naturale", è di momento ancor maggiore, perché esso riguarda sì, il problema dell'arte contemporanea, ed anche, ad essere attenti, quello della presunta morte dell'arte; ma, oltre a ciò, è un tema che s'innesta su una svolta drammatica dell'intera cultura, imperniata sul pensiero di Hegel.

Per il pensiero neoplatonico, a partire da Plotino, giù giù sino ai suoi sviluppi cristiani, il "bello di natura" è una realtà scontata. Dice Plotino: nella natura (*phýsis*) vi è un *lógos archétypos* che è il bello, il bello che è nei corpi. Questo è implicito nel concetto stesso di emanazione; ed il fatto che l'anima,

l'elemento mobile che discende dall'alto per amore della propria immagine quaggiù, abbia in sé un *lógos* ancor più bello, in quanto ha una propria radice in alto alla quale non cessa di guardare, nulla toglie al ruolo catalizzatore del "bello naturale". La natura infatti, sottolinea Plotino, è l'immagine di altro; dunque l'artista, in tanto può risalire all'essere, in quanto ne legge la trasparenza sotto ciò che appare; e poiché l'essere e il bello sono la stessa cosa, vi è un "bello naturale" che mette in moto la creazione artistica.

Anche per Scoto il rapporto con l'oggetto è analogo: esso dà l'immagine sensibile di una immagine mentale che è anche in noi. L'uomo, che non può conoscere direttamente l'intelligibile né si arresta al mero sensibile, legge il primo nel secondo, perché tanto i corpi sensibili, quanto le nostre immagini mentali, non sono che un momento della stessa emanazione divina.

Questa impostazione si mantiene nel Romanticismo tedesco e la si può ritrovare in Schelling, per il quale tutta la natura è una realtà animata, onde l'arte figurativa mette in opera un legame tra anima e natura; tant'è che non è pensabile, se non come vuotaggine, un'opera che, abolendo il rapporto con la natura, muova a partire dalla forma.

È questa ciò che Leonardo definiva la pittura nata sulla "fatta pittura", destinata, secondo lui, a dare soltanto cattivi frutti. La natura è dunque un organismo vivente nel quale la forma, lungi dal rappresentare una limitazione del corpo, ne esprime la forza espansiva, con ciò rivelando la ragione creatrice che continuamente la informa. Questo principio attivo della materia è affine a quello dell'anima, che perciò può leggersi — leggere nel "bello naturale" — la ragione stessa del bello.

In questa lettura s'arrischia l'artista, in quanto egli è solo in questo attingimento dell'essere che presenta sempre nuovi volti, e che perciò lo pone in conflitto con l'ideologia del tempo, così come accade al profeta che entra in conflitto con i sacerdoti.

Le cose cambiano allorché ci si sposta dal Romanticismo all'Idealismo, dalle posizioni di Schelling a quelle di Hegel. Abbiamo già notato, su questo punto, i due diversi orientamenti presenti nel Romanticismo, messi in luce da Ernst Benz. Essi ruotano attorno al mantenimento dell'Assoluto nel suo luogo "altro" (Schelling); ovvero nella pretesa di calarlo in terra (Hegel): che è poi la stessa cosa della pretesa di innalzare l'uomo al livello di Dio. Abbiamo notato questa tendenza nell'inflazione spiritualista piccolo-borghese, e abbiamo visto che essa ha antecedenti nel rozzo neoplatonismo che il Libero

Spirito eredita dagli Amalriciani e trasmette alle follie criminali degli Anabattisti di Münster.

La svolta idealista che ha il suo vertice in Hegel si concretizza dunque nella pretesa di calare in terra l'Assoluto, ipostatizzandone un divenire che lo porta a disvelarsi nel concetto, e quindi nella storia. Ciò ha due precise conseguenze nei confronti dell'arte. La prima consiste nel tanto dibattuto evento di una sua possibile morte, in quanto forma di conoscenza destinata ad essere riassorbita nella concreta realizzazione dell'Assoluto nella storia, cioè nella sua secolarizzazione conseguente alla sua definitiva e totale circoscrivibilità nel concetto. La seconda, che ha i suoi prodromi già nello spiritualismo di Plotino, ove peraltro essa è arginata dalla coscienza della differenza ontologica tra l'uomo e l'ineffabile Assoluto, differenza che si traduce nella presenza dell'Uno (che non pensa) al di là del *noûs*, consiste nel fare dello spirito il veicolo dell'Assoluto stesso.

La conseguenza di ciò è il decadere della possibilità di un "bello naturale" attraverso il quale leggere il riflesso dell'Assoluto; nella natura, infatti, lo spirito si dà, per Hegel, nella sua alterità; perciò il "bello naturale" deve cedere a un "bello artistico" del quale è portatore il soggetto. Si noti, che quanto in Plotino si configurava come una maggior vicinanza dell'anima all'Assoluto (il "*lógos* più bello") il quale peraltro si irraggia eternamente ovunque; nello storicismo hegeliano diviene un superamento nell'ambito di una progressione, con la quale l'Assoluto si dispiega nella storia in direzione di un/una fine traguardabile. Si realizza così la *hybris* del soggetto, connotato segnaletico dell'arte moderna. Il dio umano-troppo-umano manovrato dal razionalismo platonico nella *Repubblica*, cede il passo a un dio cui il filosofo può dare dei consigli, posto che il filosofo sa già dov'è diretta la storia.

Al Vico, che dinnanzi all'inattingibilità del vero esortava a dedicarsi all'indagine sul fatto, unica via di conoscenza accessibile che nulla toglieva alla realtà metastorica del vero, succede un pensiero che, posta l'inattingibilità del vero, lo dichiara decaduto dai cieli e lo trasloca nel fattibile.

Molto si è detto, parlando di Hegel, sulle eventuali ascendenze gnostiche del suo pensiero; ascendenze serpeggianti ovunque nel Romanticismo tedesco, che ha netti legami con lo spiritualismo eversivo del tardo Medioevo. Tuttavia, al di là di molte somiglianze, una radicale differenza va segnalata: gli Gnostici disprezzavano il mondo in nome del Pléroma celeste, mentre l'Idealismo, come i torbidi moti che culminarono con l'Anabattismo di Münster, ha la pretesa di realizzare l'Assoluto in terra. Se il primo dava a Dio ciò

ch'è di Cesare, il secondo dà a Cesare ciò ch'è di Dio. Siamo ai prodromi dell'arroganza criminale del *Gott mit uns*, questo mostra ancora una volta, se ve ne fosse bisogno, quanto complessi siano i rapporti tra gli sviluppi dei modi dell'arte, e l'evolversi di situazioni che hanno altrove siti per nulla artistici.

Con la *hybris* del soggetto che accompagna l'avvento della società borghese, l'arte inizia il percorso senza sbocchi del Moderno. Senza sbocchi perché questa *hybris* reca concettualmente inscritta una progressività che innesca un moto unidirezionale: laddove la vita, in tanto ha un futuro in quanto si ripropone costantemente imprevedibile per l'inattingibilità stessa dell'Assoluto; e dunque l'arte può essere sempre nuova — più semplicemente, può essere — soltanto per la sua capacità di aderire alla vita, leggendo sempre nuovi volti dell'essere nella trasparenza di ciò che appare.

Si noterà comunque, che con l'inflazione dell'Io idealista e del suo Spirito, è venuto meno ora un elemento sempre ritenuto essenziale per la creazione artistica, quell'anima organo dell'immaginario, elemento sovraperonale perché divino in Schelling, perché parte dell'anima universale in Plotino; come tale in grado di esorbitare la contingenza dell'Io e quindi, anche per tale ragione, veicolo dell'intuizione artistica. nel cosmo totalmente secolarizzato, l'uomo non è che il meschino oggetto totalmente politicizzato voluto dall'ideologia del dominio. Questa perdita di anima dell'uomo, si accompagna alla perdita di anima della natura che, divenuta di nuovo ciò ch'è sempre stata nel Razionalismo, nonostante i funambolismi dialettici, cioè alterità dallo spirito, privata quindi della ragione del Bello, non è più oggetto di speculazione, ma soltanto del dominio, è *res extensa* che può soltanto offrire se stessa come materia per le prove di destrezza della scienza. E poiché anche l'uomo è, come organismo, parte della natura, questa sottrazione alla natura del Bello e dell'anima lascia presagire per lui un buio orrore, in luogo delle magnifiche sorti.

Non mancheremo perciò di soffermarci ancora, nel corso delle nostre divagazioni, sui problemi che si son posti all'arte di questo nostro secolo, come conseguenza dell'inflazione del soggetto e della violenza dello "spirito". Ora però vogliamo proseguire e terminare l'analisi del ruolo dell'anima nella creazione artistica. Invocata come *soror mystica* dagli alchimisti in procinto di avventurarsi nel buio dell'informa; posta a segnavia del cammino parmenideo verso l'essere nel simulacro di fanciulle solari; l'anima non sembra sostituibile come guida, perché, al di fuori di lei, non si è mai individuata al-

cun'altra fonte per l'immaginario, e, senza immagine, non sembra possibile dar vita all'arte. Né sembra possibile separare il simbolo dall'immagine, cioè da una "forma" o "corpo" (ancorché non materiale) singolarmente individuata. Il simbolo, allorché si fa prodotto di un'estrema astrazione che lo riduce a pura geometria, passa infatti a significare, cioè a tradurre in segno, tutto e nulla: laddove l'arte è un sapere totale ma puntuale, realizzato nel particolare.

Questa non è un'osservazione peregrina, posto che a formularla fu già il Creuzer quando affermò che il simbolo che voglia includere l'illimitato si fa opaco: e qui ci viene in mente la pretesa vana di significare tramite figure geometriche, perché il triangolo, o il quadrato, o il cerchio, hanno sì, un proprio simbolismo, ma così generale da configurarsi come una costruzione intellettuale, ovvero, all'opposto, come annichilazione mistica. In entrambi i casi, nessuna notizia portano di quel luogo "altro" in questo nostro mondo.

I problemi posti dalla negazione dell'anima si leggono molto bene nelle conseguenze del pensiero hegeliano, che è coerente con la propria logica interiore sino a dar di cozzo con la realtà. Se tutto il sapere deve essere riassorbito nel pensiero concettuale, ci si trova infatti di fronte a un bivio: o l'arte è una sorta di conoscenza imperfetta e "inferiore", destinata ad essere riassorbita nel pensiero concettuale; ovvero, se essa è, come sembra ormai evidente, una realtà ineliminabile nel senso che non soltanto non è ridicibile ad altro, ma fiorisce proprio là dove il saputo mostra le proprie aporie, si deve allora pensare che esistano evidenti limiti per il pensiero concettuale, e che esistano, indipendenti e irriducibili, altre forme di sapere.

Revocate perciò in dubbio le ipotesi più semplicistiche sulla morte dell'arte, quest'ultima è stata ripensata in modo più sottile dopo Hegel: il riassorbimento della conoscenza artistica in quella concettuale verrà mediato dalla riduzione dell'arte a storia dell'arte. Il puntuale sapere della totalità ad opera dell'arte, viene così ridotto ad una successione temporale di manifestazioni, oggetto, in quanto successione, di una sapere concettuale in grado di ordinare le manifestazioni nella loro consequenzialità. In verità, in tal modo il problema dell'artisticità dell'opera d'arte resta escluso con un trucco illusionistico, per consegnare ad una possibile comprensione soltanto quanto di ideologico si mostra nell'opera. Come vedremo in seguito, anche Gadamer si pone in quest'ottica, allorché non distingue l'opera d'arte da altri prodotti intellettuali. Con la secolarizzazione l'arte perde la propria metafisicità per venir confusa con l'ideologia, conformemente all'affermarsi di una intellettualità piccolo-borghese entro il dilatarsi delle strutture produttive nel XIX-XX

secolo. Su questo torneremo più in là, quando faremo qualche modesta e rapida riflessione sull'arte contemporanea.

L'altra soluzione accennata, porta viceversa a prendere atto di altre forme di sapere come limite, e quindi come contrapposizione al pensiero concettuale; contrapposizione peraltro non dialettica, posto che il primato della scienza è divenuto ormai un articolo di fede, introiettato come un super-Io; e quindi il sapere concettuale, cioè lo "spirito", può apparire soltanto come un "avversario" dell'anima. La vita deve infatti tentare di far valere i propri diritti *nonostante* l'incombere nelle coscienze della logica del dominio, sotto forma di razionalità normativa. È questo il caso di Klages, che nel recuperare il ruolo metafisico dell'anima si trovò ad elaborare per l'appunto uno schema di contrapposizione di anima e spirito, che a noi interessa per due ragioni: mostrare l'ineliminabilità del problema dell'anima anche in una cultura che sembra occuparsi soltanto di scienza, e mostrare al tempo stesso l'esigenza di uno schema tripartito del reale, senza il quale la sola alternativa al Razionalismo è l'irrazionalismo.

In Klages, l'ineliminabilità dell'anima, che è alla base dell'ineliminabilità dell'arte, torna nell'ambito del riproporsi di un caposaldo del Neoplatonismo, cioè la visione di un cosmo tutto animato. Una sola è infatti la vita che percorre l'universo in tutte le sue manifestazioni, inclusi gli elementi che hanno anch'essi un'anima. Anche se a Klages è del tutto estraneo l'impianto neoplatonico dell'emanazione e del ritorno da un centro ineffabile — tema filosofico che sopravvisse nei Romantici — questo caposaldo da solo comporta alcune convergenze di rilievo per quanto concerne l'arte. L'anima è infatti — né altro può essere nella sua differenziazione dallo spirito — il luogo ove si generano e si recepiscono le immagini; onde per Klages la realtà (che è fatta di corpo e anima, mentre lo spirito le resta esterno) è costituita da immagini che posseggono un'anima e da anime che si mostrano come immagine. Questa "realtà", che è poi la vita nel suo continuo fluire, si dà in un non-luogo (un luogo "metafisico", dice Klages) ove non ha albergo la normatività del pensiero concettuale, ove non esistono "vero e falso": dunque, si conciliano gli opposti. L'arte nasce dall'incontro dell'anima con l'immagine, della quale l'arte coglie la mobilità, con ciò cogliendo la vita stessa. Siamo cioè di nuovo al tema dell'apparizione del Sacro, come è evidente dall'enfasi posta da Klages sul rapporto tra l'arte, il simbolo, e il mitico mondo dei "Pelasgi"; nonché tra arte e mito. Tale incontro tuttavia, in tanto è possibile in quanto la vita è una realtà unica e impersonale che pulsa sincronicamente nel macroco-

simo e nel microcosmo, termini che Klages mutua dal neoplatonismo rinascimentale.

Detto per inciso, tutto questo fluire è per Klages privo di ogni finalità, perché il finalismo è tutto interno al solo pensiero concettuale, che alla realtà si sovrappone con le proprie strutture, ne consegue che il referente dell'arte resta il moto vitale in sé, perché questa soltanto è la legge che traspare nell'apparire del mondo; né altra potrebbe essere, posto che lo spirito è, per definizione, avversario.

Cogliendo questo moto vitale, l'arte diviene luogo di contatto tra umano e non-umano nel mondo. In quel luogo la "realtà" e l'apparire coincidono, perché la realtà della vita altro non è che la mobile immagine recepita dalla mobile anima.

Così posto lo sfondo, si deve constatare che in Klages la contrapposizione di anima e spirito, togliendo senso al fluire della vita, conduce ad un irrazionalismo vitalista rispetto al quale lo spirito si presenta come *dura lex* di un incombente super-Io, e, posto che questa legge comunque si dà, il problema dell'arte come ineliminabile realtà esperienziale tende a risolversi in una sorta di nostalgia d'un paradiso perduto.

Inoltre, se il fluire non ha senso, perde senso anche l'arte che ad esso si collega, con ciò contraddicendo o allontanando in un irrecuperabile passato la propria evidenza stessa, che è capacità di portare nella storia, dando loro forma sul proprio piano utopico, le tracce del luogo "altro", o "metafisico", come dice Klages.

Resta quindi irrisolto il problema dell'arte come datità quotidiana del far arte; mentre il suo indissolubile rapporto con il simbolo e con il mito — luoghi del senso per eccellenza — la confina in un ruolo di inafferrabile Euridice, trasformandola, da portatrice di utopia, in utopia stessa. Quanto all'anima, in un fluire privo di senso essa non ha più una direzione verso la quale far da guida; tanto più che in un mondo bipartito tra anima/corpo (la vita) e spirito, essa non ha più nulla da mediare.

Abbiamo qui brevemente ricordato Klages, per mostrare come il problema dell'anima resti ineludibile se si vuol comprendere una forma di conoscenza come quella dell'arte, che resta legata ad una rapporto con la totalità dell'esperire, ad una conoscenza non mediata dalla normativa concettuale. Non mediata perché non mediabile, in quanto il sapere della totalità eccede ogni sapere concettuale; ma soprattutto perché soltanto un arresto della vita potrebbe porre fine al flusso inappagabile del desiderio dal quale si genera

l'inconciliabilità di vissuto e saputo, che è, a parere di chi scrive, il primo motore della soluzione artistica in u-topia.

Questa prima conclusione sull'ineliminabilità dell'anima ci sembra interessante: ma se qualcuno avesse dei dubbi sulla liceità d'un modo di procedere che si muove traendo quanto interessa l'argomentazione dal pensiero di pensatori d'ogni tempo, i quali vengono mostrati come in sincronia o in dialogo tra loro, vien forse utile l'occasione per chiarire una volta per tutte ciò che dovrebbe essere già chiaro da quanto sopra sostenuto.

Il pensiero, come l'arte, ancorché si manifesti in precisi contesti storici dei quali si deve tener conto per avvicinarsi ad esso, è, come pensiero, tutto contemporaneo. Nessun pensatore "supera" il pensiero che lo precede: il superamento è l'ideologia storicista delle storie a tesi che hanno una situazione di comodo da glorificare. Chiunque davvero pensi, pensa il già pensato sotto una nuova luce, rendendolo tutto contemporaneo a se stesso.

Del resto, poiché il pensiero è parte ineliminabile della vita stessa (avversario della vita è il Razionalismo normativo, in quanto ideologia del dominio, non la razionalità) esso si trova a condividere il ruolo stesso della vita, che è un perpetuo rigenerarsi nel ciclo delle morti e delle nascite, è gene che si trasmette attraverso il soma; onde, come la vita, il pensiero è sempre diverso ma sempre simile a se stesso, perché su se stesso organicamente concesce. Le immagini mutano al girare del caleidoscopio, ma sempre lo stesso è il nucleo sul quale esse si sviluppano: e nel loro susseguirsi prosegue all'infinito la domanda sull'essere alla quale si può rispondere, come noto, in molti modi. Allora ha una validità questo nostro accatastare argomenti diversi, secondo le buone regole della retorica: infatti, *se la verità nessuno la possiede, allora essa è un sintomo*, che può trarre conforto dalla presenza di sintomi convergenti.

Eccoci dunque a parlare di nuovo di verità, un problema che ci sta a cuore perché tutta la riflessione sull'arte ruota attorno ad esso: l'arte infatti non ha trovato una collocazione nell'ambito del Razionalismo, proprio perché questo, invocando la certa, ancorché lontana, esistenza della Verità Una e dimostrabile — prima o poi — con gli strumenti concettuali, ha negato "verità" all'umbratile e mutevole verità inseguita dall'anima e dall'arte, riducendo quest'ultima al piacevole, così come il mito e la fiaba furono ridotti ad uno stadio infantile dell'umanità e dell'individuo.

Poiché, dopo Cartesio, il nuovo Razionalismo, quello scientifico, si spostò ancor più recisamente in tale ottica, grazie alla possibilità di ostendere le pro-

ve materiali del proprio successo, ci sembra opportuno introdurre alcuni elementi di critica alla presunta fondatezza della sua “verità”, prima di proseguire il nostro colloquio sull’immagine.

Nel suo lavoro sul mito, chi scrive ha già ricordato per sommi capi la puntigliosa decostruzione della pretesa razionalità del Razionalismo scientifico operata da Kurt Hübner. Qui è sufficiente ricordare soltanto qualche tratto pertinente la nostra discussione. Il problema di Cartesio, fu di superare la critica scettica al razionalismo classico, onde fondare un sapere certo: per far ciò era necessario negare la tradizionale irrazionalità della *hyle* e ipotizzare una natura costruita da Dio in base alle leggi razionali della matematica. Cartesio deduce la certezza dell’esistenza di un Dio cosiffatto a partire dal concetto stesso di perfezione: se egli non esistesse, non sarebbe perfetto.

Non omettiamo di sottolineare quanto poco razionale sia questa premessa, e andiamo oltre. La possibilità di fondare un sapere certo sarebbe tuttavia inficiata, se la natura, percorsa dalle stesse leggi che strutturano il sapere razionale, fosse mutevole: se, cioè, Dio intervenisse con i personalismi del Dio biblico, e se la creazione fosse un atto continuo, tale da destituire l’immobilità dell’Idea platonica. Il dio di Cartesio, è perciò un dio che ha creato un sistema chiuso e immutabile, per poi ritirarsi a vita privata. Strano dio: invece dell’imperscrutabile Signore e Creatore del mondo, lo si direbbe una marionetta mossa da mani umane, per garantire dall’alto l’assolutezza di una “verità” tutta ideologica.

La cosa più interessante che noi notiamo è che, ancora una volta, per affermare l’esistenza di *una* verità come traguardo concettuale, è indispensabile ipotizzare un mondo immobile. Il moto, elemento fondamentale del mondo neoplatonico, che conduce a un processo di creazione senza fine, è infatti lo scacco di ogni pretesa razionalista che, per sorreggersi, ha bisogno di legare le mani al suo “dio”. Non per nulla lo sviluppo dei razionalismi, che pongono quel dio al proprio servizio, a garanzia della propria verità, del desiderio cristallizzato della cultura egemone, è sempre legato a svolte autoritarie della società.

Le caratteristiche del razionalismo scientifico sono state però analizzate sotto un altro profilo anche dal Bachelard, che, da matematico e storico della scienza, divine una delle più interessanti voci critiche del secolo nel suo rivendicare un ruolo fondante dell’arte, dell’anima e del mondo immaginale, nel processo della conoscenza.

Bachelard, da storico della scienza, non esamina tanto gli aspetti formali della logica scientifica, quanto i modi concreti del costituirsi di questo pensiero dalle origini ad oggi, sottolineando il rifiuto dell'esperienza che in esso prende corpo. Esso infatti non è volto ad ordinare gli oggetti dell'esperienza, ma *crea* il proprio oggetto da un *a priori* razionale. Su questo oggetto astratto, privo di accidentalità, la scienza compie la propria sperimentazione, autocostituendosi nella dialettica tra i due poli della coerenza teorica degli assunti e della precisione sperimentale della verifica. Il razionalismo scientifico, quindi, si distacca dall'esperienza per verificare di volta in volta determinate astrazioni, con ciò parcellizzando il reale: ed è soltanto entro queste parcelle, che le sue conclusioni hanno validità.

Ciò comporta varie conseguenze, innanzitutto un grandissimo dinamismo implicito, che impone alla scienza di superare continuamente i propri risultati, con ciò allargando continuamente il proprio dominio. Il razionalismo scientifico tende quindi a farsi totalizzante per esigenza interna, e tuttavia fallisce lo scopo come sapere totalizzante, perché un sapere parcellizzato non soddisfa l'esigenza di unità e totalità del sapere stesso, esigenza che deve essere soddisfatta se esso deve conferire *sensu* all'esperienza. Il sapere del razionalismo scientifico, in virtù del suo autocostituirsi in sistema chiuso, non soltanto allarga la frattura tra saputo e vissuto, ma tende a negare realtà a quest'ultimo, posto che, per il razionalismo scientifico, non può esistere realtà fuori di quella sottoponibile alle procedure della scienza. Non per caso nasce, al passaggio del secolo, la presunta "scienza" della psiche, che scienza non è, ma va a coprire uno spazio lasciato incolto, ove si avvertono segni di devastazione.

Il razionalismo scientifico, che non ha mai avuto ad oggetto il fenomeno reale, ma una sua astrazione matematica, ha dunque costruito il proprio oggetto allontanandosi sempre più dall'esperienza, in quanto l'oggetto sul quale esso sperimenta è nulla più di un teorema reificato inesistente in natura. C'è di più. Poiché l'oggetto astratto si costituisce eliminando tutto ciò che non è utile alla sua definizione, si costituisce quindi accanto ad esso un dominio dell'irrazionale come residuo; questo irrazionale però non è più la *hyle* come nel razionalismo classico (per Cartesio, la materia ha leggi razionali) ma è soprattutto ciò che si addensa attorno al problema del senso, cui, come abbiamo visto, non si può dar risposta. Il senso, benché ineliminabile in ogni sapere vitale, diviene così un irrazionale del quale non mette conto parlare. Il sacro diviene uno scarto lasciato all'opinione e/o alle ubbie, cittadine en-

trambe dello Stato-cuscinetto che lo Scientismo frappone fra se stesso e il nulla.

Con ciò il razionalismo scientifico si rivela per quel che è, altro volto dell'ideologia del dominio, sapere reificante che non conduce ad un ampliamento della coscienza. Nel suo espunto c'è dunque il problema della verità, decaduto tra le ubbie in quanto scientificamente non proponibile: la scienza può verificare, cioè rendere vero, soltanto il proprio oggetto astratto che muta confini di volta in volta.

Si noti bene, che il problema è molto più radicale di quanto si usi credere: se la scienza non può neppure trattare il problema del senso, e di questo si ammette però la realtà, allora vi sono altre forme di pensiero più radicali che non quello scientifico, che si ridimensiona a mero utensile; allora, infine, nessuna normativa logico-concettuale può intervenire nella ricerca della verità, che sarà perseguita altrove.

Notiamo, per inciso, che dall'esigenza del razionalismo scientifico di espungere il problema del senso, deriva quella analoga tendenza della cultura del secolo, succube dello Scientismo, che ha portato a concepire il ruolo della vita in un'ottica irrazionalista, come accadde a Klages. Il mondo che ha perduto la bussola del senso ha due alternative: cadere in mano ai timonieri folli o andare alla deriva.

Bachelard si volge dunque a un sapere diverso da quello del razionalismo scientifico, e non può che cercarlo in ciò che ad esso si oppone. Se il presupposto del Razionalismo è, come più volte abbiamo sottolineato, l'immobile Idea platonica e una creazione definita e compiuta una volta per tutte, ciò che ad essa si oppone è il moto interiore del pensiero neoplatonico. Bachelard si accosta dunque a quest'ultimo per la mediazione di quel pensiero rinascimentale che, come osservava Garin, non è negli scritti dei filosofi, ma nel "fare" creativo di artisti e poeti. Nel Neoplatonismo, come abbiamo più volte rilevato, la creazione è un processo che continuamente si rinnova, al quale l'uomo collabora, e che si rivela a lui attraverso le immagini, grazie alle quali l'anima media il proprio contatto con l'altro.

Decisamente influenzato dal romanticismo tedesco, dalle sue premesse teosofiche, da Bachofen e dai successivi sbocchi di questo pensiero in Klages, Bachelard si volge direttamente a una conoscenza poetica del mondo che è esplorazione dell'anima attraverso le sue immagini, lette in filigrana nell'arte. La conoscenza poetica precede infatti quella razionale, e la storia è figlia del desiderio, perché il desiderio precede il sapere razionale.

Interessante è la coerenza con la quale Bachelard affronta il problema dell'arte a partire da queste premesse: una verità come quella dischiusa dalle immagini, non univoca e in perenne divenire, non può dar luogo ad una analisi critica che assuma l'opera ad "oggetto". Questa verità, che non può esser dimostrata, ma soltanto *mostrata*, viene allora portata in evidenza dalla rilettura appassionata del testo, volta a far risuonare le infinite valenze dell'immagine. Quanto all'immagine stessa, essa viene colta nel suo generarsi entro l'intenzionalità poetica che si riverbera nello psichismo del fruitore, ove essa genera ancora nuove onde di immagini. Anche Bachelard pone dunque il proprio filtro non sul piano del prodotto, ma sul punto immateriale del prodursi, per enuclearvi quella forza creatrice che deve operare sul piano della fruizione stessa. L'arte, si potrebbe dire, rivela una natura eminentemente "pratica" nel mettere in moto l'animo dell'uomo, il desiderio che ne è toccato, e perciò la storia. Il mondo immaginale è vero e reale per Bachelard, perché esso muove la storia.

L'immaginario poetico — questa è una nota originale di Bachelard — non può esprimersi semplicemente attraverso le parole; in un mondo tutto animato anche la materia, nei suoi quattro elementi, ha un proprio onirismo che attrae a sé le immagini, onde le immagini traggono solidità poetica dagli elementi stessi, sono questi che danno un ordine all'immaginario. La materia, dotata di un proprio "sapere", immagina in noi. Questa posizione ci interessa molto, perché ci ricorda quanto abbiamo già detto sul *technites* e su un "sapere" insito nella materia, senza il quale non può esser concepito il sapere totale che si mostra nell'arte; e ci interessa anche perché ribadisce quella equivalenza di arte e poesia nel loro nucleo creativo, che è ciò che ci ha sempre indotto ad usare indifferentemente i due termini.

Bachelard cerca dunque nelle immagini un luogo dove costruire la verità dell'uomo, attraverso una mole di riferimenti letterari che privilegiano l'onirico e il fantastico, luoghi del simbolo. Che il simbolo sia il motore primo del fare umano, lo si vede con chiarezza dal simbolismo della casa da lui affrontato: si direbbe infatti che nel costruire la propria casa, il luogo in cui abitare, l'uomo abbia dato corpo ad una proiezione simbolica del proprio legame col Cielo e con gli Inferi, con l'esterno e con l'interno di se stesso, con un mondo immaginale che, quindi, *lo attraversa*.

In questa ricerca sull'immaginario, un ruolo rilevante è costituito dal labirinto, il simbolo del doppio moto verso il basso e verso l'alto nel quale avevamo individuato il percorso iniziatico del poeta. Bachelard ha ravvisato la

metamorfosi del labirinto in una vasta gamma di immagini oniriche — dal bosco alla strada, al ventre, alla fessura che inghiotte — per concludere che il labirinto è il percorso topologico del sogno stesso, spazio interiore che marca di sé l'individuo "labirintato", il labirinto è dunque lo *spazio della Memoria*. Rispetto ad esso il filo di Arianna è il discorso, attraverso il quale si riemerge *raccontando* l'immagine.

Poiché Arianna, come abbiamo visto, è il simbolo dell'anima, ricordiamo qui un altro riscontro che troviamo in Bachelard e che ci interessa per quanto abbiamo detto sull'anima e sugli angeli femminili. Inseguendo l'immaginario delle acque, Bachelard, dopo avere sottolineato quanto già accennammo, cioè la profondità dell'immagine specchiata dalle acque (diversa da quella senza spessore dello specchio) vede nel riflettersi di Narciso, nel suo tender le braccia verso la propria immagine, il gesto di colui che scorge nel riflesso l'immagine dell'Altro, un "altro" che prende le forme femminili di Eco.

Nell'immagine liquida scopre dunque Narciso la propria duplicità come androginia; egli tenta perciò di ricongiungersi con il proprio doppio celeste femminile, ciò che egli potrà fare, come in ogni caso di ninfolessia e in ogni racconto di Fate e fanciulle delle acque, scomparendo da questo mondo. Lo stupore di questa rivelazione — che inghiotte come un labirinto — sboccia nel fiore dorato (*narké* = stupore) che si specchia nell'ambigua trasparenza delle acque. L'immagine nell'acqua è il contorno di una carezza visiva, dice Bachelard; ed è un contorno inafferrabile e mutevole, come quelli disegnati dall'anima e dalle sue immagini in un mondo tutto percorso da questa vita onirica, cardine della concezione neoplatonica che si oppone in ciò alla rigidità razionalista dell'idea platonica. Bachelard muove infatti le stesse critiche di Klages all'immobile contemplazione che caratterizza l'arte nel pensiero di Schopenhauer.

Questo addensarsi della problematica dell'arte attorno all'immaginario delle acque ci sembra di grande interesse. L'immaginario delle acque è polarizzato infatti attorno ad alcuni temi che rinviano esattamente al problema dell'arte. Alcuni di questi li abbiamo visti più in dettaglio, altri li abbiamo accennati; vale comunque la pena di riunirli per tentare di andar oltre.

In primo luogo i temi della dissoluzione e della germinazione, cioè del ciclo Morte/vita simboleggiato dall'acqua, e che nell'arte si rispecchia in due direzioni. In quella soggettiva dell'itinerario creativo, l'arte comporta la nascita di una nuova realtà conciliata a partire dalla putrefazione, dalla estrema inconciliabilità cui viene condotta l'esperienza del reale, che si presenta irri-

mediabilmente contraddittorio. In quella “oggettiva” poi, l’arte in tanto può nascere come nuova opera, in quanto contiene in sé la negazione di tutta l’arte che l’ha preceduta; in questo senso anche, perciò, occorre attraversare la morte per giungere a nuova vita.

In secondo luogo i temi della mantica. L’acqua, e più precisamente l’immensa falda d’acqua dolce che circola sotterranea erompendo in mille sorgenti, è da sempre la sede della mantica, come mostra il pensiero mitico. Ora, l’arte, se ben l’abbiamo intesa, ha tono oracolare ed è legata alla mantica, con ciò ponendosi nell’ambito dell’immaginario delle acque.

In terzo luogo l’ambiguità. L’acqua è per eccellenza ambigua, come mostra il tragico inganno in cui cade Narciso. Opaca, essa rinvia l’immagine cerealea, occultando l’abisso di morte che si cela dietro il velo dell’immoto enigma: ad ogni passo un fondale imperscrutabile può inghiottire in abissi senza ritorno; creature mostruose si aggirano, non viste, nel suo seno. L’acqua opaca inghiotte la preda occultandola, e torna a sorridere immobile all’azzurro del cielo e al verde delle rive.

Trasparente, l’acqua è un balsamico invito ad aggirarsi nei prati di ghiaie lucenti, sul nitore di ciottoli disegnati e certi come la verità una. Su quel fondale, che sembra vicinissimo, quasi ovvio, si dipana rovesciato il fluire del mondo, il trascorrer delle nubi e il frusciare degli steli: e tutto sembra facile, sembra lì, a portata della mano. Guai però a chi si lasciasse sedurre dal sorriso della luce, dall’apparire della Ninfa: quel mondo è invivibile, è “altro”, le sue attingibili profondità sono incerte. L’immagine fugge, resta il gelido abbraccio che inghiotte, mentre il limo sottile, flottando, ricompone la turbata geometria dei ciottoli.

Ora, l’arte ha tutta questa ambiguità esattamente nel suo mostrar “vero” ciò ch’è soltanto riflesso; tangibile ciò ch’è utopia; transitabile uno spazio impervio; e nel nascondere dietro di sé la morte, perché a morte giungerebbe — per lo meno a morte psichica — chi si avventurasse a “vivere” ciò che l’arte promette col sorriso di Medusa.

In quarto luogo infine, i temi del perenne ondeggiare. L’immaginario delle acque chiude infatti in sé l’eterno immobile andare, il fluire che sempre è là, che trova riscontro nel moto circolare del pensiero neoplatonico e nel ruolo dell’arte, sempre nuova e sempre eguale a se stessa. I vapori che ondeggiavano sulle rive suscitando fantasmi, evocano le immagini sempre mutevoli dell’anima, il mondo ectoplasmatico d’onde l’arte trae le proprie visioni. Non è un caso che l’arte, associata da sempre alla Memoria, lo sia anche alle figlie

di lei, alle imprevedibili Muse, la cui prevalente attività, a detta di Esiodo, sembra sia quella di danzare ininterrottamente sulle rive di un fonte alpestre.

L'immaginario delle acque ci aiuta dunque molto ad intuire il problema dell'arte, anche per il rapporto che esso stabilisce con ineffabili figure femminili dalla chiara valenza animica: e l'anima, ricordiamo, era per Eraclito la radice del mondo, il nascosto che continuamente germoglia e che portiamo in noi. Oggi a tutto questo si dà residenza in un nuovo quartiere, assolutamente moderno: nell'inconscio, una creazione che verosimilmente si è resa necessaria da quando la cultura razionalista dell'Occidente ha obliterato nella coscienza, negandola, la parte radicale della nostra realtà, per far posto alle sterili luci dell'intelletto. L'enfiagione del soggetto che a ciò si collega, ha poi creato quella cosa sciocca e strettamente personale che sono le nevrosi, sostituendo i *sots* ai *fous*: ma, di certo, l'arte, confinante con la follia, non ha nulla a che vedere con le nevrosi.

L'arte dunque, vorremmo dire concludendo e con ciò tornando agli assunti di partenza, è allusione eternamente aperta all'Altro. Il non-luogo in cui essa si narra e di cui in essa si narra è perciò posto fuori dal mondo e dalla storia, è paragonabile cioè a quelle Isole dei Beati, a quei giardini del Sole o a quel luogo delle Esperidi, che il mito collocava in una indecifrabile geografia, ove Oriente e Occidente coincidevano. Verso quei luoghi viaggiavano gli eroi, gli Argonauti tra i quali era Orfeo, per riportarne tra gli uomini la traccia — il vello d'oro — che dal mondo della storia era scomparso dal tempo delle origini.

Storie tragiche ma anche ricche di senso, come lo è la vicenda di Orfeo il cui canto suscita le tre Ninfe, le Esperidi, dalla caotica polvere del luogo indecifrabile e senza direzione, affinché insegnino la via della Fonte. In quel luogo altro ove le navi viaggiano sulla terra, esse verdeggiano allora in tre splendidi alberi acquatici, che, come tali, alludono a ciò che le Ninfe assenti/presenti non dicono. V'è dunque una realtà non attingibile al linguaggio, il quale tuttavia ad essa può alludere dispiegandosi a significare — cioè a tradurre in segno — ciò che essa non è.

Una realtà indicibile come il volto di Medusa, cui può soltanto alludere il non-detto, le beanze che nel linguaggio attestano l'adesione alla vita contro la paranoia della concatenazione logica. In questo l'arte è istanza suprema di libertà come rifiuto della necessità causale e della ineludibilità di ciò che si dà, così come esso si dà. I volti dell'Altro proiettati da lei su questo nostro mondo cui manca una dimensione, possono essere infiniti; ed è proprio la

mancanza di questa dimensione a far sì che essi possano mostrarsi come se sorgessero dal nulla, da quel Nulla così concreto sul quale il Neoplatonismo ha speculato per secoli. Essi sorgono infatti dalla Memoria.

Dove e come l'arte operi, e attraverso quale breccia irrompa il mondo da lei alluso per mettere in moto la storia, è argomento sul quale sarà meglio concludere più in là. Qui è forse opportuno soffermarsi un attimo per confrontare quanto abbiamo detto sinora con alcune emergenze del nostro secolo, la cui natura ci piacerebbe comprendere in rapporto alla nostra convinzione. Nulla a che vedere, teniamo a sottolinearlo, con una storia dell'arte o dell'estetica, neppure sintetiche o abortive: si dovrebbe aver compreso che questa è un'ottica che non ci interessa, e per la quale non ci sentiamo neppure competenti.

Un confronto è però d'obbligo, perché le scelte artistiche di questo secolo, conformi o difformi che siano alle tendenze generali; appartenenti alla cultura egemone, alla contestazione di essa o alla sua pseudocontestazione, non possono esser intese se non come un'occupazione degli spazi concessi, ovvero rimasti inoccupati, da parte di un secolo che ha tutto condizionato al primato del pensiero concettuale, e perciò della scienza come legittima erede della filosofia, pollone vigoroso di un vecchio tronco alquanto rinsecchito. Al rapporto di forza l'arte non poteva sottrarsi, perché essa si radica nell'esperienza, e questa è l'esperienza del secolo. Né possiamo noi sottrarci al confronto con ciò che sorregge l'ideologia artistica della modernità: essere cioè l'arte contemporanea una svolta senza ritorno rispetto all'arte del passato. Questa è stata la pretesa di un secolo che ha creduto al carattere progressivo delle proprie sorti, che ha cioè trascurato gli stravolgimenti, e quindi i prodromi di future controvolute, impliciti in ogni grande svolta; e ciò ha potuto essere perché il secolo ha creduto nella razionalità come trama segreta della storia, dimenticando che la storia è scontro di appetiti la cui "razionalità" — se vi fosse — potrebbe esser letta soltanto in un programma già da sempre scritto fuori della storia stessa.

Non per nulla, il mito del Progresso nasce con il Cristianesimo in funzione di una storia letta come storia della salvezza; onde il trasferire tale imperscrutabile programma alla "razionalità" di ciò che fa l'uomo, non può che essere furto sacrilego; e se furto non v'è, allora è *nonsense*. Certe pretese, o seno di Dio, per chi vi crede, oppure è meglio lasciarle da parte. Questo è dunque un secolo che ha creduto alla possibilità del continuo superamento di tutto ciò che, espunto, poteva collocarsi nel "passato" di un tempo lineare tripar-

tito, a formare qualcosa a mezza via tra il museo ideale e la tomba di famiglia.

Abbiamo segnalato più volte l'origine dell'Idealismo nella *hybris* del soggetto, che discende al Romanticismo tedesco dalle sue lontane ascendenze nell'eresia medievale. Beierwaltes ha mostrato con rigorosa analisi la travisante lettura del Neoplatonismo operata da Hegel; pure, questa è da intendersi soltanto come la materiale concretizzazione di un atteggiamento originario che ha una lunga storia. L'origine di quella lettura è quindi da collocarsi nella cultura che Hegel rappresenta, e che inizia a conoscere un'aggressiva espansione col Romanticismo; altrimenti non si comprenderebbe come tale lettura possa risultare così ovvia e accettabile, da influenzare in modo duraturo il pensiero successivo.

Il Romanticismo tedesco ha radici teosofiche, ed ha lontani precedenti nella lettura del Neoplatonismo operata nelle eresie medievali, nelle sette del Libero Spirito, nell'Anabattismo e nella lettura spiritualista della Riforma (Schwenckfeld, Sebastian Franck, e soprattutto Weigel). Una lettura che fa del rapporto con Dio una vicenda personale, in risposta alla lettura operata dal corpo sacerdotale.

Anche se non è questo il solo filone che converge nel Romanticismo, gli altri che gli si affiancano sono di non dissimile ascendenza: pensiamo alla Qabbalah cristiana, alle sette rosicruciane, all'alchimia, al misticismo di Eckhart, alla teosofia di Böhme che sarà poi la linfa del Martinismo in Francia e altrove. Tutte forme di pensiero antirazionaliste, sovente ereticali, non di rado eversive, come lo è anche il tardo cabbalismo ebraico che pure influenza la comunità di Francoforte, e, tramite essa, Oetinger, uno dei punti di riferimento dei Romantici. Sono correnti che entrano a far parte del pensiero di mistici teosofi come Swedenborg, che esercitò una notevole influenza anche tramite Oetinger e Von Baader, i quali si muovono in reciproco scambio con i filosofi del Romanticismo e dell'Idealismo.

Chi scrive ha trattato altrove, in uno studio sulla Gnosi, l'origine sociale di queste forme di pensiero, che si sviluppano in contrapposizione al razionalismo normativo della cultura egemone; e le loro convergenze con il pensiero dello Gnosticismo. Esse hanno in comune con l'atteggiamento gnostico l'esaltazione dell'interiorità dell'individuo, il mitico "Sé" che viene a configurarsi come una scintilla divina. Maturate in un clima culturalmente marginale e in una situazione di relativa emarginazione sociale, queste forme di pensiero sono potenzialmente eversive per il rifiuto della mediazione sociale

normativa del rapporto tra uomo e Dio, che esse pretendono diretto almeno per quanto concerne i loro ispirati rappresentanti. Nel lungo cammino di ascesa sociale tra l'XI e il XV secolo, e nella successiva repressione autoritaria tra il XVI e il XVII secolo, queste sono le forme di pensiero che accomunano il basso clero e la piccola borghesia artigiana e commerciale con la minuta aristocrazia, da sempre in lotta contro l'alta nobiltà, l'alto clero e la ricca borghesia, addossati al potere monarchico. Esse si esprimono anche attraverso i molti circoli teosofici, rosicruciani e genericamente esoterici, che pullulano nella Germania del XVIII secolo.

La crisi degli Stati accentrati nel XVIII secolo, riaprendo la via all'ascesa della piccola borghesia, vede esplodere questa cultura particolarmente in Germania, un paese le cui vicissitudini non avevano potuto far emergere una classe dirigente borghese paragonabile a quella inglese, olandese, o anche francese. La cultura che prende il sopravvento in Germania con il Romanticismo, è dunque una cultura che legge il soggetto cartesiano e kantiano, cioè il soggetto borghese, nell'ottica di un neoplatonismo facilmente "gnosticizzante", tendente cioè all'inflazione spiritualistica del soggetto, che si fa consubstanziale all'Assoluto.

Di qui dunque la lettura hegeliana del Neoplatonismo, che identifica l'Uno (che per il Neoplatonismo è posto su un piano ontologico incomparabile rispetto allo spirito, che da esso promana) con lo spirito stesso, spostando in quest'ultimo la forza che anima il cosmo tutto. Di qui la possibilità di una secolarizzazione dell'Assoluto, che, identificato con lo spirito, si dispiega con esso nel concetto, nel corso della storia.

Di ciò avevamo già detto parlando della morte dell'arte: qui però c'interessa andar oltre, rilevando un'altra importante conseguenza che avrà riflesso drammatico nelle scelte artistiche del XX secolo. La lettura hegeliana del Neoplatonismo comporta una singolare alterazione del moto interno del sistema, che può "tecnicamente" attribuirsi alla soppressione della differenza ontologica, onde il moto si fa tutto interno allo spirito e non è impresso al sistema dall'Uno. A tale soppressione non è tuttavia estranea la tensione millenaristica che da sempre anima il pensiero dell'emarginazione, e che imprime un *télos* alla storia. Del resto, il Millenarismo ha sempre trovato giustificazione nella tradizione ebraico-cristiana.

Nel Neoplatonismo, i tre momenti del riposo, emanazione e ritorno, sono tre momenti di un moto impresso dal centro verso la periferia e di un ritorno dalla periferia verso il centro, moto che configura una perenne circolazione di

forze, che è anche circolarità. Nel sistema hegeliano viceversa, i tre momenti, riferiti al *dispiegarsi storico* dello spirito, e noti come tesi, antitesi e sintesi, rappresentano un moto nel quale lo spirito pone se stesso come alterità, per poi tornare a sé come sintesi di se stesso e della propria alterità, cioè ad un superiore livello di autorealizzazione. Il moto è dunque un moto spiraliforme, che tende ad un/una fine, che è, per l'appunto, il totale dispiegarsi dello spirito nella storia.

Questo ritmo di continuo, obbligato superamento lungo un percorso peraltro prevedibile, in quanto necessario, fa sì che il percorso storico sia caratterizzato da due esigenze: il superamento innanzitutto, ma non un superamento in una direzione qualunque. Il superamento infatti, per essere veramente tale, deve poter avere in sé le condizioni per un superamento ulteriore: soltanto così esso si colloca lungo la via ineludibile del manifestarsi dello spirito nella storia.

Quanto pesanti siano state le conseguenze di questo atteggiamento nelle scelte artistiche, lo si può agevolmente rilevare dalla riflessione sul cosiddetto "Moderno" che in arte viene così a prender corpo, e che trova la propria più significativa espressione nel fenomeno delle avanguardie e degli "ismi"; fenomeno al quale concorre peraltro non soltanto una tale premessa ideale, ma anche la concreta ideologizzazione della prassi artistica, quale culmine di un processo iniziato con la costituzione dell'Accademia.

L'arte come progetto e rischio, come creazione, irruzione del nuovo, non ha alcun posto in una cultura post-hegeliana. In un moto finalizzato e prevedibile quale quello dello Storicismo, delle storie "a tesi" che mostrano l'inevitabilità del presente quale punto di transito verso un traguardo al quale si è prossimi, o in vista del quale si è quantomeno sulla giusta strada, l'unica scelta per l'individuo è comprendere il percorso di una traiettoria che lo trascende — ma che gli può essere mostrata dalla storia degli storicisti — e prender posizione lungo di essa.

Questo "obbligo di modernità" comporta precise conseguenze. In primo luogo il punto di nascita dell'opera si disloca: esso non è più il luogo dello scontro tra storia e utopia, situato all'interno dell'esperire del soggetto, ma un punto traguardabile della storia dell'arte. Ciò che caratterizza il Moderno in arte, è infatti l'impossibilità di accostarsi alla sua comprensione se non tramite una premessa concettuale che prende corpo in una storia dell'arte. L'opera rinuncia quindi a radicarsi quale veicolo di senso, per trasformarsi in luogo epifanico di un'ideologia.

In secondo luogo, l'artista rinuncia a leggere i propri simboli nel rapporto col reale, per immergersi in un mondo di mere forme attinte dal museo. La lettura di questo presunto percorso dell'arte all'interno di un'evoluzione che, in quanto tale, non può che essere puramente formalistica (il "senso", nella sua metastoricità, non evolve) porta a soluzioni nella quali la forma non inerte ad alcun contenuto sostanziale. Siamo cioè nel campo del formalismo astratto, della pittura nata sulla "fatta" pittura, gioco meramente accademico nel quale l'arte, dimenticate le proprie radici nel reale, viene esibita come esercizio professionale, conoscenza dei modi e capacità di estrapolarne una propria cifra. L'arte perde ogni referente, o meglio, ha se stessa come referente, quasi aspirando a porsi su quel piano della scienza che, anch'esso, esclude il senso, e che, come abbiamo già notato, è assolutamente estraneo alla verità come luogo nel quale l'uomo intuisce se stesso in rapporto col mondo. Lo Arnheim ha commentato questa situazione ipotizzando ironicamente un disturbo patologico nella relazione tra l'uomo e la realtà percettiva, che in tempi recenti avrebbe offuscato la civiltà occidentale.

In terzo luogo, la confusione tra arte e storia dell'arte, con il suo spostamento dell'accento in direzione di un sapere concettuale che subordina a sé i modi espressivi, porta nuovamente in scena il vecchio teologo sotto le vesti dello storico dell'arte, quale principale depositario del sapere legittimante. Del resto, il pensiero hegeliano è sempre stato fortemente ideologico: questo è un aspetto che non è certo sfuggito all'attenzione critica. Hegel, come notava Schopenhauer, era infatti "una creatura filosofica ministeriale"; egli si configura cioè come un intellettuale della piccola borghesia, la quale, come abbiamo già notato, esalta nella modernità quel proprio ruolo di "funzionario" che già esercitò nel clero minore del Medioevo.

Da questo esso eredita anche l'inflazione spiritualista legata ad un "cattiva" teologia che gonfia a presunta grandezza divina il "Sé" dell'intellettuale emarginato. La storia del nostro secolo d'altronde altro non è se non la storia della prepotente ascesa della piccola borghesia, che epigenizza dall'interno le strutture del vecchio Stato borghese, e, laddove non esistano queste solide strutture in grado di contenere la spinta eversiva, dà luogo a deliranti totalitarismi che hanno antecedenti a Münster. Fascismo, Nazismo e Bolscevismo, sono storia di questo secolo, e sono storia — almeno gli ultimi due — degli sviluppi funesti di una cattiva teologia.

Questa nostra divagazione sulla progressiva omologazione in senso piccolo-borghese della società del nostro secolo e sul riflettersi di tale situazione

nella prassi artistica, può forse lasciar perplesso colui che ponga mente alla persecuzione delle avanguardie nei regimi totalitari. È perciò utile approfondire un attimo le nostre osservazioni.

In primo luogo sembra opportuno non dimenticare quale esplosione delle avanguardie (e quanta mistica profetica) accompagnò in Russia l'affermarsi della Rivoluzione; né può dimenticarsi il carattere di lotta ideologica che assunse la competizione tra le diverse correnti, in concomitanza con l'acquisizione degli incarichi forniti dallo Stato accentrato. La successiva affermazione di questo e del suo apparato di funzionari, rappresenta perciò veramente una sorta di "fine della storia" per quanto riguarda la piccola borghesia insediata negli apparati ideologici. Ciò significa, nella prospettiva ideologica di un *télos* della storia, il venir meno del concetto stesso di avanguardia e l'esigenza di un dettato che, in quanto dettato, non può che riferirsi al trionfo di un'unica "verità" eretta a giudizio del mondo, che soltanto grazie a tale giudizio si fa "realtà". Il dettato assurge così al titolo di "realismo".

Il realismo socialista va visto inoltre, a giudizio di chi scrive, non come fenomeno singolare, ma come uno dei possibili sbocchi del realismo in generale, una corrente artistica che in mille diversi rivoli e particolari accezioni, caratterizza il mondo borghese e piccolo-borghese del XIX e XX secolo.

Sotto questo profilo, il realismo è un mostro proteiforme che accompagna due secoli di storia dell'arte, e con essa l'evoluzione della società. La ragione di tanta evanescenza è nella stessa ambiguità del concetto di "realtà", che inerte dapprima all'ideologia antiaristocratica della borghesia, per poi trasformarsi nell'ideologia antiborghese della piccola borghesia.

L'antinomia fondamentale del realismo, che è poi figlio del razionalismo scientifico, consiste nel destituire di ogni realtà l'irriducibilmente reale, cioè l'essere, per elevare a realtà la contingenza, la quale, essendo soggetta alle più diverse ideologizzazioni nelle diverse istanze, dà luogo ai mille volti del realismo. La "realtà" del realismo è dunque un oggetto misterioso, ma al tempo stesso tanto ovvio da dover restare sottinteso, e quindi aperto ad ogni accezione. La capacità di un'opera di esprimere il "reale" si fonda quindi sull'operazione squisitamente retorica grazie alla qual l'artista convince il fruitore ad accettare per "verità" l'ideologia veicolata dalla forma; da questa collusione, l'artista trae al tempo stesso la propria legittimazione come testimone della "realtà".

A stretto rigor di termini dunque, realista è qualunque artista, purché non persegua il vuoto pneumatico dell'*art pour l'art*; tuttavia è da notare in con-

creto che “realista” si autodefinisce quell’arte ideologizzata che ha fiancheggiato ed esaltato la formazione della società borghese, il suo espandersi, l’accesso del proletariato all’istruzione, al protagonismo politico, ai quadri intellettuali, e la conseguente evoluzione della società in una generale piccola borghesia. Il realismo socialista non ha rappresentato quindi altro se non una accezione del realismo nella quale la visione della “realtà” si volge d’imperio al positivo.

Diverso è lo sviluppo dell’arte contemporanea nella società occidentale, a causa del diverso percorso della piccola borghesia entro strutture ben solide, che consentono una progressiva mutazione della società borghese del XIX secolo. Qui non si interrompe il moto teorizzato dal pensiero hegeliano, caratterizzato da un costante “progresso” lungo una direzione truardabile e stabilita, che nessun imprevisto della storia può turbare. Se ciò accadesse, comunque, la logica razionalista dell’Occidente non potrebbe intendere la turbativa se non come un “regresso” accidentale (il “male” è sempre “altro”) intervenendo perciò con tutte le forze della normatività per ristabilire il corso “naturale” dell’ineludibile “evoluzione”. Per inciso, su questa certa autoelezione a culmine della “storia”, si fonda anche la pretesa dell’Occidente ad esportarsi; come la scienza, il suo razionalismo è pronto a mettere in dubbio i propri risultati, non la bontà del metodo.

Il moto, dicevamo, non si interrompe; anche perché esso ha trovato, nel XIX secolo, un potentissimo alleato, l’industria, dal cui sviluppo nasce la società industriale che getta le proprie straripanti forze nella sola battaglia che le sia consustanziale, e che tale è perché le sue strutture ideologiche sono mutate dal razionalismo scientifico: la battaglia per sopravvivere per l’eternità, eternamente espandendosi senza mai giungere a nulla. Anche per l’Occidente, dunque, la storia è al capolinea, ma lo è in modo singolare: non si è finiti in un luogo ove ci si ferma, ma in un luogo ove si corre tutti nella stessa direzione senza più alternative, dietro una lepre di pezza che è il Paese di Bengodi spacciato per Tempo Messianico. Chi si ferma è travolto; questo può dirsi non soltanto per quanto concerne la corsa economica, ma *anche per i modi dell’arte*.

Accade allora di osservare un fenomeno quanto mai singolare. L’avanguardia era nata, come lascia intendere lo stesso nome, in funzione di uno sguardo gettato oltre la società borghese, come previsione della sua trasformazione in una società utopica. In questo essa era la filiazione precisa del Romanticismo, con la sua figura di artista/profeta tagliata sulle rivendicazioni

dell'intellettuale piccolo-borghese. Ora però essa diviene funzionale alla dinamica di un mercato che chiede un continuo ricambio per mantenere viva la domanda, e lo diviene anche per i modi artistici che essa elabora, sempre più svincolati dalla lentezza, e quindi dal costo, del fare artigianale; nonché dalla limitata disponibilità e diffondibilità del prodotto artigianale stesso. L'entusiastica accoglienza che l'industria culturale dell'Occidente riserverà alle avanguardie, la dice lunga sull'efficacia — a volte sull'attendibilità — di una contestazione intellettualistica, buona tutt'al più per mantenere in vita, sinché sarà necessario, la figura pubblicitaria dell'artista *deraciné*. Poi, il mito del successo come garanzia della bontà del prodotto, traslocherà la fabbrica delle immagini in direzione dell'artista ricco, richiesto e coccolato. Nello storicismo un po' sadduceo dei nostri ultimi decenni ha ragione chi vince, perché chi vince ha Ragione, ha cioè dalla sua la razionalità della storia.

Commerciare, o tentar di commerciare, un prodotto di per sé non "d'uso", privo di apprezzabili contenuti artigianali, anzi, autoostensivo di limitata manualità e/o di una appartenenza al prodotto industriale di serie, comporta la necessità di affidare il valore dell'oggetto a una declaratoria, cioè ad un atto concettuale e ideologico, che in tanto è possibile, in quanto a tale sfera è ormai ricondotta l'arte come realizzazione di una "idea". Idea che non è certo quella neoplatonica dell'artista rinascimentale, ma l'atto autocratico del soggetto abnorme partorito dall'Idealismo. Non per nulla, è cessato con l'Idealismo, come già segnalammo, il confronto con il "bello di natura", in quanto il soggetto "indiato" pone se stesso, lo spirito, a creazione del mondo manifesto.

Ora, la messa in produzione di una ideologia in grado di muovere il mercato, non può essere l'opera di un singolo, quale è da sempre l'artista. Già questi, tuttavia, aveva provveduto ad organizzarsi al riguardo sin da quando, con la crisi del XVI secolo e il crearsi di una complessa burocrazia di corte negli Stati assoluti, l'arte era andata a ricoprire un ruolo più apertamente ideologico, trasformando l'artigiano in intellettuale, quindi in un funzionario dell'amministrazione, che trae la propria legittimazione professionale dall'istituto dell'Accademia. Con il XX secolo, questa organizzazione ideologica dell'arte, che dalla fine degli Stati assoluti non è più legata alla burocrazia centrale, ma si è frazionata in gruppi di pressione, assume la forma ben nota degli "ismi", cioè di gruppi di artisti e intellettuali che dichiarano di battersi in nome di un comune manifesto. Qui, evidentemente, il problema non è più di essere di "avanguardia" nel senso letterale e tradizionale della parola; qui,

dovunque si vada, si è comunque, in un certo senso, “avanguardia” (che in ciò rappresenta il clima generale del secolo) in quanto la scelta artistica si pone come scelta ideologica di gruppo, funzionale a presunte direttrici della storia, sia essa intesa direttamente come storia *tout court*, o indirettamente vissuta come evoluzione delle forme nell’ambito della storia dell’arte.

Si innesta su questa situazione la grande fiera internazionale dell’arte del secolo, il secolo che più di ogni altro ha parlato d’arte, e ha anche prodotto strabocchevoli quantità di oggetti aspiranti a tale qualifica. Il necessario supporto teorico mette infatti in moto la schiera di storici e critici; l’ideologia si innesta con la politica; tutto torna nel circuito mercantile che finanzia e ne viene remunerato. All’opera commerciale, si aggiunge quella *lato sensu* “commerciabile”, la cui fama ben costruita può fornire a tutti — artisti, storici/critici, ideologi, intellettuali, politici e mercanti — l’approdo al ruolo pubblico tramite il “giro” delle istituzioni, degli incarichi e dei finanziamenti. Un *walzer* normalmente accennato soltanto a mezza voce, nonostante le molte chiare denunce. Il Dufrenne, per esempio, ha riconosciuto esattamente nella intellettualizzazione del prodotto artistico l’origine del fenomeno per il quale l’arte fa appello al potere pubblico per ottenere lo statuto che la consacri. Di qui il ruolo di “esperti”, accademie, università, a loro volta parti del potere stesso, nel garantire il prodotto per l’immissione nel circuito.

Non è più originale ormai, dopo tante voci autorevoli, denunciare il colossale fallimento degli “ismi”, che rappresentano gran parte della sedicente arte del secolo; laddove usiamo l’attributo “sedicente” non per spregio, ma per sottolineare come la caratteristica fondamentale dell’arte del secolo sia consistita esattamente nel definirsi tale per autoproclamazione. Una ennesima riprova, se mai ve ne fosse bisogno, che essa è strettamente legata alla incontenibile proliferazione di una intellettualità piccolo-borghese. Pure, è da segnalare la assoluta funzionalità, nei confronti del mercato, di un’arte costruita concettualmente; tanto che non è difficile osservare, con lo Hauser, come le strutture del mercato possano gestire con interesse e profitto l’opposizione a se stesse; e, col Wind, come tanto gradimento possa denunciare soltanto un radicale fallimento.

Eppure non vi è nulla di singolare in tutto ciò. Dai tempi del giovane Wagner e della “rivoluzione degli intellettuali” (così fu definita dal Namier la minirivoluzione tedesca del 1848) giù giù sino alle rivoluzioni ed eversioni del nostro secolo, una costante delle ideologie piccolo-borghesi sembra essere quella di esordire come eversive, per poi rivelarsi di fatto congeniali ad

ogni tipo di potere. Nata come tensione profetica a mostrare i segni di un mondo altro, quest'arte, proprio perché intellettualistica e senza spessore, non sa indicare nulla se non *questo* mondo attraverso l'ideologia; ed è interessante constatare che questo e null'altro sanno fare, concio riconducendosi ad un mutismo autistico,, le ultime discendenze del realismo, cioè l'iperrealismo e la *pop-art*. L'arte si fa parodia senza "scopo" del mondo volto ad uno scopo, ovvero versione parodistica del mondo "serio", quello tecnologico: ed in tal veste di giullare viene ammessa a corte. Parodie senza "scopo" della tecnologia, incapaci di veicolare il benché minimo senso proprio perché intellettualistiche, sono all'ordine del giorno nella produzione del secolo.

La principale caratteristica della produzione artistica del secolo che sta per chiudersi, sul quale manca una autentica sintesi che non sia la semplice enumerazione degli eventi, o un manifesto del secolo stesso, è tuttavia la letterale polverizzazione del fenomeno. Comprendere ciò che è accaduto nella sua globalità, trovare il filo conduttore unico di scelte reciprocamente eludenti e pur chiaramente intuibili come diversi aspetti dello stesso fenomeno; recuperare a dignità d'arte e di storia dell'arte tutti quegli episodi ancora ritenuti "minori", ma che sono semplicemente ignorati perché in controcorrente rispetto alle ideologie dominanti nel corpo sacerdotale dei dispensatori della cultura ufficiale; tutto ciò è ancora di là da venire, anche se all'eterno ottimismo di chi scrive sembra si debba pur giungere, perché i mutamenti dell'ultimo decennio appaiono il preludio di una incipiente chiusura di battenti sul museo della nostra età.

Il cambiamento di millennio incide fortissimamente sull'immaginario collettivo, sicché, al di là della ovvia continuità della storia, esso è sempre foriero di cambiamenti. Non si vuole con ciò apparire ingenui millenaristi in un tempo che tutto è fuorché ingenuo — e questa è la sua ingenua cecità, la presunzione della Ragione — si tratta soltanto di ricordare che la storia è figlia del desiderio e dell'immaginario, e che perciò un catalizzatore come il cambiamento di millennio è destinato a non restare senza seguito.

Nella dichiarata limitatezza di queste pagine e nell'impossibilità di trattare l'argomento se non nello spazio di molti tomi, ci sembra tuttavia necessario avanzare rapide osservazioni su qualcuno dei principali fenomeni, per cercar di intuire una qualche sistematicità.

Chi scrive, ritiene che tra i fenomeni artistici del secolo possano individuarsi due opposte tendenze. La prima consiste nel proseguire e nel portare alle estreme conseguenze la cultura ereditata dal XIX secolo razionalista e

storicista; la seconda ne rappresenta la critica e ha i propri antecedenti ideali, nel XIX secolo, in Kierkegaard, Schopenhauer e Nietzsche.

Nell'esaminare la prima tendenza, occorre tener presenti tutte le possibili letture e controletture del Razionalismo, che comportano l'oscillare tra dualismo e monismo, scientismo e teosofia, determinismo e soggettivismo, materialismo e idealismo, normatività ed eversione. In questa irrisolta oscillazione, poiché il primo polo è il più legato alla tecnologia, all'economia, alla prassi amministrativa e al pensiero scientifico, il secondo polo tende a divenire, con qualche eccezione, quello più frequentato dall'arte. A questo polo, segretamente legato al Razionalismo stesso del quale appare, ma non è, la negazione, se ne aggiunge un altro, quello dell'irrazionalismo. Questo è il luogo alternativo nel quale si suol collocare l'arte quando la si vuol sottrarre al concetto ed opporla alla normativa razionalista, la quale ha sempre espunto l'altro da sé come irrazionale.

Entrambi i poli sono segnati da un esasperato solipsismo: da un lato la mistica dell'io, che si pone come veicolo dello spirito; dall'altro l'atto irriflesso del soggetto, che si fa tramite del flusso vitale. Perduto ogni referente nel-l'Altro, il soggetto enfiato perde ogni possibilità di libertà, quasi esempio vivente del servo arbitrio.

L'inflazione spiritualista dell'arte nel XX secolo è ben visibile in manifestazioni apparentemente dissimili: dalle correnti simboliste sino agli astrattismi di Kandinskji e di Mondrian, quest'ultimo fortemente legato al Razionalismo e all'esaltazione della modernità. Se negli scritti di Kandinskji è evidente il legame con un simbolismo delle forme e dei colori che egli astraie dal loro manifestarsi nella natura; in quelli di Mondrian la realtà tutta appare come costruzione intellettuale; non a caso il paesaggio e la "natura" che egli ama, è quello artificiale della metropoli, ove più liberamente possono costruirsi quegli schemi che egli aveva già tentato di astrarre dalla percezione. Mondrian non astraie più, ritmi dalla natura; ne crea attraverso la speculazione razionale.

Questo formalismo, che germoglia dalla separazione di concetto e percepito (ciò che significa abbandonare l'ipotesi di un "bello di natura") trova un parallelo nei tardi sviluppi decorativi del pittoricismo, e nella ricerca dell'arabesco, due campi nei quali si sono inoltrati molti artisti a cavallo del secolo. La tematica dell'*art pour l'art*, ancorché sul fronte opposto rispetto all'avanguardia, rappresenta tuttavia anch'essa una separazione del percepito

dal concetto, e cerca anch'essa il proprio referente, in questo caso non concettuale ma percettivo, fuori della natura, negli sviluppi della "fatta pittura".

Quanto al razionalismo delle avanguardie, partendo dal Cubismo esso giunge sino a porre dichiaratamente la ricerca artistica come forma di ricerca scientifica, culminando nella cosiddetta *op art*, per poi giungere a situare l'arte, senza l'opera, in un evento, con l'arte concettuale e l'arte povera.

In entrambi i casi viene significativamente (e coerentemente con i lontani antecedenti) a mancare il piano utopico: nel primo caso perché siamo dichiaratamente alla ricerca di un mero effetto ottico; nel secondo caso perché manca la rappresentazione come evento che "accade" in un mondo altro.

Quanto all'irrazionalismo, che, come abbiamo più volte sottolineato, non è che l'altro volto del Razionalismo, la sua presenza nella produzione del secolo non è meno vistosa; dal Futurismo, dietro il quale si delinea l'impazienza della piccola borghesia nei paesi industrialmente più arretrati, al Dadaismo, nel quale giunge a conclusione coerente il desiderio di porre a metro l'arbitrio vitalistico del gesto; sino al più recente *action painting*, che peraltro non dice nulla di nuovo al riguardo.

Lo stesso Surrealismo, che discende dal Dadaismo in una esaltazione pseudoscientifica dell'inconscio riacusata da Freud, non è altro che un compromesso con la vecchia pittura, meno conseguente in ciò del Dadaismo stesso. Si può dire, anzi, che quest'ultimo, col suo rigoroso irrazionalismo, potrebbe rappresentare il conseguente punto d'arrivo di ogni approccio razionalistico: in tale ottica sarebbe perciò coerente considerare tutti gli "ismi" che lo hanno seguito nel tempo, null'altro che un lungo epigonismo, una sopravvivenza lungo una linea senza sbocchi. Pure, la persistenza del fenomeno, mostra la congenialità di queste scelte con l'amministrazione della cultura del secolo.

Su queste manifestazioni, una considerazione resta da fare. È trascorso un secolo da quando esse hanno avuto inizio, e il Moderno è entrato ormai da tempo a far parte del patrimonio museale, con ciò tradendo, sia detto per inciso, i propri stessi assunti rivoluzionari o eversivi. Molte volte l'arte ha percorso i tempi ed è stata pienamente accettata soltanto più tardi, entrando così a far parte della comune cultura. Nel caso del Moderno, viceversa, essa resta ancora, dopo un secolo, bandiera di combattimento soltanto di ristretti gruppi intellettuali, dei quali il minimo che si possa dire, è che sono molto ben accetti alle istituzioni e a ciò che ruota attorno ad esse, mercato incluso. Intellettualismo e accademismo hanno operato una frattura insanabile tra una cultura

“alta” di funzionari dell’arte, e una società deculturata per mancanza di riferimenti comuni. Considerate le premesse teoriche nell’inflazione idealista del soggetto, nell’ideologia piccolo-borghese, e nel divorzio di concetto e percepito, si può pensare forse quest’arte come fedele testimonianza di una crisi, la crisi della società razionalista borghese; e del suo dissolversi in una società totalmente amministrata; ove tuttavia è difficile distinguere quanta parte sia “arte della crisi” e quanta sia “crisi dell’arte”. Una crisi, si noti bene, ricercata e voluta nell’ottica di un trasferimento dell’utopia in terra; come sembrerebbe indicare la coincidenza tra la teoria della dissoluzione dell’arte nel comportamento, e il clima culturale che conduce ai moti neognostici del ’68.

Certamente, il problema della presenza del momento artistico nel fare umano, è un problema posta dalla società industriale che, avendo abolito il contenuto artistico del fare artigianale, avendo abolito “le arti” e subordinato la produzione alla logica razionalista della tecnologia industriale, ha confinato sin dalla fine del secolo scorso la possibilità di far arte nello sterile esercizio dell’*art pour l’art*. Un problema avvertito per primi dai Preraffaelliti e dal movimento *Arts and Crafts*, e al quale aveva tentato di porre rimedio anche l’*Art nouveau*. L’artista sembra quindi, in questo secolo, istituzionalmente confinato in un parco giochi, con le sole alternative di produrre piacevolezze, o di qualificarsi come ideologo, onde evaderne e tornare nel circuito con autonomia propositiva; una autonomia che però non può più essere quella dell’arte — prodotto di un’esperienza individuale — ma quella conferita dalla mediazione del gruppo di pressione. L’arte, in conclusione, in quanto portatrice di utopia, non può che essere in contrasto con una espressione meramente ideologica; e se quest’ultima diviene un filtro rigoroso, la prima non può che scomparire.

Che il problema dell’arte sia quello di un sapere non razionale, di un sapere della totalità che è interno anche alla materia e che emerge dal delicato rapporto che con questa stabilisce la mano; che quindi l’arte non possa darsi senza l’uso di questa, dal quale soltanto emerge il non-razionalizzabile del desiderio, cioè l’utopia, lo sanno bene quei buoni *connoisseurs* che sono in grado di riconoscere l’artista dalla poetica della mano. Come quindi il *design* del prodotto industriale non può sostituirsi al prodotto artigianale quale circolazione del momento artistico nel fare umano; così è radicalmente idealistica la distinzione tra arte e non-arte stabilita in base alla “inutilità” della prima. Ciò ha peraltro fondato la pretesa della astratta “idea” a farsi arte di serie nel

cosiddetto “multiplo”, un oggetto di *design* industrialmente prodotto che si distingue dagli altri esclusivamente per la sua assoluta inutilizzabilità.

Riecheggia qui la cultura del piccolo borghese che attesta la propria dignità come i mandarini di un tempo, mostrando di essere produttore di idee e non utilizzatore delle mani. Riecheggia anche la suprema dignità di quel “dio dei filosofi” la cui attività più seria, conformemente agli statuti della corporazione, sembra sia stata quella di pensare se stesso.

Mettiamo qui fine a considerazioni che si ripeterebbero sempre simili in un lungo elenco, ma che ci sono sembrate utili per esemplificare come la tendenza dominante, o, perlomeno, la più chiassosa, dell’arte del secolo, sia legata alla riduzione dell’esperienza alla sola razionalità; riduzione operata tanto dal razionalismo scientifico quanto dall’Idealismo. In chiusura, ci interessa tuttavia rilevare come la critica a tale impostazione sia venuta da tutte quelle forme di pensiero che hanno comunque legato il problema dell’arte a quello di un referente posto altrove.

Alludiamo con ciò non soltanto alle estetiche esistenzialiste che abbiamo già ampiamente citato: da Kierkegaard che rifiuta l’indipendenza dell’estetico dall’etico, ad Heidegger che rivendica l’arte come messa in opera della verità, come irruzione dell’essere nella storia. Egualmente abbiamo detto di Arnhem, che rivendica l’indissolubilità di concetto e percepito e che pertanto riconduce il fenomeno all’esperienza percettiva della natura. Ci riferiamo qui piuttosto alle estetiche marxiste più ortodosse, le quali, pur con la propria ideologica cecità nei confronti dei grandi fenomeni artistici del secolo — pensiamo alle tante posizioni di condanna espresse da Lukàks, sulle quali sarebbe impietoso tornare da maramaldi — non ha perso di mira il vuoto di un’arte che fa riferimento soltanto a se stessa. Come crediamo sia noto a tutti, il materialismo dialettico rifiuta infatti di considerare la possibilità di un’arte senza referente nel sociale.

Accade così di trovare in Lukàks più di un’osservazione illuminante sui miti artistici del secolo, osservazioni che non possono gettarsi al rogo con la scusa del contesto. Come, ad esempio, il fatto che in Cézanne si assista alla pretesa trasformazione in via maestra di un vicolo cieco, l’allontanamento dell’uomo dall’umanità. O, anche, il fatto che avanguardia e accademia “si diano oggettivamente la mano”, con ciò rilevando la discendenza accademica dell’avanguardia — in realtà una neo-accademia — già sopra segnalata. Per Lukàks l’arte è “unità contraddittoria di utopia e antiutopia” cioè “unità dei contrari”. L’arte, secondo Lukàks, rispecchia “qualche cosa che esiste sempre

e non esiste mai”, un bisogno di armonia tra il soggettivo desiderio e la realtà storica; armonia che sarebbe falso proiettare nella vita e che trova la propria collocazione soltanto sul piano dell’arte; piano utopico che si fa però non utopico allorché si considera che questo bisogno di armonia riflette “il cammino storico-sociale dell’umanità”.

A queste emergenze teoriche sarebbe da aggiungersi in concreto, come critica del Moderno, l’arte metafisica, che ha il proprio massimo esponente in De Chirico. Come abbiamo già adombrato, il referente culturale di quest’arte è il pensiero di Schopenhauer, il quale vide nell’arte l’unica forma di conoscenza totale in grado di cogliere l’oggetto nella propria metafisicità. Schopenhauer, in effetti, è citato in abbondanza tra gli antecedenti di De Chirico, ma non è certamente il solo, come ricordai nel mio contributo alla comprensione dell’artista.

Molte sono infatti le componenti antirazionaliste che in lui confluiscono. In primo luogo, egli mutua dal Romanticismo il ruolo determinante dell’anima quale guida nella ricerca artistica, ruolo che egli mette in evidenza in molte opere. V’è poi da ricordare il suo dichiarato cattivo rapporto con Platone e il razionalismo greco. Importantissimo è ancora il rapporto con il Romanticismo tedesco per quanto riguarda il recupero del pensiero mitico e la lettura del Sacro nella trasparenza di ciò che appare; onde l’oggetto si fa ierofania, frammento mitico che si dà nello spazio della Memoria. Sfuggito all’abbraccio surrealista — De Chirico si rifiutò di essere considerato tale — egli si oppose anche ad ogni purovisibilismo, per puntare, come diceva Cocteau, “*sur la morale*”, e cercare nell’arte quella eterna fonte, che ha fatto evocare nei suoi riguardi l’influenza di Bergson.

De Chirico partecipa infine al clima del secolo come testimone caparbio e irriducibile di un’esistenza che si è fatta alienata nella perdita di identità del soggetto borghese; e tuttavia, lungi dall’adeguarsi alla situazione, egli la denuncia, in ciò rivelandosi, come noto, sotto l’influenza di Weininger. Egli dunque non rivela la crisi inseguendone i passi lungo il secolo, come Picasso; ma la denuncia indicando l’incombere del Sacro, un Sacro tuttavia ormai completamente estraneo, inospite, non un volto di Medusa che inghiotte col suo fascino, non le deliziose e mortifere lande delle Fate, non un canto di Sirena: ma una landa desolata e impervia, abbandonata dal senso. Se nell’arte del secolo domina la rinuncia al senso, in quella di De Chirico il dileguarsi del senso è una terribile accusa che sconvolge le coordinate del mondo altro, portandolo alla luce in questo mondo come un impercorribile anti-spazio. Il

crollo dei valori che la normativa razionalista voleva fondare per sempre, si scontra con l'esigenza del valore, spaesando il periegeta dell'utopia.

Questa ineliminabile esigenza dello spazio u-topico torna a conclusione della riflessione di Adorno sull'arte del secolo, forse la più intensa cui sia dato accedere sinora, ancorché destinata a rimanere disperante per l'incrocio culturale ed esistenziale dal quale essa emerge. Adorno infatti, pur potendo essere considerato a pieno diritto un epigone del pensiero hegel-marxista, mutua dalla propria cultura e tragedia di Ebreo l'intransigenza dell'intellettuale per smascherare l'ideologia dell'Occidente. Ne consegue una visione che, se da un lato è estremamente lucida nel mostrare la mancanza di sbocchi di una cultura, dall'altro non sa concepirne altra diversa da quella storicista; la sua critica dell'Idealismo non lo porta fuori dall'area post-hegeliana, ma tende a consegnarlo ad un materialismo dialettico che egli vive in modo fortemente utopico, cioè in contrapposizione agli sviluppi storici del "socialismo reale". Per Adorno, impermeabilmente chiuso alla comprensione del pensiero heideggeriano e dell'esistenzialismo in generale, ogni pretesa ontologica è una "truffa"; natura e storia divergono, l'esperienza esistenziale è nostalgia di una trascendenza che non ha luogo in cui darsi.

C'è, in Adorno, un preciso aggancio alla vecchia cultura borghese che solleva il suo spessore umano al di là di ogni Idealismo: resta infatti in lui il dubbio di un "bello di natura" come monito dell'irriducibilità dell'assoluto allo spirito, e quindi della fallibilità di ogni prodotto umano; dubbio che egli mutua dalla cultura della rivoluzione borghese letta nell'estetica di Kant. Le pagine sul bello di natura sono tra le più illuminanti sulla penetrazione psicologica e sul sedimentato di esperienza storica che reggono il pensiero di Adorno, sulla sua capacità di leggere in ogni affermazione il non-detto che ne opera il rovesciamento; sicché anche il "bello di natura" può rovesciarsi in mera ideologia sotto la violenza della storia. Ecco dunque che la stessa postulata trascendenza si logora in pura nostalgia, beanza, negativo che, mentre destituisce lo splendore della storia dello spirito, lascia tuttavia l'uomo privo di ogni riferimento oltre la landa desolata del dominio ideologico. Certamente influisce sugli sviluppi del pensiero di Adorno l'esperienza dell'Olocausto; tuttavia, ciò che colpisce in esso, è la presenza struggente di un Dio scomparso — non soltanto *inattigibile*, come quello dei cabbalisti, ma, ripetiamo, scomparso — che addita il proprio nulla ad una umanità abbandonata alla derelizione della storia. E la storia, storicisticamente intesa, è un dio che tradisce.

Tutta la valutazione dell'arte del secolo ruota dunque attorno a questo tramandamento della storia, al suo volto oscuro che la ragione critica disvela sotto il luccichio ideologico di una cosmica industria culturale, al punto che ci si può porre legittimamente la domanda, sostiene Adorno, se un'arte e una cultura siano ancora possibili dopo Auschwitz. Oggi, egli sostiene, un'estetica non "anacronistica" potrebbe togliere all'arte il suo ultimo, fragile diritto all'esistenza.

L'uomo di Adorno, come quello di Beckett che resta il parametro della sua estetica, è una larva che si contorce vanamente sulla superficie ma che non può sfuggire alla propria condizione appiattita, privo com'è di ogni possibile referente là dove s'è insediato il nulla a sbarrargli la strada.

Togliamo anche la nostalgia di questo nulla, e l'uomo disperante si scopre per quel che è: l'uomo ad una dimensione della società piccolo-borghese. Un uomo non soltanto *reso* tale, come ipotizzava Marcuse, ma *strutturalmente* tale, perché privo di scampo interiore all'ideologia. Adorno, pensatore di ben altro spessore, non è però gnostico né millenarista, e perciò non giunge alle conseguenze ideologiche di Marcuse: gli resta ancora l'approdo infido dell'arte, non come mezzo di comunicazione "anormale" e di finzione, quale lo intende Marcuse che ha perso la dimensione del dubbio; ma come luogo di un'utopia cosciente di esserlo, perché, se essa si compisse nelle storia, ciò significherebbe la fine dell'arte e della storia stessa.

Questa possibilità dell'arte sembra tuttavia appesa ormai soltanto ad un filo, come abbiamo rilevato, per la coscienza contemporanea. La sua ragion d'essere è infatti soltanto come antitesi della società, senza tuttavia che ciò rappresenti una fuga; al contrario, nell'arte vi è il desiderio di produrre un mondo migliore, in quanto essa è tensione a trascendere il principio di realtà caro alla psicanalisi, pur restando all'interno di esso. L'arte è tuttavia "triste": per Adorno la bellezza somiglia alla morte, perché la conciliazione che ha luogo nell'arte avviene a spese della conciliazione reale.

In questa posizione di Adorno, si rivela dunque ancora una volta la sua assoluta preclusione storicistica all'elemento metastorico quale motore della storia stessa: là dove è il nulla, nulla può irrompere per mutare il corso che grava sull'uomo come condanna biblica. Peggio: la voce che dal Nulla ha pronunciato la condanna, ha anche rinunciato a quella continua possibilità d'intervento che resta aperta al Dio della Bibbia.

Questo nulla di Adorno, dunque, non è il Nulla heideggeriano, non è la porta alla quale si bussa e si odono i colpi risuonare alla propria porta: questa

porta è una porta chiusa e sorda per sempre, perché dipinta su un fondale di teatro.

L'angoscia del reale di Adorno denuncia la perdita del senso, e questo lascia chiaramente intendere la sconfinata ammirazione di Adorno per l'arte di Beckett, cui egli avrebbe voluto dedicare la propria Estetica.

Perso il riferimento nel metastorico, la storia è soltanto un deserto percorso nel miraggio ideologico; questo forse intuisce Lukàks quando sostiene che l'apparente profondità di Beckett è adesione alla superficialità del sintomo. Una disputa non da poco sull'opera di un artista, a dimostrare ancora una volta che l'arte è tutt'altro che innocua, che essa affonda le proprie ragioni nel non-artistico; in special modo se si considera che la polemica di Lukàks investe quella frattura tra artistico e umano che abbiamo visto caratterizzare il neo-accademismo delle avanguardie e degli "ismi", cari ad Adorno per il loro apparente andare contro corrente. Una frattura che si riporta all'altra che abbiamo già segnalato, tra cultura "alta" dei funzionari dell'arte e società deculturata.

Dopo un secolo di avanzate, l'avanguardia e il Moderno si sono impanzanati nel nulla museale senza aver segnalato luoghi abitabili: e i trans e i post di cui si fregiano ora, ricordano il mutar divisa della burocrazia minore al crollar dei regimi, nella furba attesa di guadagnare vertici che furono d'altri, e che nelle transizioni passano fuggacemente ai sempre più mediocri.

Questa eventualità del fallimento non sfuggiva ad Adorno. Nonostante la sua propensione agli "ismi", il passare del Moderno a gloria di mercato gli insinuò il dubbio che il radicalismo estetico non fosse poi così radicale, e che il rischio dell'arte contemporanea fosse quello di rivelarsi del tutto innocua nella battaglia sociale che gli stava a cuore.

In effetti, questo dubbio gli sarebbe potuto venire per altre vie. Nemico dei *petits maîtres* e convinto che l'arte fosse da ricercarsi soltanto nei grandi raggiungimenti, egli era ben conscio del rischio inerente ad una ricerca senza alcuna previsione di risultato, onde, chi più in alto tende, più si espone a una caduta. "Sotto le opere d'arte autentiche non c'è nessuna rete che le salvaguardi dalla loro caduta": queste parole sono sue, e tuttavia non gli è mai accaduto di notare una caratteristica fondamentale degli "ismi" e delle avanguardie, cioè che le loro opere non possono mai dirsi fallite. Non sono soggette a cadute rovinose perché sono tutte calcolate per non puntare ad alcun "altrove" improbabile, sono tutte programmate razionalmente nei loro obiettivi: fanno parte di una *koiné* maturata attorno alla convinzione della ineludi-

bilità di un percorso. Un percorso che, da qualunque ottica lo si guardi, resta sempre post-hegeliano nel senso di quella *hybris* del soggetto che Adorno critica, in pagine assai dense, in difesa del “bello naturale” ignorato da Hegel; ma che non può mai essere superata sinché si resta nell’ambito dello storicismo e di quella cattiva secolarizzazione che pretende di ignorare la presenza del metastorico a motore della storia.

Lo spirito di dominio sul bello naturale, nota Adorno, è strumento, e non contenuto dell’arte; non è il bello naturale ad essere prosaico, come pensava Hegel: il prosaico è viceversa costituito dal riflettersi nell’arte del disincanto del mondo. Ciò che però si limita a ritrarsi dinnanzi a questa prosa, è destinato a restare accademico: qui Adorno coglie con grande acutezza la dicotomia impressa all’arte da Hegel, interpretata nel Moderno come frattura totale e definitiva col passato, coscienza della “modernità” come superamento di un passato relegato in un senza-ritorno. Se la storia è automanifestazione dello spirito, ogni presente è infatti una razionalità totalizzante che derealizza l’altro-da-sé del passato, e riconosce come reale in questo soltanto l’identico nella sua manifestazione aurorale. La storia è dunque una storia di vincitori.

Se però la storia, come sosteneva Dostoevskij, non è che un sublunare scontro di appetiti, allora non c’è passato che possa definirsi tale nel senso del superamento, e tutto torna a riproporsi come eternamente attuale nella ruota del destino. Non è l’eguale che torna a riproporsi, ma certamente il simile, perché se gli opposti quaggiù non si conciliano, ogni espunto non può che tornare a proporsi come ineludibile realtà al logorarsi delle storiche contingenze che decisero le sorti. Si legge, in Hegel, la fretta tutta ideologica di porre fine alla storia onde officiare il *Te Deum* per lo stato di fatto: troviamo qui davvero *una creatura filosofica ministeriale*.

La radice della dicotomia si rinviene dunque, come nota Adorno, nella equiparazione di razionale e reale e quindi nel dominio della soggettività sull’esistente, che interrompe il moto dialettico e non consente all’arte di sondare “ciò che è sfuggente e caduco”. Soltanto così essa può anticipare l’ignoto, perché l’arte non muta il reale ma scruta in esso nuova realtà che pone in essere: così configurandosi essa non è perciò estranea alla natura, al contrario, tende a farsi bello naturale. La bellezza della natura, dice Adorno, è nel fatto che essa sembra alludere oltre se stessa.

Una simile affermazione potrebbe erroneamente richiamare una visione neoplatonica del mondo, ciò che non è, perché nulla sarebbe più estraneo ad Adorno dell’ammettere un piano altro rispetto all’immanenza della storia.

Perciò, nella lunga analisi che egli dedica al problema dell'apparenza nell'arte e al bello artistico, egli sviluppa una dialettica di realtà e utopia entro la contraddittorietà dell'arte, che si rivela una dialettica irrisolvibile, non però nel senso della ineliminabilità della contraddittorietà stessa. Questa è infatti istituzionale all'arte, come notammo, in quanto l'arte realizza sul piano utopico la conciliazione che nella storia è falsa. Ciò che è irrisolvibile in Adorno, è come l'arte possa restare arte, e, al tempo stesso, rivelarsi istanza di progresso nella storia. Adorno è un pensatore disperante proprio perché non sa trovare questa chiave della realtà storica nel metastorico, nel suo mettere in moto la storia da un non-luogo. Adorno, come abbiamo già notato, è schiacciato sul piano di una storia tautologica e non sembra cosciente che lo specchio di tale tautologia si legge esattamente nell'illusorietà della ribellione estetica da lui stesso denunciata, segnalando un'arte "che crede di togliersi dalla palude tirandosi da sola per i capelli".

Ma dov'è allora questo polo dialettico che Adorno pretende per un'arte che non sia solipsismo? È nell'utopia calata in terra di un'umanità liberata, che Adorno mutua da Marx dimenticando che un'utopia calata in terra può alimentare soltanto un'ideologia; ma poiché Adorno non è un funzionario culturale, è proprio quella ideologizzazione che egli deve contemporaneamente condannare. Perciò non gli resta che patrocinare un'arte "cupa" dai toni grigi o neri, un'arte dubbia al limite dell'autoestinzione, un'arte disperante come quella di Beckett, che però è fondata sull'equivoco. L'arte di Beckett dimentica infatti che il dramma dell'incomunicabilità, per essere reale, deve fondarsi sul bisogno umano di comunicare: perciò è anch'esso, in qualche modo, comunicazione. Fuori di questa realtà, l'incomunicabilità diviene un pretesto come un altro per un'elegante costruzione formale che non supera i *bon mots* e i *calembours*.

Tuttavia, grazie alla continua irruzione del nuovo messa in opera dal non-luogo senza tempo, la storia non staziona mai nell'*impasse* nella quale la vedono Adorno e Beckett. È a causa di questa *impasse* che l'arte, per Adorno, è destinata a restare "risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo", "promessa di felicità: una promessa che non viene mantenuta". In tal modo però l'arte non è soltanto contraddittoria, diviene anche impotente, come ovvio in una realtà tautologica dove l'impulso dell'utopia non ha via di accesso, ma viene detta "utopia" l'ideologia che, per la sua natura concettuale, è istituzionalmente sterile di nuova realtà.

Adorno, nato nel 1903, morì precocemente nel 1969. Sino a quel momento aveva rivelato una discreta incomprensione di quanto andava sotterraneamente maturando *contro* quella *impasse* che era il suo stesso rovello. Nei confronti dei giovani con la barba, gli esistenzialisti, disse cose semplicemente sciocche, le cose stantie di chi non ha l'occhio amoroso per gli indecifrabili germogli che appena s'intuiscono al mutar della stagione. Vedeva bene la tragedia del socialismo reale ma non poteva immaginarne il crollo, perché tutto gli sembrava irreversibile. Non aveva la più pallida idea della forza con la quale sopravvivevano e sarebbero riesplosi i nazionalismi e i regionalismi ad opera di altri giovani a quel tempo inconoscibili. Se anche fosse vissuto, c'è da domandarsi come avrebbe letto il ritorno delle religioni, Islam e Cristianesimo, quali punti di coagulo per nuove istanze tutte da decifrare nei loro possibili sviluppi. Pur nella sua statura intellettuale, fu soltanto epigone di una cultura che, nel bene o nel male, con osanna o con lamenti, era convinta di essere giunta, se non al capolinea della storia, quantomeno in un punto ove il percorso poteva essere leggibile, in ciò confondendo la propria ideologia con il futuro, ignorando la presenza dell'imperscrutabile che continuamente germoglia nel mondo. Progresso e decadenza sono infatti mera ideologia dislocata nel futuro o nel passato; la sola realtà è la continua trasformazione che fa del sempre eguale l'eternamente nuovo.

La seconda grande tendenza presente negli sviluppi artistici del XX secolo, quella che si pone in reale alternativa al filone razionalista e post-hegeliano, e della quale abbiamo già mostrato un aspetto accennando alla pittura metafisica, ha i propri capisaldi altrove, principalmente nella letteratura che pure non è rimasta estranea a tentativi puramente formalisti — basti pensare al *Finnegans Wake* — rimasti tuttavia senza apprezzabile seguito.

Qui siamo però dinnanzi a molto più di un fenomeno interno all'arte, subalterna intesa rispetto agli sviluppi del pensiero razionale. Qui ci troviamo di fronte ad un'arte che si pone come critica a quegli sviluppi, come luogo alternativo del pensiero stesso. Raramente l'arte ha rivendicato così apertamente il proprio primato come nella poesia e nella letteratura di questo secolo, ed ha impresso essa stessa in prima persona una svolta al pensiero dei filosofi. Ne consegue l'equiparazione di pensiero e letteratura che è tendenza tutta contemporanea, parallela al dissolversi del Razionalismo nella scienza, e quindi alla necessità di un ritorno a quella che si suol definire la "sapienza", profondamente radicata nell'esistenziale e perciò espressione essa stessa del pensiero poetante.

Le ragioni per le quali tale fenomeno ha potuto aver luogo in modo preminente nella letteratura, mentre esso restava limitato, anche se tutt'altro che assente, come abbiamo accennato, nelle arti figurative, sono complesse e difficili a districarsi. Esse meriterebbero un'indagine specifica che esula da queste note, nelle quali si possono tentare soltanto alcune ipotesi che andrebbero forse esplorate.

Ragioni di mezzo espressivo, innanzitutto: la parola come veicolo del pensiero e come magico contenitore dello spirito, ha sempre accomunato il letterato con il sacerdote e il filosofo.

Il razionalismo cartesiano poi, che a partire dal XVII secolo ha lungamente confinato l'artista al luogo di tecnico del "bello", enfatizzando in tal senso il ruolo precettistico dell'Accademia. Sommandosi al suo apparente opposto, cioè alla liberazione del "sentimento" con l'emergere dell'intellettuale piccolo-borghese entro la società borghese, ciò ha dato origine al tempo stesso al culto di un artista tutto immediatezza, non "letterato", come pure agli equivoci del purosensibilismo. Chi non ricorda la polemica del Longhi contro De Chirico, accusato di appartenere alla schiera dei pittori "alquanto letterati e farciti di cultura varia", e, contemporaneamente, di "dipingere" (in senso "tecnico") *comme tout le monde?*

Altro importante elemento che andrebbe indagato è la radicalità dei rivolgimenti culturali intervenuti, che hanno dislocato le forme di cultura tradizionali. Nei confronti di questi rivolgimenti gli artisti si sono facilmente trovati ad essere "siccome quelli che erano di nessun raziocinio" (i loro scritti teorici sono abitualmente insipidi e rientrano nel *déjà vu*) senza neppure poter essere, in una società piccolo-borghese sradicata dalla tradizione "tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie". Lungi dal poter fare la cultura del secolo, come la fecero gli artisti del Rinascimento immersi nel Neoplatonismo magico, essi hanno dovuto combattere sovente a rimorchio di ideologie allotrie, entro una neoaccademia divenuta luogo di certificazione e garanzia per una società basata sulla parcellizzazione del lavoro, e quindi sul culto di una (in arte) fantomatica "professionalità". La sapienza ha ceduto così il posto allo *State of the Art*, celebrando il divorzio di forma e contenuto.

Si potrebbe poi forse indagare la libertà di cui può fruire il messaggio figurativo per quanto concerne la forma e i materiali, ciò che può favorire in esso avventure meramente formalistiche in direzione di nuovi linguaggi, destinate viceversa ad avere poca conseguenza nel testo scritto.

Si potrebbe in ultimo meditare sul ruolo devastante del grande mercato internazionale, e della logica industriale ad esso sottintesa.

Sia come sia, pur confessando la titubanza nell'individuare le ragioni di un fenomeno che meriterebbe ben altra attenzione, resta certo che nell'eterna contesa tra arte e Razionalismo, la svolta del pensiero è venuta dalla poesia e dalla letteratura.

Già nel secolo precedente il culto della storia, del progresso e della verità razionaliste, era stato duramente confutato proprio nell'ambito della letteratura, che non soltanto aveva indagato altre vie, ma aveva anche assunto posizioni apertamente conflittuali; con Leopardi, ad esempio, e con Dostojevskij. È con l'inizio di questo secolo tuttavia, che appare evidente la crisi del Razionalismo come crisi delle certezze della società borghese, consumata all'interno della letteratura. È qui che avviene quel ripensamento di una società vista nel suo crepuscolo e nel compimento di un destino, che mostra l'inarrestabile transitorietà non soltanto come legge, ma soprattutto come luogo dell'esistere. È qui che una cultura tenta di individuare nella propria parabola il messaggio col quale consegnarsi a un futuro tutto da inventare, il ponte ideale da lanciare oltre la palude della proprio progressiva, inarrestabile degenerazione, che è *anche* un germogliare nascosto. Progresso e decadenza, lo abbiamo già detto, sono soltanto miraggi ideologici; onde ogni compimento può scoprirsi soltanto come epifania di una trasformazione in cui sempre si abita sotto il segno della vita/morte, che è anche morte/vita.

Due opere lucidissime di Hoffmansthal illuminano la morte del soggetto borghese come fondamento del valore, e con lui del suo oggetto, il vanificarsi di un loro agognato adeguamento quale garanzia di una verità immobile e certa, e il riapparire di una verità dai confini non certi e oracolari, quella che può leggersi nei segnali ambigui del destino. *Ein Brief*, scritto nel 1902, è l'atto di resa di un uomo che non può più affidarsi alla norma e che scopre l'ambiguità delle parole: tutti i giudizi gli divengono sospetti, i concetti gli si mostrano, nell'elegante architettura dei loro rinvii, tessuti sul vuoto formale.

Privo di quella griglia il soggetto perde la propria identità, invasa dall'oggetto; l'adesione non più mediata all'esistente, dapprima distorce il mondo nell'incubo della percezione schizofrenica, poi attira il soggetto nell'abbandono, lo porta a perdere la propria identità per alludere oscuri presagi, segnali d'un Sacro che l'occhio ora scruta alla ricerca di nuovi vincoli, nuove armonie sulle quali costruire un nuovo rapporto dei sensi col reale, oltre i veli di un sapere che mostra soltanto il vuoto dell'ideologia. L'esistente torna così

a riproporsi, e la vita della murena di Crasso si rivela più importante degli affari di Stato romani.

Andrea o i ricongiunti, scritto tra il 1909 e il 1922 e rimasto felicemente incompiuto, è la storia di un viaggio iniziatico scritta con un uso cosciente e sistematico di temi simbolici, quasi un esoterismo didattico che tuttavia non prevarica sull'opera come narrazione. Hermes e Anima sono gli archetipi che s'incarnano ripetutamente a far da guida oltre le acque, oltre i monti e la foresta. la via è costellata di segni che proiettano ombre smisurate: segni che sempre si ripetono a indicare la via stessa, che per Andrea è quella del destino da riconoscere e al quale aderire, per essere infine ciò che egli è già sempre stato: "quello che poteva essere e che pure non era stato mai". I "ricongiunti" dalla cui unione egli nasce a nuova vita, sono infatti gli opposti in lui presenti.

La parabola nata dalla crisi della verità come adeguamento della proposizione alla cosa (*Ein Brief*) si chiude infine con il riconoscimento della verità come compimento di un destino.

In Hoffmannsthal si pone in luce un connotato che forse più di ogni altro è comune a tutta la grande letteratura del secolo, cioè la percezione al tempo stesso ineffabile e certa che tutto ciò che appare è trasparenza d'Altro, di una Legge che sola può dar senso alle contraddizioni di ciò che esiste. Uno dei più lucidi teorici in tal senso è Pessoa, finanche didattico nel suo scorgere negli eventi del mondo la metafora di una storia e di una legge scritta altrove. Il problema dell'adesione a una realtà manifestata da oscuri segni, che soltanto la parabola del destino può illuminare di giusta luce nel raccoglimento del tramonto, è dunque un problema costante. Esso assume in Proust il volto di una realtà attingibile soltanto nel racconto, una verità preparata attraverso la paziente adesione a tutte le contraddittorietà del reale, lungo un periplo interminabile nell'arcipelago dell'umano, periplo che addita il senso, non dimostrabile ma soltanto mostrabile, come senso di una vita.

L'ultimo volume della *Recherche* trae le fila di infiniti sentieri intrecciati nella Memoria, là dove le immagini costruiscono un mondo che sarebbe vano cercare nel mondo della storia, come ammonisce la splendida, sinfonica chiusura del primo volume. L'artista coglie dunque il fuggente baluginio d'un essere che subito si ri-vela, segnali diversi d'una stessa realtà che costruiscono un paesaggio interiore, ripercorrendo il quale la verità si dà come sintassi di una vita. La verità è dunque destino, incontro di questi occhieggiamenti dell'essere con l'anima vagabonda che scorge in essi la propria patria lontana.

Che in Proust, come in tanta letteratura, fosse presente una certa vena gnostica, è fuor di dubbio: “aver un corpo” egli dice “è la grande minaccia per lo spirito, la vita umana e pensante”; e poco oltre: “il corpo chiude lo spirito in una fortezza, presto la fortezza è assediata da tutte le parti, ed è infine necessario che lo spirito si arrenda”. Qui, certo, non v'è la speranza gnostica di una patria celeste, il mondo è ormai secolarizzato; il rimpianto però resta, e si esprime nella coscienza della transitorietà come disvalore terreno.

In questo mondo di segni fugaci, la verità si dà soltanto nel tempo: lui soltanto, ordinando le immagini della Memoria, e *creando il passato*, fa balenare la presenza dell'eternità, grazie al senso del quale fa brillare tanti piccoli segni, le immagini che si compongono nella Memoria delle origini. Le verità della vita, verità raggiunte in se stessi e ben più reali delle verità intellettuali, sono la materia dell'opera d'arte, che ritrova così il tempo trascorso, quel tempo altrimenti “perduto”, la Memoria cioè delle origini, dando senso ai segni.

Per rivelare questo senso vive l'uomo e l'artista, che di quei segni è sigillo di autenticità; atto creativo è il suo, nato sul dolore ma anche testimonianza di felicità, come realizzazione di sé. Il risultato non è tuttavia una realtà meramente soggettiva: “l'opera dello scrittore non è che una specie di strumento ottico che egli offre al lettore per consentirgli di discernere ciò che, senza il libro, forse non avrebbe mai visto in se stesso”.

L'arte insegna dunque a chi la contempi come leggere in se stesso la verità: l'artista è un sapiente nel senso più antico della parola.

Contemporaneamente alla ricerca di Proust si sviluppa l'opera di Rilke, nella quale è da mettere in rilievo, come in Hölderlin e in Proust, il ruolo che riveste, entro la poesia stessa, la riflessione sul fare poetico. All'opera di Rilke guarda infatti interessato Heidegger nel suo noto saggio *Perché i poeti?*, e anche oltre, tanto che si può dire che molta della sua riflessione sull'arte — ad esempio la nota dialettica di mondo e terra — sia costruita sulla poetica di Rilke.

Questa, assai complessa, si impernia sull'esperienza della fugacità dell'esistenza individuale, la quale trova tuttavia un senso nel fatto stesso di essere accaduta, e di avere una collocazione cosmica grazie all'intimo comunicare del mondo della vita con quello della morte. “Tutti i mortali commettono l'errore di dividere troppo recisamente” ammonisce Rilke, implicitamente alludendo al pensiero razionalista; e prosegue: “gli angeli (così si dice) sovente non sanno se scendono presso i vivi o presso i morti. L'eterna corren-

te trascina con sé ogni età attraverso entrambi i domini, e in entrambi risuona più alta”. Dunque non la vita né la morte sono realtà assolute, ma soltanto l’eterno flusso della trasformazione che investe le cose. Le sue *Elegie Duinesi* cantano per l’appunto questa eterna, feconda comunicazione: simbolo dei morti, come di una felicità che discende, sono gli amenti che pendono dagli spogli noccioli, o la pioggia che cade a primavera sulla scura terra, allusioni aperte alla fertilità e al rinnovo della vita entro una circolazione terrena delle forze. Questo legame è scandito dallo scorrere delle generazioni, che lasciano ciascuna una lieve traccia del proprio passaggio come logorio di una soglia. L’esistenza dell’uomo ha dunque limiti precisi (“sin qui siamo noi, *questo* è nostro”): non siamo che un percorso. L’esistenza stessa è un inafferrabile in continua trasformazione, che noi dobbiamo assecondare per tornare cosa tra le cose.

Di questo appartenere dell’uomo alla terra ci dice la terra stessa con i suoi simboli: la fonte, il fiorire e lo sfiorire, l’albero, la via. Nel simbolo, ciò che si dà alla visione allude però oltre se stesso., all’Altro: esiste, oltre il mondo delle cose, un mondo immaginale, il mondo del nostro Io celeste, il mondo degli angeli: un mondo che non *ci* è, e prender corpo soltanto nello specchio, come riflesso dell’Altro.

Il mondo di Rilke è dunque ambiguo, inafferrabile, perché in continua trasformazione: l’oggetto stesso si ribella alla logica del possesso, mutandosi in altro; la stessa volontà del poeta può esser violenza, soltanto chi effonde se stesso come una fonte “è conosciuto dalla conoscenza”. Tutto sembra epifania del Sacro: figure di fanciulle — forse angeli — appaiono e scompaiono, hanno un loro posto anche come fantasmi. Esse vivono ritmi cosmici, quelli stessi di un ciclo che ci racchiude, la morte/vita che alimenta l’attimo del nostro passaggio, segnato da una nostalgia cosmica del vivente per la sua “prima patria”. Destino comune è soltanto questo essere l’uno dinnanzi all’altro, e nulla più; qual’è, allora, il senso del nostro essere quaggiù? Qui si apre per Rilke il senso dell’esistenza come poesia: noi siamo quaggiù per *dire* le cose, ma per dirle in quel modo che a loro stesse era ignoto.

Il nostro tempo è tempo del dicibile; e in questo essere nominate, le cose possono sperare una salvezza, perché l’esser nominate consente loro di trasformarsi nel nostro cuore invisibile, e di conoscere una forma di infinità, quale che essa sia. Il nome delle cose, ecco ciò che può dir l’uomo all’Angelo, che quel nome ignorava. A ciò segretamente ci destina la *terra*, la invisibile che risorge in noi e che ci impone la trasformazione. Essa va accettata per-

ché sempre nel giusto; laddove *il mondo* è la nostra limitazione che ci impedisce di vedere dinnanzi a noi “lo spazio puro dove eternamente germogliano i fiori”.

L’universo di Rilke è dunque un cosmo neoplatonico, pervaso da forze che lo animano del moto di una eterna trasformazione e ne assicurano l’unità, perché in esso tutto è in contatto con tutto.

Ciò che può leggersi nella trasparenza di ciò che vi si dà come simbolo, è proprio la presenza di queste forze che agiscono anche in noi, attraverso di noi, che possiamo soltanto assentire e farci loro strumento. Il soggetto e l’oggetto del Razionalismo si fanno così mero velo ideologico: ciò che anima questo palcoscenico è un mondo di immagini dotato di una sua propria realtà, del quale il nostro mondo è soltanto un’ombra.

Cultore di studi alchemici, teosofici, esoterici in generale, Rilke sembra adombrare una costruzione non lontana da quella dei teosofi persiani, con le loro entità angeliche e con il loro mondo immaginale a mediare l’abisso tra l’uomo e la Luce delle Luci: un mondo di luce anch’esso, patria dell’anima errabonda che ad esso vuol tornare.

Come si può notare, anche in Rilke si rinviene quell’inflessione gnostica tanto frequente nella letteratura del XIX e XX secolo, che si esprime nella nostalgia dell’uomo per una patria ideale lontana. Questa patria lontana è il non-luogo dell’utopia, del quale abbiamo parlato: la poesia insegue la mappa di questo immaginario e ne porta tra noi la traccia con la parola, che costituisce le cose dando loro un nome e le costituisce entro un mondo nuovo, invisibile, quello più propriamente umano creato dal poeta.

Interessante è qui il doppio movimento tutto neoplatonico, l’operazione attraverso la quale *quaggiù* l’uomo crea l’universo invisibile. L’opera della creazione è messa in moto da una tensione ascensionale verso la patria lontana; questa tensione è ciò che segretamente ci spinge a dar nome alle cose, a trasformarle quaggiù entro un mondo immaginale, proseguendo così l’opera utopica della creazione sul piano u-topico dell’arte.

Ciò che veramente è nostro è dunque il semplice e il consuetudinario che di padre in figlio rendiamo intimo nella memoria, che impariamo a percepire nel visibile e a travasare nell’invisibile in noi: operazione questa che, detto esplicitamente, è possibile soltanto a condizione di immaginare un mondo tutto permeato dal Sacro. Soltanto se l’uomo scorge nella trasparenza delle cose la stessa legge che è in lui, soltanto a queste condizioni egli può compiere il ciclo immaginato da Rilke.

Heidegger pone fortemente l'accento sul rifiuto del mondo della tecnica da parte di Rilke. La tecnica, che nel consumo nega la morte, rompe i ritmi attraverso i quali il mondo della morte alimenta senza posa il mondo della vita. Possesso e consumo rompono il colloquio umano con le cose, quel colloquio grazie al quale l'uomo costruiva il proprio mondo di immagini: entra dunque in crisi la presenza dell'uomo negli oggetti, e il valore umano di questi. L'uomo, privo di questo colloquio, non può più tendere alla propria patria ideale, né può, nel regno della tecnica, vivere la propria morte, la morte che egli costruisce per sé come senso supremo della propria esistenza. Celebre è il passo rilkiano de *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, nel quale si contrappone alla morte umana, quella tecnologicamente amministrata negli ospedali.

Questa opposizione di tecnica e tradizione, nella quale ultima soltanto potrebbe vivere poeticamente l'uomo, è indubbiamente un tratto del pensiero di Rilke, la cui enfaticizzazione ci sembra tuttavia funzionale, più che altro, alle posizioni di Heidegger. È infatti erroneo vedere nel mondo della tecnica una sorta di mostruosa deviazione dall'umano, posto che anche la tecnica è figlia del desiderio dell'uomo, è parte del suo mondo, e sarebbe davvero singolare aver combattuto la normatività del Razionalismo per riproporla rovesciata come nello Gnosticismo.

Il problema si è che la tecnica è sempre esistita, e che il farsi determinante della sua sfera non è che un tratto del potere, della normatività come gestione della società; anzi, è espressione della società stessa che non può essere ignorata. Per essere più espliciti, una società senza pensiero normativo non è mai stata pensata se non nel sogno messianico. Il punto che noi stiamo inseguendo sin dall'inizio è dunque un altro: in che cosa consiste la verità dell'uomo, dov'è il piano sul quale essa può leggersi, come questo piano possa esser percepito; quali, infine, le coordinate della verità, se fisse, ovvero mobili e continuamente sfuggenti.

Hoffmansthal, Proust, Rilke, e con loro molti altri nei primi due decenni del secolo, hanno tracciato i lineamenti della nostra *odierna* risposta. La verità è destino entro il quale l'uomo si colloca parlando non *della* verità, ma *nella* verità; è sua creazione e testimonianza, letta nelle cose come traccia dell'Altro e allusa nel mondo immaginale, che si dà sul piano u-topico dell'arte. Tradotta su questo piano simbolico essa diviene una presenza inafferrabile, diviene il sempre nuovo del sempre eguale, perché nel simbolo la forma allu-

de l'Altro oltre se stessa, allude a ciò che mostra la propria immobile presenza attraverso le infinite proiezioni di sé nello spazio sublunare.

Anche il mondo di Kafka è un mondo inafferrabile nella sua transitoria apparenza. Esso non può essere racchiuso in una teoria operata dall'esterno, perché ciò lo consegnerebbe alla morte assieme a noi. Noi possiamo conservare noi stessi e il mondo, soltanto ubicandoci al suo interno. La "verità" non può esser detta: si può "dire" soltanto la menzogna. Il linguaggio stesso di Kafka è un eterno aggirarsi attorno ad un buio, un dire il dicibile — che è menzogna — per circoscrivere ed alludere la verità nel non-detto. Tanto più si aguzza l'osservazione del particolare, tanto più il quadro d'insieme si disfa nel grigio uniforme di uno spazio sfilacciato che inghiotte e respinge, che allude ad un senso che non c'è, ad una profondità che si rivela impervia e si ritorce minacciosa contro l'individuo. Più si osserva il particolare, più ciò che appare evidente si fa diverso, si trasforma: le coordinate mobili rendono minacciosa la struttura di una razionalità, che, nelle pieghe, si rivela contraddittoria.

L'uomo, solo entro le strutture razionali che incombono, cerca la via della salvezza in un percorso labirintico, entro le viscere del mondo stesso, alla ricerca dell'umano, di quella verità che non può esser detta. La normatività ha dunque, nonostante il suo potere, basi fragili per chi voglia vivere; l'unico suo connotato che può scorgersi con chiarezza è la sua allergia al diverso. Kafka ha chiarissima percezione dell'involuzione che investe l'Europa di quegli anni, per il prevalere di una società piccolo-borghese di burocrati; un mondo che egli osserva e annota nella quotidianità degli uffici, delle strade, degli ambienti della sua città. La normatività è un veleno sottile del potere, che s'insinua nell'animo dell'uomo: la macchina ideologica ve la iscrive sinché l'uomo manifesterà la propria volontà frustandosi da se stesso. Il mondo che essa costruisce lo si può sfuggire soltanto accettandone la mera illusorietà e varcando la porta che da sempre ci attende, un atto dal quale ci trattiene soltanto la paura di noi stessi. L'uomo è infatti cittadino al tempo stesso del cielo e della terra, legato ad entrambi da due catene che gli impediscono di raggiungere sia l'uno che l'altro regno; ma la verità è ciò che brilla nel buio indicibile che guida la sua azione, è testimonianza in quanto cammino che si percorre. Essere nella verità è inseguire il miraggio della verità, lotta dell'uomo contro quel potere e quella normatività che sembrano oggetti esterni a lui, ma sono soltanto proiezioni, costruzioni di una ideologia introiettata. Il mondo fantastico di Kafka solidifica in allucinato realismo se si

prova a leggerlo nella luce delle grandi inchieste di Adorno e di Horkheimer, di poco successive, sulla violenza autoritaria nella famiglia.

Se, dunque, essere nella verità significa condurre questa lotta eterna contro se stessi, allora l'inafferrabile verità è qualcosa che può soltanto essere allusa nella narrazione di questa lotta; e se la traiettoria di una vita è la narrazione di questa lotta mai terminabile, allora la verità è nella vita, nel cuore dell'uomo ove essa può soltanto essere intuita.

Ma se la verità è la vita stessa, allora sono i poeti che danno agli uomini altri occhi per vedere diversamente ciò che l'ideologia maschera: ecco perché i poeti sono invisibili al potere, come si vede nella *Repubblica* di Platone. Il Razionalismo deve alla propria ideologia la propria stessa irrazionalità, quella delle ragioni tutte evanescenti e tutte confutabili che sorreggono il Tribunale contro il quale lotta la ragione di vita di Josef K.; o quella delle ragioni apparentemente inconfutabili, in realtà ambigue, che danno potere ai funzionari del Castello. La volontà di vita nonostante la normatività è ciò che conduce ad essere nella verità lottando contro la falsa razionalità della normativa stessa, che è una possibilità interiore a ciascuno di noi; sfuggendo questa normatività, mantenendoci duttili, rimanendo *percorso*, facendoci *narrazione*, manteniamo lo sguardo aperto su quella verità che è soltanto nel cuore.

Di altro e di altri ancora potrebbe parlarsi se volessimo dare un quadro meno sommario del rivolgimento del pensiero operato da poeti e letterati; ma forse ciò che si è detto è sufficiente per impostare l'ultimo argomento che ci conduce diritto ai nostri giorni.

La domanda che noi dovremmo porci riguarda infatti il modo in cui tutto ciò è stato recepito: se, cioè, la grande istanza di libertà che percorre l'arte tutta ha lasciato un'impronta, e quale, e con quale futuro; o se, accusata la crisi dopo la quale il razionalismo del XIX secolo non poteva protrarsi eguale a se stesso, la grande macchina della normatività abbia ripreso il cammino interrotto, fagocitando lentamente le istanze esistenziali entro la propria logica. Se, cioè, l'insidiosa viscosità di una "ragione ragionevole" non stia intessendo garze sterilizzate attorno alla ferita, per riportare la verità fuori dal cuore, nella vecchia Ragione dell'Occidente, negando quel metastorico senza il quale il nuovo non può irrompere nella tautologia del tutto-storicizzato. Non per nulla, i lunghi decenni di questo secondo dopoguerra hanno rappresentato uno dei più strenui sforzi di stabilizzazione sotto 'apparente conflittualità, allorché soltanto il rimuovere una pietra poteva far gridare al crollo dell'edi-

ficio. Nella cultura, essi hanno visto perciò un pesante ritorno di scribi e sacerdoti, corollario di una devastante burocratizzazione planetaria.

Questo rischio ancora non si dà con Heidegger, che resta il pensatore più vicino alla verità poetica grazie alla propria costante riflessione sull'essere. Seguendo le orme di Stefan George, Heidegger postula una terra della poesia che si identifica con il mitico centro del mondo, dove, ai piedi dell'albero cosmico Yggdrasil, sgorgano le acque della sapienza dalla fonte di Mimir, vegliata dalle Norne. In questa terra di confine si avventura il poeta, alla ricerca di ciò che può render Parola le sue parole: il Dire originario, onde essere e Parola coincidono, e che è ciò che dà senso, cioè eternità, alla poesia. Ecco perché il "nominare" da parte del poeta è ciò che fa esistere la cosa: tema rilkiano, questo, che Heidegger riprende.

Heidegger tiene molto ad affiancare i filosofi e i poeti, ciascuno con una propria via; e per ciò che gli compete egli procede ad aggirarsi nei dintorni dei poeti, costituendo il proprio pensiero con chiose complesse, il cui risultato è la costruzione di un edificio alle cui strutture i poeti stessi debbono poi adattarsi. Fuor di metafora, la ricchezza di senso dell'opera poetica tende a farsi rigida, e lascia rimpiangere la leggera esegesi di Bachelard tutta contenuta nella voce recitante, perduta nei meandri del simbolo. Pur tuttavia, nonostante la trasformazione dottrinarica di un sapere di per sé ambiguo e inafferrabile, in quanto istituzionalmente oracolare, la poesia resta il luogo in cui l'essere si dà come ri-velarsi della Terra eternamente rinnovata, luogo d'accesso dell'invisibile e indicibile, del metastorico che continuamente feconda il mondo della storia.

Più radicale sembra però l'involutione che subisce la verità poetica nelle strutture dell'ermeneutica di Gadamer. Una involuzione sottile, impercettibile e perciò significativa, che non va letta nella letteralità delle affermazioni del suo pensiero, ma nella sua disposizione nei confronti dell'opera. Gadamer ha ben presente il fondamento gnostico della pretesa hegeliana ad un riassorbimento dell'arte nella filosofia; riconducendosi ad Heidegger, egli considera l'arte come luogo della verità che si dà nell'opera come aumento d'essere. Come tale, l'arte non può mai confinarsi nel passato, ed è compito della coscienza verificarne la contemporaneità. Nella rilettura delle grandi opere dello spirito umano (tra le quali Gadamer non considera soltanto le opere d'arte) che non conoscono vecchiaia, il comprendere è anch'esso un atto produttivo di nuova verità, di ulteriore aumento d'essere; perché esso non è uno storicistico "comprendere meglio", ma un comprendere *diversamente*. Gadamer cri-

tica infatti la visione storicista, sottolineando che essa dimentica la propria stessa storicità; non c'è coscienza storica che non operi entro il "pregiudizio", in quanto la ragione è subordinata alle situazioni storiche entro le quali agisce. Egli confuta dunque la pretesa idealista di un Assoluto calato nella storia, ma, abbandonando la tematica heideggeriana di una verità legata a un "Dire originario", e considerando la verità dell'opera come generata dall'opera stessa nella sua storicità, cioè una verità che è mero essere opera e che perciò è *totalmente* consegnata alla storia, apre nuovamente la via per una subordinazione di essa ad un sapere concettuale.

Interessante, al riguardo, nella sua teoria ermeneutica, è la critica all'Illuminismo che, nel liquidare il pregiudizio come fardello storico, scopre il proprio stesso pregiudizio, quello della normatività della Ragione razionalisticamente intesa: un fenomeno subordinato anch'esso a determinate situazioni storiche. La critica di Gadamer mostra però che non possiamo neppure porci nella posizione storicistica hegeliana di un ipotetico "superamento" del pregiudizio illuminista, perché dobbiamo tener conto della storicità di ogni giudizio storico. Questo sembra essere certamente il nostro attuale atteggiamento, in linea con l'ermeneutica; occorre però a questo punto evitare un altro pregiudizio che incombe dopo la "secolarizzazione", quello della riduzione del reale alla sua sola storicizzabilità, dal quale non si direbbe esente Gadamer. Fuori da questo pregiudizio, anche accettando i presupposti della critica di Gadamer, si potrebbe giungere a una visione "sghemba" del problema: sempre con riferimento all'Illuminismo, pensare questo come una metastorica possibilità del pensiero che si è data più volte nella storia, l'ultima e paradigmatica nel Secolo dei Lumi, e che resta sempre immanente al pensiero stesso. In altre parole: l'Illuminismo come una delle emergenze di un grande momento del desiderio, l'utopia della Ragione come luce che si distende sulle cose e consente all'uomo di misurare il cosmo. E poiché la ragione è lo strumento dell'uomo per eccellenza, l'utopia divina quella di un esistere interamente sotto controllo: della quale possiamo vedere ora il negativo, ma che fu una delle più grandi aspirazioni dell'umanità di fronte all'angoscia, all'incertezza, alla privazione; e che perciò sembra destinata a tornare in altri tempi e in altri modi, che non è in noi prevedere.

Evitare di considerare le emergenze della storia *soltanto* nella loro storicità, come suggerisce l'ermeneutica coinvolgendo (giustamente) in questa storicità anche ogni giudizio storico su di esse; considerare piuttosto la storia come una corrente nel cui alveo affiorano e scompaiono con aspetti sempre

diversi e sotto i modi della successione temporale, proiezioni di realtà già da sempre esistenti nella totalità del destino, sembra di radicale importanza non soltanto come garanzia di libertà dalla normativa — libertà cui sembra mirare anche l'ermeneutica — ma anche per la fecondità della verità dell'arte.

Soltanto in questa prospettiva l'arte può liberarsi dalla cappa del *criticus additus artifici*, che nei fatti altro non è se non un megafono del *déjà vu*, un funzionario culturale, un normalizzatore ideologico, colui cioè che disponendo — non per caso — delle chiavi offerte dai *media*, opera per ricondurre il nuovo e imprevedibile della vita nell'ambito del programmato delle istituzioni e del mercato. Infatti l'operazione ermeneutica propugnata da Gadamer con un richiamo *en passant* al concetto di "autorità" dell'*intelligenza* (perché non del *cuore*? c'è nell'aria una sacerdotale rivendicazione di "professionalità", di divieto d'accesso ai non addetti ai lavori) è un'operazione che, sotto le insegne dell'apertura alla comprensione, sembra ricondurre alla lettura di opere adeguatamente "poste" dallo storico. Pur con tutte le dovute distanze dalle nefandezze dello storicismo, la comprensione dell'opera resta una comprensione puramente *storica*, vale a dire legata ad un sapere concettuale, ancorché — come giusto — storicamente relativizzabile: ciò significa intervenire nella dialettica di "terra" e "mondo" privilegiando quest'ultimo, cioè l'elemento ideologico, che, pur presente in ogni opera d'arte in quanto prodotto di un tempo, di un luogo e di una cultura (oltreché di una vita); e pur presente, per le stesse ragioni, nel giudizio sull'opera; non è però esso a determinare l'artisticità dell'opera d'arte come sua capacità di riproporsi eternamente nuova. Capacità che, contrariamente a quanto pensa Gadamer, non hanno le altre grandi opere del passato; così, tanto per riprendere un suo stesso esempio, la rilettura del Mommsen è senz'altro utile e necessaria per chi voglia conoscere la cultura di quell'epoca o scrivere una storia della storiografia; ma non agisce se non per mediazione intellettuale, né interviene, per conseguenza, nella creazione di nuova realtà. Ben altro può accadere quando, del secolo scorso, si rileggano non gli storici o i filosofi, ma le grandi opere d'arte.

Per Gadamer questo ci sembra il punto: la mancanza di un "Dire originario", di un essere nel senso heideggeriano, cioè di un essere che "sbocciando ama nascondersi", sostituito da un essere tutto storicizzato nel mero darsi storico dell'opera, fa sì che l'aumento d'essere accreditato all'opera venga poi accreditato di diritto all'operazione concettuale dell'ermeneuta, riportando l'opera sotto l'occhiuta vigilanza del precettore.

La storicità tautologica delle opere intese come prodotto intellettuale, annulla le differenze perché non v'è più via per pensare il metastorico: arte e critica si sovrappongono. Ora, a parte il fatto che, come crediamo di aver mostrato più volte, la storia non può muoversi senza un referente metastorico, il cosmo di Gadamer ha una strana caratteristica: ha continui aumenti d'essere ma non si comprende come questi vengano messi in moto. V'è, per tradurre la cosa in termini neoplatonici, una continua emanazione dal niente (non da un Nulla metafisico) per un processo che non si sa come si attivi e al quale manca una tensione verso l'utopia che inneschi il momento del ritorno, chiudendo la circolarità del moto.

Gadamer rifiuta infatti di considerare l'opera come momento del fare dell'artista, per intenderla come prodotto finito del quale indagare lo statuto, posto che l'arte, secondo lui, non conosce la propria verità e non sa dire ciò che sa al riguardo. L'arte torna così sotto tutela: e non ha importanza che la sua verità abbia pari dignità con la verità del filosofo, se poi soltanto un movimento intellettuale consente la sua comprensione storicizzandola, cioè sottoponendola al vaglio di uno strumento concettuale.

Eppure, ci era sembrato di capire in questo nostro vagabondare, l'arte è proprio rivolta contro le aporie di questo poverissimo sapere del già-saputo: una ribellione sacrosanta, perché dalla sua riuscita dipende la possibilità di nuovi e imprevedibili esiti per una storia sottratta alla tautologia della propria immanente storicità. Il problema che ci sembra emergere ancora una volta, non è dunque se l'arte abbia pari dignità veritativa rispetto alla filosofia, ma che questa verità, sempre nuova e diversa, *non sia messa tra le parentesi dell'hic et nunc nel quale essa necessariamente si dà*. Il problema è salvaguardare l'u-topico; l'arte è storica, ma comprenderla *soltanto* nella storia è operazione falsificante. Per non ottundere ciò che dalle risonanze del testosorgente continuamente ri-sorge, l'unica ermeneutica non pericolosa ci sembra essere quella impalpabile ed evanescente affidata da Bachelard alla voce recitante, che non è riduzione alla storicità, è esaltazione della metastoricità.

Non si conclude certo qui il confronto con l'arte di oggi e con ciò che attorno ad essa o all'arte in generale si dibatte. Il panorama è estremamente vario e non incasellabile — per fortuna; né mai è stato scopo di questo dialogo fare il punto su di esso. Volevamo soltanto un confronto con gli atteggiamenti prevalenti per capire che cosa resta dopo la svolta del pensiero operata dentro la letteratura del primo ventennio del secolo, e ci sembra che il pochissimo intravisto ci consenta di tornare sulle posizioni espresse all'inizio per sot-

tolineare alcuni punti nei quali viene maggiormente in evidenza la non innocuità dell'arte.

L'arte sembra configurare, *oggi*, l'espressione di un pensiero che mal si accorda con le esigenze normative; le sue espressioni, anche le più alte, si pongono infatti tutt'al più come paradigmatiche, mai normative, nei confronti del problema della verità. Nelle verità dell'arte infatti, non v'è mai un cerchio della logica che pretenda di chiudersi sbarrando la via a nuove irruzioni di altre, differenti verità. Le verità dell'arte, tutte umane, sono folgoranti ma aperte: esaustive in profondità nel punto folgorato, mai in estensione, a pregiudicare il contemporaneamente diverso nelle vicinanze.

Se il pensiero umano è subordinato a muoversi entro il pregiudizio, non così l'arte nel suo attingere l'u-topia per dare origine all'inaudito. Essa è *anche*, ma non solamente subordinata al pregiudizio nella sua storicità; ma non nella sua artisticità, che ne è la balenante natura. Essa mostra l'irragionevolezza dell'ovvio e l'esistenza dell'impossibile, rivelandosi con ciò strumento di libertà. Nulla di simile ci viene dalle opere del pensiero razionale.

Nuovi mondi fa germogliare l'anima nel suo mondo immaginale, mostrando alternative alla datità con la quale esperiamo il mondo, e all'ombra ideologica che su di esso proietta il pensiero concettuale. Ciò che l'arte indica, come l'antica sapienza e la religiosità, si è che il senso della vita, quel senso che è obbiettivo suo primario come lo è per il mito, per la religiosità in generale e per l'antica sapienza,, può essere altro rispetto al "si deve" dell'ide-ologia.

Può essere altro perché c'è dell'Altro al di là dell'immanenza storica, un "altro" che non è necessario ubicare in qualche luogo oltre le sfere, può essere anche in un non-luogo come u-topia.

Di lì però esso agisce e cambia il mondo nonostante tutti i tentativi delle ideologie storiciste per prevederlo e programmarlo: al di là delle disperazioni di chi, come Adorno, non sa pensare il diverso. Il crollo "impensato" del socialismo reale (impensato per chi non pensasse l'imprevedibilità della storia) deve ancora far riflettere a fondo. Riflettere a fondo su quel crollo significa: anche il nostro percorso è momentaneo — forse quel crollo è il prologo della *nostra* crisi — e dietro l'angolo potremmo ritrovare anche panorami noti, ma dati per dispersi. O dobbiamo tornare a leggere *La ginestra*? Leopardi e Dostojevskij avevano già visto i baratri della nostra cultura, soltanto i funzionari della cultura mostrano di non sapere. Ma l'arte sa: *il "bello" è un "vero" che si sottrae al pregiudizio.*

Perciò l'arte è bella e liberatoria: perché vagando in quel mondo altro d'onde sgorga la vita, cioè nel mondo della morte, ci ricorda che non soltanto noi, ma le nostre ideologie, sono destinate a passare. La coscienza della morte è liberatoria, libera dall'incubo di dover durare una storia che vorrebbe protrarsi oltre il lecito avvolgendosi su se stessa; libera dalla teologica eternità hegeliana proiettata su una terra che può anche nascondere l'Inferno. Chi sa di dover morire può anche pensare a divertirsi, così almeno suggeriva Siduri. E l'arte, se è tale, è *anche* divertente, perché non può essere tale senza aver pensato l'impensabile gettando a mare l'ovvietà. L'arte è una sfida nella quale l'artista gioca il senso della propria vita come posta: alla più piccola furbizia, tutto è perduto. Questo drammatico volteggio senza rete riguarda soltanto l'arte, e non anche altri modi intellettuali del fare umano: questo dimentica Gadamer quando accosta l'una agli altri. Certi rischi esistenziali non hanno mai sfiorato gli storici e i Professori: le altre forme della cultura volteggiano sempre — e giustamente — sopra una robusta rete. per attingere l'essere si debbono però varcare le soglie di bronzo, là dove nessuno è guida, e ogni percorso è una via nell'impercorribile che si richiude alle spalle. L'arte è testimonianza, è etica, ed è anche *naïveté*. È quell'ingenuità della fede che consente di proporre là dove non c'è apparente proposta: come i piccoli, grandi santi che andarono per altre vie, mentre la società classica contemplava la propria decomposizione. Ciò che resta, in arte, è sempre e soltanto l'inaudito che ha avuto il coraggio di essere una proposta.

Perciò è un passo indietro voler fissare nelle strutture del pensiero concettuale quelle verità che i poeti hanno liberato come *verità eterne perché mutevoli*. Quale, se non questa, è la lezione di Rilke? Abbandonando le ideologie di progresso e decadenza per far fulcro sulla metastorica realtà della trasformazione, l'arte toglie a Cesare ciò che un tempo era di Dio e di cui Cesare s'è appropriato con la secolarizzazione dell'Assoluto: il dominio; ma può far questo soltanto a condizione di volgersi alla lettura dell'Altro nella trasparenza di ciò che appare. Abbandonare il solipsismo della visione idealista significa perciò tornare a fare i conti con qualcosa che assomiglia molto all'antico "bello naturale", il quale era, a suo modo, il garante del metastorico.

Gli infiniti volti dell'arte che ci guardano dalle pareti di un immenso, ideale museo; le parole dei poeti che ci attendono nella penombra di interminabili scaffali della fantasia; il mondo immaginale tutto, ciò che l'uomo ha tesuto e proiettato oltre la propria esistenza per costruire il più umano dei mondi, parla a noi con una babele di voci; ma tutte queste voci una cosa soltanto

sussurrano oltre le barriere linguistiche dell'intelletto, direttamente in quelle viscere dove s'annida l'utopia: il mondo può essere altro. Altro, cioè, da come esso si dà nello schermo di ogni nostra ideologia; altro da come lo viviamo e ci vien fatto vivere. È così che opera l'utopia nella storia: mutando l'atteggiamento dell'uomo verso la datià di ciò che si dà. Il modo migliore di comprendere l'arte, diceva Adorno, è osservare chi ad essa è insensibile.

Potente strumento è la Parola, quel Dire originario che risuona nell'arte: chi l'ascolta nasce a nuova vita; come l'iniziato percepisce il mondo in una nuova luce. Il mutamento psichico che essa produce non è subordinato alla storia, non più di quanto esso non subordini a sua volta il mutamento della storia stessa. L'arte è ciò che invita l'uomo a confrontarsi radicalmente con il problema del senso, a riesaminare il proprio rapporto con la vita: nei limiti del possibile, certamente, ma fuori e contro l'anonima normativa del generale. Essa realizza nel suo non-luogo l'utopia di un rapporto diretto tra l'individuo e la totalità, ed è perciò un tarlo che rode le strutture di ogni potere nel loro punto più vulnerabile e usualmente sottaciuto: la psiche dell'uomo che le sorregge accettandole. *L'arte provoca catarsi, ma in una direzione che forse non sarebbe piaciuta ad Aristotele.*

Per restar vere, le immagini dell'arte rifuggono le mani scheletriche del concetto. esse attendono soltanto di essere ospitate nell'anima.

