

a cura di
M. De Bartolomeo
e V. Magni

IL SUPERAMENTO DEL PRINCIPIO DI IMITAZIONE

L'arte è conoscenza, ha a che fare con la verità, è un'"esperienza di verità"? In altri termini, che cosa ci fa "vedere" o "intendere" un'opera d'arte? Se è conoscenza, di che tipo di conoscenza si tratta e cosa la differenzia rispetto a quella fornita dalla scienza o dalla filosofia? Che cosa ci fa conoscere *di diverso* sul mondo e su noi stessi?

Si tratta di domande fondamentali, formulate da artisti e poi 'rimbalzate' sulla filosofia divenendo oggetto di riflessione teorica.

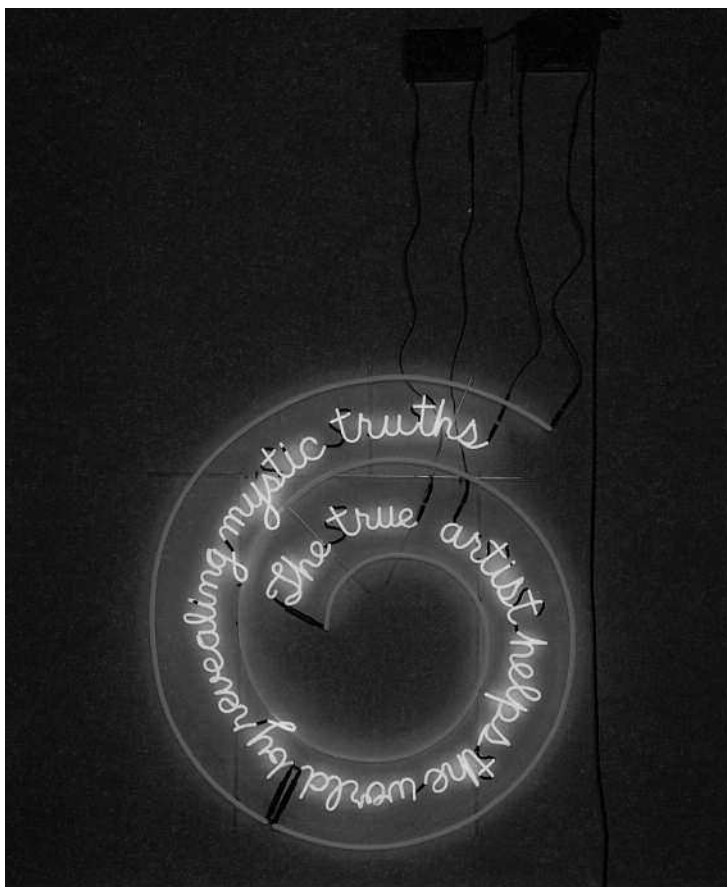
In età antica e medievale il significato dell'arte veniva individuato nel suo contenuto di *verità*, in rapporto al sistema vigente di valori etico-religiosi e politici.

Solo nell'età moderna, con Vico e Baumgarten, ma soprattutto con Kant, in concomitanza con lo sviluppo delle scienze e con la progressiva acquisizione di autonomia dei saperi, si è giunti a riconoscere all'arte un *valore autonomo* rispetto alle altre forme della cultura: l'arte è stata svincolata dal riferimento alla verità religiosa o filosofica e dalla funzione morale o educativa.

Vi è una netta distinzione, sottolinea Kant, fra esperienza artistica e altri tipi di esperienza, fra "ricerca del bello" e "ricerca della verità".

È il Romanticismo a contestare per primo le tesi kantiane, con l'affermazione di un *pieno valore conoscitivo della poesia*, della sua capacità di *esprimere l'inesprimibile*. Mentre Kant aveva escluso che l'arte svolgesse una funzione conoscitiva, il Romanticismo la considera un'*esperienza privilegiata*, un vero e proprio "*organo della filosofia*" capace di condurci all'Assoluto.

Bruce Nauman,
Il vero artista
aiuta il mondo
rivelando verità
mistiche, 1967.



La concezione romantica dell'arte si fonda sul **superamento del principio di imitazione**: l'arte non è imitazione, bensì *creazione*, cioè *produzione* di realtà. È creatività incessante, intuizione e conoscenza del Tutto infinito, espressione dell'Assoluto, di un'oscura e indipendente "potenza" che porta il genio a produrre opere del cui significato è solo in parte consapevole, perché sono effetto di una produzione inconscia.

Anche in Hegel, come nel Romanticismo, vi è un nesso stretto tra arte e verità; nel suo sistema, infatti, l'arte è manifestazione dello spirito assoluto, esprime cioè un "dispiegarsi della verità", quindi un *contenuto razionale*, poiché "bellezza e verità sono la stessa cosa". Ma quel contenuto di verità viene espresso solo *in forme sensibili*, quindi inadeguate, se paragonate alle rappresentazioni della religione o ai concetti della filosofia. Pertanto, l'arte deve essere superata, *muovere* rispetto a una forma superiore di sapere: in altri termini, la sua validità non è negata in assoluto, ma solo in relazione alla superiorità della filosofia come sapere razionale-dialettico.

LE “VERITÀ” DELL’ARTE NEL MONDO CONTEMPORANEO

ANALISI
STORICA

Nell'Ottocento, la filosofia, la cultura, l'arte stessa si misurano con le tesi romantiche ed hegeliane.

Se l'estetica romantica persiste tenacemente in alcuni ambiti (ad esempio in quello musicale, con Chopin e Mendelssohn, Schubert e Weber, Schumann e Liszt), costituendo una sorta di “fiume carsico” che periodicamente ricompare nel corso del secolo, essa è comunque apertamente contestata da altre tendenze filosofiche e culturali, che si affermano largamente. A opporsi alle posizioni romantiche non sono solo gli ambienti tradizionalisti, che vedono nel soggettivismo e nell'anticonformismo degli intellettuali romantici un potente fattore di sovvertimento dell'ordine (testimoniato dalla loro condivisione delle idee liberali e dalla partecipazione alle lotte nazionali dei popoli), ma anche esponenti di movimenti progressisti o rivoluzionari (facenti capo al Positivismo e al Marxismo), che rifiutano l'“estetismo” romantico, contrappongono la conoscenza scientifica alla pretesa “esperienza della verità” attribuita all'arte, oppure considerano questa un mero “riflesso” della società e dell'ambiente.

L'arte tra idee e illusioni

La persistenza dell'orizzonte romantico si conferma nel pensiero di **Arthur Schopenhauer**, il quale riconosce all'arte un'alta capacità conoscitiva e una funzione liberatrice dal feroce dominio della Volontà.

L'arte è “un puro conoscere” con cui il genio guarda al di là del mondo fenomenico, del mondo dell'apparenza, per contemplare quel che è “essenziale e permanente” nella realtà, cioè il mondo delle *idee*, *prima oggettivazione della Volontà*. L'arte, infatti, è intuizione non dell'oggetto nella sua particolarità sensibile, ma dell'*idea* nell'oggetto, guarda al di là del mondo fenomenico, contempla cioè la vera essenza delle cose.

Nella musica, in particolare, l'arte “celebra l'essenza” della realtà, cioè il moto incessante della volontà; la musica, infatti, non è immagine delle idee ma della volontà stessa e, in quanto tale, costituisce la forma suprema di realizzazione dello spirito umano.

Ma l'arte ha anche un significato esistenziale, in quanto aiuta l'individuo a non essere più schiavo della volontà. Nell'esperienza estetica, nella fruizione dell'opera d'arte, non si è asserviti ai bisogni della volontà, non si vuole questa o quella cosa, ma si diviene puro conoscere, si guarda e si contempla un oggetto nella sua assolutezza, appagati da questo contemplare, liberi dai vincoli della propria individualità, dalla catena ferrea dei bisogni. L'arte, pertanto, offre un rifugio nei confronti di un'esistenza contrassegnata dal dolore, una momentanea liberazione dalla tirannia della Volontà. Per una liberazione definitiva, tuttavia, la strada da percorrere non è quella dell'arte, bensì quella più ardua dell'ascesi.

ARTHUR SCHOPENHAUER

L'ARTE COME CONOSCENZA DELLE IDEE

Quando, elevandosi con la forza dell'intelligenza, l'uomo rinuncia alla maniera volgare di considerar le cose; quando cessa di cercare, alla luce del principio di ragione, le sole relazioni degli oggetti fra loro, relazioni che in ultima analisi non si risolvono che nella relazione di tali oggetti con la nostra volontà; quando, in tal modo, non si preoccupa più del dove, del quando, del come e del perché delle cose, ma unicamente e semplicemente di ciò che le cose sono; quando non permette più che la sua coscienza sia invasa da pensieri astratti e da concetti di ragione, ma consacra invece tutta la forza del suo spirito all'intuizione, vi si sprofonda tutto; quando riempie tutta la sua coscienza della contemplazione tranquilla di qualche oggetto naturale presente, paesaggio, albero, roccia, edificio, o di qualsiasi altra cosa, e, secondo un'espressiva frase tedesca, si perde completamente in quest'oggetto, dimentica cioè il suo individuo, la sua volontà, e non sussiste più se non come soggetto puro, come limpido specchio dell'oggetto; [...] quando infine l'oggetto viene in tal modo a spogliarsi da ogni relazione con altro e il soggetto da ogni relazione con la volontà, allora ciò che vien conosciuto non è più la

cosa particolare come tale, ma è invece l'idea, la forma eterna, l'oggettività immediata della volontà in quel dato grado; e colui che è rapito in tale contemplazione, non è più individuo (l'individuo è annientato dalla contemplazione), ma assurge a soggetto cosciente puro, a soggetto che è di là dal dolore, di là dalla volontà, di là dal tempo. [...] Questa speciale conoscenza è l'arte, l'opera del genio. L'arte concepisce con la pura contemplazione, e riproduce, poi, le idee eterne, cioè tutto quello che vi è di essenziale e di permanente in tutti i fenomeni del mondo; a seconda poi della materia che impiega per questa riproduzione, prende il nome di arte figurativa (o plastica), di poesia o di musica. La sua origine unica è la conoscenza delle idee; il suo unico fine, la comunicazione di tale conoscenza [...].

L'in sé della vita, la volontà, l'esistenza stessa, sono un dolore costante, ora lacrimevole, ora terribile; mentre, se considerate nella rappresentazione pura intuitiva, nella riproduzione dell'arte, sono libere da ogni dolore, presentando anzi uno spettacolo grandioso. Cogliere questo lato puramente conoscitivo del mondo, riprodurlo in qualsiasi forma dell'arte, è l'ufficio dell'artista. [...] Questa pura profonda e vera conoscenza della natura del mondo costituisce appunto lo scopo supremo dell'artista, che non va più oltre.

Il mondo come volontà e rappresentazione, III

Oltre gli schemi romantici si muove invece **Giacomo Leopardi**, che pure riconosce non solo la specificità, ma anche la 'dignità' conoscitiva dell'espressione poetica, con la quale diventa possibile cogliere tutto ciò che è impossibile scorgere altrimenti. È grazie ad essa che anche la rappresentazione della "nullità delle cose", anche "le più terribili disperazioni" si possono trasformare in un sentimento vivo, in "una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima", scrive nello *Zibaldone*.

Leopardi formula queste tesi contestando l'idea romantica del superamento del principio di imitazione. Anch'egli ritiene che la poesia sia sforzo di comprensione della realtà, ma uno sforzo che si costituisce proprio come "**la più perfetta imitazione della natura**". Un'imitazione, tuttavia, non intesa in senso tradizionale, poiché "la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi, e con mille ingegni e macchine scavarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti". Occorre quindi cercare *ciò che si nasconde*, procedendo non con la ragione, bensì con l'*immaginazione*.

L'immaginazione poetica opera dunque come pensiero, usa – scrive Leopardi – similitudini che gli consentono di "vedere dei rapporti fra cose disparatissime", relazioni cui non si è mai pensato.

La poesia, certo, produce **illusioni**; ma a differenza delle illusioni dell'intelletto, quelle della poesia non ingannano l'uomo e generano in lui un piacere che è tale anche quando il verso rappresenta il vuoto e la mancanza di senso del vivere, poiché esso "par che ingrandisca l'anima del lettore", gli genera cioè un sentimento da cui "l'anima riceve vita (se non altro passeggera)".

Per **Søren A. Kierkegaard**, l'illusione di cui l'arte si nutre non costituisce una dimensione autentica dell'esistenza. E non è proprio un'illusione quella di chi vive *estheticamente*, "poeticamente" la propria vita, gustandone attimo per attimo le gioie e restando indifferente a qualsiasi impegno morale? L'arte, lungi dal costituire un modello di conoscenza della realtà, ispira invece un vero e proprio *modo di vivere*: attraverso l'arte si cerca di cogliere dall'esistenza tutto ciò che appare bello, godibile e allo stesso tempo irripetibile, sempre diverso, mai banale.

Fare di se stessi la propria opera d'arte e, così, realizzarsi e conoscersi: non è proprio questa la maggiore delle illusioni?

Q **uale "rispecchiamento" della realtà?**

Per **Karl Marx** l'arte – come tutta la cultura – appartiene alla sovrastruttura di una organizzazione sociale storicamente determinata e costituisce un riflesso della sua struttura eco-

nomico-sociale. Nell'arte si esprimono le aspirazioni, le attese, le idee, le forme di coscienza di una determinata società. Non sempre, tuttavia, l'arte è un mero riflesso delle idee delle classi dominanti: lo stesso Marx riconosce che vi sono stati nella storia artisti e scrittori che, pur avendo un orientamento politico conservatore, hanno espresso concezioni evolute e più avanzate, hanno cioè saputo cogliere alcune tendenze profonde operanti nella realtà del loro tempo – dagli altri non ancora avvertite – *anticipando* orientamenti che solo più tardi si sarebbero affermati compiutamente.

Anche il **Positivismo** descrive l'arte come espressione di un determinato ambiente in una data fase della sua evoluzione storico-sociale. Il vero scopo dell'artista, afferma **Hippolyte Taine** (1828-1893), "è quello di *imitare*, con la massima fedeltà possibile, la natura e la realtà umana nei suoi minimi particolari: tanto migliore sarà l'opera d'arte quanto più riuscita sarà l'*imitazione*". Anche in questo caso, comunque, non si tratta di una pura e semplice 'riproduzione' della realtà: quando 'imita' qualcosa, sostiene ancora Taine, l'artista non la imita 'tutta', ma cerca di selezionare la realtà che descrive, cioè di "rendere il carattere essenziale, o almeno un carattere importante dell'oggetto, il più possibile visibile e dominante; e per far questo l'artista sfronda i tratti che lo nascondono, sceglie quelli che lo manifestano, corregge quelli in cui appare alterato, rifà quelli in cui è annullato".

Comunque si intenda l'imitazione, resta il fatto che l'estetica positivista respinge le tesi romantiche poiché considera l'opera d'arte non il prodotto di un'irrazionale "creazione", ma il prodotto dell'ambiente umano e sociale, solo all'interno del quale può essere compreso. Dipendendo dalle circostanze, un'opera deve essere studiata nella sua struttura interna e nella sua connessione con i fattori che l'hanno determinata: le condizioni sociali, il "clima spirituale", il costume e persino la "razza" di un popolo. Essa permette quindi di cogliere il senso di una data epoca storica. Mentre il Romanticismo esalta la soggettività dell'artista, del genio creatore, il Positivismo la mette tra parentesi reclamando invece l'oggettività dell'artista, la sua "neutralità" verso ciò che rappresenta, ossia un atteggiamento analogo a quello dello scienziato che studia i "fatti".

Col Positivismo si compie una svolta nella storia dell'estetica all'insegna del **realismo**: si afferma un'esigenza di descrizione e analisi della realtà sociale e della realtà psicologica che si manifesta in pieno nella produzione artistica della seconda metà dell'Ottocento. Si pensi, ad esempio, all'opera letteraria di Balzac, Flaubert, Zola e Verga o, in pittura, al realismo "integrale" di Courbet e, per certi versi, anche al realismo degli Impressionisti.

L'arte e l'esperienza del tragico

Verso la fine del XIX secolo, la filosofia di Nietzsche e il Decadentismo rimettono in discussione le certezze dello scientismo e del realismo positivista.

Friedrich Nietzsche, ne *La nascita della tragedia*, afferma il primato dell'arte, in quanto valorizzazione delle forze vitali dell'uomo ed espressione del **tragico**, cioè del dionisiaco, della vitalità e dell'ebbrezza che accompagnano i momenti più creativi della vita dell'uomo. La bellezza viene a identificarsi con la libera esplicazione della volontà di vivere, del "vigore animale" dell'uomo, mentre la bruttezza non è altro che impoverimento e indebolimento della volontà e corrisponde a tutto ciò che infiacchisce e spegne la sensibilità umana.

Proprio in nome di queste istanze, Nietzsche attacca lo scientismo e il razionalismo, che intendono ricondurre tutto a "intelligibilità", a trasparenza razionale, contribuendo così a soffocare e ad impoverire l'esistenza, proprio come nella Grecia antica il razionalismo di Socrate e Platone avevano soffocato e dissolto la forza del mito e dello spirito dionisiaco che animava la tragedia attica.

A fondamento della tragedia (e, più in generale, a fondamento dell'arte) non vi è la ragione, l'"intelligibile", ma vi sono le forze vitali dell'esistenza, in particolare vi è il perenne conflitto e l'"accoppiamento" fra l'apollineo e il dionisiaco, cioè fra i "due mondi artistici del sogno e della ebbrezza", del "piacere dell'apparenza" e del "rapimento ardente, che sale dal fondo intimo dell'uomo".

L'apollineo è come un momento di riposo del dionisiaco, una pausa nella quale il sentimento di potenza non viene annullato ma è come ricondotto a forma, elevato alla sua espressione più pura.

Lo "spirito dionisiaco", invece, lacera il "velo di Maya" (lo schopenhaueriano mondo dell'apparenza e dell'illusione), afferma pienamente la volontà di vivere, è espressione della riconciliazione dell'uomo con la natura, sublime rapimento nel quale "l'uomo non è più artista", poiché "è divenuto egli stesso opera d'arte".

FRIEDRICH NIETZSCHE

IL SOGNO E L'EBBREZZA

Lo sviluppo dell'arte è legato alla dicotomia dell'apollineo e del dionisiaco. [...] Se vogliamo intendere meglio questi due istinti, immaginiamoli innanzi tutto come i due mondi artistici distinti del sogno e dell'ebbrezza. [...]

Nel sogno, secondo il pensiero di Lucrezio, apparvero la prima volta alle anime umane le sovrane immagini degli dèi, nel sogno il grande artista figuratore vide le forme affascinanti di esseri sovrumani. [...] E non sono solamente le immagini amene e amiche quelle che egli sperimenta in sé con quella onnicomprensiva intelligenza: davanti a lui passa anche l'austero, il cupo, il luttuoso, il sinistro, e gli improvvisi ostacoli e gli scherzi del caso, e le attese angosciose, insomma tutta quanta la Divina Commedia della vita col suo inferno; e non passa meramente come la processione di una lanterna magica: ché egli vive queste scene e soffre insieme coi loro fantasmi, sebbene non smarrisca interamente la fuggevole sensazione della loro apparenza. [...] La nostra intima natura, la sostanza a noi tutti comune sperimenta in sé, nel sogno, un profondo piacere e una dolce necessità. Questa gioiosa necessità dell'imparare dal sogno, i Greci l'hanno configurata nel loro Apollo. [...]

[Nei riti dionisiaci] la terra getta di buon grado i suoi doni, e le belve rapaci delle rupi o dei deserti si avvicinano in pace. Il carro di Dioniso è coperto di fiori e ghirlande; la pantera e la tigre avanzano sotto il suo giogo. Si tramuti l'"inno alla gioia" di Beethoven in un quadro dipinto, e non si pongano freni alla propria immaginazione quando milioni di esseri cadono fremendo nella polvere, percossi dal prodigio: solo così possiamo appressarci a ciò che è la fascinazione dionisiaca. Ecco che lo schiavo è libero, ecco che tutti infrangono le rigide, nemiche barriere, che il bisogno, l'arbitrio o "la moda insolente" hanno piantato tra gli uomini. [...] Nel canto o nella danza l'uomo si palesa come componente di una comunità superiore: egli ha disimparato a camminare e a parlare, e danzando è in atto di volarsene via nell'aria. Nei suoi atteggiamenti parla la magia. E come frattanto gli animali ora parlano e la terra dà latte e miele, così anche da lui si propaga armoniosamente alcunché di soprannaturale: egli si sente come un dio, ed ora egli stesso incede rapito e sublime, come vide in sogno incedere gli dèi.

La nascita della tragedia

È invece lo spirito razionalista della scienza a spegnere quella forza vitale. In *Umano, troppo umano*, pur continuando a vedere nel "dionisiaco" l'essenza stessa della vita e della sua filosofia, Nietzsche parla di "**tramonto dell'arte**", considerandola purtroppo destinata a diventare – nel mondo moderno – "un commovente ricordo", ad essere avvolta e trasfigurata dalla "magia della morte".

L'ARTE AL TRAMONTO

Come nella vecchiaia ci si ricorda della gioventù e si celebrano feste della memoria, così l'umanità starà presto, rispetto all'arte, nel rapporto di un commovente ricordo delle gioie della giovinezza. Forse l'arte non è mai stata compresa così profondamente e con tanta anima come oggi che la magia della morte sembra avvolgerla e trasfigurarla. Si pensi a quella città greca dell'Italia meridionale, che in un solo giorno dell'anno celebrava ancora le sue feste greche, fra tristezza e lacrime per il fatto che sempre più la barbarie straniera trionfava sui costumi della sua tradizione; non si è mai goduto così bene l'ellenico, in nessun luogo si è mai sorseggiato con tanta voluttà questo dorato nettare, come fra questi Elleni morenti. Presto si considererà l'artista come una magnifica reliquia, e a lui, come a un meraviglioso straniero, dalla cui forza e bellezza dipese la felicità di epoche passate, si renderanno onori quali non ne riserviamo facilmente ai nostri simili. Il meglio di noi è stato forse ereditato da sentimenti di epoche anteriori, a cui

per via diretta quasi non possiamo più giungere; il sole è già tramontato, ma il cielo della nostra vita arde e risplende ancora di esso, sebbene non lo vediamo più.

Umano, troppo umano, Af. 223

Nello stesso periodo, però, proprio nel cuore delle arti si sviluppa un movimento culturale – il **Decadentismo** – che ripropone l'idea romantica della supremazia dell'arte come forma di conoscenza e di vita, riassunta emblematicamente nella formula *l'art pour l'art* del francese Théophile Gautier.

L'arte diviene l'unica forma di autorealizzazione in un mondo altrimenti privo di punti di riferimento ideali: la poesia – scrive Charles Baudelaire – “*non ha altro fine che se stessa*” e non una presunta “Verità”. Solo l'arte costituisce un compiuto orizzonte di senso, autonomo rispetto al mondo dell'esperienza quotidiana.

I nuovi orientamenti estetici del Novecento

Nel variegato panorama delle concezioni estetiche del Novecento si può individuare una duplice linea di riflessione.

■ Per un verso, in continuità con l'impostazione kantiana, si ribadisce l'**autonomia** dell'arte, l'estraneità dell'esperienza artistica alla ricerca della verità. A tale orientamento corrisponde in larga misura la tendenza ad accettare l'idea di una **specializzazione** delle singole arti.

■ Un altro orientamento ritiene che non si possa scindere l'arte da un **rapporto con la verità**, anche se esso non si può riproporre nei termini in cui si era imposto nella cultura occidentale fino al Settecento.

Dopo la tendenza “realistica” e “oggettiva” dell'estetica positivista, l'arte – con prospettive e in modi molteplici – torna al mondo del soggetto umano, ne scopre la complessità della vita interiore, la dimensione temporale e le contraddizioni.

Alcune **poetiche**, ossia programmi o “manifesti” dei movimenti artistico-letterari della prima metà del secolo, suggeriscono l'idea di una funzione complessiva dell'arte (e delle stesse Avanguardie) come critica e rifiuto dell'esistente, cioè di condizioni di vita e di pensiero dominate da un conformismo di massa.

Autonomia dell'arte

Solo nell'età moderna si è giunti a riconoscere all'arte un valore autonomo rispetto alle altre forme della cultura e, col Romanticismo, si è sostenuto il suo **primato**.

Per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento i filosofi e gli studiosi di estetica hanno sostenuto la tesi dell'autonomia, malgrado non siano mancate riflessioni (come quella positivista e marxista) che tendevano a negarla, considerando l'arte espressione di una fase storica e di una determinata società.

In particolare, nel Novecento sono state soprattutto le avanguardie artistiche a sviluppare l'idea dell'**autosufficienza** dell'arte, trasformando radicalmente tecniche e modelli espressivi.

In filosofia, a sostenere con maggior forza l'**autonomia** dell'arte è Benedetto Croce, per il quale essa “non ha padroni” ed è una delle quattro distinte forme di vita dello spirito. La tesi dell'autonomia ha trovato nuovi sostenitori sia in chi, come Theodor W. Adorno, ha visto nell'esperienza artistica il rifiuto della “massificazione” degli individui operata – nella società contemporanea – dall’“industria culturale”, sia in chi l'ha invece considerata come una vera e propria “esperienza di verità”. Con Heidegger si è riproposta la tesi del “primato” dell'arte, come luogo dell’“apertura dell'essere”, possibilità di ascolto dell'essere, di cui la metafisica occidentale ha invece decretato l'oblio.

Le Avanguardie: l'arte come trasfigurazione della realtà

Le Avanguardie e le nuove tendenze artistiche che irrompono nel mondo della cultura ai primi del Novecento (dalla Dodecafonia all'Espressionismo, dal Futurismo al Cubismo e, poi, all'Astrattismo e al Surrealismo) sviluppano l'idea dell'**autosufficienza** dell'arte, trasformando profondamente i modelli espressivi. Ma, benché taluni ripropongano la tesi de “l'arte per l'arte”, altri rifiutano di isolare l'esperienza artistica rispetto alla verità e alla realtà.

Si affermano movimenti aggressivi, “profetici” e perfino eversivi (come il Futurismo e il Dadaismo) che rivendicano all'arte spazi assoluti di azione e movimenti nei quali il rapporto con la realtà si fa più complesso e mediato, traducendosi in una trasfigurazione interiore della realtà stessa e nella conseguente riaffermazione della libertà spirituale dell'artista.

Nel **Surrealismo**, ad esempio, ad una rottura degli schemi logico-razionali della realtà si accompagna una rivalutazione dell'inconscio e, con esso, dell'immaginazione, della sua capacità di raffigurare una realtà più “vera”. La realtà viene trasfigurata, ma per recuperare

in essa una tendenza più autentica, rigeneratrice.

Le Avanguardie affermano un'idea positiva della creazione artistica come nuova *donazione di senso* alla realtà e, contro il "realismo" e il "naturalismo" positivistici, sollecitano a guardare ben oltre la realtà apparente delle cose. L'artista non "*riproduce*" ma "*ricrea*" la realtà. Come scrive uno dei teorici dell'espressionismo letterario, il tedesco Kasimir Edschmid, "l'artista espressionista trasfigura tutto lo spazio. Egli non guarda: vede; non racconta: vive; non riproduce: ricrea; non trova: cerca. *Al concatenarsi dei fatti – fabbriche, case, malattie, prostitute, gridi e fame – subentra il loro trasfigurarsi*".

In altri termini, *i fatti che vengono raffigurati, descritti, musicati, si dissolvono in trame e relazioni che rispondono a regole interne e non a quelle attribuite alle cose dallo sguardo dell'uomo comune e dall'intelletto scientifico*.

Il punto d'arrivo, in tal senso, è la **pittura astratta**, che sul piano gnoseologico segna una rivoluzione concettuale, un cambiamento del "punto di vista", del modo in cui la realtà è osservata e interpretata. Il pittore russo Vasilij Kandinskij (1866-1944), fondatore del movimento *Der blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro), ritiene che l'arte debba determinare nel soggetto una "presa di coscienza di tutta la realtà che sfugge alla coscienza intesa come ordinamento razionale dei fenomeni": "*l'arte è la coscienza di qualcosa di cui non si può altrimenti avere coscienza*". Nell'arte astratta non occorre riprodurre l'oggetto, poiché essa non ha il compito di farci "sapere" ma di farci "sentire" qualcosa, "con anima aperta". Si ritiene infatti che l'occhio dell'arte penetri la realtà in modo diverso da quello della scienza, cogliendovi una dimensione profonda, perché – come scrive il pittore svizzero Paul Klee (1879-1940), altro grande esponente dell'*astrattismo* pittorico – "*questo non è l'unico mondo possibile*".

VASILIJ KANDINSKIJ

L'ARTE ASTRATTA

La pittura in sé, cioè come "pittura pura", agisce sull'anima per mezzo dei suoi mezzi secolari: tinta (colore), forma, cioè distribuzione di piani e di linee, loro interrelazione (movimento). L'oggetto (reale: uomo, albero, nuvola) è soltanto come un retropensiero oggettivo, una risonanza, un aroma della composizione. E perciò non serve che questo oggetto (reale) venga riprodotto con precisione. All'inverso, l'imprecisione rafforza soltanto la composizione puramente pittorica. L'opera d'arte contemporanea (o autenticamente contemporanea), [...] riflette immancabilmente la sua epoca. E la nostra epoca è il tempo dello scontro tragico tra la materia e lo spirito, della caduta delle concezioni puramente materiali, il tempo dell'angosciosa vuotezza e della mancanza di vie d'uscita per tante persone: il tempo dei massimi problemi e per alcuni – pochi, per ora – il presentimento, il presagio della via che conduce alla Verità. [...] Tutto ciò che all'apparenza era così stabile per l'eternità, tutto ciò in cui la conoscenza viveva come se fosse stata eternamente vera, s'è rivelato all'improvviso stretto, schiacciato in qualche modo da un implacabile e salutare: "ma è proprio così?". Già per mano geniale di Nietzsche è cominciato, volente o nolente, un "rovesciamento di valori". E ciò che stava saldo s'è smosso. Nell'anima è avvenuto come un grande terremoto. Ed ecco, questa tragicità e questo spostamento, questa instabilità e fragilità del materiale, si riflette nell'arte con l'imprecisione e con la dissonanza. E guardando i quadri anche da questo punto di vista, ancora una volta bisogna non capire e non sapere, ma solo ed esclusivamente sentire con anima aperta. L'arte è il vivo sembiante non già della sfera intellettuale, ma solo ed esclusivamente della sensibilità. Chi non sa sentire, a lui l'arte rimarrà oscura e muta. Eppure troverà salvezza solo in essa.

Dove va l'arte nuova

Si tratta di un cambiamento del punto di vista cui è possibile attribuire un profondo significato teorico, poiché intende determinare una *nuova oggettività* (è il nome di uno dei gruppi che fanno capo all'Espressionismo tedesco).

Un'analoga, radicale trasformazione investe gli altri generi artistici. In letteratura Pirandello, Proust, Kafka, Musil, Joyce e altri *costruiscono* una diversa immagine del mondo, rappresentandola mediante un ordine diverso da quello delle apparenze fenomeniche. Un ordine – quello tradizionale – che i profondi mutamenti e la crisi della società sembrano aver can-

cellato per sempre, ponendo allo scrittore il compito di cercare un nuovo rapporto con le cose, nuove (e per molti versi inusitate) forme di relazione.

In tal senso vi è chi, come il filosofo italiano Franco Rella, ritiene che nel Novecento il luogo letterario diventi *“il luogo privilegiato della filosofia (come forse nel ‘600 lo erano state la matematica e la fisica)”*.

L'arte come conoscenza intuitiva

In effetti, la ricerca artistica crea incessantemente nuovi modelli, nuovi punti di vista e di interpretazione della realtà, in parallelo con la ricerca scientifica e filosofica. Osserva in tal senso **Sigmund Freud**: *“I poeti sanno una quantità di cose fra cielo e terra che il nostro sapere neppure sospetta”*. “I poeti e i filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me: quello che io ho scoperto è il metodo scientifico che consente di studiare l'inconscio”.

La filosofia guarda spesso all'esperienza artistica come a un possibile modello di indagine della realtà. **Henri-Louis Bergson** fa dell'intuizione, vista come istinto consapevole di sé, l'organo privilegiato della filosofia, lo strumento della conoscenza metafisica, cogliendo proprio nell'*intuizione estetica* l'esempio di un'intelligenza coniugata all'immediatezza dell'istinto: essa è istinto disinteressato e consapevole che permette di avvertire nelle cose ciò che non è immediatamente utilizzabile per l'azione e sfugge alla percezione sensibile. L'intuizione estetica, perciò, è capace di cogliere le cose nella loro individualità, nella loro effettiva realtà, al di fuori del loro uso strumentale da parte dell'uomo.

Benedetto Croce fonda l'*autonomia* dell'arte sulla dottrina del divenire dello spirito *come nesso dei distinti*: l'arte costituisce infatti una delle quattro forme fondamentali (arte, filosofia, economia e morale) in cui si svolge la vita dello spirito. Come tale essa si distingue dalla “conoscenza concettuale” ed è estranea alle dimensioni dell’“utilità” e della “moralità”.

Collocata nella dimensione *teoretica* dello spirito, l'arte viene descritta come *“intuizione lirica”*, cioè conoscenza – allo stesso tempo – **intuitiva** ed **espressiva**, contenuto sentimentale espresso in forma fantastica, intuizione-espressione nella quale il contenuto dell'intuizione non esiste senza l'espressione e viceversa. Nell'arte si realizza una sintesi fra sentimento e immagine: parafrasando la formula kantiana, Croce afferma che senza l'immagine il sentimento è “cieco” e senza il sentimento l'immagine è “vuota”.

Anche quando è densa di contenuti filosofici, essa è intuizione, nient'altro che intuizione, e non conoscenza concettuale. Dal punto di vista cognitivo, infatti, è *conoscenza dell'individuale*, distinta dalla conoscenza dell'*universale*, propria della filosofia, ma anche dalla semplice conoscenza sensibile: mentre la percezione sensibile è conoscenza di una cosa “reale” (cioè realmente esistente), l'intuizione artistica può rivolgersi anche alla rappresentazione del “possibile”. In altri termini, il contenuto sentimentale dell'arte è depurato dal suo carattere meramente “emotivo” e, in tal senso, può assumere una dimensione universale, pur se autonoma da quella concettuale, di tipo filosofico.

BENEDETTO CROCE

L'ARTE COME INTUIZIONE ED ESPRESSIONE

La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti [...].

Ora, il primo punto che bisogna fissare bene in mente è che la conoscenza intuitiva non ha bisogno di padroni; non ha necessità di appoggiarsi ad alcuno; non deve chiedere in prestito gli occhi altrui perché ne ha in fronte di suoi propri, validissimi. E se è indubitabile che in molte intuizioni si possono trovare mescolati concetti, in altre non è traccia di simile miscuglio; il che prova che esso non è necessario. L'impressione di un chiaro di luna, ritratta da un pittore; il contorno di un paese, delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirata, o quelle con le quali chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono ben essere tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali. [...] I concetti che si trovano misti e fusi nelle intuizioni, in quanto vi sono davvero misti e fusi, non sono più concetti, avendo perduto ogni indipendenza e autonomia. Furono già concetti, ma so-

no diventati, ora, semplici elementi d'intuizione. [...] Un'opera d'arte può essere piena di concetti filosofici, può averne, anzi, in maggior copia, e anche più profondi, di una dissertazione filosofica, la quale potrà essere, a sua volta ricca e riboccante di descrizioni e intuizioni. Ma nonostante tutti quei concetti, il risultato dell'opera d'arte è un'intuizione; e, nonostante tutte quelle intuizioni, il risultato della dissertazione filosofica è un concetto. [...]

Vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera, la vera rappresentazione, da ciò che le è inferiore: quell'atto spirituale dal fatto meccanico, passivo, naturale. Ogni vera intuizione o rappresentazione è, insieme, espressione. Ciò che non si oggettiva in una espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle. [...] A ognuno è dato sperimentare la luce che gli si fa internamente quando riesce, e solo in quel punto che riesce, a formulare a se stesso le sue impressioni e i suoi sentimenti. Sentimenti e impressioni passano allora, per virtù della parola, dall'oscura regione della psiche alla chiarezza dello spirito contemplatore. È impossibile, in questo processo conoscitivo, distinguere l'intuizione dall'espressione. L'una viene fuori con l'altra, nell'attimo stesso dell'altra, perché non sono due ma uno [...]. Noi abbiamo francamente identificato la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico, prendendo le opere d'arte come esempi di conoscenze intuitive e attribuendo a queste i caratteri di quelle [...]. Ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'arte, coglie intuizioni più vaste e complesse di quelle che si sogliono comunemente avere, ma intuisce sempre sensazioni e impressioni.

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale

A differenza di Croce, **Giovanni Gentile** nega l'autonomia dell'arte e intende l'arte stessa come il momento della *pura soggettività dello spirito*, puro sentimento e pura liricità, fantasia e sogno del soggetto. Come sentimento l'arte è "ineffabile", ma nello sforzo di raggiungere una consapevolezza di sé – attraverso l'espressione – essa si traduce in pensiero. Come pensiero, l'arte trascende se stessa affermandosi piuttosto come religione e filosofia, negandosi come soggettività per affermarsi nei momenti dell'oggettività (con la religione) e dell'assoluto (con la filosofia): per questo, paradossalmente, "l'arte ci sarà in quanto non ci sarà".

L'arte come critica dell'esistente

Benché respinta da Croce, nel Novecento è ancora ben radicata la convinzione romantica che l'arte "alluda" a una realtà più profonda di quella fenomenica: l'opera d'arte sembra circondata da una sorta di "aura", pare rinviare a un significato misterioso e "sacro".

A questa visione dell'arte si oppone la critica estetica di **Walter Benjamin**, alla luce dei processi culturali che si verificano nella società di massa e che modificano radicalmente il rapporto fra opera d'arte e pubblico. Egli, infatti, descrive proprio la perdita di quell'"aura" (legata in origine al culto) come la conseguenza più significativa della **riproducibilità tecnica** dell'opera d'arte, che, a partire dalla litografia e dalla fotografia, è sfociata nel fenomeno di massa del cinema, ma si manifesta comunque in ogni forma artistica. Col venir meno dell'"aura", dell'"*hic et nunc*" dell'opera, si mette in causa la tradizione e si dissolve anche il modello estetizzante dell'arte per l'arte.

WALTER BENJAMIN

LA FINE DELL'AURA

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. [...] La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. [...] Anche nel

caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. [...] L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. [...] Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. [...] Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. [...] Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Benjamin sostiene inoltre che, diventando più diffusa e accessibile, l'opera d'arte 'riprodotta' ha avvicinato le masse alla fruizione dei prodotti artistici e le aiuta – per quanto può – a recuperare il senso della contraddizione che esiste nel mondo. È in tal senso, quindi (e non nel quadro di visioni romantiche ed elitarie), che l'arte può diventare strumento di redenzione umana.

La posizione di Benjamin contrasta con quella di altri teorici del Novecento a lui vicini – ad esempio i filosofi della Scuola di Francoforte – e segnatamente con quella di **Theodor W. Adorno**. In polemica con Benjamin, questi sostiene infatti il carattere essenziale dell'aura nell'opera d'arte, poiché essa contribuisce a porre in evidenza l'*irriducibilità del fatto estetico alla pura razionalità tecnica*, che è invece esaltata dall'industria culturale del capitalismo.

Adorno considera l'arte come un formidabile metodo di analisi e conoscenza critica della realtà. Se la conoscenza non è una pura e semplice "assimilazione" dell'oggetto al soggetto, ma è *riconoscimento del diverso*, di ciò che è altro dal soggetto (risponde cioè a una *dialettica negativa*, dell'opposizione, dell'irriducibile differenza di una realtà), allora l'arte costituisce *un modo essenziale di conoscenza*, nel quale non si fa "violenza" alla realtà, ma la si descrive e la si riconosce nella sua eterogeneità e contraddittorietà. L'arte, infatti, consente di mettere a nudo gli aspetti contraddittori e alienanti della realtà umana e di cogliere i suoi contenuti essenziali e più autentici: il che dà alla conoscenza di cui è portatrice un carattere **critico**, di messa in discussione dell'esistente. La realtà che ci mostra è tutt'altro che apparente, illusoria.

L'arte non ha un valore "consolatorio", di assicurazione contro gli aspetti peggiori dell'esistenza, come aveva pensato Schopenhauer. Neppure è la "magnifica illusione" di cui parlava Nietzsche descrivendo l'"apollineo" come dominio del sogno, rifugio dal "dolore primordiale del mondo".

Essa combatte contro ogni forma di asservimento e omologazione, di "massificazione" dell'individuo, anche contro quella costituita dall'industria culturale e dalla mercificazione dell'arte stessa. L'arte combatte contro la "reificazione" dell'uomo, è conoscenza e consapevolezza critica irrinunciabile per chi guardi a una prospettiva di liberazione umana.

THEODOR W. ADORNO

LA VERITÀ DELL'ARTE

Le opere d'arte vanno al di fuori del mondo empirico e ne producono uno "sui generis" a questo contrapposto, come se anche quello così prodotto fosse qualcosa di esistente [...]. Come diceva Schönberg, si dipinge un quadro, non ciò che esso rappresenta [...]. Solo in virtù di una separazione dalla realtà empirica che permette all'arte di modellare secondo i suoi bisogni il rapporto fra il tutto e le parti, l'opera d'arte diventa essere al quadrato. Le opere d'arte sono copie della vita empirica nella misura in cui rendono a questa ciò che fuori viene ad esse negato ed in tal modo la liberano da ciò cui la loro esperienza esteriore, di cose, le concia. [...] Le opere d'arte hanno una vita "sui generis" [...].

Gli irrisolti antagonismi della realtà ritornano nelle opere d'arte come problemi immanenti della loro forma. Questo, non la trama di momenti oggettuali, definisce il rapporto dell'arte con la società. [...] L'arte è l'antitesi sociale della società, non deducibile immediatamente da quest'ultima. La costituzione della sua sfera corrisponde alla costituzione di una interiore sfera umana quale spazio della sua rappresentazione. [...]

In primo luogo l'esperienza estetica distanzia l'osservatore dall'oggetto. [...] Le opere d'arte vengono capite solo dove l'esperienza che si ha di loro attinge l'alternativa di vero e non-vero oppure, preliminarmente ad essa, l'alternativa di giusto e sbagliato. [...] Non vi è alcuna opera che partecipi del non-vero che è al di fuori di lei, quello dell'era storica. Un'estetica che non si muova in prospettiva della verità, viene meno al suo compito; per lo più è culinaria. Poiché alle opere d'arte è essenziale il momento della verità, esse partecipano della conoscenza e dunque ne partecipa il rapporto legittimo con loro. Consegnarle all'irrazionalità è un crimine che con la scusa di qualcosa di più alto viene commesso sulla loro altezza. La conoscenza delle opere d'arte segue la propria costituzione conoscente: esse sono il modo di conoscenza che non è conoscenza di oggetti. Tale paradosso è anche quello dell'esperienza artistica. Il suo "medium" è l'ovvietà dell'incomprensibile. [...] Compito di una filosofia dell'arte è non tanto eliminare, con le sue spiegazioni, il momento dell'incomprensibile, come la speculazione ha quasi immancabilmente tentato di fare; è invece di capire l'incomprensibilità stessa. Essa si conserva come carattere della sostanza dell'opera [...]. Se si considera proprio la cosiddetta letteratura dell'assurdo [...] si vede che il capire, il senso e il contenuto non sono equivalenti. L'assenza di senso diventa intenzione; del resto non dappertutto con la medesima conseguenza; da un lavoro teatrale come *Il rinoceronte* di Ionesco si può ricavare con una certa chiarezza (benché vi si pretenda che il senso comune fa trasformare gli uomini in rinoceronti) quel che in tempi precedenti si sarebbe chiamato idea: resistere ai belati e alla coscienza standardizzata, una resistenza di cui, secondo Ionesco, è meno capace il ben funzionante io di chi si è adattato con successo di quanto non lo siano coloro che non hanno completamente tenuto il passo con la dominante razionalità finalistica.

Teoria estetica

Anche **Herbert Marcuse** sottolinea il rapporto dialettico – per molti versi antagonistico – fra l'arte e la realtà, fra la visione del mondo che l'opera esprime e il mondo stesso. L'arte non è *irreale* ma *più che reale*. Essa, cioè, mostra della realtà ciò che vi è stato soffocato, manipolato, nascosto. L'arte, così, viene descritta come conoscenza potenzialmen-

te *dis-alienante*, liberatoria, perché capace di mostrare ciò che la realtà è (una realtà non libera) e ciò che *potrebbe essere* (una realtà libera da condizionamenti e manipolazioni). Nella dimensione estetica vengono individuate e raccolte le *potenzialità* del reale. Essa, dunque, ha un significato rivoluzionario perché guarda alle possibilità più radicali di trasformazione dello stato di cose esistente, in particolare a quel “potenziale di felicità” che la natura umana contiene ma che la realtà sociale mortifica e – spesso – annichilisce.

E proprio perché considera sia le cose che sono che quelle che possono essere, ***l'arte contiene più verità della realtà stessa***. L'arte si confronta con questa realtà. Essa, però, non è una mera *registrazione* dei fatti, in quanto è anche *altro*, guarda cioè a una prospettiva che trascende i fatti stessi. L'opera d'arte, come *rivelazione* della realtà effettiva delle cose, come manifestazione di verità, trascende lo specifico contesto storico in cui è stata posta in essere. In tal senso, è ‘metastorica’, anche se vive nella storia e con le vicende storiche si misura continuamente.

HERBERT MARCUSE

IRREALTÀ, MA ANCHE VERITÀ DELL'ARTE

Il mondo che l'arte sottende non è mai quello della realtà quotidiana, ma neppure è un mondo meramente fantastico o illusorio; nulla contiene che non si trovi anche nella realtà – azioni, pensieri, sentimenti e sogni, potenzialità umane e naturali. Ciò nonostante il mondo di un'opera d'arte è “irreale” nel senso corrente del termine, è una realtà fittizia. Esso è “irreale” non già perché sia meno reale della realtà costituita, ma perché lo è di più, e anzi perché è qualitativamente “altro” da essa. In quanto mondo fittizio e illusione, esso contiene più verità della realtà quotidiana, mistificata nelle proprie istituzioni e rapporti, che della necessità fanno una scelta, e dell'alienazione una realizzazione personale. Solo nel “mondo illusorio” le cose appaiono come sono e come possono essere. Per questa verità (che solo l'arte può esprimere in forma sensuale) il mondo viene rovesciato: è la realtà, il mondo quotidiano ad apparire come una realtà inautentica, falsa e ingannevole. [...] Auschwitz, My Lai, la tortura, la fame e la morte: dobbiamo forse pensare che tutto questo mondo sia “pura apparenza” e “amara illusione”? Al contrario, ciò che rimane è proprio l’“amara” realtà, una realtà che supera ogni immaginazione. L'arte si sottrae a essa non potendo rappresentare il dolore senza sottoporlo alla trasformazione della forma, alla catarsi mitigatrice del godimento estetico. [...] L'arte autentica conserva questa memoria nonostante e contro Auschwitz; essa è il terreno da cui l'arte ha sempre tratto origine, insieme con la necessità di evocare immagini di un possibile “altro”. L'inganno e l'illusione hanno sempre caratterizzato, per quanto ne sappiamo, la realtà costituita nel corso della sua storia e la mistificazione non è una caratteristica della sola società capitalista fondata sullo scambio. L'opera d'arte, del resto, non nasconde quello che è, ma *lo rivela*. [...]

Tale visione intrinseca all'arte, se pure può infrangere la fiducia nel progresso, è in grado tuttavia di tenere viva un'altra immagine della prassi e dei suoi obiettivi, la ricostruzione cioè della società e della natura sul principio che il potenziale di felicità dell'uomo debba essere accresciuto. La rivoluzione è per la vita, non per la morte: è qui forse l'affinità più profonda fra arte e rivoluzione. [...] Vi è nell'arte un inevitabile elemento di *hybris*: l'arte non può tradurre la sua visione in realtà e rimane un mondo “fittizio”, anche se come tale intravede e anticipa la realtà. L'arte corregge così la propria idealità: la speranza che rappresenta non deve restare un mero ideale (e questo è il suo imperativo categorico nascosto), ma la sua realizzazione è esterna all'arte.

La dimensione estetica

Anche nel Marxismo del Novecento si manifesta un recupero della funzione positiva dell'arte. In questa direzione si muove, ad esempio, la teoria estetica di **György Lukács**, per il quale l'arte, pur essendo un “riflesso” e un “rispecchiamento” della realtà sociale, ci consente di guardare a fondo nell'esistenza umana e di cogliere il significato più autentico ed essenziale di un'epoca. Come la scienza, l'arte conserva e arricchisce la vita della specie, operando in una dimensione sociale.

Un altro marxista, **Ernst Bloch**, vede nell'opera d'arte una delle espressioni della coscienza anticipante, ossia una raffigurazione utopica (o "*parvenza anticipante*"), mediante la fantasia, delle possibilità di liberazione umana dalle condizioni moderne di alienazione.

L'arte come interpretazione della realtà

Altri filosofi, più che sugli effetti "emancipativi" dell'arte insistono sul suo *valore teoretico*, cioè sul suo caratterizzarsi come esperienza di verità.

L'arte, afferma ad esempio il neokantiano **Ernst Cassirer**, è una **forma simbolica**, come la scienza, la religione e le altre forme della cultura, cioè si esprime attraverso un linguaggio simbolico, un linguaggio particolare, che non può essere identificato (come aveva invece sostenuto Croce) con il linguaggio in generale.

Tale linguaggio ha il compito, da un lato, di dare forma ai sentimenti più oscuri e, dall'altro, di mettere ordine nel mondo delle percezioni: un ordine diverso da quello della scienza (che mette ordine nei nostri pensieri) o da quello della morale (che mette ordine nelle nostre azioni). Esso costituisce, quindi, una forma specifica, particolare, di rappresentazione simbolica della realtà: a differenza dei simboli della scienza, che astraggono dalla realtà, quelli dell'arte tendono a metterne in evidenza alcuni aspetti concreti dando ad essi la massima intensità espressiva ma – allo stesso tempo – oggettivandoli, uscendo cioè dalla vaghezza e dal disordine dell'esperienza.

Ma è soprattutto **Martin Heidegger** a sottolineare la funzione dell'arte nella ricerca della verità. Nella seconda fase del suo pensiero, egli ritiene che la poesia possa assumere un valore fondamentale nella ricerca e nell'"ascolto" dell'essere. Il linguaggio e la poesia divengono forme privilegiate dell'accadere dell'essere, dell'apertura dell'essere.

Heidegger assegna al "pensiero poetante", meditante, il compito di realizzare quella "messa in opera della verità" che il pensiero razionale ha disatteso. La poesia ha un valore, una *portata ontologica*: l'opera d'arte produce una nuova struttura dell'esperienza, un linguaggio, cioè un nuovo orizzonte di significati. Tale orizzonte si afferma senza ricadere nella metafisica (che ha portato all'oblio dell'essere da parte della cultura occidentale), proprio perché il linguaggio dell'opera d'arte *non è obiettivante*, non pretende cioè di descrivere l'essere nella sua oggettività (come vuole fare il pensiero tecnico-scientifico dominante, il "pensiero calcolante"), ma *parla dell'essere senza spiegarlo*, senza "obiettarlo", non lo riduce a cosa e così si apre all'essere, all'autorivelazione dell'essere. L'arte non è "gratuita", autosufficiente, ma ha un fondamento profondo, anche se non parla il linguaggio della metafisica.

Considerando il rapporto fra un'opera d'arte e la propria epoca, Heidegger compie una radicale inversione rispetto al Positivismo e allo Storicismo, poiché, a differenza di ciò che questi avevano affermato, per lui l'arte non "riflette" un ambiente storicamente determinato, non "esprime" un'epoca, bensì *la costituisce*, cioè la determina mediante il linguaggio. Non è guardando all'epoca storica in cui è stata prodotta che si può intendere il senso di un'opera d'arte, ma è esattamente il contrario: *è attraverso l'opera, attraverso il suo linguaggio, che si può intendere un'epoca*. In tal modo, la comprensione di un'epoca è resa possibile dal linguaggio dell'opera d'arte: "*ciò che dura lo fondano i poeti*", scrive Heidegger.

MARTIN HEIDEGGER

L'ARTE FONDA LA STORIA

L'arte è la messa in opera della verità. In questa affermazione si nasconde un'ambiguità essenziale in virtù della quale la verità è ad un tempo il soggetto e l'oggetto del porre in opera. [...] L'arte è storica e come tale è la salvaguardia fattiva della verità in opera. L'arte si storicizza come Poesia. La Poesia è instaurazione nel triplice senso di donazione, fondazione e inizio.

In quanto instaurazione, l'arte è essenzialmente storica. Ma ciò non significa soltanto che l'arte abbia una storia estrinseca, nel senso che col trascorrere del tempo essa sorge, cambia e scompare assieme a tutte le altre cose, presentando così aspetti mutevoli alla ricerca storica; l'arte è storia e lo è nel senso essenziale sopra chiarito che essa fonda la storia.

L'arte fa scaturire la verità. L'arte fa scaturire la fondante salvaguardia della verità dell'ente nell'opera. Far scaturire qualcosa, porlo in opera con un salto che muova dalla sua provenienza essenziale, tutto questo è racchiuso nel significato della parola origine. [...] L'arte è nella sua essenza origine e null'altro: una maniera eminente in cui la verità si fa essente, cioè storica.

In questo sapere, che può accrescersi solo lentamente, si decide se l'arte possa essere un'origine – e se debba perciò essere un salto anticipante – oppure se debba restare semplicemente un alcunché di accessorio che portiamo con noi come un fenomeno abituale della cultura.

Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all'origine? Sappiamo – cioè cerchiamo veramente – l'essenza dell'origine? Oppure, nel nostro atteggiamento di fronte all'arte, ci affidiamo semplicemente alle notizie erudite sul passato? Per questo *aut-aut* e per la sua decisione c'è un segno sicuro. Hölderlin, il poeta la cui opera aspetta ancora la comprensione dei Tedeschi, vi ha accennato quando dice: "Difficilmente ciò che abita vicino all'origine, abbandona il suo posto".

Die Wanderung, IV, 167

L'**Ermeneutica** riprende da Heidegger l'idea che l'esperienza artistica costituisca una "esperienza di verità".

Hans Georg Gadamer critica la distinzione moderna (risalente a Kant) fra arte, conoscenza e morale, come se il bello fosse qualcosa di totalmente separato dal vero e dal bene. L'arte, invece, non si sottrae al compito di occuparsi del problema della verità.

Egli rifiuta la "soggettivizzazione" kantiana dell'arte, che ne precludeva ogni valore conoscitivo, relegandola a esperienza puramente soggettiva e sentimentale. Per Gadamer, l'esperienza dell'arte non è confinabile nell'ambito soggettivo della "coscienza estetica" poiché costituisce una conoscenza, rivendica quindi una sua verità.

Gadamer guarda invece con favore al tentativo hegeliano di descrivere l'arte come forma di conoscenza, cioè di autocoscienza dello spirito in forme sensibili, perché consente di cogliere, nella storia dell'arte, l'avvicinarsi di diverse concezioni del mondo. Egli, tuttavia, non accetta la tesi hegeliana del superamento dell'arte nella filosofia, anche se esprimeva l'esigenza di dare all'esperienza di verità un più solido fondamento.

HANS GEORG GADAMER

L'ARTE È CONOSCENZA

L'esperienza dell'arte non può essere ridotta e rinchiusa entro il cerchio effimero della "coscienza estetica". Positivamente, ciò significa che l'arte è conoscenza e che l'esperienza dell'opera d'arte fa partecipi di tale conoscenza. [...]

Con ciò si pone il problema di come si possa rendere giustizia alla verità dell'esperienza estetica e superare quella radicale soggettivizzazione dell'esteticità che ha avuto inizio con la kantiana *Critica del Giudizio*.

L'arte non ha davvero nulla che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa? E il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza *sui generis*, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che fornisce alla scienza i dati sulla cui base essa costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della ragione e in generale da ogni conoscenza concettuale, ma tuttavia pur sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità?

Ciò è difficile da riconoscere se si continua a seguire Kant nel misurare la verità della conoscenza in base al concetto di conoscenza e di realtà proprio delle scienze della natura. È necessario pensare il concetto di esperienza in maniera più ampia di quanto abbia fatto Kant, in maniera che anche l'esperienza dell'opera d'arte possa venir intesa come esperienza. Per tale operazione possiamo rifarci alle ammirevoli lezioni di estetica di Hegel. In esse il contenuto di verità che si trova in ogni esperienza d'arte viene ma-

gistralmente riconosciuto e messo in rapporto con la coscienza storica. L'estetica diventa così una storia delle *Weltanschauungen* [visioni del mondo], cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte. In tale modo viene riconosciuto in maniera radicale il compito che abbiamo indicato, cioè quello di giustificare teoricamente l'esperienza della verità anche nell'arte. [...]

Certo Hegel ha potuto riconoscere la verità dell'arte solo in quanto l'ha superata nel sapere concettuale della filosofia e ha ricostruito la storia delle *Weltanschauungen*, come la storia del mondo e della stessa filosofia, dal punto di vista della autocoscienza tutta dispiegata del presente. Ma anche in ciò non si deve vedere solo una posizione falsa e sviante, nella misura in cui in questo modo si va molto al di là dell'ambito dello spirito soggettivo. Proprio in questo superamento risiede un permanente valore di verità del pensiero hegeliano.

Verità e metodo

Gadamer va inoltre al di là di Croce, sostenendo che la conoscenza propria dell'arte non si limita alla sfera intuitiva ma si estende a quella del **concetto**, assumendo pertanto un valore teoretico pieno, cioè il carattere di una visione del mondo. Per Gadamer, quindi, l'estetica è storia delle visioni del mondo, cioè della verità nello specchio dell'arte.

L'arte ha un valore *speculativo*, ontologico, poiché è una delle forme con cui l'uomo esplora la realtà e s'interroga sull'essere. Lungi dall'essere spontaneità assoluta e arbitrio, l'esperienza artistica è ricerca mediata dalla tradizione storico-culturale entro la quale si collocano sia l'artista che il fruitore. Il "creatore" dell'opera, nel produrla, si colloca dunque in un dato modo rispetto alla realtà che intende rappresentare, perché le fornisce un senso.

Attraverso la fruizione di un'opera d'arte prodotta in un'epoca diversa, lontana dalla nostra, è possibile adempiere al compito essenziale del pensiero, quello volto al disvelamento dell'essere. Eseguire o rappresentare un'opera d'arte, fruirne, vuol dire costituire un mondo, non semplicemente rappresentarlo. L'interpretazione è un *accrescimento di essere*.

Secondo **Richard Rorty** vi è una molteplicità irriducibile di punti di vista interpretativi e non c'è alcuna "universalizzazione", anche potenziale, delle interpretazioni. L'arte ci permette di fare esperienza di una grande varietà di mondi possibili. E, proprio perché coinvolge totalmente l'individuo, permette a questi di interrogarsi in modo autentico sul significato dell'esistenza.

L'arte conferma, dunque, la presenza di punti di vista irriducibilmente diversi l'uno dall'altro, cioè l'impossibilità di conseguire una visione unitaria, compiuta, essenziale, della realtà.

Per il pensiero contemporaneo, il problema *della* verità viene pertanto a trasformarsi – grazie anche al contributo della riflessione estetica – nel problema *delle* verità, cioè della molteplicità di prospettive da cui guardare la realtà. La visione del mondo diviene più problematica, il pensiero tende a farsi "debole", incapace cioè di illuminare e "rischiare" completamente il mondo, in un gioco di luci e ombre che Heidegger descriveva con la metafora della radura nel bosco.

L'ARTE: UNA "VERITÀ" IMPENSABILE?

ATTUALIZZAZIONE

Il dibattito contemporaneo sull'arte è caratterizzato dall'aperta messa in discussione – di vario segno – del cosiddetto "*essenzialismo*" estetico, cioè della tesi che attribuisce all'opera d'arte una qualche "verità interna": il disvelarsi dell'"essere", come in Heidegger e Gadamer, oppure la "critica" negatrice dello stato di cose esistente, sulla linea di Adorno e Marcuse.

In tal senso, la pubblicazione postuma della *Teoria estetica* (1970) di Adorno ha segnato la chiusura di un'epoca, di un periodo "ancora caratterizzato dalla strenua difesa dell'autonomia dell'opera d'arte nei confronti della società" e nel quale l'opera d'arte era ritenuta espressione di una "verità", o comunque, testimonianza di un "rifiuto dell'artista di lasciarsi 'integrare' nelle istituzioni e nel mercato" (G. Carchia).

Gradualmente, sembra essere prevalsa nell'estetica contemporanea una tendenza di segno opposto a quella indicata da Adorno.

Per **Luigi Pareyson** l'opera d'arte è l'invenzione di un nuovo sistema di regole, lo stesso in base al quale l'opera si struttura e risulta esteticamente riuscita: essa è il prodotto di un **fare**, non di un *conoscere*, "un tal fare che, mentre fa, inventa il da farsi e il modo di fare". Essa non rivela dunque un'idea, ma la persona dell'autore stesso che la crea.

Ma è l'avvento del **Postmoderno** e, insieme, l'affermarsi dell'idea di un pensiero "*Postmetafisico*", a negare decisamente l'idea di una "verità" dell'arte. Ciò avviene soprattutto nel quadro di metodologie ispirate al pensiero della "**decostruzione**" di Derrida, nel quale la ricerca di un significato si svolge attraverso una molteplicità di rimandi da opera e opera, "in un infinito gioco labirintico di rimandi, deviazioni, disseminazioni, scarti, ritardi, ripetizioni e differimenti da cui non si esce" (R. Bodei). Ciò evidenzia l'*incompiutezza espressiva* di ogni opera, la sua incapacità a 'dire' che cosa effettivamente significhi, in termini 'veritativi'.

Particolarmente importante, in tal senso, è la riflessione operata dal maggiore esponente del pensiero postmoderno, **Jean-François Lyotard**, il quale confronta i prodotti dell'arte della nostra epoca con le tesi kantiane sul "sublime". Kant descrive il sublime come il sentimento di una *impossibilità* della ragione umana di rappresentare la realtà (l'"assolutamente grande", l'"assolutamente potente"). Kantianamente questa realtà la posso *concepire*, ma non la posso *conoscere*: le "idee che (provano a esprimere la realtà)" dice Lyotard, "non ci fanno conoscere nulla della realtà", sono "*impresentabili*".

Ebbene, l'arte contemporanea si pone consapevolmente il compito di "presentare" ciò che è – in se stesso – *impresentabile*. La pittura astratta, ad esempio, vuole esprimere l'*in-forme*, l'*assenza di forma*, intende cioè "far vedere che c'è qualcosa che si può concepire e che non si può né vedere né far vedere". Per Lyotard questa è la "scommessa dell'arte moderna", un paradosso che egli, comunque, non intende in senso spiritualistico, come rinvio a una dimensione trascendente: lo intende, piuttosto, come uno slittamento di senso, che eccede la sensibilità ma si manifesta tuttavia solo attraverso sensazioni.

In particolare le avanguardie artistiche "si sforzano di alludere all'impresentabile attraverso presentazioni visibili". Così, però, l'arte moderna dichiarerebbe l'impossibilità della "verità" nell'arte.

Al di là del Postmoderno, è proprio l'opera kantiana, in quanto esempio di una teoria non "cognitivista" dell'arte, a tornare di attualità nella critica alle teorie "essenzialiste". In tal senso – ad esempio per **Rüdiger Bubner** – l'arte viene a caratterizzarsi non come "figura" della verità, ma come frutto di un'esperienza estetica di tipo *aconcettuale*, di un "apparire" che non è un semplice "involucro" della verità, ma ha il suo fondamento nell'immediatezza dell'intuizione (della *aísthesis*, di quel "sentire", appunto, da cui viene il nome stesso dell'estetica).

Non mancano tuttavia posizioni che, pur non riproponendo un'idea 'metafisica' della "verità", valorizzano l'arte come *contromovimento* rispetto alla modernità, *compensazione* all'oggettivazione del mondo operata dalla scienza e dalla tecnica, *opposizione* al mondo del "disincanto". Entrata in crisi la metafisica, è dunque all'estetica, come "filosofia dell'arte" e riaffermazione dei diritti della sensibilità nell'età del "pensiero debole", che si vuole ritornare, "come se certe verità che la filosofia deve scoprire si trovassero più nella poesia che nel pensiero teorico" (G. Vattimo). Diversi pensatori continuano a ritenere infatti – con Gadamer – che proprio l'arte costituisca un'"esperienza di verità" possibile fuori dalla scienza. All'estetica viene dunque assegnata una qualche funzione teorica, sia pure 'depotenziata', cioè privata delle pretese di assolutezza della metafisica classica.

Resta comunque aperto l'interrogativo se, in tale funzione vicaria dell'arte, sia rintracciabile – pur se solo come "ideale regolativo" – una qualche "verità" e, in tal caso, di **quale verità** si tratti.

Anche nel nuovo contesto del cosiddetto "Postmoderno" resta infatti tuttora aperta ed attuale – nella sua irrisolta problematicità – la domanda se l'arte sia o meno una forma di *conoscenza* della realtà: *quale significato e valore di verità hanno le opere d'arte e che cosa effettivamente ci fanno "conoscere"?*

TESTO 1

IL SUBLIME, L'IMPRESENTABILE, LE AVANGUARDIE

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Il sublime (secondo Kant) ... ha luogo quando l'immaginazione si dimostra incapace di presentare un oggetto che venga, anche soltanto in linea di principio, ad accordarsi con un concetto. [...] Possiamo concepire l'assolutamente grande, l'assolutamente potente, ma ogni presentazione di un oggetto che miri a "far vedere" questa grandezza o questa potenza assoluta ci appare dolorosamente insufficiente. Si tratta di idee di cui non si dà presentazione possibile, di idee che quindi non ci fanno conoscere nulla della realtà (l'esperienza) e così impediscono l'accordo libero delle facoltà che produce il sentimento del bello, impedendo anche la formazione e la stabilizzazione del gusto. Potremmo dire che sono impresentabili.

Chiamerò moderna l'arte che impiega il suo "piccolo apparato tecnico", come diceva Diderot, a presentare il fatto che c'è dell'impresentabile. Far vedere che c'è qualcosa che si può concepire e che non si può né vedere né far vedere, ecco la scommessa della pittura moderna. Ma come far vedere che c'è qualcosa che non può essere visto? Lo stesso Kant indica la direzione da seguire quando parla di informi, di assenza di forma, come di un possibile indice dell'impresentabile. Ma Kant dice anche dell'astrazione vuota che prova l'immaginazione alla ricerca di una presentazione dell'infinito (altro impresentabile), che essa è come una presentazione dell'infinito, la sua presentazione negativa. [...] Non c'è molto da aggiungere a queste osservazioni se si vuole delineare un'estetica della pittura sublime: come pittura essa "presenterà" evidentemente qualcosa, ma in negativo, eviterà quindi la figurazione o la rappresentazione, sarà "bianca" come un quadrato di Malevic, farà vedere solo proibendo di vedere, farà piacere solo procurando dolore. In queste istruzioni si riconoscono gli assiomi delle avanguardie pittoriche, nella misura in cui esse si sforzano di alludere all'impresentabile attraverso presentazioni visibili. I sistemi delle ragioni in nome delle quali o con le quali questo compito ha potuto sostenersi o giustificarsi vanno considerati con grande attenzione ma possono formarsi solo a partire dalla vocazione al sublime, per legittimarla, in altre parole per mascherarla. Tali ragioni rimangono inesplicabili senza l'incommensurabilità della realtà in rapporto al concetto implicito nella filosofia kantiana del sublime.

da J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987

TESTO 2

L'ARTE: UN FARE E/O UN CONOSCERE?

SERGIO GIVONE

Che esperienza è dunque l'esperienza estetica? È o non è una forma di sapere? Ha o non ha a che fare con il conoscere? Strano sapere. Conoscenza paradossale. Esperienza che mette in gioco tutte le facoltà e non è di nessuna in particolare. Che cosa sappiamo, che cosa veniamo a conoscere per mezzo di essa? Nulla. L'oggetto non è che un pretesto, un'occasione. Non interessa. Non si vuole afferrarlo, né nel senso di prenderlo e servirsene né nel senso di pensarlo, concepirlo. L'immagine da esso suscitata e anzi 'occasionata' resta interamente all'interno del soggetto. Non raggiunge la cosa. Non la svela. E tuttavia grazie all'immagine il soggetto è come svelato a se stesso. Viene in chiaro di sé. Incontra (per usare un'espressione di Ernst Bloch, esponente del pensiero utopico) il proprio "sé" più intimo e più vasto, più misterioso e più carico di significati, più enigmatico e più rivelativo.

Di nuovo: che cosa è accaduto? Di fronte a quale stranezza e a quale paradosso ci troviamo? Com'è possibile un sapere che non sa, e tuttavia sa? Da dove viene una conoscenza che non è conoscenza, ma nondimeno rappresenta una forma eminente di comprensione della realtà? A partire da Kant e dalla svolta che il suo pensiero comporta, queste domande appaiono inevitabili.

L'intera storia dell'estetica del resto se n'è fatta portatrice. Restiamo al problema dell'arte (l'arte a cui l'esperienza estetica certamente non si riduce, ma di cui rappresenta un momento fondamentale). Due fronti opposti si dividono il campo. Da una parte chi afferma: l'arte è conoscenza, sia pure conoscenza di un tipo particolare. Dall'altra chi invece sostiene: l'arte non è conoscere, ma fare. Basta dare uno sguardo all'ultimo episodio di que-

sta storia, magari dal nostro angolo di visuale, per scoprire che i due maggiori «estetici» italiani del Novecento, Benedetto Croce e Luigi Pareyson [...] hanno sostenuto su questo punto tesi opposte. L'arte è una forma di conoscenza, secondo Croce. No, l'arte è un fare, anzi un formare, secondo Pareyson.

L'arte, dice Croce, è intuizione ed espressione. Più precisamente. È espressione *in quanto* intuizione. Che cosa prende corpo, nell'opera d'arte, se non un fantasma della mente? A che cosa dà forma l'artista, se non a ciò che da lui è stato concepito a partire dalla sua interiorità, dalla sua «anima»? [...] Sapevano bene ciò di cui parlavano sia Leonardo sia Michelangelo, quando sostenevano che non si può dipingere se non ciò che prima si è cercato «col cervello». Come dire: [...] l'arte è un'attività intellettuale, non manuale.

Nel linguaggio di Croce: l'arte è teoria, l'arte è conoscenza. E lo è in modo essenziale. Infatti l'arte, come la logica, appartiene alla dimensione teoretica, non a quella pratica. [...]

A Croce Pareyson obietta che il momento ideativo del processo di formazione dell'opera d'arte, ben lungi dall'essere autonomo rispetto al momento esecutivo e realizzativo, è tutt'uno con esso. [...] Mentre secondo Croce il concepimento dell'opera ha carattere essenzialmente teoretico, come già dice il fatto che si tratta di qualcosa che ha luogo anzi tutto nella mente dell'artista, e che appunto si lascia definire in termini di intuizione, invece secondo Pareyson l'opera è il risultato di «un fare che mentre fa inventa il modo di fare», ossia di quella che lui chiama «formatività». *Mentre fa*: a sottolineare che il processo di formazione dell'opera non si svolge in una sfera d'ordine puramente intellettuale e spirituale, non è *theorein*, bensì *poiein*, fare innervato nella concretezza dell'esperienza, anzi, nel cuore della realtà sensibile, come dimostra quella specie di corpo a corpo dell'artista con la materia che caratterizza in ogni sua fase l'esecuzione dell'opera, dallo spunto iniziale al risultato compiuto, definitivo, inoltrepassabile. [...]

Sembra dunque che Pareyson e Croce vogliano sciogliere risolutamente il nodo kantiano, ciascuno sfilandone un capo. Quasi a voler uscire dall'ambiguità. E a separare in modo inequivocabile quel che Kant tiene unito al limite della contraddizione. Per Kant l'arte (e più in generale l'esperienza estetica) non è conoscenza, e tuttavia è perfino più che conoscenza. Infatti è sguardo gettato sui grandi enigmi della vita che restano preclusi alla conoscenza in quanto tale, a cominciare da quello che è alla radice di tutti, ed è la libertà – il che naturalmente non ha nulla a che fare con la tesi di Baumgarten per cui l'arte sarebbe bensì conoscenza, ma «confusa». Dunque, in Kant conoscenza e non conoscenza, conoscenza e apparenza, conoscenza e finzione estetica trovano nell'arte un singolare punto di contatto. Tant'è vero che l'arte, dimensione nient'affatto conoscitiva, lascia intravedere ciò che altrimenti sfuggirebbe inesorabilmente alla possibilità di essere compreso e cioè la destinazione metafisica dell'uomo. [...]

Però, a voler considerare le tesi di Croce e di Pareyson un po' più attentamente, si scopre che in esse il nodo kantiano viene riproposto tal quale (o quasi). Per Croce l'arte è un conoscere, ma conoscere che ha per oggetto il particolare, e nel particolare è totalmente immerso, al punto che l'intuizione, fatto conoscitivo, è tutt'uno con l'espressione, fatto lirico, sentimentale. E che il sentimento sia una via alla conoscenza, e addirittura la sola che è adeguata là dove si tratta della concreta esistenza umana e dei suoi contenuti, non è che una paradossale conferma dell'assunto (a sua volta paradossale) kantiano. Quanto a Pareyson, vero è che secondo lui l'arte non è un conoscere bensì un fare. Però un fare che concentra in sé tutta la personalità dell'artista e ne rappresenta la cifra più eloquente e più emblematica, e dunque apre sugli abissi del cuore e dell'anima.

Tutto ciò non fa che riproporre la domanda: che esperienza è questa? Che esperienza facciamo quando facciamo arte o ne godiamo? Di quale «necessità» è espressione l'arte? Certo, l'uomo non può vivere senza soddisfare elementari bisogni vitali, e tra questi bisogni l'arte non c'è. Nei momenti di difficoltà, per non parlare delle situazioni in cui la vita è a rischio, la rinuncia all'arte è un fatto naturale, ovvio. Semplicemente non ci si pensa più. E sarebbe ben strano il contrario. Eppure, che vita sarebbe la vita senz'arte? Fino a che punto siamo davvero in grado di fare a meno della musica, della poesia? Non soffriremmo d'una insopportabile privazione, d'un vero e proprio svuotamento d'umanità, insomma d'una perdita di senso che è anche più grave della perdita della vita?

da S. Givone, *Prima lezione di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003

I suggerimenti e le indicazioni che seguono sono un invito alla riflessione personale, al confronto e alla discussione in classe, ma anche all'approfondimento di aspetti e problemi relativi al tema dell'Arte e della Verità, affrontati nelle pagine precedenti.

1 Prendi posizione

In che senso attraverso l'arte si può esprimere la verità? E quale verità?

Sbagliano coloro che, da Kant in poi, hanno sostenuto che lo spazio dell'arte non è quello della verità?

Come si potrebbe motivare la tesi che l'arte è un'esperienza di verità?

2 Tre punti di vista sul rapporto tra arte e verità

Giacomo Leopardi, il positivista Hippolyte Taine e Friedrich Nietzsche. I tre autori, nei brani che seguono, consentono di approfondire la questione del rapporto tra arte e verità.

Qual è la loro posizione su questo tema?

Ha a che fare con la loro filosofia?

In che termini pongono la questione?

Rispondi a queste domande in un saggio breve.

A. Giacomo Leopardi. *L'imitazione della natura*

Non il bello ma il vero o sia l'imitazione della natura qualunque, si è l'oggetto delle belle arti. Se fosse il bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale invece di piacere fa stomaco nelle arti. Non vale il dire che è il solo bello dentro i limiti della natura, perché questo stesso mostra che è l'imitazione della natura dunque che fa il diletto delle belle arti; poichè, se fosse il bello per sé vedesi che dovrebbe, come ho detto, più piacere il maggior bello, e così più piacere la descrizione di un bel mondo ideale che del nostro [...].

La perfezione di un'opera di belle arti non si misura dal più bello, ma dalla più perfetta imitazione della natura. Ora, se è vero che la perfezione delle cose in sostanza consiste nel perfetto conseguimento del loro oggetto, qual sarà l'oggetto delle belle arti?

L'utile non è il fine della poesia, benché questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente all'utile e ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia, come può l'agricoltore servirsi della scure a segar biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può esser utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, poichè il dilettevole è l'ufficio naturale della poesia. [...]

Più ci diletterebbe una pianta o un animale veduto nel vero che dipinto o in altro modo imitato, perché non è possibile che nella imitazione non resti niente a desiderare. Ma il contrario manifestamente avviene; da che apparisce che il fonte del diletto nelle arti non è il bello, ma l'imitazione. [...]

Fine il diletto; secondario alle volte, l'utile. Oggetto o mezzo di ottenere il fine l'imitazione della natura, non del bello necessariamente. Cagione primaria del fine prodotto da questo oggetto o sia con questo mezzo – la meraviglia; forza del mirabile e desiderio di esso innato nell'uomo; tendenza a credere il mirabile; la meraviglia così è prodotta dall'imitazione del bello come da quella di qualunque altra cosa reale o verisimile: quindi il diletto delle tragedie ec. prodotto non dalla cosa imitata, ma dall'imitazione che fa meraviglia. Cagioni secondarie e relative ai diversi oggetti imitati la bellezza, la rimembranza, l'attenzione che si pone a cose che tuttogiorno si vedono senza badarci ec. Cagione primitiva del diletto destato dalla meraviglia e però conseguentemente dal diletto destato dalle belle arti – l'orrore della noia naturale.

da G. Leopardi, *Zibaldone*, in *Opere*, vol.15, Le Monnier, Firenze 1924

B. Hippolyte Taine. *L'arte prodotto dell'ambiente*

La regola che poniamo è che per comprendere un'opera d'arte, un artista, o un gruppo di artisti, occorre rappresentarsi in modo esatto lo spirito e i costumi del tempo a cui appartengono. Qui si trova la spiegazione conclusiva; qui è la causa originaria che determina tutto il resto. Ciò, signori, viene confermato dall'esperienza. Infatti, se si seguono le epoche principali della storia dell'arte, si os-

serva che le arti compaiono e scompaiono contestualmente a certe condizioni spirituali o dei costumi a cui sono legate. Ad esempio, la tragedia greca di Sofocle e di Euripide apparve al tempo della vittoria dei Greci sui Persiani, nell'età eroica delle piccole repubbliche cittadine, all'epoca del loro grande sforzo per conquistare l'indipendenza e affermare il loro prestigio nel mondo civilizzato. Essa però scompare quando vengono meno l'indipendenza e la forza, quando sia un mediocre carattere sia la conquista macedone abbandonano la Grecia in mani straniere. Allo stesso modo, l'architettura gotica si sviluppa quando il sistema feudale si afferma definitivamente durante il risveglio dell'XI secolo, quando la società, liberata dai Normanni e dai banditi, inizia a consolidarsi. Ma l'architettura gotica scompare quando il regime militare della piccola nobiltà indipendente, ed i costumi che da esso derivano, entra in crisi verso la fine del XV secolo a causa del sorgere delle moderne monarchie [...].

Come vi è una temperatura fisica che, con le sue variazioni, determina l'apparire di una data specie di piante, così vi è una temperatura morale che, variando, favorisce la comparsa di una determinata specie di arte. E come studiamo la temperatura fisica per comprendere la comparsa di una specie di pianta, o del mais o dell'avena, dell'aloe o dell'abete, così bisogna studiare la temperatura morale di un'epoca per comprendere l'apparizione di una data specie di arte, della scultura pagana o della pittura realista, di un'architettura mistica o della letteratura classica, della musica voluttuosa o della poesia idealista. Le creazioni dello spirito umano, come le produzioni della natura vivente, si spiegano solo per mezzo del loro ambiente.

da H. Taine, *Philosophie de l'art*, Librairie Germer Baillière, Paris 1879

C. Friedrich Nietzsche. *L'art pour l'art*

La lotta contro il fine nell'arte è sempre la lotta contro la tendenza moralistica nell'arte, contro il suo assoggettamento alla morale. L'art pour l'art significa: "Se ne vada al diavolo la morale!". – Ma anche questa ostilità tradisce la supremazia del pregiudizio. Se anche si è escluso dall'arte il fine della predicazione morale e del miglioramento umano, siamo ancora ben lontani dalla conseguenza che l'arte sia soprattutto priva di un fine, di una meta, di un senso, sia insomma l'art pour l'art – un verme che si morde la coda. "Meglio nessun fine che un fine morale!" così parla la pura passione. Uno psicologo al contrario domanda: che cosa fa ogni arte? non loda forse? non glorifica? non sceglie? non mette in risalto? Con tutto ciò essa rafforza o indebolisce certi apprezzamenti di valore... è questo soltanto un fatto marginale? un caso? Qualcosa in cui non ha parte alcuna l'istinto dell'artista? Oppure, invece, non costituisce tutto ciò il presupposto perché l'artista possa...? Il suo più profondo istinto tende all'arte o non piuttosto al senso dell'arte, alla vita? a una desiderabilità della vita? – L'arte è il grande stimolante alla vita: come si potrebbe concepirla come priva di un fine, di una meta, come l'art pour l'art? Resta un problema: l'arte mette in luce anche molte cose brutte, dure, problematiche della vita – non sembra con ciò detestare la vita? E in realtà, vi furono filosofi che le attribuirono questo significato: "affrancarsi dalla volontà" insegnava Schopenhauer essere l'intendimento complessivo dell'arte, "inclinare alla rassegnazione" era un fatto da lui tenuto in onore come la grande utilità della tragedia. Ma questa – già l'ho fatto capire – è ottica da pessimisti e "malocchio": dobbiamo appellarci agli artisti medesimi. Che cosa partecipa di sé l'artista tragico? Non è appunto una condizione impavida dinanzi allo spaventoso e al problematico, quella che egli manifesta? – Questo stesso stato è altamente desiderabile; chi lo conosce gli tributa i più alti onori. Egli lo partecipa, deve parteciparlo, posto che sia un artista, un genio del comunicare. Il coraggio e la libertà del sentimento di fronte a un possente nemico, di fronte a una superiore avversità, di fronte a un problema che desta raccapriccio – questa condizione vittoriosa è quella che l'artista tragico elegge e glorifica.

Dinanzi alla tragedia quel che v'è di guerriero nella nostra anima celebra i suoi saturnali; chi è aduso al dolore, chi va cercando il dolore, l'uomo eroico esalta con la tragedia la sua esistenza – a lui solo il poeta tragico offre il beverage di questa dolcissima crudeltà.

da F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*. Ovvero: Come si filosofa col martello, Adelphi, Milano 1992, § 24