



Elio Franzini

Il mito di Leonardo

Sulla fenomenologia della creazione artistica

1987



Spazio filosofico
Collana di libri in linea «Il dodecaedro»

**Questo libro è stato edito in prima edizione a stampa
da Unicopli, Milano 1987.**

Edizione digitale per “Spazio Filosofico”: 2007

Indice

Presentazione <i>di Dino Formaggio</i>	1
Introduzione	7
Capitolo primo Arte e filosofia in Leonardo da Vinci	1 8
Capitolo secondo Interpretazione della natura e creazione artistica	7 9
Capitolo terzo Valéry e il mito di Leonardo	1 8 0
Capitolo quarto Poietica e opera d'arte	3 1 6
Nota bibliografica	4 2 8

PRESENTAZIONE

Con questa sua opera, fondamentalmente intesa ad evidenziare sia sul piano teoretico, che su quello storico di Leonardo ad oggi, la genesi costitutiva di una logica intuitiva e figurale, non discorsiva o logico-concettuale, delle formazioni artistiche e dell'opera d'arte, Elio Franzini, dopo aver dato nel 1984 il più completo, ed esauriente sotto ogni profilo, studio storico-critico su "L'estetica francese del '900" (uno strumento prezioso per i nostri studi), si pone ora (e prende rilievo sempre più emergente nella giovane estetica italiana) come una delle figure più vive ed interessanti per la ricchezza e il rigore della preparazione culturale e per la sicura consapevolezza teoretica delle sue ricerche. E sappiamo tutti quanto di un lavoro di questo genere e di sicure basi metodiche e teoretiche abbia bisogno una disciplina come l'Estetica, ancora in questo secolo in continua ricerca di proprie identità filosofiche ed epistemologiche e spesso debordante confusamente sui piani più disparati delle riflessioni meramente pragmatiche, quando non addirittura delle più arbitrarie costruzioni e dei manifesti di qualche personalissima poetica.

Qui sono i fondamenti teoretici e filosofici a non far vacillare il terreno; e lo stretto oggettivo rigore delle analisi testuali mantengono ben fermo il cammino e la direzione della ricerca e della verifica di una ben chiara ipotesi di fondo: quella che considera l'emergere nei secoli - soprattutto della modernità - di una considerazione prassistica dell'arte, sulla base di una logica costruttivistica intuitiva tutta tessuta di natura e di corporeità agente.

Si tratta, allora, non già di enunciare una tesi e di discorrerla più o meno logicamente dall'esterno di qualche sistematica già data in anticipo, ma di farla lentamente e progressivamente uscire, con ben più oggettiva metodica, con lo spremere attento e prudente le pagine di secoli di riflessione sulla natura e sull'arte, a partire da quelle, non sempre adeguatamente esaminate dalla critica artistica e filosofica, della enigmatica scrittura di Leonardo.

Già: proprio da Leonardo, un Leonardo scrupolosamente compulsato nei suoi testi ma anche riverificato in alcune delle sue maggiori interpretazioni e soprattutto in Valéry, eretto a vera chiave interpretativa centrale non solo di Leonardo, specialmente nel suo pensiero sull'arte, ma di tutta la base teoretica per l'ampia e vivacemente dialogica ricerca di Franzini, intesa ad individuare i piani interagenti di una logica «poietica» e «figurale» sui quali soltanto è possibile recuperare il passaggio da una Estetica fenomenologica ad una Estetica antropologica allargata. Un proposito teoretico in linea con le più avanzate attuali prospettazioni consapevolmente post-fenomenologiche (ma per radicalizzazioni della stessa fenomenologia) ed in intenzionale superamento delle ermeneutiche decostruttivi-

ste, delle ideologie para-freudiane del desiderio degli spazi «vacanti» o libidici, come pure di certe contorte elucubrazioni intorno alla «morte del soggetto», per un recupero sia del desiderio che della soggettività corporea e intuitiva nelle costituzioni intenzionali dei modi della «costruttività», cioè di quella prassi progettuale che, alla lettera, «mette in opera» la polifonia creativa, geroglifica e artistica, dei sensi nella intersoggettività agente dei mondi sensibili.

Ma è proprio l'intersoggettività agente di questi mondi che chiama in causa il concetto di natura e dei suoi intrecciati rapporti con il generarsi dell'arte e delle sue opere. Ed ecco allora che vengono messi in questione, insieme a questi rapporti più volte emersi e più volte fatti sparire nella storia del pensiero, altri problemi di sottile dibattuta prospettazione teoretica, ed anzitutto quello degli interni legami di unificazione e differenziazione tra arte e scienza. Altra grave questione che attraversa in continua riemergenza tutto il libro di Franzini e ne arricchisce la complessa problematica. Ed ecco Valéry, ed ecco Leonardo.

Ecco dunque "Il mito di Leonardo": il titolo di questo libro, che potrebbe trarre in inganno. Poiché esso non riguarda il mito del genio leonardesco o della personalità di Leonardo, ma intende far riferimento ad un suo discorso sull'arte nei suoi rapporti con la scienza e la natura così come risulta nei suoi testi e come anche viene ripreso più o meno esplicitamente nella sua sostanza da Bacone a Vico, a Jaspers, a Cassirer, a Banfi, a Valéry, partitamente analizzati ad uno ad uno da Franzini. Ed il tutto per evidenziare le tracce susseguentesi di un discorso sull'arte che parte da Leonardo per l'appunto, in base al quale l'arte agisce al proprio interno operativo una logica del mito (Mythos), come quella di una logica poetica e non discorsiva che si contrappone alla logica-logica (Logos). E questo grazie ad un procedere di tale logica per gesti corporei e intuitivi, tali che il «fare» dell'arte diviene - a detta di Leonardo - «scambio» tra esperienza e ragione e produttivamente - in analogia con l'intenzionalità della scienza - «interpretazione della natura» ed infine «pittura come filosofia». È nel dipanare e comprovare proposizioni leonardesche di questo tipo che qui viene attuata un'operazione teoretica di ampia portata per l'Estetica e per più generali problemi di scienza che viene definita «mitizzazione» di Leonardo. Il cui valore filosofico prende tutto il suo rilievo per il fatto che il discorso di Franzini non si arresta all'analisi delle enunciazioni del «Trattato della pittura» o di altri testi di Leonardo, dove viene recuperato l'antico significato greco di hermeneuein nel suo legarsi all'atto produttivo di opere (e non solo alla "lettura"), ma allarga il discorso stesso a tutta la storia della filosofia, in alcune sue tappe fondamentali, da Bacone a Vico, a Diderot, a Batteux, a Kant, ai romantici e ai positivisti, fino al nostro secolo e a Valéry, sempre ritrovando precise riprese, o tracce confluenti e analoghe tesi, relative alle proposizioni primariamente rilevate in Leonardo e messe in valore da Valéry.

Una ricerca complessa, di lungo itinerario storico e di vasti orizzonti, ricca di confronti e di puntuali analisi di testi, spesso fatti riemergere come dissepoliti da sotto gli strati induriti di interpretazioni e di commenti sovrapposti, viene dunque qui posta in atto nella prospettiva di un percorso unitario in grado, a volte, di accendere nuove luci teoretiche e nuove stimolanti connessioni. Se fenomenologia in senso lato significa un procedere metodico intenzionale che muove verso le cose stesse, e gli atti che le costituiscono, insieme al movimento che disvela e lega tra loro l'apparire e l'intrecciarsi dei piani di sviluppo delle idee, allora si può ben dire che qui Elio Franzini ci ha dato il difficile testo progettuale, in una verifica storica ed eidetica di notevole interesse per il cammino dell'Estetica attuale, di una vera e propria «fenomenologia» della genesi artistica. Una genesi dell'arte considerata nella vita prassistica dei suoi atti ed in quella eidetica delle sue riflessioni, il tutto colto nel suo insorgere e aprirsi dal Rinascimento in poi, lungo i secoli che dall'Età Moderna portano fin dentro al dibattito culturale dell'Età Contemporanea.

Si è trattato, infine, di ricercare e di cogliere il senso originario della prassi progettuale artistica, per atti di propria intenzionalità e per riflessioni e «figure» sue, storiche e teoriche. Un compito che la filosofia deve pur assumere, anche nella consapevolezza che l'assunzione di tale complesso oggetto - oltretutto di «altra» logica - propone l'interrogazione di una possibile «filosofia della non filosofia», quale appunto la proposizione di Leonardo «pittura come filosofia» problematicamente prospetta. Non solo, ma, in tutti i suoi sviluppi storici successivi, e legandosi all'altra proposizione: «arte come interpretazione della natura», essa solleva anche il problema di fondo, per ogni Estetica di fenomenologia allargata, del parallelo e analogo cammino di un rapporto tra arte e scienza (a suo modo già, dopo Leonardo, in Vico) e quindi di una logica «poietica» del fare artistico, di volta in volta emersa come logica del «geroglifico» espressivo nel suo porsi come insieme di «figura» e «gesto». Si tratta, in definitiva, dell'emergere - poniamo da Diderot a Valéry e a Lyotard, sulle tracce stesse di Leonardo e del suo discorso «mitico», per dirla alla prima - di una tradizione estetico-filosofica che, opponendosi al ristretto movimento linguistico e informativo della parola, nella sua logica «discorsiva» applicata all'esterno sull'arte, si proponga (o tenti di proporsi) di rilevare dall'interno stesso del farsi dell'arte un modo fondamentalmente fenomenologico di dire il «figurale», di dire o mostrare il corposo e vivente senso geroglifico e gestuale attraverso le sue proprie logiche.

È a questo punto che Franzini può portare il proprio precedente assunto di un lungo percorso di verifica storica ad incontrare più liberi piani propositivi per alcuni problemi di Estetica teoretica. Partendo dalla distinzione, ormai fattasi evidente e riprovata (del resto in ogni emergenza artistica) tra discorso linguisti-

co di tipo più o meno rigorosamente «informativo», come organizzazione di segni tendenzialmente monovalenti, codificati e plurisituazionali, e organizzazione corporea-gestuale, mutola e «mitica», di tipo fondamentalmente «comunicativo», valida per atti di messa in comunione espressiva e per segni plurivalenti e unisituazionali non precodificati. Distinzione da noi sempre sostenuta e teorizzata quale strumento di base per una Estetica teoretica, che qui, molto opportunamente, in questa ricerca sul discorso mitico-comunicativo (e non informativo) dell'arte nel suo costituirsi come logica «poietica» della comunicazione espressiva, viene ripresa. Ed anzi, dopo averne ampliato e verificato a tutto campo il rilievo quale fondamento metodico dell'Estetica moderna, viene sollevata, alla fine, a prospettare alcune indicazioni problematiche ricavate dall'interno dell'Estetica contemporanea. Ed ancora una volta, anzitutto e in primo piano, in Valéry: il vero pilastro, insieme con Leonardo, di questa costruzione in ogni momento così ricca di prospettive e di voci.

Ed è proprio in questo punto che s'incetra, in un Leonardo della pittura-filosofia ed attraverso Valéry, il rilievo dell'ampia logica del mito di Leonardo, cioè in e da Leonardo. Esso prende progressivamente la forma teoretica di una riflessione portata sopra un sapere-potere latamente antropologico che nell'arte e nei secoli si rincorre per giungere a noi come un «modello epistemologico» - scrive Franzini - «di una modernità che, pur radicata nel Rinascimento, ne trascende ampiamente i limiti storici per giungere ai confini della contemporaneità».

Per cui, giunti al termine di un lungo percorso storico-interpretativo, che, via via che avanzava veniva ampliando i suoi orizzonti e continuamente riflettendo in una ben chiara direzione finale la molteplice varietà dei paesaggi attraversati, diventa ora possibile sollevare lo sguardo per una veduta di assieme e operare una prima raccolta momentaneamente conclusiva dei risultati raggiunti. Diventa cioè possibile delineare, attraverso qualche linea di fondo ed attraverso un colloquio - non mai perduto attraverso tutto il libro, ma qui decisamente esplicitato - con la contemporaneità, il quadro tematico di alcuni problemi centrali ad una Estetica attuale, quali quelli che si muovono intorno a nozioni come quelle di «desiderio», «corpo», «natura», «figuralità», infine a quelle di «grazia» e di «dialogicità», nozioni e concetti che Franzini può ora riprendere alla luce della sua ricerca e riempire di rinnovata potenzialità, interpretative delle dinamiche complesse di genesi e costruzione, nel farsi dell'arte, dell'opera d'arte. In questo suo sguardo finale «per una intera fenomenologia della creazione artistica» (con tutta la prudenza per quel termine di «creazione») il discorso viene appoggiato, oltreché su Valéry, sulle solide basi di una famiglia filosofica come quella costituita dai legami di pensiero che anche per lontane parentele, vanno da Merleau-Ponty, a Dufrenne, a Lyotard, a Bachtin.

In questo modo tutto il lungo percorso del ritrovamento di una logica autonoma, intuitiva e poetica, della genesi artistica, tutta intera incarnata nel progressivo emergere primario di un sapere-fare tipico della prassi corporea, e quindi di una teoria sempre più articolata del corpo come matrice originaria delle forme espressive e dei significati - del corpo proprio e della intercorporeità naturale e sociale, viene a confluire in quelle che sono forse le maggiori teorizzazioni di un concreto farsi dell'arte nel nostro secolo. Dove risulta anche rilevante il mutamento di paradigma che frattanto si è venuto producendo nelle teorie dell'arte e della cultura in genere, per il quale mutamento una cultura del fare (e del divenire) ha sempre più preso il posto delle antiche culture del «vedere» e l'occhio come visione dell'essere progressivamente è stato sostituito o integrato dall'intero e complesso agire corporeo, dalle dinamiche trans-morfotiche del «corpo», dando luogo alle nuove filosofie dell'arte.

Nella luce di un tale processo assume precisa validità teoretica la coniugazione conclusiva, che Franzini delinea al termine del suo cammino, di termini come «desiderio», «grazia», «dialogicità»: termini che evidentemente coinvolgono le teoriche dell'arte partendo da Valéry e passando per Merleau-Ponty, Dufrenne e Lyotard, fino a Bachtin.

Il desiderio di cui parla Valéry come sorgente dell'opera, infatti, non è il desiderio della mancanza, ma della pienezza: un infinito pieno, estetico in tutta l'estensione del termine, che, quale volontà di proiezione oltre il medesimo, evoca e traduce le voci del silenzio, non si brucia nel sogno onanistico, ma si realizza materialmente nella poeticità delle «opere». Ed è ancora Valéry ad introdurre il concetto di «grazia» come principio estetico motore del desiderio, inserendo così nel desiderio stesso e nella prassi corporea costruttrice dell'opera non solo la legge ritmica dell'espressione artistica, ma la forza propulsiva di un principio dinamico che infinitizza l'atto, nel modo stesso per cui Bayer, il maggior teorico forse della Grazia, ne poteva parlare come di un principio dinamico di equilibri perduti e ritrovati.

Ma non si può celebrare il trionfo del sensibile dinamico e dell'azione costruttiva del corpo senza riprendere in mano il discorso di o su una logica poetica. È la stessa logica della grazia, una logica che «salta dei passaggi», a riproporre il tema di una logica «altra», non discorsiva. E qui ha ragione Franzini di richiamarsi, oltretutto a Dufrenne e al primo Lyotard, soprattutto a Bachtin ed ai suoi scritti di ispirazione fenomenologica. Si tratta di rivendicare, come ultima e decisiva istanza, il superamento di un pensiero di paradigma monologico e di procedere innanzi, anche e principalmente per l'Estetica, con la strumentazione metodica di un «discorso» di natura dialogica e polifonica. Ed è pur fenomenologico l'atteggiamento di rottura degli indurimenti ingenuamente naturalistici e cosali-

stici e delle ossificazioni monologiche, contro le quali, bachtinianamente vale la logica «trasgressiva», che può anche attuare un desiderio «carnevalesco» nell'arte.

È per queste vie che passano le rivendicazioni, che Franzini con questa sua opera ci propone, di una logica poetica del figurale e del geroglifico, che così diventano non soltanto utili strumenti propositivi per un attuale cammino teoretico dell'Estetica, ma, insieme, la rivendicazione di un passaggio della fenomenologia della genesi prassistica dell'arte ad un'antropologia allargata, della quale l'Estetica costituisce un imprescindibile capitolo preliminare, per una più ampia considerazione delle positive intenzionalità costruttive dell'uomo, della pienezza attiva della sua corporeità e dei suoi sensi generatori di mondi di significati e di opere.

Dino Formaggio

INTRODUZIONE

Il muro giallo e la veduta di Delfi. Sconvolto in ogni istante dalla sofferenza, Bergotte - Proust che descrive se stesso morente attraverso Bergotte - si reca a un'esposizione di pittori olandesi per osservare il frammento di muro giallo dipinto da Vermeer nella *Veduta di Delfi*, frammento «d'una bellezza che bastava a se stessa». Di fronte al quadro, lo «stordimento» di Bergotte cresce: per la prima volta, malgrado innumerevoli visioni, vede piccoli personaggi in blu, la sabbia rosa, la preziosa materia del frammento di muro giallo. In quel momento, in cui «impara a vedere», sente di avere dato la propria vita per scoprire una porzione di mondo che sempre era stata di fronte ai suoi occhi. Agonizzando, e cessando di pensare che la sua vita è in gioco, Bergotte muore ripetendo la sua *idea fissa*: «brandello di muro giallo con una tettoia, brandello di muro giallo». E se questa esperienza dello spirito - questa scoperta - non porta alcuna prova sull'esistenza dell'anima, conduce tuttavia ad un «mondo differente», da cui sembriamo uscire per poter vivere su questa terra ma a cui, come Bergotte, torniamo «per rivivere sotto l'impero di quelle leggi sconosciute alle quali abbiamo obbedito perché ne portiamo in noi l'insegnamento, senza sapere chi ve le aveva tracciate»¹.

Il «mondo differente» di Vermeer, che scopre il sempre di nuovo dell'arte, vincendo la morte con le sue leggi sconosciute, è tuttavia il mondo di ogni giorno, «frammenti di un medesimo mondo», come scrive ancora Proust: la stessa tavola, lo stesso tappeto, la stessa donna, la stessa nuova e unica bellezza, così come la macchia azzurra dei fiori che illumina l'evidenza di un viottolo nell'omonimo dipinto vermeeriano. Riproporre gli stessi oggetti e gli stessi volti significa per Vermeer andare sempre di nuovo alla ricerca degli oggetti e dei volti: sempre di nuovo indagati, rappresentati ed espressi, perché il loro senso faccia scoprire la lingua muta delle cose, e le salvi dalla morte dell'insignificanza, salvando la nostra vita dall'oblio del senso. Il potere della visione, la chiarezza che la pura descrizione coglie nel reale non mira soltanto alla cartesiana «distinzione»: vuole giungere alla *verità del reale*, cioè a comprendere, descrivendo sempre di nuovo, e sempre di nuovo interpretando, con la visione e la costruzione di altra arte, i modi in cui le cose stesse comunicano all'uomo - un «altro» linguaggio, sempre alla ricerca del volto espressivo delle cose, e con esse in comunione.

Questo libro, nella fenomenologia e nei volti mitici della creazione artistica, vuole in primo luogo seguire l'idea fissa di Bergotte, cercando le tracce e le trame di un brandello di muro giallo.

¹ L'episodio della morte di Bergotte appartiene, all'interno della *Recherche* di Proust, al volume che ha come titolo *La prisonnière*. Qui si cita dall'edizione francese di Gallimard.

Descrivere le cose, rendere espressivo l'ovvio, il mondo circostante, fondere il volto - il volto di Ginevra Benci in Leonardo - alla natura che lo avvolge: la pittura diviene così analisi infinita e Leonardo, sempre alla ricerca del volto, dell'interpretazione della natura, il «mito» che incarna in sé e nella sua opera il senso del visibile, delle cose che parlano scoprendo le «leggi sconosciute» e in questo modo divenendo «padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo»,² esprimendole nelle loro linee «tortuose e riflesse».

Il volto, come il viottolo, è un'ovvietà finché ci si limita a guardarlo: quando l'artista, catturato dalla visione, ne offre una «interpretazione», il volto diviene lo spettro delle possibilità delle cose - e le cose sono la possibilità di non ridurre a maschere i volti, di non «fissarli» in entità astratte. «Non finisco mai - scriveva Degas - di terminare i miei quadri»: ³ come in Leonardo è la realtà stessa che mostra all'artista il suo carattere «infinito» nell'analisi non mai compiuta di gesti, movimenti, frammenti della natura che permettono l'ardita confusione e fusione fra i disegni di un temporale e la zuffa di cavalieri per la battaglia di Anghiari⁴.

Il turbamento di fronte a un brandello di muro giallo, l'idea di Leonardo e Degas di non poter «compiere» in un'opera il volto della grazia che ad ogni momento del loro lavoro perseguono è il fondo «mitico» della creazione artistica - consapevolezza, come scrive Valéry riferendosi a Vermeer e Rembrandt, che l'idea di un autore non può essere annullata dall'utilità, da un racconto, dalla volontà, da una precisa intenzione: «il perfetto impone il non compimento. È perfetto ciò che non si può finire e che sfugge allo spirito nello stesso tempo in cui l'attira»⁵

Descrivere questo non compimento è interpretare attraverso l'arte la natura, è un «modo di sentire l'infinito»⁶ che comporta «l'impurità» della lingua: un pittore - scriveva Valéry pensando a Degas - «dovrebbe sempre pensare di dipingere per qualcuno cui manchi la facoltà del linguaggio articolato».⁷

Leonardo come mito cerca i «mutoli geroglifici» delle cose attraverso la pittura, e li cerca in primo luogo facendo divenire infinito, con la descrizione, il «finito» che lo circonda, disvelando nelle cose l'infinità estetica del volto.

Il senso della descrizione. Il mondo - il viottolo di Vermeer, ci paesaggi e i volti di Leonardo - è l'orizzonte fluente-costante che «abbraccia» tutti i nostri fini: questo

² Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, par. 9, pag. 7 dell'edizione del 1890 (Roma, Unione Cooperativa Editore) condotta sul Codice Vaticano Urbinate 1270.

³ Degas, *Lettere*, Milano, Bompiani, 1948, p. 32.

⁴ Questi disegni sono raccolti nella «Raccolta Reale» conservata a Windsor, n. 12376.

⁵ P.Valéry, *Cahiers*, tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 975.

⁶ P. Valéry, *Scritti sull'arte*, tr. it. di V. Lamarque, Milano, Guanda, 1984, p. 69,

⁷ *Ibid.*, p. 60.

mondo, scrive Husserl, «è il campo universale verso cui sono orientati tutti i nostri atti» - gli atti della nostra esperienza, della nostra conoscenza, della nostra attività - ed è da questo mondo, dagli oggetti dati volta per volta, che derivano «tutte le affezioni che costantemente si traducono in azioni».⁸

Tuttavia, nota Husserl (così come su altri piani notava Leonardo e, su altri ancora, generava suprema gioia e sofferenza in Bergotte), esiste *un modo completamente diverso* di vita desta nell'aver coscienza del mondo: «esso consisterebbe in un'evoluzione della coscienza tematica del mondo che è capace di dirompere la normalità di questo vivere-verso», permettendo a noi di stabilire, in tale nuovo orientamento universale degli interessi, «un conseguente interesse universale per il *come* dei modi di datità».⁹

«L'essere-già-dato» del mondo, con i suoi sempre nuovi modi di datità che si offrono alla descrizione e che l'artista «interpreta» costruendone di nuovi ancora, è il problema originario per una fenomenologia della creazione artistica, che è in primo luogo un tentativo di interrogare il mondo in tutte le direzioni, per capirne il «fondo» espressivo, nella consapevolezza fenomenologica che qualsiasi fondo si raggiunga, qualsiasi orizzonte si dischiuda, esso ridesta altri orizzonti e «il tutto infinito, nell'infinità del suo movimento fluente, è orientato verso l'unità di un senso, ma non è mai possibile giungere ad afferrarlo e capirlo completamente».¹⁰ Il senso del mondo va sottratto alla sua obiettivizzazione logico-naturalistica e ricondotto all'*enigma della soggettività*, al «vivente», al «mondo-della-vita» correlato a un «attivo operare dell'io»: l'arte coglie questo senso perché *sa vedere* il mondo come un «presente continuo che si trasforma continuamente nel passato e che contiene il presente futuro»,¹¹ facendo divenire il mondo la formazione di una soggettività fungente.

L'artista, a partire dal Rinascimento e dalla sua tematizzazione dei «problemi della ragione»¹² supera la matematizzazione del mondo propria alla tradizione filosofica galileo-cartesiana e offre (e interpreta costruendo) la «corporeità delle cose», dischiudendo così un regno di senso altrimenti destinato a rimanere «anonimo», un regno di «configurazioni» - di *figure* - che possono costantemente essere verificate nell'esperienza. Non si costruisce, dunque, un'opposizione tra formazioni «naturali» e formazioni «storiche» bensì tra ciascuna di esse nella loro intenzionalità

⁸ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di W. Biemel tr. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1968 (III ed.), p. 172.

⁹ *Ibid.* p. 172.

¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹¹ *Ibid.*, p. 520 (Appendice XV)

¹² Si veda *Ibid.*, pp. 36-9.

vivente-fungente e in un'obiettivizzazione che le riduce a «dati di fatto», oggetto di un discorso monologico, veli che impediscono l'accesso al «mondo-della-vita». Con questo termine si vuole appunto indicare soltanto un regno di «evidenze originarie», su cui si fonda la scienza stessa: ma un terreno che va «recuperato», «portato alla luce», «mostrato» come un «orizzonte vivente».

L'arte, nell'originarietà del suo costruire, accede dunque al mondo-della-vita e al suo orizzonte, cercando nelle cose un progressivo «arricchimento di senso», una progressiva formazione di senso, vedendo nel mondo un orizzonte da esplicitare. Sulle orme di una fenomenologia che proceda analizzando sia «figure» storico-teoriche sia gli atti che disvelano tale orizzonte, si cercherà, nelle pagine che seguono, di cogliere l'originarietà del senso della costruzione artistica, scorgendo in essa quale incessante «interpretazione» della «ovvietà» del mondo, lo spettro «dialogico» in cui si pone la «verità» del mondo stesso: una verità che rientra nella tematica dell'uomo e del suo mondo circostante, «nel mondo culturale di quell'umanità che l'ha elaborata e nell'ambito della quale esiste la possibilità di comprenderla».¹³ *L'io e la costruzione artistica.* Il mondo-della-vita, che comprende in sé tutte le formazioni pratiche, e il loro senso non obiettivistico, «è in un costante riferimento alla soggettività»:¹⁴ il mondo appare come un «polisistema della soggettività trascendentale», che disvela il mondo disvelando se stessa. Nel suo essere una «interpretazione» del mondo circostante, la creazione artistica si affida ad atti soggettivi, ad una prassi umana, corporea, gestuale: *l'ego cogito*, senza cessare di riflettere, spinge la propria forza verso l'architettura.

In Leonardo la filosofia diviene pittura e nella pittura «l'impersonalità» dell'io - che non è questo o quell'uomo reale ma il principio di possibilità della costruzione - disvela i momenti di una logica immaginativa che coglie nuovi percorsi dell'intervento umano nelle cose del mondo, vede nel *progetto* dell'arte una *logica del soggetto*. La pittura è un'*idea fissa* che dà «configurazioni» del mondo svelando trame che non sarebbe possibile «dire» o ridurre a «dati di fatto»: presenta e mostra una logica - un logos figurale incapace di un percorso lineare, che segue gli atti dell'artista sulla materia sapendo che l'assurdo è sempre in agguato. In questo caos apparente l'artista è preda della sua «filosofica» idea fissa, che lo spinge a costruire: «per la mia salvezza - scrive Valéry - era importante che fossi obbligato ad agire, senza errore, senza ritardo, onde evitare di ferirmi. In questo caos di pietra, nessun passo, nessuna composizione di sforzi che fosse simile ad altri e la cui idea potesse servirmi due volte».¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

¹⁵ P. Valéry, *L'idea fissa*, a cura di V. Magrelli, Roma-Napoli, Theoria, 1985, p. 40.

L'idea fissa incarna in sé il paradosso del creare: un movimento incessante che «fissa» l'altro da sé, *ciò che non è idea*, un istante che pone la durata, un atto che instaura un *Universo*, «gigantesca operazione di trasformazione». ¹⁶ L'Universo che l'arte presenta conduce al paradosso leonardesco dell'arte come filosofia: movimento, gesto costruttore che, immobilizzandolo, «interpreta» l'Universo in noi e fuori di noi - «Implesso» (come lo chiama Valéry) che non è «attività» ma *pura capacità*, possibilità di una «cosmologia» che si definisca proprio in base soltanto ad un principio di possibilità in cui si radica, e si trasforma, l'io costruttore, un «attraversamento» dialogico che renda costruttive le differenze mostrando le loro «ragioni». L'arte, anche nel suo agire «cosmologico», si pone dunque come una «filosofia della non filosofia»: interpretazione di un Universo che la logica della non-contraddizione non può esprimere, rendere un insieme di regole e leggi di cui sia garantita al tempo stesso la dialogicità e l'invarianza.

Una lettura mitica del mondo. Sull'Implesso, sull'Universo che l'arte pone in opera, non possiamo - come scrive Platone nel *Timeo* riferendosi proprio all'origine dell'Universo - «offrirti ragionamenti in ogni modo seco se stessi pienamente concordi ed esatti»: «ma, purché non ti offriamo discorsi meno verosimili di quelli di qualunque altro, dobbiamo essere contenti, ricordandoci che io parlo a voi, giudici miei, che abbiamo natura umana: sicché intorno a queste cose conviene accettare una *favola* verosimile, né cercare più in là». ¹⁷

Pur se non si vuole entrare in problemi di esegesi platonica, risulta evidente che Platone offre qui uno strumento per comprendere *come* disvelare il senso dell'Universo dell'arte, dell'Implesso: chiuso ai mezzi della conoscenza logica, della «scienza» quantitativa e matematica, esso si apre al *mito*, non metodo per cercare il «vero» ma metodo per esporre «verosimiglianze», «analogie», facendo appello «all'immaginazione più che al ragionamento». ¹⁸ L'artista opera allora *in analogia* con il Demiurgo, come questi partendo dalla distinzione tra l'essere stabile e il divenire mutevole e cercando una «favola» per «esprimere» l'ambiguità di questo spazio, le trame di questa «differenza»: l'artista presenta con le sue opere un'interpretazione mitica del mondo, unica forma «filosofica» - narrativa, discorsiva - per esprimere e mostrare, anche senza spiegare, una «cosmos» che non è filosofia, che non è un «sapere» discorsivo e monologico.

Far apparire, allora, Leonardo come *mito* della creazione artistica è consapevole accettazione (emblematica in Valéry) della specifica logica architettonica dell'arte: è un mito che racconta un percorso interpretativo le cui leggi sono al loro fondo

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ Platone. *Timeo*. 29 c (tr.it.. Bari. Laterza, 1980 in *Opere complete*. vol. VI, p. 376).

¹⁸ L. Robin, *Platone*, Milano, Lampugnani Nigri, 1971, p. 133.

segrete, fondate sul paradosso, sulla differenza fra il mobile e l'immobile, tra il caso e la necessità; «logica» che è tale solo «in analogia» con la scienza ma che sa, ad ogni momento in cui opera, e ancor più quando se ne cercano i principi informativi, che «altri» sono i suoi mezzi espressivi - miti, geroglifici, figure che «mostrano» ciò che non si può «dire», che non è «discorso», e in sé rivelano percorsi di attività.

Fare dell'arte una filosofia della non filosofia è il mito che Leonardo incarna, mito che «raccontando» la propria genesi rivela alcune trame «viventi-fungenti» della «logica muta» della creazione artistica: il mito «dà corpo» e spessore alle «voci del silenzio», diviene il geroglifico o il gesto di una *poiesis* che, a partire dal soggetto, interpreta il mondo senza voler ridurre a norme la sua «verità», cercando di *esprimerne* i molteplici livelli di senso. La costruzione artistica ha nei suoi atti la possibilità di esprimere «miticamente» l'Implesso, svolgendo con i miti il divenire dell'idea fissa, fissandola in oggetti, nei volti disegnati da Leonardo.

L'impulso, lo *Streben* faustiano, dell'artista-demiurgo verso un'interpretazione mito-poietica del mondo - del mondo-della-vita - ha la sua nascita, e la sua segreta linfa, nel *male dell'attività*, in quella spina mentale che induce all'azione, alla concretizzazione dell'idea¹⁹ quale mezzo o segnale di *trasformazione*, di una goethiana *metamorfosi*. L'instabilità di questo atto, che è come uno spasmo momentaneo che non si ritrova e non si riconosce nell'oggetto che manipola, è insieme l'instabilità e la forza di *eros*, l'instabilità «stabile» delle danzatrici di Degas - piacere che «può durare un solo istante»,²⁰ che quindi sembra non poter «durare». L'istantaneità di eros è quell'idea, «fissa» ma non «fissabile», che ha un «ruolo immenso» nell'avventura di ogni uomo, che informa di sé il *paradosso della creazione artistica*, incontro di *ordine e disordine*, di *rigore* e di *impulsi*: si crea soltanto per l'inserzione «casuale» di attimi erotici ma l'Universo, e il compimento dell'uomo, si ha soltanto se la trama «mitica» diviene opera, si trasforma nel movimento - «progettuale» ma «compiuto» - della *grazia*.

Eros idea fissa è «una soglia dell'esistenza del Tutto».²¹ In questo modo, attraverso la creazione artistica, si opera una *metamorfosi* e la «presenza estrema dell'istante» (eros e il suo desiderio) diviene la «presenza estrema del possibile» (la grazia dell'opera e il progetto del creatore): ma perché lo spirito giunga a questo «ordine-per-sé» occorre proprio *fornirgli del disordine*, gli impulsi di eros, l'inserzione del caso.²² L'ordine a cui giunge deve essere, come quello della grazia, tramato dal movimento, dal disordine: non l'ordine delle «norme» linguistiche e-

¹⁹ Si veda *L'idea fissa*, cit., pp. 44-5.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 66.

ternamente valide ma quello della trasgressione, che «passando attraverso la logica», divenendo «dialogico», spezza la posizionalità monologica delle filosofie che, chiuse nei propri imperialismi linguistici, si allontanano dalle cose, dall'originarietà «possibile» dell'Implesso, dalla possibilità di «trasformare» il mondo attraverso gli atti «impersonali» della creazione artistica, che si traducono solo nella personalità mitica di Leonardo.

Porsi al di là del linguaggio dei filosofi non significa (né significa per Valéry) «negare» la filosofia ma semplicemente ricondurla alla sua originarietà, sottolineando che quando essa esce dalle proprie gabbie linguistiche, dal regno delle «nozioni pure», e incontro «l'Altro», ciò che filosofia non è, deve mutare il proprio metodo, deve cioè impadronirsi dei paradossi dell'idea fissa e farli «agire». È così necessario «interpretare» questo «altro» con strumenti «poietici» - il dolore dell'attività - che la logica «fissata» da secoli di filosofia non può né comprendere né utilizzare: penetrare nell'Implesso significa per Valéry «farsi Leonardo» e, come Leonardo, considerare dialogicamente l'interpretazione della natura, come un compito «infinito» che trae dalla sua «tela di ragno» una «grazia» che desidera sempre di nuovo essere compiuta, trovando nella propria presenza un impulso verso la creazione di nuova arte.

La logica «ritmica», che «fa salti», pone dunque la grazia dell'opera - e non la statica bellezza - al centro di un dialogo costruttivo fra «saperi» e «poteri» di cui Leonardo è l'immagine e il mito. La grazia della creazione artistica vive soltanto in una dimensione dialogica, cioè in una dimensione che non la riduce a norme, a regole, a discorsi che annullino la sua matrice «figurale» e «geroglifica». Tale «dialogicità» deve interpretare la natura - cioè la «natura delle cose», *come* le cose appaiono nel nostro mondo circostante - non semplicemente come se essa fosse una profondità «accessibile», spiegabile attraverso numeri ed operazioni di quantificazione, con discorsi, sillogismi, ragionamenti, concetti, con il dominio del logos, ma come profondità *insondabile*, un Universo, un Implesso che, come nel platonico *Timeo*, può essere «mostrato» - con il mito, il geroglifico, la figura - ma non ricondotto alla precisione dei *logoi*.

Questa interpretazione-dialogo interno alle «cose», alla «natura» - di cui l'arte è il risultato e di cui la creazione artistica è «l'esibizione», è l'«idea fissa» dell'artista, dell'artista che si trova sempre di nuovo a «rompere cicli» logico-dialettici e quasi costretto ad inventare «a ogni istante un atto originale, abbastanza difficile, sempre imprevisto».²³ «Interpretazione» della natura attraverso l'arte significherà allora non solo una «lettura» del dato «costruito» ma anche una ricerca dei processi costruttivi nei quali i gesti, gli atti «poietici» «leggono» a loro volta la natura sino

²³ *Ibid.*, p. 121.

all'insondabile: un processo che non solo non trascende la «dimensione estetica» ma che, al contrario, vede in essa il «cominciamento» per il fare dell'arte, per la creazione²⁴ di quella «seconda natura» che l'arte mette in opera - arte che è a sua volta in primo luogo costruita dai gesti «corporei» dell'artista, dallo «spessore» che questi individua nel visibile, dando corpo e senso a un invisibile.

Linee per un'introduzione. Se il Leonardo di Valéry è qui il «mito» - l'origine - di una fenomenologia «interpretativa» della creazione artistica, e in quanto mito ne è anche il compimento teorico, il percorso fenomenologico può seguire una strada non certo breve e densa di svolte: una strada che si può veder partire da Leonardo (e dalle interpretazioni che il suo mito ha suscitato nella filosofia contemporanea) e che prosegue toccando alcuni pensatori-chiave per la fondazione dell'estetica moderna: Bacone, Vico, Diderot, Batteux, Kant.

Nelle pagine che seguiranno non si cercherà, tuttavia, di ricostruire da un punto di vista storico o storico-filosofico il problema della creazione artistica, attraverso questi o altri autori. Si andrà piuttosto alla ricerca di un «mito» che tutti li accomuna e che disegna un *percorso teorico*: la frase di Leonardo sull'arte come «interpretazione della natura» è infatti avvio per una «logica poetica» che ha come suoi strumenti - suoi «gradi» e sue «ragioni» - tutte le sfumature con cui si presenta il $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ della «parola mitica»,²⁵ gradi che sono quelli del *gesto*, del *geroglifico*, della *figura*. L'essenziale infatti, scrive Valéry, sono, più che le cose, le *figure di relazioni tra le cose*, la loro «fenomenologia» che conduce a una logica «espressiva», in cui «l'altro» non può essere assorbito nel Medesimo, in cui il *desiderio* di creare, che rinasce ad ogni istante di fronte alla natura e all'arte, non può essere soltanto una pulsione da soddisfare.

Il geroglifico espressivo, come insieme di figura e gesto, è l'istanza mitica che segue al suo interno la logica poetica dell'arte, mostrando ciò che l'artista sa e può fare. Si tratta allora, per il filosofo, di cercare, a partire da queste ragioni «oggettive», gli strumenti per «dire» il figurale, per «mostrare» questo Implesso avendo la

²⁴ Sul tema del trascendimento della dimensione estetica si veda invece H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, su cui si tornerà in seguito. Si è qui scelto di utilizzare il termine «creazione» estetica, malgrado l'ambiguità «teologica» che esso possiede, proprio per rimanere anche terminologicamente vicini a P. Valéry. Inoltre si sono ritenute valide le argomentazioni che, a favore dell'uso di questo termine, porta O. Revault d'Allones nell'introduzione al suo *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, dove si sottolineano i significati di «originalità» connessi al termine «creazione».

²⁵ Sul significato di «parola rituale» del termine greco *mythos*, che appunto parola significa, si veda il saggio di M. Franck in R. Ruschi (a cura di) *Estetica tedesca oggi*, Milano, Unicopli, 1986.

consapevolezza che esso non è filosofico, non può essere rinchiuso in circoli linguistici. Già Wittgenstein aveva sottolineato, alla proposizione 6.421 del *Tractatus logico-philosophicus*, che «l'estetica non può formularsi», è «ineffabile»: per «dir-la» bisognerà allora decifrare la sua «grafia geroglifica», la quale «raffigura» i fatti che «descrive» e che, come i gesti, «mostra» il suo senso. È attraverso la fenomenologia di tale mostrarsi che viene alla luce una tradizione estetico-filosofica che vede nel geroglifico e nel gesto una potenzialità espressiva che solo nell'arte realizza, attraverso atti concreti e nell'oggettività necessaria dell'opera, le sue possibilità. È in tal senso che sia Leonardo sia Bacone sia Vico sino a Batteux e Diderot (e, su altri piani, lo stesso Kant) considerano il gesto e il geroglifico come quelle «forze espressive» che stanno a base del «linguaggio» dell'arte - ma un linguaggio che non è sempre riconducibile al «discorso» o dove questo deve possedere una «corposità» figurale: è una logica «altra» o, meglio, una logica che «salta dei passaggi» e qui trova la grazia, che nega il principio di non contraddizione, una logica che può ricordare quella «poietica» di Vico la cui *necessità* non è radicata in norme predate ma in «universali fantastici» che si esprimono in favole e miti, in genesi concrete di senso che conducono ad opere d'arte. E se il mito, come si vedrà in Valéry, è in primo luogo il «nome» di tutto ciò che esiste avendo solo la parola per causa, è anche il cominciamento «favolistico» di un processo di costruzione poietica che, nella coscienza «leonardesca» delle differenze fra i vari saperi, fa agire queste differenze stesse in processi «dialogici» di oggettivazione che trasformano favole e miti nei geroglifici espressivi di opere d'arte costruite, sensibili, «necessarie» nel loro essere costruite e sensibili ma irriducibili ad una visione puramente intellettuale o riflessiva.

Da Diderot a Valéry è dunque possibile, invece che tentare di «definire» l'espressione artistica, ricercare una fenomenologia del suo «mostrarsi», una fenomenologia dei suoi «atti espressivi»: una descrizione delle intenzioni di significato, dei riempimenti di senso degli atti della ricezione estetica e, soprattutto, della creazione artistica e del loro dialogare, una «esibizione» delle «strutture» di questi atti e delle differenze di struttura²⁶ che permettano di cogliere i caratteri essenziali, le ragioni «necessarie» dell'operatività artistica, tenendo presente che siamo qui di fronte, per ricorrere al linguaggio kantiano della *Critica del Giudizio*, all'esibizione di «idee estetiche», cioè di rappresentazioni di un'immaginazione produttiva che «fanno pensare molto» senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa essere loro adeguato e, per conseguenza, nessuna lingua possa esprimerle. Nessuna lingua, scrive Kant: appunto non il logos «determinante», verbale e discorsivo, ma

²⁶ La fenomenologia come «esibizione delle differenze di struttura» è in tal modo definita da G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

le «voci del silenzio», i mutoli geroglifici, le favole mitiche - linguaggi «dialogici» (dialogo fra noi e il mondo, fra l'uomo e la natura che è il suo corpo e il suo corpo stesso interpreta) in grado di esprimere, i significati, essi stessi dialogici, del fare dell'arte, del «mito di Leonardo».

Desidero ringraziare il prof. Dino Formaggio per i preziosi insegnamenti e la costante vicinanza alle mie ricerche. Ringrazio inoltre i professori Giovanni Piana, Gabriele Scaramuzza e Stefano Zecchi per gli utili consigli e la cordiale attenzione al mio lavoro. Ringrazio Maria Luisa Civita per gli spunti offertimi nelle nostre «dispute» sul problema del moderno. Un vivo ringraziamento a Fosca Mariani Zini con cui ho utilmente discusso, traendone molteplici suggerimenti, vari problemi sviluppati in questo libro. Desidero infine ringraziare gli studenti dei seminari del corso di Estetica dell'Università di Milano degli a.a. 1984-85, 1985-86, 1986-87 che, con la loro attenzione e le loro domande, hanno incoraggiato e sostenuto il mio lavoro.

IL MITO DI LEONARDO

Sulla fenomenologia della creazione artistica

Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables

Paul Valéry, *Cantique des colonnes*

Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena, da ich sie trug

Wolfgang Goethe, *Faust*, Parte prima, Atto secondo.

PRIMO CAPITOLO

ARTE E FILOSOFIA IN LEONARDO DA VINCI

1. Leonardo filosofo

Il mistero di Leonardo. La domanda che Valéry si pone nel suo *Introduzione al metodo di Leonardo*, riferita a Leonardo stesso, – «ma allora è o non è filosofo?»¹ – è quasi un *topos* presente in numerose pieghe dell'estetica contemporanea. Se ciò, da un lato, ha condotto ad un ingigantimento del «mito Leonardo», a scapito della verità della sua figura storica, dall'altro permette di cogliere in tale mito una «chiave di lettura» della filosofia contemporanea stessa, del suo «parlare per miti» e «mascherare» idee e visioni del mondo dietro i volti di enigmatici personaggi storici. Non si vuole quindi qui restituire l'immagine di un Leonardo «reale» bensì ricostruire quegli elementi «mitici» della sua personalità che già Vasari² sottolineava e che possono risolversi in quel mistero proposto da Valéry: può un artista, un multiforme scienziato, un «tecnico», essere filosofo? E in quale senso potrà porsi la sua filosofia?

Attraverso questa griglia di lettura, il problema di Leonardo diventa quello, molto più ampio e generale, dei rapporti tra filosofia, scienza e arte nell'ambito del pensiero e dell'estetica moderni. È infatti indubbio, come nota Garroni,³ che il mito di Leonardo nel '900 è nato in opposizione alla critica romantica e al suo figurarsi Leonardo come «genio universale» che vive in una magica confusione con la natura. Più in generale, e considerando che anche un filosofo settecentesco come Addison⁴ aveva una simile visione, si può forse dire, come sarà evidente in Valéry, che il mito di Leonardo sorge considerando il genio non come un «mago» ispirato bensì come «artista» capace di «inventare» secondo regole che portano al massimo risultato gli sforzi costruttivi congiunti delle sue facoltà.

¹ La domanda di Valéry, contenuta nel suo *Introduzione al metodo di Leonardo* (1896), costituisce il punto di avvio per l'intera analisi di questo capitolo. Peraltro, con il titolo «Leonardo filosofo», prendono posizione vari saggi di filosofi contemporanei, quali Croce, Gentile, Jaspers, Abbagnano, quasi a significare che il problema non è puramente «storiografico». Per una visione generale del problema è molto utile l'articolo di E. Garroni, *Leonardo e il suo tempo*, in «Rassegna di Filosofia», IV, 1, 1955, pp. 5-37.

² Nelle sue «vite» Vasari ironizza sulla «indecisione» di Leonardo. Per ulteriori notizie si veda il citato articolo di Garroni.

³ E. Garroni, *art. cit.*, p. 5.

⁴ Addison si riferisce alle «stranezze» di Leonardo. Si veda inoltre il citato articolo di E. Garroni.

Antitetica a questa impostazione è la lettura che di Leonardo offre il poeta romantico W.H. Wackenroder nel breve scritto *Il modello di un pittore geniale e insieme profondamente dotto, mostrato nella vita di Leonardo da Vinci, celebre capostipite della scuola fiorentina*, dove Leonardo stesso è prova che «l'arte in verità non s'impara e non può essere insegnata, ma che la sua vena, se è condotta e indirizzata per uno stretto sentiero, indomita sprizza fuori dall'anima dell'artista».⁵ D'altra parte, se questa tesi del genio che «sprizza fuori» dall'artista come un «dono naturale» o, kantianamente, come un talento naturale che «dà la regola all'arte», verrà «complicata» dai contemporanei, già con Wackenroder (e naturalmente con l'intera tradizione «romantica») ben si comprende che questa «forza» è collegata alla costruzione di «forme» e ha quindi la necessità di ordinarsi secondo regole. Wackenroder scrive infatti che Leonardo ha compreso che «un pittore deve saper di tutto, in modo da poter dipingere non indifferentemente secondo un unico colpo di pennello a lui abituale, ma ogni cosa secondo la sua speciale natura; e che perciò il pittore non si deve attaccare a un unico maestro, ma deve liberamente studiar la natura in tutta la sua essenza, perché altrimenti egli meriterebbe d'esser chiamato nipote e non figlio della natura».⁶

Da un lato, quindi, Wackenroder apprezza in Leonardo la capacità di «accoppiare» gli insegnamenti e le regole dell'arte con le sue realizzazioni ma, dall'altro, vede in questo accoppiamento quell'eccezionalità quasi misterica che, propriamente, costituisce per lui il genio. Riprendendo infatti gli argomenti del «paragone», e quindi un certo «sistema delle arti» (di cui Hegel costituirà il massimo risultato)⁷, sottolinea le differenze fra lo «spirito delle arti figurative» e «l'ispirazione dei poeti», vedendo nel genio la sintesi «dialettica» capace di unificare i contrari, cioè il pittore, il poeta e lo scienziato: unificazione che può verificarsi soltanto in una personalità eccezionale e che quindi ben difficilmente può essere ricondotta a regole e posta addirittura come principio della creazione artistica. «Lo spirito indagatore delle scienze esatte – scrive Wackenroder⁸ – appare così diverso dallo spirito creatore dell'arte che, al primo esame, si potrebbe credere trattarsi di due specie diverse nella loro essenza»: Leonardo è questo Giano bifronte, se non mostro senz'altro un mistero.

⁵ Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 26. Bisogna tuttavia ricordare che è Leonardo stesso a definire la pittura «nipote» e non «figlia» della natura, come si vedrà in seguito.

⁷ Sul problema del sistema delle arti si veda il II capitolo, con particolare riferimento al paragrafo dedicato a C. Batteux.

⁸ Wackenroder, *op. cit.*, p. 29.

Leonardo e il neoidealismo. Leonardo artista, scienziato e filosofo, in questo alone misterico, è divenuto così soggetto «passivo» di un'infinità di antitetiche interpretazioni che sono andate alla ricerca di un minimo comune denominatore filosofico che raccogliesse in unità il suo molteplice sapere. Si è così parlato di un Leonardo neoplatonico, umanista, antiplatonico e antiumanista, artista, scienziato, metafisico, empirista: ma tutte queste proposte, nota Garroni⁹ «non hanno veramente senso» dal momento che, se si vuole cogliere un'unità in Leonardo, bisogna coglierla «nella sua umanità, nel suo temperamento», bisogna porla su un versante *etico* «che dà ragione del germogliare e ramificare vario e stupefacente dell'attiva coscienza di Leonardo». Questo versante etico risulta tuttavia connesso, sin dalle sue origini, con quello *estetico* poiché il dibattito novecentesco su Leonardo «filosofo» si riferisce in gran parte al problema della natura «filosofica» dell'estetica stessa, considerata a partire dal fatto «etico» della creazione artistica.

In definitiva, sia pure paradossalmente, questa posizione, che trasforma il discorso su Leonardo in quello sul ruolo che la creazione artistica deve rivestire all'interno dell'estetica come disciplina filosofica, trova un sostegno nel saggio che, nel 1906, Croce dedica a «Leonardo filosofo».¹⁰ Leonardo, a parere di Croce, può essere detto filosofo solo «in modo indiretto», per «metonimia» o «metafora»: egli, infatti, *non fu* filosofo, né può dare origine ad un'estetica, poiché «verso l'osservazione e il calcolo effonde ogni suo entusiasmo» anelando al «possesso del mondo esterno» mentre i «veri» filosofi «celebrano la potenza dello spirito» e non «quella dei cinque sensi».¹¹

Croce oppone dunque la «potenza dello spirito» al «potere della sensibilità», ponendo in essere quel dualismo che Valéry, attribuendolo originariamente a Pascal, considererà come il motivo principale dell'incapacità «filosofica» di comprendere quell'«universo delle cose sensibili» fra i cui *prodotti* vanno inserite, dotate di particolari «qualità», le opere d'arte.

⁹ Si veda E. Garroni, art. cit., p. 36 e p. 37.

¹⁰ Peraltro, come ricorda F.M. Bongianni in un volume non privo di spunti interessanti (*Leonardo pensatore*, Piacenza, 1935), la posizione polemica di Croce è diretta soprattutto contro l'interpretazione «riduzionista» della figura di Leonardo compiuta dallo studioso positivista L. Ferri nel suo volume *Leonardo da Vinci e la filosofia dell'arte*, Torino, 1871, ed in tale contesto va in primo luogo inserita. Ma Croce voleva anche, in sintonia con le esigenze generali del suo «sistema», porre dei ben precisi confini al pensiero filosofico e, inoltre, polemizzare con quella che chiama «l'odierna moda del culto leonardesco», intendendo con ciò probabilmente rivolgersi al gruppo in quegli anni sorto intorno alla rivista «il Leonardo».

¹¹ Il B. Croce, *Leonardo filosofo* (1906), in B. Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1948 (IV ed.), p. 212. D'ora in avanti citato direttamente nel testo.

Per Croce, invece, la filosofia non può essere interpretazione della natura né l'arte avere le sue basi nell'operatività tecnica del soggetto: Leonardo non è quindi filosofo perché è «tutto chiuso nella meccanica, nella fisica, nella cosmografia, nell'anatomia, con la più compiuta indifferenza verso problemi d'altra sorta, e afferma energicamente questa sua indifferenza, quasi per proteggere l'attività che gli è cara da distrazioni e deviazioni».¹² Se Leonardo non è filosofo in quanto «naturalista», ciò significa che non era per lui possibile avviare una teoria dell'arte e un'estetica poiché, per Croce, «l'estetica è disciplina speculativa, e presuppone e compie insieme il sistema, una disciplina in cui vi è necessità di trascendere il fenomeno: a Leonardo appunto mancava la coscienza dell'interiorità che si concreta nell'opera d'arte, della fantasia creatrice, del «carattere lirico e passionale della creazione artistica». Leonardo «non riesce a distinguere due cose affatto diverse: l'impronta dell'anima del creatore nell'opera d'arte (che è poi la sostanza stessa dell'opera d'arte) e l'invasione illegittima dell'arbitrario individuale: lo stile e la maniera» (p. 224).

Leonardo infine, oltre a non comprendere la *liricità* della creazione artistica, pretende anche, per Croce, di *tecnicizzare* questo processo e cade quindi in un campo che, essendo al di fuori dello spirito, non è né può essere filosofia: chi nel leonardesco *Trattato della pittura* cercasse una «filosofia dell'arte» troverà soltanto «un gran libro di tecnica» mentre «non si può ammettere una categoria speciale di ricerche scientifiche le quali si dicano "tecniche"» (p. 229). Croce dunque, proprio perché ha compreso l'importanza che il fattore tecnico riveste in Leonardo, «utilizza» la sua figura per ribadire l'assenza di contenuto filosofico da parte della tecnica a favore di una «liricità», di un'idealità spirituale completamente separata da quello che Valéry chiamerà «l'ordine delle cose pratiche» in cui l'opera d'arte si realizza. Se Croce ammette che in Leonardo vi è il pensiero profondo che «il fatto estetico e l'opera d'arte consista, non già in un'idea astratta, ma in un movimento di vita, indefinibile come ogni movimento vitale, somigliante a un germe che si esplica e che, pur come germe, ha la sua perfezione, senza la quale non sarebbe possibile la perfezione dello sviluppo» (p. 226), non basta questa concessione «organicista» per istituire un legame con chi vede in Leonardo il punto di passaggio verso una nuova concezione del fare artistico. Il problema è infatti *come* l'organicità dell'opera venga prodotta, in che senso i saperi scientifici collaborino a tale costruzione e, infine, quale ruolo rivesta il potere tecnico dell'artista: questioni tutte che

¹² *Ibid.*, p. 214. I cenni di apprezzamento che Croce rivolge alla ricerca di G. Séailles (*Leonard de Vinci. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892) vanno probabilmente spiegati con il fatto che egli vede di buon occhio una limitazione «psicologica» della personalità di Leonardo, che non può più porsi, in questo modo, come «uomo universale».

per Croce rimangono «non filosofia», precettistica o confessione psicologica e che quindi non possono trovar posto nell'estetica, disciplina «fissata» all'interno del sistema della filosofia, indifferente agli strumenti della prassi.

In questa direzione idealistica appare ben più articolata, oltre che meno dogmatica e definitiva, la posizione espressa da Gentile nel suo *Leonardo filosofo* (1919). Al di là, infatti, dell'ovvia considerazione che Leonardo *non è* filosofo se per filosofo si intende chi ha scritto libri sui classici problemi del pensiero, o ha creato scuole o specula sull'essere, si deve invece ammettere, con evidente intento anticrociano, che «Leonardo, artista e scienziato (naturalista e matematico), è filosofo dentro alla sua arte e alla sua scienza: voglio dire che si comporta da artista e da scienziato di fronte al contenuto filosofico del proprio pensiero, che non svolge perciò un'adeguata e congrua forma filosofica, ma intuisce con la genialità dell'artista e afferma con la dommaticità dello scienziato»¹³. Pur permanendo una scissione piuttosto netta tra «intuizione» e «scienza», Gentile sembra avere compreso, attraverso Leonardo (riallacciandosi, in definitiva, ad una tradizione «classica» che parte dal platonico *Timeo*), come sia possibile fare una «filosofia della non filosofia», come vi possa cioè essere filosofia al di fuori del sistema e come, di conseguenza, la filosofia possa essere un «atteggiamento dello spirito», atteggiamento che, in Leonardo, è «creatore di un mondo di immagini, umane o naturali, ma tutte ugualmente espressive di una ricca, commossa vita spirituale» (p. 185).

Gentile, in virtù di questa sua posizione, intuisce inoltre il carattere problematico, aporetico, persino angoscioso che, presente in Leonardo, farà di lui un «mito della modernità»: non il genio in pace con la natura né il tecnico consapevole di poterla dominare bensì lo «scienziato-artista», sempre tormentato di fronte ai suoi misteri e alla sua grandezza, che «pena» di fronte a un «infinito» che gli appare irraggiungibile. È per questi motivi, che sembrano quasi «etici», che Leonardo contrappone agli eruditi e ai filosofi del suo tempo non soltanto se stesso come «uomo senza lettere» ma gli uomini come «inventori e interpreti»: qui, scrive Gentile (p. 194), l'esperienza «non è più la misura logica del conoscere, ma lo stesso conoscere, il conoscere nella sua schietta originalità, il conoscere certo, al quale si commisura la certezza d'ogni conoscere secondario e derivato». Pur se in Leonardo non è ancora presente quel problema della «fenomenalità» del reale e dell'esperienza che verrà alla luce in Galileo, non per questo l'esperienza è in lui mero «fatto»: essa si solleva anzi al di sopra della semplice contingenza «per assumere carattere e valore razionale» (p. 196), per divenire *ragione*, presupposto dell'esperienza che, tuttavia, soltanto nel razionale scopre la sua intima sostanza. Sottolineando presunti

¹³ Gentile, *Leonardo filosofo* (1919), in G. Gentile, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 185.

echi platonici presenti in Leonardo, Gentile vede nella Natura come appare nei suoi scritti e nelle sue opere una «provvidenza ordinatrice di mezzi ai fini», una ferrea legge razionale che nella sua teleologia procede secondo «necessità». Con questo concetto della natura, commenta Gentile (p. 208), «siamo sulla via del naturalismo, ma non del naturalismo scientifico di Galileo, bensì di quello metafisico di Bruno e Campanella che naturalizzano lo spirito, ma spiritualizzano la natura». Ad una natura tendenzialmente neoplatonica Leonardo sovrappone dunque una nozione di *esperienza* dove la matematica gioca sia un ruolo «rivelativo», neoplatonico nei suoi aspetti «magico–misterici», sia una funzione «aristotelica» quando si sovrappone all'operatività dell'esperire.¹⁴

Al centro di questi influssi e problematiche si trova comunque *l'opera dell'artista*, Leonardo costruttore, che cerca Dio nelle sue opere, che attribuisce all'artista non un ruolo di «imitatore» bensì quello di *creatore*: «questa potenza creatrice del pittore – scrive Gentile (p. 212) – è quella divinità dell'uomo che il platonismo additava nell'anima umana; onde esso insegnò a tutto il Rinascimento ad esaltare la dignità e grandezza dell'uomo nel mondo, di cui anche Leonardo ha detto l'uomo modello». Siamo così di fronte ad un «microcosmo» platonico che, attraverso Leonardo, vuole mostrare il paradigma dell'«uomo rinascimentale», cosciente del «suo profondo valore» e insieme «creatore di bellezza immortale e fondatore di una molteplice scienza signoreggiatrice della natura» (p. 213).

Il Leonardo–filosofo di Gentile è quindi quello *spirito artistico e creatore* che solo in quanto tale è appunto «filosofo» e si fa guidare da un principio di ragione, presupposto dell'esperienza e motore della sua stessa *attualizzazione*. In questo modo, per Gentile, Leonardo, sfiorando quel che sarà il naturalismo schellinghiano, apre piuttosto quella tradizione che, pur conducendo a Kant, ha in sé anche la possibilità di un «trascendimento» della dimensione estetica kantiana.

Leonardo neocriticista. Una lettura «kantiana» (o, meglio, «neokantiana») della filosofia di Leonardo, resa a prima vista agevole dai numerosi passi che nel suo *Trattato* Leonardo stesso dedica alla «visibilità», ha trovato in Ernst Cassirer il suo principale rappresentante.¹⁵ Modificando infatti l'ottica «idealista», e senza mai

¹⁴ Si veda N. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1982. Ma si veda anche E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, la Nuova Italia, 1935, p. 11. È inoltre interessante notare la polemica che, nell'introduzione al volume citato, Cassirer rivolge nei confronti della «classica» interpretazione di J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1968 (IV ed.).

¹⁵ Ci si riferisce, in particolare, al citato volume di E. Cassirer, ma anche al capitolo dedicato a Leonardo nella sua «storia della filosofia», dove Leonardo appare con evidenza inserito in un'interpretazione fortemente «neokantiana» della storia del pensiero.

rinunciare al piano della discussione «storica», Cassirer, pur giungendo come Gentile ad accostare il nome di Leonardo a quello di Kant, segue un percorso ben differente, che parte dalla filosofia di Cusano, vedendo in essa il fondamento di una linea di pensiero «razionalista» che proseguirà con Galilei e Keplero, per concludersi appunto, dopo ulteriori mediazioni, nella filosofia kantiana. Viene così in evidenza, al di là del significato «filosofico» di Leonardo per la filosofia a lui posteriore e degli eventuali influssi che hanno «formato» il suo pensiero, la nuova idea di sapere che in lui e nei suoi contemporanei il Rinascimento porta alla luce, un'idea di cui tuttavia si devono cercare le premesse *metodologiche*.

È su questa base che Cassirer, postulando una conoscenza da parte di Leonardo della filosofia di Cusano, vede nel principio dell'unità del sapere di quest'ultimo quei desideri di «omogeneità» e di «unità di misura» che ritorneranno nei pensieri leonardeschi.¹⁶ Vi è in queste esigenze un impulso «aristotelico», che agisce in Leonardo apparendo come base della sua impostazione «poietica»: il rifiuto di qualsiasi dualismo, cooptato nei concetti di sviluppo e movimento, che divengono il principio generale per la spiegazione del mondo. In Aristotele infatti, nota Cassirer,¹⁷ «quella che noi chiamiamo realtà, altro non è se non l'unità di un unico ed identico complesso di attività, nel quale ogni diverso è contenuto come una determinata fase o gradino del processo di sviluppo». Qui è radicato l'influsso aristotelico del legame leonardesco fra ragione ed esperienza, legame che rende possibile quella conoscenza «al quadrato» della natura (natura che offre all'uomo gli strumenti per poter essere interpretata e ricostruita) di cui è testimonianza la pittura di Leonardo. Dietro il disordine delle sue affermazioni traspare infatti, soprattutto negli studi sul corpo umano e sui principi della progettazione architettonica,¹⁸ un superamento «aristotelico» della dicotomia tra «sensibile» ed «intelligibile», connesso a un senso di matematico ordine fra i rapporti che regolano i gradi diversi e correlati del reale (pur nell'indubbia assenza di una «forte» idea metafisica, cioè di un «motore immobile» quale garanzia e origine dell'intero ordine).

Per uscire da questa ambigua posizione di Leonardo fra aristotelismo e neoplatonismo, Cassirer introduce, e utilizza nell'interpretare Leonardo stesso, il pensiero

¹⁶ Si veda *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, cit., p. 24. Sull'influsso di Cusano all'interno della filosofia italiana, non accettato da molti studiosi, Cassirer stesso rimanda al volume di Vansteenberghe, *Le cardinal Nicolas de Cues*, Paris, 1920.

¹⁷ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 35. D'ora in avanti citato direttamente nel testo.

¹⁸ Si veda N. Kemp, *op. cit.*, p. 92 dove Leonardo è definito come «una gazza intellettuale intenta a riempirsi il nido di scintillanti frammenti di sapere, speculazione e attraenti cianfrusaglie»: «ma dietro l'apparente disordine cominciano a trasparire certe tematiche unificanti, soprattutto nei suoi studi sul corpo umano e i principi di progettazione architettonica».

di Cusano, in particolare là dove, nel *De docta ignorantia*, all'interno di un'interpretazione della dialettica platonica, viene in evidenza l'idea che la verità è *necessità assoluta* e che il nostro intelletto è *possibilità*.¹⁹ Fondandosi sui movimenti della *complicatio* e della *explicatio* (e volendo giungere alla scoperta della natura e dell'uomo senza rotture traumatiche con il pensiero religioso medievale), Cusano rivela l'esistenza come «la più genuina attività dell'uomo» (Cassirer, p. 73), principio di una *storia* in cui l'uomo può dare prova della sua creatività e libertà.

La «verità» storica dell'influsso di Cusano su Leonardo rimane ancor oggi molto dubbia.²⁰ Tuttavia, volendo delineare la «personalità» di Leonardo filosofo (e prescindendo da qualsiasi ricostruzione «dogmatica» del suo pensiero), la figura di Cusano occupa un ruolo centrale in particolare nell'immagine che di lui offre Cassirer (pp. 85–6) come «rappresentante di un nuovo indirizzo e di un nuovo modo di ricerca», «esponente di quel mondo spirituale del quale fa parte anche Leonardo; di quel mondo che, nell'Italia del XV secolo, accanto alla cultura scolastica, che volgeva al tramonto, ed alla nascente cultura umanistica, costituiva una terza forma, specificamente moderna, di sapere e di *volontà di conoscere*».

Cusano e Leonardo sono dunque per Cassirer all'origine della modernità come «volontà di conoscenza» – una volontà che non si sente vincolata strettamente alle antiche tradizioni e che prende invece spunto, per il suo intento gnoseologico, dai compiti concreti presentati dalla *tecnica* e dall' *arte*. «Nel più vivo dell'attività artistica creatrice – scrive Cassirer (p. 86) – nasce, per questa attività stessa, il bisogno di riflettere su di sé; e questo compito non si può assolvere senza scendere fino alle radici più intime del *sapere*, e, più particolarmente, del sapere matematico». Questo atteggiamento, profondamente radicato nel Rinascimento italiano, vieta un'enfaticizzazione della figura dell'artista e dello scienziato, almeno dal punto di vista strettamente teorico (prescindendo cioè dal suo ruolo sociale): accanto a Leonardo appaiono infatti altre figure (cui il legame con Cusano è maggiormente documentato) quali Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, sino a Campanella e Galilei, tutte unite da quel «principio» che, almeno nelle sue linee generali, guida anche il pensiero di Leonardo, cioè la consapevolezza che il «senso» della natura «non deve venire solo sentito misticamente, ma pensato come senso logico» (Cassirer, p. 92).

Cassirer, accentuando in Leonardo la volontà di una «matematizzazione» della natura guidata da un'idea di ragione in grado di ordinare l'esperienza, vuole vedere

¹⁹ Si veda il *De docta ignorantia*, I, 3.

²⁰ È in particolare la storiografia filosofica italiana, tesa a mostrare le origini autoctone del Rinascimento, a non considerare credibile l'influsso di Cusano sul Rinascimento. Si veda, in primo luogo, G. Gentile, *op. cit.* Invece Duhem, nei suoi *Etudes sur Leonard de Vinci*, Paris, 1906 (I vol.) e 1909 (II vol.) parla dell'influsso di Cusano, ma posto fra altre fonti tutte ugualmente dubbie.

in lui, non senza qualche «forzatura», un «precursore» dei giudizi kantiani «sintetici a priori», occultando di conseguenza sia numerosi frutti teorici della matematizzazione della natura sia i rilevanti afflatti mistici che ancora vivono nella tradizione rinascimentale.²¹ È peraltro indubbio che nel Rinascimento italiano prenda lentamente forma una nuova idea di *sapere* (e di *ragione*) che ben si adatta al disprezzo di Leonardo nei confronti degli scolastici e degli umanisti del suo tempo, «trombetti e recitatori delle altrui opere», a cui egli contrappone un pensiero «nuovo», capace di «interpretare» originalmente la natura. A chi gli rimprovera d'essere «omo senza lettere» risponde quasi con un'invettiva, invitando i filosofi (gli «speculatori») a non fidarsi «delli autori che hanno sol co' l'immaginazione voluto farsi interpreti fra la natura e l'omo, ma sol di quelli che, non coi cenni della natura, ma co' gli effetti delle sue esperienze hanno esercitato i loro ingegni».²²

Il richiamo leonardesco all'esperienza è quindi, secondo un'ottica vagliata attraverso Cusano, un tentativo di trovare in essa la «legge eterna e immutabile della ragione» o, meglio, le «ragioni» in essa incorporate, ragioni che esistono e ordinano la natura pur se non sono nell'esperienza stessa. Da qui deriva, anche in virtù di influssi ficiniani, il trapasso in *arte* della filosofia di Leonardo e il suo inscindibile legame con la *scienza*: «infatti la scienza è una seconda creazione della natura, per opera della ragione; l'arte, una seconda creazione della natura, per opera dell'immaginazione. Ed entrambe, ragione ed immaginazione, non rimangono più straniere l'una di fronte all'altra, perché sono semplicemente due manifestazioni diverse di quell'unica forza di formazione, che l'uomo possiede fin dall'origine» (Cassirer, pp. 111–2)²³. Individuando così l'origine della filosofia moderna nella corrente «fredda» del pensiero rinascimentale, Cassirer (in contrasto con Gentile) sostiene che la strada percorsa da Leonardo, e in seguito da Galilei, che cerca nell'esperienza la ragione (o «le ragioni») del reale, è antitetica al naturalismo «ingenuo», ad una teoria «sensualistica» della natura. In questo modo è difficile evitare una «formalizzazione» della filosofia di Leonardo, dal momento che Cassirer

²¹ A differenza di Husserl nella *Crisi delle scienze europee*, Cassirer non considera la portata, teorica oltre che ideologica, della «matematizzazione» della natura, né, come invece farà E. Bloch nelle sue lezioni raccolte con il titolo *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, vede le correnti «calde» e le correnti «fredde» - mistiche e scientifiche che pure si incrociano nello stesso Rinascimento italiano. Per una lettura «ideologica» del Rinascimento si veda anche A. Heller, *L'uomo del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

²² G. Fumagalli, *Leonardo «omo senza lettere»*, Firenze, Sansoni, 1938, p. 43. È una delle più note antologie di scritti di Leonardo. Anche su questo problema Cassirer nota la possibilità di risalire al Cusano e alla sua dottrina della somiglianza uomo-Dio.

²³ *Ibid.*, pp. 111-2.

vede la *logica matematica* andare di pari passo con la *teoria dell'arte*, facendo cadere qualsiasi barriera tra la scienza e la teoria dell'arte stessa: Leonardo da Vinci può, su questo punto, riallacciarsi direttamente al Cusano; e Galileo, in un passo famoso del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, si è appellato a Michelangelo, Raffaello e Tiziano per dimostrare la sua concezione dell'intelletto umano e della parte che gli compete nella costruzione del sapere empirico» (Cassirer, p. 241).

In Leonardo, agli albori di nuove modalità di rapporto fra soggetto e oggetto, la conoscenza ondeggia dunque fra la matematica e l'esperienza, anche se risulta in definitiva evidente che i due momenti sono correlati ed inscindibili: il che permette a Cassirer (p. 245) la conclusione «kantiana» che la vera via della ricerca della filosofia di Leonardo è «ricondurre la massa incerta dei fenomeni ad una misura determinata e ad una regola fissa, e questo grazie al continuo rapporto tra esperienza e matematica; e di trasformare il casuale empirico in un necessario regolato da leggi». La vera grandezza di Leonardo è quindi posta nell'introduzione al problema delle «scienze esatte»: «la natura è sottoposta alla ragione, come alla sua legge immanente, che non le sarà mai e poi mai dato di violare» (Cassirer, p. 246). Questo piano *metodologico* di «ostinato rigore» matematico coinvolge intimamente anche la produzione artistica leonardesca, che possiede una funzione *gnoseologica* tale da apparire addirittura alle origini del «formalismo» estetico tedesco, le cui radici kantiane sono evidenti sin dal «caposcuola» Konrad Fiedler.²⁴

E' tuttavia a questo punto che l'interpretazione cassireriana acquista particolare originalità: è infatti proprio nell'*arte* l'elemento che permette di distinguere la gnoseologia di Leonardo da quella di Galileo. Così, se Galileo poneva l'arte al di fuori della verità oggettiva della natura, nel regno della finzione, per Leonardo, con terminologia «fiedleriana», «l'arte non è mai soltanto una creazione della fantasia oggettiva, ma è, e rimane, un vero ed indispensabile organo per l'apprensione dello stesso reale» (Cassirer, p. 248). *Lo stile*, il *fare* dell'arte non è dunque il frutto del caso ma ha le sue radici nel conoscere, nell'essere delle cose, nella misura in cui

²⁴ Il nome di K. Fiedler tornerà frequentemente nelle pagine che seguiranno, anche in relazione al pensiero di P. Valéry. Per un primo approccio alla sua opera si veda K. Fiedler, *L'attività artistica*, a cura di L. Ragghianti, Venezia, Neri Pozza, 1963. Il suo pensiero estetico, di forte matrice kantiana, è nelle sue grandi linee caratterizzato da una distinzione fra il campo soggettivo dell'estetica (intesa come campo del gusto e delle sensazioni o dei sentimenti dei singoli soggetti di fronte al «bello») e quello «oggettivo» della teoria dell'arte, che è invece parte della teoria della conoscenza e legato alla «purezza» della visibilità. Per un inquadramento storico generale si veda anche l'antologia a cura di R. Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano, Garzanti, 1977.

possiamo cogliere intuitivamente questo essere, in *forme visibili e concepibili*. Non si tratta quindi di vedere in Leonardo un «purovisibilista»²⁵ bensì di considerare che per lui le forme artistiche costituiscono un «limite» per la concezione «gnoseologica» del fare dell'arte, limite dell'indagine e della possibilità stessa di costruire. La conoscenza è compiuta quando tali forme sono visibilmente «conquistate» ed ordinate all'interno di una totalità del sapere.

Questo «ordine» permette di individuare in Leonardo la presenza di una *logica immaginativa*, cioè di un sapere che solo nell'arte tocca il vertice della sua concretizzazione. Sia Croce sia i vari interpreti «positivisti»²⁶ non hanno quindi compreso che in Leonardo è presente una «goetheana» «fantasia sensibile esatta», con le sue proprie regole e misure immanenti. Senza enfatizzare (come Cassirer) il tema della visibilità, si può dunque affermare che in Leonardo l'analisi infinita del «saper vedere» è inscindibile dalla prassi artistica, che rende forme necessarie elementi a loro volta vagliati attraverso la visione. Non ha quindi senso separare in modo «essenziale» il «Leonardo filosofo» dal «Leonardo artista»: la distinzione è soltanto di «grado» poiché entrambi gli aspetti della sua «ricerca» tendono ad una comune visione interpretativa della natura, capace di andare verso le cose stesse. La «fantasia esatta» di Leonardo artista – scrive Cassirer (p. 250) «seppe tanto superare il fluttuare e il ribollire dei sentimenti soggettivi, che minacciavano di affogare tutte le forme definite in un'unità indistinta, quanto tener fede, con tutte le sue forze, contro tutte le distinzioni concettuali ed astratte, alle realtà visibili».

Vi è così in Leonardo, e più in generale nell'intera filosofia del Rinascimento, un parallelismo assoluto fra teoria dell'arte e teoria della scienza, parallelismo che, negato da Croce, è all'origine sia di un'interpretazione della natura attraverso l'arte sia di una possibile «scienza dell'arte», scienza che non ha come compito quello di stabilire norme valide per un giudizio di valore (che sempre si scontrerebbe con la

²⁵ Malgrado abbia legato il suo nome al «purovisibilismo», la concezione fiedleriana è senza dubbio più articolata rispetto a quella di numerosi suoi allievi e vicina piuttosto ad alcuni aspetti delle concezioni di Cassirer. Anche per Fiedler infatti, per il quale l'arte è un modo della conoscenza - una conoscenza intuitiva complementare alla conoscenza discorsiva, propria della scienza - il discorso di Leonardo può essere avvicinato a quello di Goethe. Su questi temi si veda l'Introduzione di A. Banfi a K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano, Minuziano, 1944.

²⁶ Oltre a Croce sono per Cassirer errate anche le interpretazioni positiviste, in particolare quella di Olschki, *Geschichte der neusprachlichen Wissenschaftlichen Litteratur*, Heidelberg, 1919. E' peraltro indubbio che in numerosi passi dei suoi *Manoscritti* Leonardo (forse risentendo di influssi aristotelici), faccia una esaltazione dell'occhio e, conseguentemente, del potere- sapere della visibilità. Cassirer interpreta «kantianamente» queste generali affermazioni di Leonardo.

relatività del giudizio soggettivo) ma che, sulla base dei molteplici «saperi» del soggetto, in primo luogo del suo «sapere estetico», vuole trovare e descrivere le leggi di quel «potere» che si traduce nella tecnica artistica.²⁷ La modernità di Leonardo (in assonanza qui con Gentile) deriva per Cassirer dal fatto che fra la sua attività artistica e la sua produzione teorico-scientifica non vi è soltanto un'unione personale «ma unità veramente essenziale, grazie alla quale egli perviene ad una nuova concezione del rapporto "libertà–necessità", "soggetto–oggetto", "genio–natura"» (Cassirer, p. 254). Leonardo afferma infatti (e K. Fiedler riprenderà tali idee) che la scienza è una «seconda creazione» fatta con il discorso mentre la pittura è una seconda creazione costruita con la fantasia, entrambe connesse non a norme metafisiche bensì alla conoscenza interpretazione della natura e della «verità empirica» come dotata di una «forma» e di un'intima «necessità».

La natura non è il regno della pura materia, un'alterità priva di «anima» e «forma», bensì, in primo luogo attraverso la prassi costruttiva dell'arte, il regno di una forma perfetta ed assoluta, dominata dalla necessità della proporzione ed affine alla forza dello spirito. Vi è così un'affinità tra «genio» e «natura» (che Cassirer vede implicitamente precedere quella kantiana) che porta, attraverso la fantasia, alla «logica immaginativa», alla costruzione di una «seconda natura» le cui leggi vanno «mostrate» nell'arte.

Cassirer tuttavia a questo punto si ferma, così come sul piano teorico si erano qui bloccati i «formalisti», e non problematizza come l'idea di *ragione* quale principio unitario che informa le «ragioni» dei singoli saperi (peraltro meno unitario in Leonardo di quanto postuli Cassirer stesso), collegando arte e scienza, operi con l'ordine pratico di una «tecnica», cioè di un «sapere» divenuto un «potere» che, pur nella sua necessità, non può escludere l'«arbitrario» della fantasia e del caso. Insistendo sul «metodo matematico» di Leonardo, unica possibilità per scoprire le «regolarità» delle percezioni sensibili, a Cassirer sfugge che il primo e fondamentale terreno «filosofico» dell'interpretazione leonardesca della natura è la *pittura*, «strumento di indagine» che unifica nella prassi dell'artista la scienza, la filosofia e

²⁷ La bellezza, ancora una volta in analogia con Goethe, è quindi una rivelazione necessaria alle leggi più segrete della natura. Su come questi problemi vengano recepiti e sviluppati nell'estetica contemporanea si veda, oltre alle opere citate di Fiedler: M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L. Perucchi e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, 1986; E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 1980; G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, 1981. La distinzione fra la sfera dell'estetico e quella dell'artistico, già introdotta da Fiedler, viene sviluppata da M. Dessoir e dai suoi allievi (in primo luogo M. Uitz) nel movimento della *algemeine Kunstwissenschaft*. Sulle relazioni fra questi movimenti e la tecnica artistica si veda D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, 1978.

l'arte. Se è infatti vero che la forza dello spirito, dell'ingegno artistico e scientifico consiste per Cassirer (p. 259) «nel fatto che essi ci insegnano a vedere "l'oggetto" nella sua verità, nella sua massima determinatezza» in modo tale che «nell'artista e nel pensatore il genio scopre la necessità della natura», non viene detto quale sia la genesi di tale natura, quali processi abbiano condotto alla sua «formazione», come, dunque, la sua idea «moderna» di natura possa presentarsi in quanto sintesi dello spirito teoretico e artistico del Rinascimento.

Leonardo e la prassi. L'immagine «formalistica» che Cassirer offre di Leonardo filosofo, così come quella «neoidealistica» di Croce, mettono senza dubbio in luce importanti «angoli di lettura» del suo pensiero: ma nel loro sforzo «ermeneutico», posti di fronte alla questione della genesi della creazione artistica, tendono a ricondurre Leonardo all'interno della loro propria visione filosofica e del ruolo che in essa occupano l'estetica e la teoria dell'arte. In questo modo dimenticano, come nota Cesare Luporini nel suo volume *La mente di Leonardo*,²⁸ che la «filosofia» di Leonardo, inseparabile dalla sua arte e dai suoi interessi scientifici, è essenzialmente «frammentaria», chiusa nel solipsismo di manoscritti «privati» e destinati a rimanere tali. «Non la filosofia – scrive Luporini²⁹ – o una filosofia, dobbiamo cercare in Leonardo, come qualcosa di separato (anche se per avventura lo si volesse poi celebrare quale centro unitario e profondo del suo spirito, o con qualche altra formula del genere) bensì la rilevanza filosofica, rispetto alla sua epoca e al suo futuro, dei problemi, delle nozioni, delle ricerche effettive in cui egli si travaglia».

Anche Luporini, come tutti coloro che si pongono di fronte al «mistero» di Leonardo, indulge d'altra parte in «mitizzazioni» e in letture «ideologiche» della sua «modernità»;³⁰ tuttavia, evidenzia che il *metodo* di Leonardo, accanto a

²⁸ C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953. Questo lavoro è classificato da Garroni, *art. cit.*, p. 9 fra i «non revisionisti», ovvero fra coloro che non sottopongono a critiche serrate l'immagine «classica» del Rinascimento e vedono quindi in Leonardo «la folgorante scoperta del pensiero moderno». Garroni avverte di riprendere i termini «revisionista» e «non revisionista» da W.K. Ferguson che in *The Renaissance in Historical Thought*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 1948, li riferisce agli storici che, dopo Burckhardt, hanno intrapreso una «revisione» del concetto di Rinascimento. Luporini corregge qui molte impostazioni «neokantiane» di Cassirer, anche se, sostanzialmente, come quest'ultimo (e la maggior parte dei critici tedeschi) ne ricalca le impostazioni «non revisioniste».

²⁹ C. Luporini, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ Anche Luporini, che parte dal presupposto di non voler mitizzare Leonardo, cade in nuove «mitizzazioni»; valga come esempio quella che gli attribuisce come «intuizioni sorprendenti» il principio di azione e reazione, che era già ben conosciuto al tempo di Leonardo. Per cogliere nella giusta misura la «scoperte» di Leonardo scienziato e tecnico si vedano: B. Gilie, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1972; J.H. Randall, *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in P.P. Wiener-A. Noland

quell'idealismo matematico così frequentemente ricordato da Cassirer, nasce anche nella formazione tipica delle «botteghe» degli artisti, dove si aveva una concezione della matematica ben poco «universitaria»: una matematica che sorgeva, per così dire, «dal basso» (dagli artigiani, dai commercianti, dai «tecnici»), «che nasceva dalla pratica, come misura e calcolo». ³¹

Questa connessione *originaria* della matematica con la pratica (anche se Luporini non lo ricorda) segna, come scrive Husserl nella *Crisi delle scienze europee*, la «nascita» della matematica moderna, il cui legame con le operazioni soggettive (potremmo anche dire con il «fare» dell'arte) è stato progressivamente «obliato» proprio a partire dalla galileiana «obiettivizzazione» della matematica stessa, che ha condotto ad una «matematizzazione» dell'intera esperienza. Se Leonardo è dunque all'origine della scienza moderna, come vuole Cassirer, lo è tuttavia in un senso ben diverso da quello galileiano – e proprio perché il suo *metodo* non può venire identificato con quello delle scienze della natura secentesche. In Leonardo, infatti, la matematica è in primo luogo *meccanica* che, come nella «scienza» della pittura ³² impone al ricercatore di *sperimentare*, cioè di «mettere in pratica» i risultati e le acquisizioni del proprio sapere. Anche se in tale direzione egli non fu certo il «primo» (si pensi a Ruggero Bacone), ha tuttavia avuto la priorità nel «mettere sicuramente e consapevolmente il piede su quel nuovo continente che verrà scoprendosi al moderno metodo sperimentale, in quanto circolazione, e reciproco controllo, di teoria e di pratica, in quanto "unione attiva fra l'uomo e la natura"», ³³ unione che richiede strumenti «tecnici», appunto come teorizzerà Francesco Bacone, un'interpretazione «tecnica» della natura. Accanto ai procedimenti logico-sperimentali della scolastica medievale, il problema di Leonardo è costantemente quello di «trovare i *nessi reali* dei fenomeni materiali». ³⁴

La nozione leonardesca di *esperienza*, pur in alcune sue «ingenuità» e «confusioni» fra aristotelismo, «accademismo» fiorentino e (forse: ma Luporini lo esclu-

(a cura di), *Le radici del pensiero scientifico*, Milano, 1971; C. Zammetto, *Leonardo scienziato*, Firenze, Giunti Barbera, 1981. Ci si soffermerà nel III capitolo sulla «modernità» di Leonardo.

³¹ C. Luporini, *op. cit.*, p. 11.

³² La problematica naturalistica di Leonardo passa appunto attraverso la meccanica e la scienza della pittura, che non sono tuttavia sempre in armonia e concordanti. Scrive infatti Luporini (p. 13) che in Leonardo «l'artista e lo scienziato cominciano a separarsi» ed entrano a volte in contraddizione, «ora dialettica e produttiva, ora rigida e antinamica».

³³ *Ibid.*, p. 23. Si nota in questa espressione, per le assonanze con quelle di Marx nei *Manoscritti economico-filosofici* del 1944, l'impostazione «ideologica» del discorso di Luporini (così come, su altri versanti, erano «ideologiche» le letture neoidealiste e criticiste).

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

de) influssi di Cusano, apre così ad un rapporto «artistico» fra l'uomo e la natura, rapporto che, più che a Galilei, condurrà a Diderot, a una natura «intesa come la forza creatrice che attraversa le cose, in lotta e insieme in integrazione razionale, ossia in una specie di dialettica col tempo: assoluto immanentismo, senza alcuna estrinseca finalità³⁵ dove opera una *concreta soggettività* che ha un compito *creativo*, quello di «continuare la creazione». La filosofia di Leonardo si risolve così nella *creatività* dell'uomo, di un uomo il cui legame con la natura è finalizzato a una *costruzione*, a un operare tecnico del soggetto: una tecnica dove ancora non è obliato il senso del soggetto – che non è «tecnologia» e «tecnocrazia»³⁶ ma costituisce anzi il legame *organico* fra l'uomo e la natura. Un legame che è la «filosofia» di Leonardo e quindi il senso ultimo della sua pittura poiché il problema dell'imitazione della natura supera in lui le istanze platoniche e aristoteliche per trasformarsi in un principio *poietico*, il cui passo preliminare è la conoscenza, l'interpretazione appunto, della natura.

Più volte, infatti, in modo esplicito, il «naturalismo» di Leonardo presenta sia lo scienziato sia l'artista come *l'interprete* del rapporto fra la natura e l'uomo, la scienza o l'arte: qui «Leonardo intuisce ed esprime con l'esistenza il carattere di mediazione e in particolare di mediazione implicante la "mente" e la "ragione", proprio di ogni operazione umana in quanto umana», in modo tale che per lui l'operare dell'artista si fonde alla concezione che ha dell'uomo come attività pratica.³⁷ La pittura è «filosofia» perché suo fine è conoscere il mondo, una conoscenza che è un'analisi infinita che è una ricerca sul visibile che non si limita a determinarne gli aspetti «quantitativi» ma guarda invece ai lati «qualitativi», sia della natura sia della creazione artistica. Il lato «scientifico» della pittura va quindi individuato nella «conoscenza» del mondo che essa persegue, nella sua ricerca infinita che supera la pura e semplice riproduzione rappresentativa per cogliere il «nucleo» del visibile, la «magia» dell'occhio e, di conseguenza, la particolarissima funzione gnoseologica che la pittura stessa riveste.³⁸ Tale funzione, ricondotta sia (è il caso di

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ Su questo problema la filosofia contemporanea ha molto discusso, a partire da Heidegger e Jaspers. Su quest'ultimo, ed in relazione al problema della costruzione in Leonardo, si tornerà nelle pagine che seguono.

³⁷ Luporini, *op. cit.*, p. 133 e p. 142. Questa affermazione trova ulteriore validità nella considerazione che l'artista dell'epoca aveva una formazione artigianale e pratica, non certo accademica e universitaria

³⁸ Anche in questo caso non è facile discernere e individuare tutte le «fonti» di Leonardo, né va dimenticato che in lui concezioni «gnoseologiche» si fondono ad esaltazioni retoriche, accompagnate da esperienze tratte dalla fisiologia. Si veda a proposito J. Ackermann, *Leonardo's eye*, in «Journal of the Warburg Institute», 1978, pp. 108-46.

Cassirer) ad una goetheana «visibilità e concepibilità della forma», sia (come Luporini) ad una logica immaginativa di un «sapere pittorico» inscindibilmente connesso alla scienza come misura ed esperimento, mostra i molteplici punti di vista con cui i filosofi possono appropriarsi del pensiero di Leonardo, trasformandolo in un «mito» del proprio stesso filosofare.

Ciascuna di queste interpretazioni rivela tuttavia sempre un carattere «unilaterale»,³⁹ in particolare perché l'eccessiva tendenza a «modernizzare» Leonardo porta a dimenticare altri lati della sua «formazione», per esempio il suo *Grund* teologico-magistico, secondo il quale, come scrive G. Preti,⁴⁰ lo stesso principio dell'imitazione della natura «potrebbe acquistare ben altro valore: significherebbe sempre, certo, realismo e sperimentalismo, ma nella convinzione di penetrare così nel regno delle *virtutes* e forze magiche che generano i fenomeni dal grembo dell'Eterno; concezione del resto di cui, un secolo dopo Leonardo, non si è ancora liberato neppure Francesco Bacone». Al di là, allora, delle dispute storiografiche (spesso condotte su un piano essenzialmente ideologico), Leonardo filosofo va in primo luogo considerato come il «simbolo» di una raggiunta autocoscienza – teorica prima che ideologica – di una tradizione che l'artista «assume» senza piena consapevolezza, ponendolo tuttavia alla base di una mediazione sul problema della creazione artistica. Problema che, sin dalle sue origini, non può identificarsi, nella sua «dialogicità», con quello «monologico» della nascita della scienza «moderna». Infatti, come nota Preti, Leonardo «appartiene» a un filone «tecnico-realistico» che, nella scienza «moderna», «galileiana», risulta decisamente condannato,⁴¹

³⁹ Questa critica è rivolta a Luporini da G. Preti nella sua recensione al volume di Luporini in «Paragone», luglio 1954, 55, pp. 42-50. Il libro di Luporini ha suscitato un ampio dibattito, di cui sono testimonianza le recensioni di D. Cantimori, in «Società», aprile 1954, pp. 304-11 e di A.M. Brizio, in «Giornale storico della letteratura italiana», fascicolo 395, 1954, pp. 130-2. Le varie interpretazioni «unilaterali» di Leonardo, proprio in virtù della loro unilateralità, sono d'altra parte testimonianza della complessità teorica di Leonardo e del «mistero» che circonda la sua personalità.

⁴⁰ G. Preti, *art. cit.*, p. 44. Se dunque Luporini giustamente si oppone sia alla riduzione del pensiero di Leonardo a influssi medievali (come invece voleva Duhem) sia ad un suo porsi come diretto iniziatore della scienza «galileiana», non giustifica però pienamente il significato dello «sperimentalismo» leonardesco. Peraltro, come afferma lo stesso Cassirer, la base empirico-sperimentale del sapere scientifico ed il valore attribuito alla matematica sono eredità della scolastica medievale, oltre che di Ruggero Bacone. Si vedano a questo proposito gli scritti di E. Garin elencati nella conclusiva Nota bibliografica.

⁴¹ G. Preti, *art. cit.*, p. 47. E lo è, scrive Preti (p. 48), per il fatto che la scienza moderna non è «dialettica» ma nasce «come decisa conquista di un terreno formalistico e astratto – complicazione dell'astrazione idealizzante delle matematiche, con l'applicazione della logica atomistica, con le astrazioni del meccanicismo»: nasce, in altri termini, superando quel me-

condannato proprio in quei presupposti teorici in grado di far sorgere una meditazione filosofica sull'instaurarsi dell'artisticità.

Una filosofia che, allora, non identifica, come farà A. Banfi, l'«uomo copernicano» con Galileo, che non considera l'analisi della natura come una sua matematizzazione bensì vede radicarsi nell'attività fabbrile dell'arte un'idea di «scientificità» connessa alle concrete operazioni del soggetto, un'idea, quindi, che non limita la concezione della scienza moderna (o del «moderno» in genere) al vincente «filone» galileiano e, di conseguenza, è ben consapevole che non si potrà parlare di «scienza dell'arte» nei termini «quantitativi» di Galileo. Se dunque è forse giustificato, come sostiene Preti,⁴² che ciò che ha reso «storicamente inefficace» l'opera scientifica di Leonardo è la «mancata conquista» del metodo galileiano ed il suo «rimanere troppo legata alla corpulenta maniera del mago e dell'ingegnere», è forse proprio dall'unione delle «interpretazioni» della natura di origine «magica» con il «potere fabbrile» dell'ingegnere che nasce la coscienza moderna della creazione artistica e quella meditazione estetico-filosofica che vede nella creazione artistica stessa una fondamentale presa di coscienza dei saperi/poteri dell'uomo, della sua capacità costruttiva in un rapporto operativo, immediato o mediato dai saperi connessi alla natura stessa.

Leonardo esistenzialista. Questa prima conclusione tende a sottolineare, più che il legame con la tradizione scientifica «galileiana», il lato «esistenziale» della figura mitica di Leonardo. Allora, come nota N. Abbagnano,⁴³ la «non sistematicità» della filosofia leonardesca deve piuttosto venire ricondotta al problema della sua *personalità*, «intendendo per personalità il *compito* fondamentale che egli riconobbe proprio di sé, il piano o *progetto di vita* che continuamente ebbe presente o rielaborò, e al quale sono riconducibili le più diverse manifestazioni della sua attività».

Il problema si sposta quindi dal tentativo di inserire Leonardo in un preciso sviluppo storico a quello di inquadrarne un *atteggiamento*, secondo il quale «l'uomo è solidamente radicato nel mondo della natura ed è destinato a conoscerlo e a dominarlo» attraverso l'arte, vista come «*l'altra via* attraverso la quale l'uomo può penetrare nel mondo della natura e intenderne l'ordine».⁴⁴ Arte e scienza cercano in

tutto sperimentale ben noto alla «scienza-tecnica» medievale di cui Leonardo è prosecutore, per volgersi invece ad una riduzione dell'esperienza ad aspetti riducibili a rappresentazione matematica.

⁴² *Ibid.*, p. 50

⁴³ N. Abbagnano, *Leonardo filosofo*, in «Lo Smeraldo», VI, 3, 1952, pp. 32-37. Citazione tratta da p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35. Solo in virtù di questo «ordine» per Abbagnano risulta essenziale la connessione tra l'arte e la scienza, dal momento che, al di là delle differenze normative e funzionali, entrambe mirano alla natura, andando però al di là della sua apparenza sensibile.

modo diverso quella «proporzione» che caratterizza l'ordine della natura, che sono la sua necessità e la sua ragione, forma di «accettazione del mondo» che «trasforma l'esperienza sensibile da una pura e semplice collezione di dati che si subiscono senza ordinarli o dando loro solo un ordine provvisorio e accidentale, in una ricerca lenta, progressiva e metodica che tende a scoprire l'ordine oggettivo»: nell'arte si effettua la presa di coscienza di una «sensibilità pura» che permette alla natura di entrare nel «circolo vitale dell'esistenza umana saldando il suo destino a quello dell'uomo». ⁴⁵

Questo impegno «esistenziale» dell'arte entra in relazione con la natura in primo luogo attraverso quel lavoro tecnico-concreto che è il momento di vera e propria realizzazione dell'opera, tecnica che non è qui un qualcosa di subordinato all'atteggiarsi dell'uomo come sensibilità pura bensì «l'aspetto oggettivo che cammina di pari passo col soggettivo e si determina in virtù dello stesso impegno esistenziale». ⁴⁶ La tecnica, come nota Formaggio, ⁴⁷ è un modo di cogliere la natura non «in termini di eterne proprietà ma di azioni sperimentali, ricerca, costruzione, un dominio «leonardesco» che l'uomo acquista sulla natura grazie alla conoscenza dell'ordine naturale - significativo primo, ancora incerto, affermarsi, «nella specificità della sensibilità pura dell' arte, di quel *scire est posse* che, nel secolo successivo, diverrà il motto di Francesco Bacone. La tecnica è qui l'«umanizzazione» della natura, il suo ingresso nell'esistenza: essa è insieme il fondamento dell'unità dell'opera d'arte e il fondamento della personalità dell'uomo artista». ⁴⁸

Diventando oggetto d'arte, la natura viene sottratta sia alla dispersione naturalistica sia a un sapere puramente astratto e libresco e ricondotta così alla sua unità autentica, dove l'uomo è personalità, individualità, «filosofia» di una liberazione che, nel ritorno alla natura, vede l'arte sottrarsi «alla sfera delle immagini, delle intuizioni, delle contemplazioni, e in generale a qualsiasi circoscritta sfera di attività psichiche o spirituali» per riconoscere il suo vero posto «nel centro dell'esistenza

⁴⁵ N. Abbagnano, *Introduzione all'esistenzialismo*, Milano, Il Saggiatore, 1972², p. 191. Riconosciuto nella sua oggettività spazio-temporale il mondo è natura e «ritornare alla natura» è qui «un movimento essenziale, costitutivo dell'arte, un movimento che si può presumere, più o meno evidentemente, ma sempre necessariamente, connesso con l'essenza stessa dell'arte» (*Ibid.*, p. 180), luogo in cui il soggetto stesso si costituisce come sensibilità pura, «determinarsi di un interesse vitale dell'uomo per la natura ed insieme l'avvicinarsi della natura all'uomo, la partecipazione effettiva della natura all'esistenza propriamente umana» (*Ibid.*, p. 89)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁷ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 60.

⁴⁸ N. Abbagnano, *Introduzione all'esistenzialismo*, cit., p. 195

dell'uomo».⁴⁹ Leonardo giunge alla concretezza della natura, sia nella scienza sia nell' arte, attraverso *l'esperienza*, intesa come rapporto diretto con il mondo, senza le mediazioni e gli schermi della tradizione: non visione «sensista», né positivista, né idealista bensì relazione che si realizza soltanto nella ricerca che l'uomo opera dell' ordine e della proporzione del mondo. Rifiutando ogni interpretazione del mondo compiuta attraverso schemi già proposti e fissati dalla tradizione e dall' autorità, la filosofia di Leonardo vuole mostrare l'arte in quanto «impegno totale» che mette ciascun individuo di fronte alla propria «responsabilità d'uomo».⁵⁰

Ancor più, dunque, che nelle altre interpretazioni del pensiero di Leonardo, una lettura «esistenzialista» della sua filosofia finisce col divenire, come dimostra il saggio di Jaspers *Leonardo als Philosoph* (1953), un discorso teorico generale sul senso stesso del filosofare: Leonardo diviene il «mito di un mistero», quel «mistero» che, nel suo fondo, è la filosofia stessa, «rischioso tentativo di penetrare il fondo dell'intima certezza dell'uomo».⁵¹ Il pensiero di Leonardo è divenuto «mito» perché, in primo luogo con lapittura, è andato alla ricerca di questo «fondo» e, con esso, della «situazione spirituale del suo tempo», che è naturalmente all'origine di quella del «nostro» tempo, una situazione dove la filosofia non era asservita alla tecnica bensì la utilizzava per la sua propria visione del mondo. Nel nostro «tempo della povertà» la filosofia è un «essere tra i luoghi», è una conoscenza che «orienta il mondo» non secondo la normatività delle scienze «ma alla maniera della povertà che abita quel luogo di nessuno che risulta dai limiti che definiscono la proprietà di ciascuno».⁵²

Cogliamo qui, ai fini del nostro discorso, un senso molto importante di Leonardo filosofo – un «filosofo» che abita i luoghi–non luoghi o i saperi non saperi della

⁴⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 201. In questo senso l'interpretazione che Abbagnano offre di Leonardo filosofo non ha nulla di quell'idealismo neoplatonizzante che Garroni (*art. cit.*, p. 31) considera proprio all'esistenzialismo e, in particolare, della lettura che K. Jaspers, nel suo *Leonardo filosofo* (1953), Napoli, Pironti, 1983, compie del pensiero leonardesco, avvicinandolo a certe posizioni idealistiche-attualistiche di Gentile (si veda peraltro, in relazione al rapporto esistenzialismo-attualismo, quanto scrive Abbagnano in *La struttura dell'esistenza*, Torino, Paravia, 1939, pp. 49 sgg e, dall' altro lato, G. Gentile, *La filosofia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 45-6). Sulla nascita dell'esistenzialismo, anche in Italia, si veda L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Firenze, Sansoni, 1971.

⁵¹ K. Jaspers, *Filosofia*, a cura di U. Galimberti, Torino, Utet, 1978, p. 61. Leonardo è definito «mito di un mistero» in K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, cit., p. 32.

⁵² U. Galimberti, *Introduzione* a K. Jaspers, *Filosofia*, cit., p. 14. La filosofia jaspersiana, continua Galimberti, «vuole essere una testimonianza dell'essenza «metafisica» della filosofia che può avvertire l'essere solo se naufraga come sapere, come Wissenschaft dell'essere».

filosofia con un'angoscia moderna (il Leonardo che «pena» su cui insiste Valéry) e che effettivamente possiede la coscienza «esistenziale» (come il suo stesso «interprete» Valéry) che la filosofia abita il suo non–luogo soltanto «disabitandolo» e quindi rifuggendo i pericoli sia dell'intimismo narcisistico sia dell'*hybris* ontologica. Proprio da questa coscienza di vivere al crocevia dei limiti, avendone precisa conoscenza, è posseduto Leonardo filosofo: nell'epoca attuale in cui domina la tecnica, o in cui la tecnica domina le cose, Leonardo è la *cifra* dell'uomo moderno, linguaggio della trascendenza che, attraverso l'arte, «fa parlare» le cifre e trasforma l'arte stessa, schellinghianamente, in «organo della filosofia», «pensare nell'arte» e non «sull'» arte, apertura dell'animo dell'uomo verso quelle origini in cui l'arte «non era mera decorazione, gioco, godimento sensibile, ma lettura delle cifre».⁵³ Leggere le cifre significa per l'arte superare il livello «rappresentativo» per «esprimere» invece la «forza» delle idee, permettendo al mito di «acquistare forma» attraverso l'artista. L'arte «mitica» crea un altro mondo che, quando è autentico, «lascia intravedere qualcosa che, coi soli elementi che la compongono, non potrebbe essere né edificato né edificabile, perché è realmente un altro mondo che, una volta distrutto, è disintegrato nei suoi elementi empirici».⁵⁴ L'arte di Leonardo coglie così una «immagine metafisica» del mondo, la dimensione «avvolgente» di ciò che Jaspers chiama *l'Umgreifende*.⁵⁵ Anche nel sostanziale fallimento del sogno solipsistico di un Sapere assoluto che si identifica con la Necessità, di fronte al naufragio del Sapere in una miriade di frammentari «saperi», l'amore e la verità del *tentativo* di Leonardo, condotto essenzialmente attraverso l'arte, il tentativo incompiuto e «cifrato» di cogliere l'origine dalla quale sono usciti il cosmo, la terra, la vita,

⁵³ K. Jaspers, *Filosofia*, cit., p. 1138. Sin dalla sua *Filosofia* Jaspers vede dunque nell'arte quella «lettura delle cifre» attraverso la quale Leonardo stesso potrà apparire come una «cifra» del filosofare (o della metafisica) dell'arte

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1140. Il passaggio su un piano «estetico» della filosofia jaspersiana può forse essere visto, in molti suoi elementi, proprio nell'ambito dell'estetica di Dufrenne, che nella sua distinzione (in *Le poétique*, Paris, Puf, 1963) fra «fondo» e «fondamento» senza dubbio risente della distinzione jaspersiana tra *Boden* e *Grund*, così come riprende il superamento jaspersiano della dimensione «rappresentativa». Dufrenne, insieme a Ricoeur, è infatti autore della prima monografia dedicata a Jasper in Francia (*Karl Jasper et la philosophie de l'existence*, Paris, 1949).

⁵⁵ «Perseguire la totalità – scrive Masini nell'*Introduzione a Leonardo filosofo*, cit., p. 10 – è dunque già un pensare all'interno di un rivolgimento per il quale aprirsi ai modi delle possibilità infinite e quindi delle contraddizioni di un movimento incessante è sempre un *insistere* nell'unità fondamentale dell'essere, un memorare la quiete di quel *Grund*, di quel fondamento di cui partecipiamo in virtù di una nostra misteriosa «convivenza con la creazione».

l'uomo e la storia, «attestano che si è trattato di qualcosa di più che un tentativo»: «è stata detta una parola di eternità».⁵⁶

Pur se per raggiungere questa «eternità» non basta nessun pensiero, nessun sapere, nessuna cifra, Leonardo, nella pittura come nella filosofia, guarda e ricerca questo «insondabile fondamento», l'ulteriorità o l'«orizzonte circoscrivente» dell'*Umgreifende*, condizione grazie alla quale ciò che propriamente è ci appare, non totalità che risulta dalla somma delle parti ma la totalità che si presenta come «fondo originario», oltrepassamento dell'incontro di soggetto e oggetto come «orizzonte concluso» e sua visione in quanto dialogo «dove la domanda rinvia alla ricerca di un senso, e la risposta, incapace nel suo limite di offrirlo, lo lascia trasparire».⁵⁷

Questa lettura «esistenzialista», se non è certo in grado di far comprendere il pensiero di Leonardo nella sua storicità, ne mostra tuttavia il carattere di «cifra» che ha assunto nel nostro secolo, una cifra che ci parla su un piano etico–antropologico là dove non sappiamo come affrontare il compito–destinazione del nostro stesso «essere uomini»: se il pensare di Leonardo è un «penare», se il sapere assoluto si frange nei frammenti, la «cifra» della pittura come filosofia assicura che l'esistenza non sempre si frantuma nella dispersione degli oggetti ma può essere se stessa anche nella disperazione kierkegaardiana, e nell'arte, al di là di ogni «estetismo», può ritrovarsi. Nella scissione soggetto–oggetto le cifre sono, per così dire, il «linguaggio della trascendenza» e mostrano, nella scissione stessa, il loro duplice significato oggettivo e soggettivo, connesso e unitario non nei «dati di fatto» stabiliti e nelle teorie bensì nelle «radici», nell'orizzonte che tutto circoscrive di senso, in un «tutto» non amorfo che tende «alla totalità dell'immediatezza» del reale.⁵⁸

Ricerca una totalità rischia sempre di far abbandonare o cadere nell'oblio quegli elementi «trasgredienti» che animano la creazione artistica: ma la totalità che, a parere di Jaspers, Leonardo ricerca nell'arte, non è una costruzione «gnoseologica», che mira a un'ordinata «rappresentazione» del reale. La «visibilità», in altri termini, non è una «funzione» kantiana bensì la capacità di mostrare il fondo della superficie, guardando dentro il sensibile, dentro le «cose stesse» sino a

⁵⁶ K. Jaspers, *Piccola scuola del pensiero filosofico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1968, p. 145.

⁵⁷ U. Galimberti, op. cit., p. 36. Il piano jaspersiano della *Umgreifende* può ricordare quello che Dufrenne chiamerà il principio – o l'idea limite – della *Natura naturante*.

⁵⁸ K. Jaspers, *Filosofia*, cit., p. 1114. La lettura della «scrittura cifrata» cerca dunque di conquistare, in ogni sapere determinato, «quell'esperienza fondamentale che consiste nel rendersi conto che l'essere che io comprendo è sempre relativo a un essere che non comprendo» (*Ibid.*, p. 1104).

quell'origine «non sensibile» che parla nella superficie ed è al tempo stesso afferrabile e non afferrabile per i sensi: è coglimento, in definitiva, di quella dimensione del *non finito* che caratterizza l'intera produzione – artistica, scientifica e tecnica – di Leonardo, dove il non finito stesso appare come *l'Umgreifende* che è fondamento di una *reductio ad unum* «che trascende ogni unità particolare, senza disperdere per questo la ricchezza delle molteplici forme di conoscenza specifica in cui passa la tensione del *Dasein* e si concreta il cammino della coscienza e dello spirito». ⁵⁹

Leonardo è «tutto» occhio e mano, è dimensione produttiva in quanto «conoscere contemplativamente attivo», è «visibilità» matematicamente fondata in cui il «conosciuto» si realizza soltanto nella tensione di *struttura ordinatrice* e di *infinita particolarità*: «non si rivolge alle forze particolari per scorgervi il sopra sensibile, ma vive invece internamente nel mondo reale e rimane in esso, comprensibile all'uomo come uomo, in umana misura» Jaspers, p. 35). Tuttavia questo «vedere» di cui parla Jaspers non è la funzione cassireriana della visibilità bensì una «fantasia dello spirito» che ci fa accedere all'essere «per il quale l'artista crea le sue figure nel visibile», quell'Essere «che acquista verità unicamente attraverso la verità di questo visibile» (p. 36). In altri termini, completando «l'appropriazione» di Leonardo al proprio pensiero, Jaspers vuole mostrare che nella superficie visibile delle cose si deve scorgere il fondo: nel mondo sensibile stesso ha luogo il continuo slancio oltre il mondo sensibile. Nell'infrangersi della visibilità, nel «non finito» e «nel restare aperto dell'incompiuta visibilità» si «rende presente», per Jaspers (p. 39), «ciò che conta», la «trascendenza», quel «compiuto» i cui unici «compimenti» sono le cifre delle opere d'arte. Cifre che dischiudono «quella regione ermetica e carica di una suggestione infinita in cui si colloca la presenza terrestre e tuttavia inafferrabile delle creature leonardesche». ⁶⁰ In ogni «compimento» di Leonardo, il visibile, nella sua piena «visibilità», diviene «sognante» (come il sorriso delle figure femminili che dipinge) e solo qui offre la «determinatezza» delle cose, cioè la realtà dell'*Umgreifende*.

Siamo così giunti, attraverso Jaspers, a delineare come in Leonardo il «vedere» si presenti innanzitutto come un'analisi interpretativa necessaria al creare dell'arte: non si tratta di cogliere – e riprodurre – una realtà «priva di trasparenza» bensì di «spiritualizzare» il visibile, indirizzandolo verso quell'«invisibile» espressivo in cui è radicata la sua realtà. Consapevolezza, quindi, che la tecnica porta verso quello che Jaspers chiama il «linguaggio della trascendenza», cioè verso quel

⁵⁹ F. Masini, op. cit., p. 20

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

«mondo espressivo» dell'arte, quella sua «esistenza trascendente»,⁶¹ dove la tecnica stessa è «trascesa» (non obliata) nel compimento del processo, nel «mondo» dell'opera: il sensibile è «l'indispensabile», e non deve quindi volatilizzarsi, ma lo «spirituale», cioè la «pienezza del senso», non può andare perduto nell'ebbrezza dei sensi. «Niente è reale – scrive Jaspers (p. 42) – se non trova accesso nel sensibile. Ma il sensibile come tale, solo come sensibile, è un nulla».

In questa «corporeità dello spirituale» e «spiritualità del corporeo», Leonardo collega in modo inscindibile il giudizio e l'esperienza, vedendo il giudizio penetrare in ogni ramificazione di ciò che lo spirito creativo produce e la mano esegue. Tale giudizio che è analisi infinita non conduce tuttavia a una «paralisi» dell'azione bensì promuove il reale come unità di potenza e pensiero, possibilità stessa per l'artista di porsi al di sopra della sua opera attraverso un *progetto* che concepisce e mette in atto. Un progetto che non porta verso le scoperte metodologiche della scienza moderna ma, per usare un linguaggio jaspersiano, verso la «trascendenza». Il desiderio leonardesco di «raffigurare», il vincolo che lega la pittura alla percezione sensibile, la necessità dell'agire dell'artista, l'universalità e la coscienza del suo «progredire» all'infinito non sono finalizzati in Leonardo a una fondazione della scienza. Non solo per motivi «estrinseci»⁶² ma anche e soprattutto perché Leonardo compie con questi strumenti una ricerca *qualitativa*, in grado di cogliere attraverso l'arte la *pienezza figurale* della natura, che si esprime non in rapporti matematici ma nella ricostruzione «artistica» delle «metamorfofi» della natura stessa – «interpretazione» dei suoi lati «invisibili»: in Leonardo, come scrive Jaspers (p. 51), «ha potere e preminenza non lo spirito di Galilei o di Newton, ma quello di Goethe».

Richiamandosi entrambi a Goethe, Cassirer e Jaspers colgono paradossalmente «l'unità» del mito di Leonardo nel suo mistero di Giano bifronte: se da un lato

⁶¹ Ci si riferisce all'analisi degli «strati» d'esistenza dell'opera d'arte compiuti da E. Souriau (*La correspondance des arts*, Paris, 1949, dove l'esistenza «trascendente» costituisce il «vertice» dell'analisi) e da M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953, dove il livello espressivo costituisce un «superamento» dello stadio puramente rappresentativo.

⁶² Non solo, in altri termini, perché le «scoperte» scientifiche di Leonardo non «reggono» se confrontate con quelle della generazione a lui successiva; non solo perché le sue affermazioni sull'importanza della matematica per la scienza della natura non escono dagli ambiti generici in cui essa si manifestò in vari momenti del Rinascimento, ma anche per il fatto che, esaminando l'opera di Leonardo, scorgiamo il ruolo secondario in essa rivestito dalla matematica, che è soltanto lo strumento di un'esatta configurazione della visione e non il disvelamento dell'essenza del mondo.

(Cassirer) si vuole cogliere il potere che, nella scienza e nell'arte, egli attribuisce alla ragione, dall'altro (Jaspers), attraverso l'arte, si vede nel suo pensiero «attivo» la forza che spinge il visibile nell'invisibile trascendente dell'*Umgreifende*, in una «onnipenetrante totalità», in un mondo che è «vita universale» e non soltanto «meccanismo». In entrambi i casi, di fronte all'obiettivizzazione della natura operata dalla ragione scientifica, Leonardo «mostra» con l'arte un più articolato procedere della ragione e quindi il «cattivo uso» che una ragione non «artistica» può fare della tecnica. Di fronte alla «seconda natura» di una tecnologia dove «la natura minaccia di sopraffare in modo imprevisto l'uomo stesso, proprio perché il dominio enormemente maggiore che questi ha su di essa»,⁶³ Leonardo presenta la «seconda natura» dell'arte, dove la creazione e la prassi sono al servizio di un sapere che non si pone come assoluto nella sua quantificazione della natura, che non cerca il «sistema» del sapere poiché ha il suo senso nell'esistenza dell'uomo, la cui «chiarificazione» appare come il compito «etico» della filosofia: quello stesso che, per Jaspers, guida la lotta di Goethe contro Newton, contro i pericoli insiti nelle «scienze esatte» per evitare ciò che Spengler chiamava il «tramonto dell'occidente».⁶⁴

Unità di Leonardo filosofo. Gli «incalcolabili pericoli» della tecnica e di una prepotenza della ragione» possono venire limitati recuperando quella libertà e quel senso dell'uomo attraverso il motivo, leonardesco e «rinascimentale», di un'unità non asservita a mezzi esterni. Un tutto animato da una forza che, più che il concetto fisico, è lo *Streben* faustiano, un'«invisibile potenza» che è «virtù spirituale», vita operante che costringe tutte le cose create a trasmutarsi nella loro forma e posizione. Leonardo, nota Jaspers (p. 81), parla di questa forza quasi fosse una entità «personale», che «vive nella costrizione e muore nella libertà», che «anela sempre a perdersi e a prodigarsi»: è un impulso verso la costruzione di forme «avvolgenti», continua metamorfosi della natura, confusa intuizione di quella «grande catena

⁶³ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, p. 119. Jaspers non parla di un «fallimento» della scienza moderna e della nozione di tecnica ad essa correlata ma mette semplicemente in rilievo il «cattivo uso» (*Ibid.* p. 111) che di essa si può fare «come di qualsiasi altro prodotto dell'uomo». Vi è tuttavia, come per Husserl, un «errore» originario nella nascita della scienza moderna, un errore che è ancora più «radicale» della matematizzazione della natura, un errore che è posteriore a Leonardo e che può essere individuato nell'atteggiamento cartesiano sulla conoscibilità del mondo nella sua totalità, come se esso fosse completamente disponibile di fronte all'intelligenza dell'uomo. A questo non riconoscimento della realtà essenziale della scienza si accompagna oggi una «catastrofica discesa verso la povertà di spirito, umanità, amore, forza creativa» (*Ibid.*, p. 117).

⁶⁴ M Si veda O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1981⁴. Su queste problematiche si tornerà nel capitolo III.

dell'essere» (di cui parlerà in seguito Diderot⁶⁵) che unisce l'esistenza dell'uomo al divenire della natura, sviluppando anche il sentimento di una presenza in parte incomprensibile nella sua totalità inafferrabile: infinito piacere del visibile ed infinito terrore per il corso del mondo.

L'uomo appare dunque a Leonardo, più che un «microcosmo», una «essenza creatrice, un oltrepassamento della stessa natura naturante» (Jaspers, p. 91), essere che è interamente natura ma che è, nello stesso tempo, più di questa. L'uomo ripete la creazione o, meglio, la prosegue nel suo proprio creare: come scrive Jaspers (p. 95), «il suo sapere è esso stesso forma, forma imitativamente creante e produttore di bel nuovo». Riprodurre non è quindi una restituzione naturalistica del casuale ma il coglimento dell'essenza stessa della natura, uno spingere la conoscenza sino al fondamento del mondo, all'intimo della sua forza generatrice *consustanziale* alla creazione artistica.

Al di là, quindi, delle specifiche interpretazioni, il problema di Leonardo filosofo tende a coincidere con la questione della creazione artistica, in cui i singoli saperi filosofici, tecnici e scientifici sono utilizzati in quanto *strumenti espressivi*. L'identificazione fra arte e conoscenza non è mai sistematica e definitoria: l'indagine leonardesca dei fenomeni non giunge al «termine» della cosa, è sempre pervasa da quella «inquietudine espressiva» propria alla creazione artistica. Come scrive Jaspers (p. 97), egli «tenacemente esercita l'inquietudine dello spirito in quella disposizione di fondo della religiosità cosmica che è interessata alla realtà di ogni particolare e gode l'infinita gioia del contemplare e tutto abbraccia in una serena quiete: questa è la modernità di Leonardo che lo distingue da tutti i filosofi del mondo antichi e cristiani». Una modernità che può muovere i suoi passi solo in un contesto «rinascimentale», dove l'artista si afferma come una «libera» individualità che ha in suo potere di imparare a conoscere tutto quanto esisteva al mondo, impadronendosi di tutte le accortezze dell'indagare, dell'inventare e del costruire – «uomo universale» che nell'arte «conosce» il mondo, che unisce la tensione «erotica» (in senso neoplatonico) del costruire e l'abilità tecnica con una *potenza immaginativa*, con una «logica» dell'immaginare.

La creazione artistica, che trova il suo compimento nell'immaginazione attraverso cui il pittore dà vita alle forme, è dunque basata su un *lavoro* collegato al *sapere* e al *giudizio* che precede ogni opera e criticamente la fonda; qui la superiorità della pittura nei confronti delle altre arti è dovuta alla completezza di elementi costitutivi che rivela nella sua genesi ed attraverso i quali può restituire alla natura la

⁶⁵ Questa espressione è utilizzata da D. Diderot nel *Rêve de d'Alembert* (in *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Milano, Feltrinelli, 1981). L'espressione verrà ripresa di A. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966.

sua piena realtà. Soltanto la pittura è da un lato *scienza* (fondata sulla geometria, l'aritmetica, l'anatomia, la zoologia, la botanica, la geologia, ecc.) e, dall'altro, *arte*, trascendimento della scienza in un *orizzonte* che ingloba in sé ciò che il pittore porta alla conoscenza attraverso la visibilità. Il pittore diviene così signore della realtà e del sogno, creatore di immagini che sono insieme reali e sognanti, che *comunicano*, indipendentemente dalle lingue e dalle specificità dei linguaggi, quei principi «filosofici» che reggono la natura. La pittura diviene una forma radicalmente nuova di «conoscenza», linguaggio del visibile che si rivolta in modo esplicito contro il mondo della parola intellettuale e del sapere libresco.

Leonardo rappresenta così la «totalità» di una vita originaria attivamente conoscitiva che, attraverso l'arte stessa, «teorizza» la forza espressiva di questo «potere-sapere», del prendere coscienza, attraverso l'occhio e la mano, della spiritualità del sensibile, del suo contenuto cosmico e della sua forma esistenziale nella vita contemplativo-conoscitiva del pittore.

Tuttavia, di fronte a queste «generalità», si può tornare alla domanda iniziale e chiedersi in che senso Leonardo sia stato filosofo, «dove» si possa cogliere in lui una «forma» unitaria. Leonardo, presentato via via come uno dei fondatori della moderna scienza matematica della natura, uno «scienziato moderno» e un grande artista appare, ad un più attento sguardo storico, piuttosto distante dal metodo matematico della scienza, così come la sua stessa arte, pur nel sigillo di un'assoluta originalità, rientra in canoni stilistici propri alla sua epoca. Nessuno di questi punti, di conseguenza, potrebbe allora giustificare una «mitizzazione» di Leonardo, il posto che occupa nella tradizione dello «spirito» occidentale. Bisogna allora, probabilmente, come Valéry e Jaspers. superare le prospettive particolari e le specifiche «grandezze» (peraltro difficilmente quantificabili) scorgendo invece la sua «eccezionalità», come scrive Jaspers (p. 120), «nella sostanza di quella totalità da cui discendevano tutte queste ricerche e questa creatività artistica e cui tutto ciò doveva servire: nella cognizione del mondo, espressa in forma personale da parte di un'esistenza filosofica». È qui che lo scienziato, il tecnico e l'artista si unificano: questa unità – e la coscienza di questa unità – è la *filosofia di Leonardo*, «ove si intenda la filosofia non già come un ramo delle scienze, non già come dottrina, bensì come un conoscere universale che va prendendo coscienza di sé come di un tutto e se stesso riconduce sotto la sua propria guida: come una forma vitale, quindi, di questa umana esistenza che assume in sé il conoscere» (Jaspers, p. 120).

Leonardo, per Jaspers come per Cassirer e Valéry (dunque al di là di qualsiasi lettura «scolastica»), è filosofo nel senso in cui lo sarà Goethe, dove l'arte diviene l'*organon* della filosofia perché l'agire dell'artista in quanto forza di conoscenza è

contemporaneamente realizzato ed assunto nella riflessione.⁶⁶ Il rifiuto leonardesco di una «logica razionale» non lo pone dunque (come sostiene Croce) al di fuori del «filosofico» bensì gli permette di riconnettersi, attraverso l'arte e nell'arte, a una «logica costruttiva» e, da qui, a una «filosofia» dove l'uomo «partecipa» sempre al mondo e ha in sé la volontà (ma forse si dovrebbe dire «il desiderio») di *comunicarlo*, di esprimerlo nella totalità di un'opera. I singoli saperi che Leonardo persegue non rimangono dispersi in una scissione specialistica poiché ritrovano su un terreno *antropologico* la loro unità, quel senso originario che permette ad ogni disciplina di manifestare la pienezza del proprio contenuto.

Leonardo non giunge mai ad «esibire», ad esprimere completamente la «totalità» che persegue poiché accetta l'infinità del mondo e, di conseguenza, trasforma in «potere» – in *poiesis* – ciò che Jaspers chiama lo «scacco» dell'uomo, il suo «essere nel naufragio» – naufragio come «ultimo evento che attende tutto ciò che in generale viene chiamato alla presenza del pensiero».⁶⁷ L'uomo deve essere «aperto» al naufragio, conoscerlo ed accettarlo facendolo divenire una cifra significativa dell'essere: deve, come il Leonardo di Jaspers, scorgere in questo scacco un «linguaggio della verità», linguaggio che non coinvolge soltanto gli «schemi» della logica ma anche il tentativo di abbracciare l'orizzonte come totalità che tutto in sé comprende ed assorbe. Non è dunque il «senso» del mondo che naufraga: la coscienza del naufragio non è accompagnata da una passività connessa al sentimento e alla prospettiva del nulla bensì, al contrario, dalla possibilità di una *attività autentica*, consapevole che ciò che va in rovina deve pure essere stato e realizzato nella concretezza della durata temporale e ha così in sé, sempre di nuovo, la possibilità della costruzione.

In Leonardo, dunque, per considerare il mondo nel suo «splendore» e nella sua «grazia» attraverso la pittura, nella sua problematicità e nella sua essenza, è necessario un «abbandono» prima del ritorno, . un ritorno che è comunicazione con la

⁶⁶ F. Masini, op. cit., p. 138, differenzia qui la posizione di Jaspers da quella di Valéry, distinzione che è invece, come si vedrà più avanti, molto sfumata, e forse dovuta soltanto a differenze terminologiche.

⁶⁷ K. Jaspers, *Filosofia*, cit., p. 1165. Quando, partendo dall'esserci, si giunge alla coscienza dell'essere è lo stesso ordine dell'azione a far sperimentare il naufragio: l'impossibilità di porre in sé il proprio fondamento ultimo non deriva soltanto dalla rovina dell'esserci stesso (dalla sua morte) ma soprattutto dalla stessa libertà che rende evidente la colpevolezza del non potere «divenire tutto» dell'uomo. La verità stessa con cui egli vive e con cui si identifica non può essere riconosciuta da tutti come universalmente valida «perché l'universalmente valido potrebbe sussistere nella sua atemporalità solo nel campo dell'esserci che sempre diviene, mentre la verità autentica è proprio quella che soccombendo va perduta» (*Ibid.*, p. 1167).

natura e gli altri uomini, con l'intera dimensione dell'«alterità». Vi è qui la precisa coscienza che la totalità non può venire «fondata» in un'unità conoscibile: la «cifra» del naufragio che accompagna la costruzione leonardesca non deve essere ricondotta a motivazioni psicologiche bensì alla consapevolezza «cifrata» che la natura, l'uomo, il tutto superano la misura di una vita umana, in essa non esauriscono la polifonia del loro senso espressivo. Il fatto che la totalità non potesse essere compiuta, scrive Jaspers (p. 125), «dipendeva dalla novità di questa specie di conoscenza cosmica: dal fatto, cioè, che non costituiva un progetto, nel pensiero, della totalità, bensì una conoscenza ricavata dalla percezione reale». Leonardo appare così non come l'enciclopedico «ante litteram», alla ricerca di un «metodo» per ordinare verità parziali, bensì il «mito», o la «cifra», delle possibilità intrinseche alla ricerca dell'uomo. Il mondo stesso può apparire nel naufragio e nella scissione e può venire «trasceso», facendo divenire «trascendente» l'intero pensiero «esistenziale», cioè un pensiero che «trascende il mondo oggettivo, cui mira il pensiero puramente intellettuale, per cogliere, invece, la rottura del mondo»⁶⁸ ed essere pensiero «chiarificatore» per l'esistenza concreta.

In questo modo Leonardo diviene «mito» perché origine, cifra, sintesi della tradizione culturale moderna nella sua tensione verso un sapere «totale» attraverso discipline frammentarie e specialistiche: l'essenza di Leonardo filosofo, la problematicità stessa che in lui acquisisce il tema della *costruzione*, è posta nella consapevolezza, implicitamente assunta, che la totalità è accessibile solo al di là dello specialistico, là, quindi, dove la natura stessa dell'impresa pone di fronte al naufragio, al «penare». Leonardo infatti, pur nell'intensa pienezza delle sue ricerche particolari, è consapevole di non riuscire a compiere la cognizione del mondo nella sua realtà poiché insufficiente rimane per lui la comprensione del dato. Ma per rendere visibile il contenuto, per riuscire ad esprimere un senso che sfugge al rappresentato, era necessario, per Leonardo, progettare immagini dello spirito, immagini che la mano traduce in realtà nell'opera d'arte, opere che, nel loro esserci stesso, suscitano il desiderio di una nuova creazione, lo *Streben* verso l'esplicitazione di un senso espressivo del mondo che nessuna singola opera d'arte può di per sé esaurire. Compenetrato dalla totalità, quasi «aggredito» da sempre nuove immagini e visioni, dalla sua stessa ispirazione «analitica», Leonardo sa di non poter compiere, rappresentare ogni cosa e nel suo lavoro – in ogni sua opera d'arte – pone, insieme, la consapevolezza dello scacco, il tentativo sempre rinnovato di rendere, con le immagini, visibile l'invisibile e, infine, il preciso «sentimento» che l'opera costruita può non avere un valore di verità oggettivamente riconoscibile e valutabile.

⁶⁸ L. Pareyson, op. cit., p. 238.

Sia il Leonardo «esistenzialista» di Jaspers sia quello di Valéry colgono l'«inat-tuale» modernità di Leonardo in una volontà di realizzazione e compimento, ac-compagnata da un senso di febbrile sperimentazione, che si risolve, con «trivellante precisione», nell'analisi infinita, nel minimo dettaglio dove ogni «appagamento» è nuovo desiderio, felicità e infelicità insieme. La filosofia di Leonardo è un «con-templare attivo» rivolto alla totalità che, pur immergendosi nella storicità dell'agire, non si lascia chiudere in alcuna limitazione e, come scrive Jaspers (p. 131), vive «con uno sguardo sconfinatamente aperto a tutto quanto possa soprag-giungere». Leonardo è quindi un essere magicamente inafferrabile ed impenetrabi-le poiché la sua «eccezionalità», come ricorda Nietzsche,⁶⁹ si afferma facendo so-pravvivere le *regole*: non è un «caso» o un «tipo psicologico» bensì una *personali-tà* che, nella costruzione dell'arte, acquisisce e rende emblematica la propria stessa storicità, «cifra» che esprime le possibilità costruttive dell'uomo. La personalità di Leonardo introduce così *all'impersonalità* dell'artista nel suo creare, ne compie una prima «fenomenologia» che rinvia all'idea del fare «come luogo attraversato perennemente da figure di trasformazione, come universo policromo e policentri-co».⁷⁰

Impersonalità di Leonardo. L'«impersonalità» di Leonardo non è dunque soltanto (come può apparire da alcune pagine jaspersiane) la «cifra» della dimensione esi-stentiva dell'uomo bensì la modalità del rapporto che l'artista instaura con il mon-do, non realtà «passiva» da ordinare bensì insieme di possibilità la cui organizza-zione ed interna logica sono modello per la logica immaginativa della creazione artistica: contemplare il mondo e rispecchiarlo nello spirito con la forza della fanta-sia vedono in atto uno «scambio» con il reale e non una passività di quest'ultimo, animato soltanto (kantianamente) dall'intervento soggettivo. La visione di Leonar-do, anche nella sua «purezza», non ha lo scopo di «rappresentare» il mondo per ripresentare la sua realtà «oggettiva» bensì quello di descriverlo nei suoi stessi pro-cedimenti operativi per cogliere da qui la genesi del suo senso espressivo, del suo «volto»: non soltanto «imparare a vedere» ma, su differenti livelli, un vedere «in-terpretativo» non separabile da una ricerca del senso, dal disvelamento di quelle che Jaspers stesso (p. 137) chiama le «eterne essenze nella superficie dell'apparire del mondo».⁷¹

⁶⁹ . Nietzsche, *Opere*, VIII, T. II, a cura di G. Colli e M. Mantinari, Milano, Adelphi, 1971, p. 81. Nietzsche torna brevemente su Leonardo anche in *Al di là del bene e del male*.

⁷⁰ A. Trione, *La lunga agonia della poiesis*, in «Il canocchiale», n. 1-2, 1984, p. 37.

⁷¹ Al di là di questo carattere sempre enigmatico di Leonardo egli rappresenta forse l'at-teggiamento stesso di Jaspers nei confronti del pensiero scientifico o, in modo ancora più generale, del rapporto fra la volontà di sapere dell'uomo ed il suo organizzarsi in forme stabili e metodologicamente definite. Su queste posizioni di Jaspers si veda il saggio *La natura e*

Proprio alla radice di questi problemi, leggere «filosoficamente» Leonardo, e leggerlo anche nei prismi spesso deformanti di specifiche ottiche filosofiche, significa inserirlo nel pensiero del Rinascimento, cioè alla radice delle problematiche stesse della filosofia moderna, in particolare relativamente alle questioni della tecnica e del rapporto uomo–natura in essa esplicitate. In altri termini, Leonardo, in primo luogo attraverso la sua arte, permette di affrontare quelle che Jaspers chiama le «tesi sul sapere del mondo»: se il pensiero scientifico rischia oggi di andare verso l'oblio del suo senso (il suo essere *per l'uomo*), non si deve cadere nella superstizione opposta dichiarando la perdita di senso di qualsiasi pensiero che abbia fiducia nella ragione, né falsare la coscienza dell' esserci «nella dissacrazione come tonalità di fondo della vita divenuta squallore e deserto». ⁷² Le tesi saranno allora rivolte ad una ricerca del *senso* dell'esserci e del mondo –:–anche se la ricerca potrà condurre allo scacco e al naufragio: e le «tesi» sono in primo luogo individuabili, secondo una tradizione aperta in epoca rinascimentale, nel rapporto «organico» fra arte e filosofia, un rapporto carico di «lacerazioni» che si rivela nella «via infinita» della creazione artistica. ⁷³

All'interno di questa ricerca la «personalità» di Leonardo assume, pur in una dimensione di «rischio», di «enigma» e di «mistero», in un contesto teorico che appare frammentato sin nelle prospettive di interpretazione, una valenza «etica» che permette di introdursi, attraverso l'arte, nelle problematiche della filosofia mo-

il valore della scienza, in K. Jaspers, *La mia filosofia*, Torino, Einaudi, 1946. La scienza, scrive Jaspers in questo saggio, «mira sempre all'unità del tutto» e deve riferirsi all'unità dell'essere. L'unità non può tuttavia essere raggiunta direttamente poiché la mia conoscenza può avere come oggetto soltanto qualcosa di particolare, di variabile, di infinitamente molteplice. Il sapere scientifico è quindi guidato da due momenti che si riferiscono in modo reciproco: da un lato una volontà di sapere rivolta a un campo illimitato e, dall'altro, un'esperienza dell'unità che deriva da una consapevolezza del non sapere raggiungibile ed effettuale soltanto in questo sapere. Così, anche di fronte all'indubitabilità dei fatti concreti, la constatazione e la consapevolezza del non sapere effettivo conduce all'unità come trascendenza, guida stessa della volontà di sapere. Qui si rivela, come nella personalità di Leonardo, «la strada per la quale mi metto per accertarmi, in uno stato di agitazione e di inquietudine, della Trascendenza».

⁷² K. Jaspers, *Piccola scuola del pensiero filosofico*, cit., p. 23.

⁷³ Emblematico è l'episodio di Leonardo in visita a Pavia con un altro «ingegnere», Francesco di Giorgio Martini, per consigli in relazione al Duomo che si stava costruendo. Mentre Francesco di Giorgio adempì al suo compito e venne ringraziato dal Priore, Leonardo si «perse» prima a contemplare chiese e piazze e, in seguito, a studiare gli effetti della corrente del Ticino. Si veda per questo episodio S. Alberti de Mazzeri, *Leonardo. L'uomo e il suo tempo*, Milano, Rusconi, 1983. Leonardo, in questo caso, stava «costruendo» senza tuttavia ancora sapere come avrebbe tratto dai «frammenti» che osservava una unità.

derna. È dal tentativo di chiarificare questo nodo teorico che, dal «mito» di Leonardo filosofo – e passando attraverso la filosofia di Leonardo – si potrà giungere alla prospettiva di Paul Valéry e della poetica contemporanea, che potranno essere compresi nella pienezza del loro senso teorico solo inquadrandoli a conclusione di una visione «logica» dell'arte come «interpretazione della natura» – un'interpretazione «costruttiva» che per Leonardo (e in seguito per Diderot) non è separabile dal piano dell'operatività del soggetto, dalla forza mitica della sua capacità «poietica».

2. La filosofia di Leonardo

Leonardo e il pensiero rinascimentale. Le «strumentalizzazioni» operate dalla filosofia del Novecento (in particolare dall'esistenzialismo, dal neo-kantismo e dal neoidealismo), pur negli importanti spunti di riflessione che hanno suscitato, rischiano di allontanare in modo eccessivo Leonardo dall'epoca storica in cui il suo pensiero e la sua arte si sono manifestati. Per questo motivo, anche senza avviare un'esauritiva indagine «storico-filosofica», è almeno necessario, ai fini dell'intero discorso, cercare di «ordinare» le idee filosofiche (e, in senso ampio, «estetiche») di Leonardo: impresa non facile se si considerano le molteplici e variegate fonti da cui Leonardo stesso ha tratto le sue argomentazioni. Allo stesso modo, peraltro, non risulta certo agevole «periodizzare» l'ambito della filosofia rinascimentale e riservare in essa un posto preciso per Leonardo, che deve numerosi *topoi* del suo pensiero ad idee correnti della cultura del Rinascimento stesso. In particolare, per quanto riguarda il problema dell'arte, la rilevanza sociale e culturale che via via assumevano le arti cosiddette «meccaniche» (fra cui erano inserite pittura e scultura) tende a spezzare ogni rigida distinzione fra queste e le «arti liberali»: così «era ormai aperta la strada per il riconoscimento delle "belle arti", come saranno chiamate più tardi, e per l'enunciazione del moderno concetto di arte». ⁷⁴

Come dimostra un notevole numero di «trattati», densi di un ampio apparato normativo, si apriva la strada, preliminare a un discorso filosofico su di essa, all'autonomia dell'arte, autonomia che, ancor più che attraverso i trattati (noti a un pubblico limitato e spesso neppure pubblicati), si affermava attraverso il prestigio sociale che via via assumeva la figura dell'artista, visto come uomo dotato di «cultura» e quindi desideroso di fondare il proprio lavoro su basi teorico-filosofiche. In tutte le «fasi» del pensiero rinascimentale i modelli filosofici rimangono tuttavia piuttosto generici: il richiamo a Platone, Aristotele e ai loro primi interpreti è infatti

⁷⁴ C. Borroughs, *La riflessione sull'arte del Rinascimento*, in M. Dufrenne – D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1981, p. 83. Per indicazioni bibliografiche si veda la conclusiva Nota bibliografica

«mediato» da letture spesso fra loro difformi, se non in esplicita contraddizione. Come ricorda Tatarkiewicz,⁷⁵ nel Rinascimento i motivi neoplatonici sono derivati da influssi pitagorici, dalla lettura di Plotino ed Agostino, oltre che di Nicola Cusano, e quelli aristotelici risentono, oltre che di tardi influssi scolastici, dell'interpretazione di Occam e, soprattutto, degli studi fondamentali della «scuola di Padova».

È difficile - e lo è soprattutto parlando di Leonardo, che non ebbe un'educazione «umanista» e che si definiva «omo senza lettere» - delimitare con esattezza gli influssi di tali filosofie sull'opera degli artisti, che hanno spesso una formazione «tecnica», di «bottega», e che si avvicinano alle grandi tradizioni più per giustificare teoricamente il ruolo sociale, del loro lavoro che per portare un originale contributo a un dibattito filosofico corrente. È indubbio, tuttavia, che queste tradizioni, in Leonardo come in numerosi artisti suoi contemporanei, vengano rivissute in una prospettiva che loro stessi chiamano spesso «moderna», contrapposta cioè a un'antichità che non va rifiutata bensì «superata» in una nuova coscienza «scientifica». Infatti gli artisti del Rinascimento, anche quando guardano, con spirito «umanistico», all'antichità, non si limitano ad «imitare» bensì imparano «che la colonna, il frontone o la figura umana hanno proporzioni ben definite, sono soggette a *canoni* e costituiscono materia di calcolo e *studio scientifico*».⁷⁶ Queste aspirazioni «scientifiche» dell'arte, legate agli studi sulla prospettiva, sono accompagnate dall'esigenza di applicare attraverso la prassi tali regole: si scopre così il lato «fabbrile» dell'uomo, si lega la tecnica alle capacità razionali attraverso la matematica e, a partire dal tardo Medioevo, come sostiene Koyré,⁷⁷ «la *vita activa* prende sempre più il sopravvento sulla *vita contemplativa*, la *theoria* indietreggia davanti alla *praxis*».

Alla radice della scienza rinascimentale e delle sue stesse applicazioni tecnico-concrete, come è dimostrato dall'opera di Marsilio Ficino, si pone tuttavia il presupposto «di una corrispondenza perfetta fra mente umana e realtà attraverso la matematica, in cui si rispecchia esemplarmente il ritmo preciso con cui Dio ha creato l'universo (*numero, pondere et censura*)»: questo sottinteso pitagorico-platonico, continua Garin,⁷⁸ «di una specie di armonia prestabilita fra mondo e uomo, fondata sul platonico Dio geometrizzante, è comune così a Leonardo "omo

⁷⁵ W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, vol. III, *L'estetica moderna*, Torino, Einaudi, 1979, p.67.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁷ 17 A. Koyré, *Dal mondo del pressapoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi, 1967², p.67.

⁷⁸ E. Garin, *Umanesimo italiano*, Bari, Latena, 1973, p. 212. Su Marsilio Ficino si veda la conclusiva Nota bibliografica.

senza lettere", come a Galilei, nemico dei "trombetti" ripetitori dell'antico, ma dogmaticamente sicuro del fatto che Dio ha scritto l'universo in caratteri matematici». Questi temi, che ritornano in numerosi «trattati» scritti da artisti rinascimentali, sono alla base di quella che per primo Leon Battista Alberti chiamò *theorica dell'arte*.

Alberti infatti, proseguendo una tradizione già aperta da Cennini e Ghiberti, si avviò «verso un naturalismo basato sullo studio scientifico del mondo esterno, con l'aiuto offerto dai nuovi strumenti offerti dalla prospettiva e dall'anatomia», non privo di intenti etici e sociali dal momento che «ciascuno deve tendere alla virtù esercitando la volontà, servendosi della ragione e assecondando la natura». ⁷⁹ «Servirsi della ragione» è un imperativo comune alla scienza e all'arte o, forse, l'aspetto «scientifico» di entrambe, ricondotte ad una comune «facoltà razionale». Questa indicazione, desumibile dall'opera di Alberti, non risulta peraltro molto distante da quelle di stampo neoplatonico di cui, in modo esplicito, Alberti stesso diffidava. Questi stessi principi, inoltre, possono venire reperiti in Nicola Cusano, dove si mette in evidenza che la funzione *creativa* dell'arte, legata al processo visivo, è connessa ad un elemento intellettuale secondo il quale «è la mente che costituisce il limite con cui le cose devono misurarsi» e «l'arte crea le cose conformemente ai dettami della ragione». ⁸⁰

Il fatto che questa varietà di posizioni teoriche possa essere ricondotta ad una linea comune significa probabilmente che, all'interno di un radicale mutamento teorico della cultura e della struttura sociale, la filosofia non occupa un ruolo centrale nel processo di costruzione della «*theorica*» dell'arte; d'altra parte è soltanto «per via filosofica» che si determinano nuovi contenuti per antichi concetti. Così, nel suo *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti definisce la bellezza come «un certo consenso e concordantia delle parti, la qual concordantia si sia avuta talmente con certo determinato numero, finimento e collocazione, qualmente la leggiadria, cioè il principale intento della natura, ne ricercava». ⁸¹ Pur con notevoli «residui» aristotelici, scolastici e matematico-pitagorici, in questa definizione albertiana è, posto un nuovo atteggiamento che, cercando la bellezza quale *proprietà oggettiva* dell'arte, scopre la natura non volendo «imitarla» bensì ricercando le leggi e l'ordine che la pervadono. «Nuovo» non è dunque il «naturalismo» di per sé bensì, come scrive Hauser, ⁸² «il suo aspetto scientifico, metodico, integrale», non

⁷⁹ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 15. Su Leon Battista Alberti si veda in primo luogo G. Santinello, *Leon Battista Alberti, una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962.

⁸⁰ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 94.

⁸¹ L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Venezia, 1565, vol. IX, p. 338

⁸² Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1975⁸, p. 294

l'osservazione e l'analisi della realtà «ma solo la coerente consapevolezza con cui il dato empirico era registrato e analizzato»: «il fatto rilevante del Rinascimento è stato insomma non che l'artista sia diventato un osservatore della natura bensì che l'opera d'arte sia diventata uno "studio della natura"».

Allo stesso modo sorge, nel contesto di questo nuovo atteggiamento «gnoseologico» dell'arte, una differente concezione dell'*individuo*, connessa ad un sentimento «razionale» e «artistico» di *animazione* del reale. Si connettono in questo modo la causalità naturale e la consapevolezza dello specifico valore della personalità morale: come scrive Cassirer, nel Rinascimento «la più profonda indagine della natura oggettiva riconduce l'uomo a prendere coscienza della vera entità del proprio io, come d'altro canto la più profonda cognizione dell'io gli dischiude nuove ragioni della realtà oggettiva».⁸³

«Uomo» e «Natura» paiono così le nozioni centrali intorno alle quali si ordina il sistema culturale del Rinascimento, ed in cui l'arte - vista come disciplina che segue determinate regole tendendo a *ragioni* superiori alle regole stesse - costituisce uno dei privilegiati terreni storico-sociali in cui tali concetti vengono enfatizzati: «uomo e natura si presentano come due entità dotate ciascuna di una propria originalità, ma non contrapposte, bensì legate da un rapporto di azione reciproca che, in ultima analisi, si risolve a vantaggio della dignità umana».⁸⁴ La nozione di *microcosmo* permette qui di ricondurre l'uomo alla natura stessa, riconquistando i doni della natura con i frutti dell'arte e del lavoro, di una capacità costruttiva e fabbrile che permette di porre l'uomo al centro dell'Universo, prosecutore dell'opera divina. Dio si rivela il termine centrale all'interno del quale, secondo strade non sempre coincidenti, i pensatori rinascimentali pongono i termini «uomo» e «natura». In questo contesto, l'arte è considerata una «seconda creazione» della natura, per opera della ragione, che non è più contrapposta alla capacità immaginativa poiché entrambe, come scrive Cassirer, «sono semplicemente due manifestazioni diverse di quell'unica forza di formazione, che l'uomo possiede sin dall'origine».⁸⁵ Non sempre, peraltro, questa forza di attività, la teorizzazione di una predominante dimensione fabbrile dell'uomo, è accompagnata da una visione «progressiva» del destino dell'umanità. Come nota E. Garin (e in altro contesto rilevava Jaspers), il primo Rinascimento è un mondo più spesso tragico che lieto: «Leonardo da Vinci è quasi ossessionato da visioni catastrofiche, e fissa nei disegni e nelle descrizioni un universo che muore»; lo stesso Leon Battista Alberti «insiste nelle sue pagine su una

⁸³ E. Cassirer, *Storia della filosofia*, cit., p. 165.

⁸⁴ . Colombero, *Uomo e natura nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Loescher, 1978, p. 14.

⁸⁵ E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, cit., p. 112.

fortuna cieca che insidia e spezza la virtù degli uomini e delle famiglie, e non esita a invocare la morte per i nuovi nati». ⁸⁶

Se la posizione dell'uomo nel mondo è vista anche nelle sue «ombre» angosciose, il rapporto che l'artista instaura con la natura non può essere puramente «imitativo» (e conseguentemente apologetico): guardare alla natura, in particolare attraverso l'arte, sarà invece, dando avvio a una tradizione di pensiero che si svilupperà e arricchirà attraverso Bacone e Diderot, «pervenire alle ragioni delle cose con l'aiuto delle ragioni infuse in noi, obliate e poi rammemorate, riscoperte nel processo medesimo attraverso cui le andiamo scoprendo nelle cose col soccorso della luce universale». ⁸⁷ Il Rinascimento è dunque «convergenza» tra «artisti» e «dotti»: da Brunelleschi a Leon Battista Alberti, da Piero della Francesca a Leonardo si presenta una grande serie di figure «simboliche» di un legame fra ragione ed esperienza che, se non ancora adeguatamente giustificato, veniva almeno sentito come una imprescindibile necessità sia per l'arte sia per la scienza.

Questi generalissimi caratteri del pensiero rinascimentale possono venire ritrovati nella personalità culturale di Leonardo da Vinci. Anche là dove egli polemizza con gli umanisti si riconoscono in lui le tracce del loro metodo, cioè il ritorno, oltre ogni diaframma, alla realtà «fisica», una realtà che nel suo fondo potrà venire afferrata solo dall'esperienza, vista come rispetto per la ragione delle cose oltre la nostra ragione, «ragione» di una natura che per Leonardo è retta da una regola razionale che si traduce matematicamente. L'uomo, creato per operare (come sosteneva Leon Battista Alberti), deve dunque seguire nella sua costruzione leggi ben precise (fisiche e matematiche): lo studio della natura trasformerà l'artista da «garzone» di bottega a «uomo dotto», rappresentante di una nuova cultura.

Tre sono quindi i principali obiettivi polemici contro cui si muove Alberti in questo suo consapevole progetto costruttivo della «scientificità» dell'arte: «contro la vecchia tradizione di bottega, che sacrificava l'accordo con la natura alla fredda imitazione delle opere altrui; contro coloro che, imitando la natura, si limitano a raggiungere le somiglianze; e infine contro i "presuntuosi del proprio ingegno" che credono di poter rappresentare il bello facendo a meno dello studio della natura». ⁸⁸ Nella capacità costruttiva dell'artista rinascimentale si pongono dunque le tracce di quello che E. Bloch, sia pure in un quadro estremamente ideologizzato, conside-

⁸⁶ E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, p. 7. Bisogna quindi considerare che lo spirito «prometeico» che si usa spesso collegare all'epoca rinascimentale, vedendolo operante in primo luogo nell'attività artistica, è essenzialmente operante contro un mondo in crisi e contro una realtà che, di fatto, negava quei valori «umani» affermati in via teorica.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 52 e p. 53. Su questo problema si veda E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Firenze, La Nuova Italia, 1961.

⁸⁸ F. Tateo, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'umanesimo*, Bari, Laterza, 1980, p. 17.

ra un *multiversum* dell'uomo, «alba di un nuovo giorno» in cui «attività è la parola d'ordine» e «nasce il lavoratore, l'uomo che non si vergogna più del suo lavoro, cade la barriera aristotelica nei confronti del lavoro come qualcosa di vergognoso e degradante per l'uomo; il fuoco si sposta sull' *homo faber*, sull'intervento creativo dell'uomo nel mondo, benché questo non venga tematizzato a fondo come condizione nuova». ⁸⁹ Il Rinascimento, anche grazie alle scoperte tecniche, non è quindi, nel suo principale «versante» (quello artistico), un'occulta preparazione al «cogito» cartesiano ma la ripresa del «fuoco» di Prometeo e, in questo senso, l'anticipazione dello spirito di Faust.

Tuttavia il «multiversum» dell'artista è ancora più complesso di quanto lo presenti Bloch: ed è complesso proprio perché non esiste nell'arte rinascimentale un unico «filo rosso» che porti alla costruzione bensì molteplici matrici filosofico-culturali che, nella loro varietà (e mantenendo la propria specificità), conducono, teoricamente oltre che materialmente, ad esiti *costruttivi*, sia la loro matrice neoplatonica (come Michelangelo che pone l'arte come possibile unione fra la realtà e l'idea) o aristotelica. In ogni caso, gli artisti inseguono una concezione razionale, oggettivista e antropometrica che convive con le pulsioni fabbrili e non si limita ad essere «impulso» poiché vuole giungere all'armonia di una presenza costruita, di un' «opera» offerta al gusto pubblico e alla società civile. L'*homo faber*, quando è artista, tende ad una costruzione concreta, all'instaurazione di una bellezza oggettiva che, utilizzando particolari regole tecniche, è consapevole di non limitare ad esse il senso dell'opera. Ponendo le tecniche a metà strada fra esperienza sensibile ed idea gli artisti rinascimentali intuiscono quella specificità della tecnica artistica che ne vieta l'oblio del senso. Qui la tecnica unisce ancora la scienza all'arte: ma una scienza che non è ancora quella fondata su principi quantitativi poiché trova il suo senso solo nella produttività stessa dell'arte.

La tecnica, come R. Bayer leggerà in Leonardo, tende nell'opera ad una *grazia*, che in Pico della Mirandola appare come «un *legame* tra le qualità oggettive di una cosa - come la proporzione e la forma - e il giudizio per cui la cosa è riconosciuta bella»: «tale concetto - insieme a quelli di *concinnitas*, proporzione, natura e idea - diventa una delle componenti essenziali dell'estetica rinascimentale». ⁹⁰ La grazia è un raggiungimento «armonico», che deriva da una giusta proporzione ed è segno di bellezza: motivo neoplatonico che Leonardo fonderà con tematiche proprie alla tradizione naturalistica.

⁸⁹ E. Bloch, *La filosofia del Rinascimento*, cit., pp. 21-2; sulla lettura blochiana del Rinascimento si veda l'introduzione di R. Bodei e, per un legame generale con la filosofia di Bloch, si veda R. Bodei, *Multiversum*, Napoli, Bibliopolis, 1981.

⁹⁰ W. Tararkiewicz, *op cit.*, p. 166. Su R. Bayer si veda il capitolo III.

Pittura fra ragione ed esperienza. La grazia di Leonardo non si presenta tuttavia nella «luce» di una chiarezza immediatamente intelligibile: compare a tratti in quella che, a prima vista, è una vera e propria «confusione» intellettuale, attraversata da alcune tematiche unificanti quali gli studi sul corpo umano e la progettazione architettonica. Sia pure piuttosto comune negli artisti del Rinascimento, il carattere polifonico della cultura leonardesca è colto anche da numerosi contemporanei: come ricorda G. Fumagalli,⁹¹ accanto alle lodi devote di Fra' Piero Nuvolari, di Luca Pacioli o di Lomazzo, si colgono le ironie e le accuse di instabilità mentale rivolte da Baldassar Castiglione, da Paolo Giovio e dallo stesso Vasari. Ma sono critiche che si rivolgono più al suo riprendere e abbandonare opere che al lavoro «segreto» di Leonardo, affidato ai suoi nascosti manoscritti, nella ricerca chimerica di un'armonica perfezione: critiche che, a partire da un dato «esteriore», afferrano solo in modo molto superficiale l'«altro» lato della dimensione fabbrile, non quello «utopico» sottolineato da Bloch bensì quello tragico del Prometeo eschileo. Nella scoperta «infinita» delle possibilità della natura Leonardo appare come il protagonista prometeico di una «tragedia della visibilità»: tutto ciò che appare deve essere infinitamente analizzato ma l'analisi, pur impiegando tutti i saperi e le loro ragioni, riesce a ricomporre il quadro unitario soltanto «per frammenti», siano essi quelli «simbolici» della pittura o quelli «tecnici» dei disegni meccanici e anatomici. In queste «forme simboliche» del reale che sono le opere pittoriche («nipoti della natura» per Leonardo), l'arte, come nota Simmel,⁹² è paradossalmente origine di una nuova frattura poiché «esprime i contenuti della realtà in un linguaggio completamente diverso da quello della realtà stessa».

Si ha così un *altro* reale - la realtà di una bellezza coscientemente perseguita che non coincide, e non può coincidere, con le intere forze del visibile. Il bello ricercato dall'ideale rinascimentale - il bello che, scrive Garin, appare come «il segno della realtà assoluta, il sigillo impresso nel reale da Dio»⁹³ - è così il momento isolato di un'armonia interiore delle cose, di una loro «grazia», che non sarà mai afferrabile nella sua totalità. Leonardo è «mito» poiché vive questa mancanza, questa assenza del compimento - il «non finito» - come radicata nello stesso carattere dell'interpretazione umana della natura. Se è dunque vero che nel Rinascimento l'arte ha una funzione «spirituale» che si traduce nel valore attribuito alla bellezza, il carattere paradossale di Leonardo si pone nel manifestare al massimo grado questa libe-

⁹¹ G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, p. 9 sgg.

⁹² Si veda il saggio sul «Cenacolo» di Leonardo in G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁹³ E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano, 1941, p. 221.

razione e questa potenza spirituale con la consapevolezza di non riuscire a «formare» il loro massimo «compimento». La frattura si pone quando, superando il momento «contemplativo» di origine neoplatonica, la bellezza si lega all' arte concretamente costruita, dove la «deità» della pittura si rivela in regole e materiali che si offrono all' esperienza. La stessa «qualità delle forme», che fa «divina» la pittura, rende «infinito» il suo compito di interpretazione della natura, una natura la cui forza e necessità «costringono» l'uomo nel momento stesso in cui questi vuole afferrarne l'intima essenza: «di piccola contorrità - scrive Leonardo - s'amplifica, e fassi d'una orribile e meravigliosa potenza. E costringendo se stessa ogni cosa costringe». ⁹⁴ La «curiosità» di Leonardo non è dunque «follia» ma un ben preciso atteggiamento teorico che deriva da un'analisi delle possibilità della conoscenza umana e dalla consapevolezza della vastità del compito di un'interpretazione «artistica» della natura.

Le «migliaia di esperienze» che W. Pater vede nella *Gioconda* di Leonardo e i contorcimenti della sua psiche non possono quindi condurre a interpretazioni né «estetiste» né «psicologiche» della sua personalità: ⁹⁵ l'incompiutezza dei suoi lavori non va «mitizzata» in senso ingenuo né ricondotta soltanto alla particolarità di un carattere. È infatti, in primo luogo, il segno di un rinascimentale desiderio di compiutezza ed armonia, rilevate nel visibile e sempre di nuovo riprodotte ad un altro livello di visibilità, dove la ragione dell'uomo, che guida la sua esperienza, ha «interpretato», riordinandole operativamente, le tracce che il reale stesso ha presentato. Anche nel frammentario, ogni attività «artistica» o «tecnica» del Rinascimento, dall'Alberti al Filarete, da Francesco di Giorgio a Leonardo, è guidata da un progetto organico. E Leonardo, ancor più degli altri suoi contemporanei, possiede il «sentimento» dell'edificio quale sorta di «organismo vivente», riprendendo quella teorizzazione, del «microcosmo» come rappresentazione del macrocosmo che, scrive N. Kemp, «giungeva al punto di sovrapporre una figura umana a certe sue piante di edifici, onde sottolinearne la dipendenza da moduli umani, microcosmici». ⁹⁶

Il progetto sulla base del microcosmo è il segno di un nuovo modo di concepire il rapporto fra l'intero e le parti, che agisce sia nella singola costruzione sia nel programma filosofico globale che le ordina, dal momento che ogni opera d'arte è interpretazione del generale rapporto armonico che lega fra loro le parti della natura ed esse all'uomo: l'uomo è al centro di un processo costruttivo dove la creazione artistica è instaurazione di un'armonia particolare di rapporti che riflettono in sé l'armonia cosmica senza «rappresentarla» nella sua totalità. Questa visione del

⁹⁴ In *Leonardo «omo senza lettere»*, a cura di G. Fumagalli, cit., p. 137.

⁹⁵ Ci si riferisce a W. Pater, *Il Rinascimento*, Napoli, Ricciardi, 1912 e al noto saggio di S. Freud sul sogno di Leonardo

⁹⁶ N. Kemp, *op. cit.*, p. 100.

mondo, che già comincia ad affermarsi in epoca medievale, è vissuta nel Rinascimento con una consapevolezza «sociale» che la rende presupposto per qualsiasi costruzione artistica. Così, in Leonardo, scrive Kemp, «il rapporto proporzionale tra le parti è il riflesso del progetto universale; e un equilibrio "medico" di elementi assicura la stabilità di una struttura»: «i "corpi" inventati dalle macchine e i corpi creati dalla natura erano concepiti come operanti in maniera consimile, in infallibile armonia con le leggi universali della dinamica». ⁹⁷ In questo modo, per Leonardo, ogni ramo del sapere, ogni singola conoscenza, ciascun disegno di meccanica, è parte organica del tutto, in cui è saldamente radicata. Si scopre così, accanto alla forza «neoplatonica», il fondo aristotelico della filosofia di Leonardo, che si traduce in una visione della «scienza universale» come una struttura unitaria, secondo le indicazioni medievali di Ruggero Bacone, anche là dove la sua pagina «se colpisce gli occhi e la fantasia, non altrettanto si fa ammirare per pregi di logicità e di rigoroso ragionamento». ⁹⁸

È questo, tuttavia, il segno della consapevolezza dei «limiti del sapere», del pericolo dello «scacco» sempre presente quando si è coscienti che l'edificio delle scienze, con le sue ragioni e la sua interna logicità, non riesce a sovrapporsi perfettamente al campo della natura. Limiti che, senza entrare nel dibattito della sua conoscenza da parte di Leonardo, ⁹⁹ sono teorizzati da Nicola Cusano nel suo *De docta ignorantia*: per Cusano, l'uomo, copula del mondo e microcosmo, è stato posto da Dio alla sommità della natura sensibile e al grado più basso della natura intelligibile, in modo tale che in lui la capacità di distinzione - come afferma nel *De coniecturis* (libro II, XIV) - va aumentando per gradi via via che si procede dal centro, rappresentato dai sensi, verso la suprema natura intellettuale. Tutto ciò è unito nella natura umana, nel microcosmo, nel possibile che inerisce per essenza all'umanità dell'uomo e alla sua creatività, implicita nel suo essere interiore. L'interesse del microcosmo, che riassume in sé la natura intellettuale e quella sensibile, esiste tuttavia, per Cusano, soltanto in «forma contratta»: se la mente di Dio è l'essere assoluto e il suo pensiero creazione degli enti, il nostro pensiero è soltanto loro riproduzione, immagine quindi della mente divina e, in quanto tale, «complicazione» delle immagini di tutte le cose - ragione «complicata» che esprime i principi delle cose sia naturali sia artificiali.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁸ E. Garin, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954, p. 313.

⁹⁹ Non è da escludere che proprio il tema dei «limiti del sapere» abbia indotto Cassirer a vedere operanti legami fra Leonardo e Cusano, legami che E. Garin (in *Cusano e i neoplatonici italiani del '400*, in *L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli, 1969, p. 295) esclude

Con la connessione dei termini «ragione» ed «esperienza» questi temi si ripropongono nell'ambito del pensiero di Leonardo, in un quadro terminologico che non appare mai, tuttavia, pienamente chiarificato. Le «contrazioni» del sapere umano hanno in sé, nell'ambiguità stessa del rapporto ragione-esperienza che le origina, il pericolo dell'*errore*, che la pura speculazione eccita e perpetua: «l'uomo - scrive Leonardo - ha grande discorso del quale la più parte è vano e falso». Così il limite del sapere «discorsivo» può venire superato soltanto in una dimensione in cui il linguaggio sia, per così dire, «messo fra parentesi», ovvero nella *pittura come unione concreta fra ragione ed esperienza*. In Leonardo, come scrive Chastel, la pittura, «doppiamente superiore rispetto ai discorsi pretenziosi e mendaci» è «inesorabilmente concreta e suppone che siano stati interpretati i fenomeni più misteriosi, quelli della luce». L'ombra, espressione metaforica della menzogna, può così venire «incorporata» soltanto nella pittura, dramma visivo dello spirito umano dove l'ombra stessa è necessaria per rilevare la bellezza, per «mostrare» la grazia. Nell'arte, nella sua «produttività», l'uso dell'illusione non soltanto, quindi, risulta legittimo ma possiede anche un valore filosofico, che permette di superare i limiti posti al sapere discorsivo: essa «è resa in qualche modo indispensabile dai limiti interni del sapere, in cui verità e menzogna si mescolano inestricabilmente» e così «rappresenta la natura e il mondo in virtù di un'attenzione esclusiva alle apparenze». ¹⁰⁰

Tecnica e scienza in Leonardo. I limiti che Leonardo scorge nel sapere dell'uomo sono dunque superati attraverso la pittura, in cui i frammenti che costituiscono il mondo trovano una loro unità espressiva. Sul piano infatti della conoscenza «scientifica» le intuizioni di Leonardo sono per lo più rimaste sul piano della «curiosità» senza mai trasformarsi secondo un ordine metodologicamente sistematico o unitario. Anche se l'atteggiamento leonardesco è «scientifico» in quanto «consapevole rifiuto di un sapere scolastico, inteso come costruzione di teorie inviolabili e globali, che risolvono tutti i problemi e sono in grado di rispondere a tutte le possibili domande», egli, come nota P. Rossi, «non ha alcun interesse per la scienza come corpus organizzato di conoscenze, né concepisce la scienza come un'impresa pubblica e collettiva». ¹⁰¹

L'interesse scientifico di Leonardo è rivolto soprattutto a problemi di carattere «tecnico»: se le origini della tecnica, come scrive Koyré, «si perdono nella notte dei tempi», è tuttavia soprattutto in epoca rinascimentale, sviluppando alcune tendenze tardomedievali, che si vede sorgere un nuovo «ceto», posto fra gli artisti e gli

¹⁰⁰ A. Chastel, *I limiti del sapere scientifico in Leonardo*, in AA.VV. *Leonardo e l'età della ragione*, Milano, Scientia, 1982, p. 17 e p. 18.

¹⁰¹ P. Rossi, *Introduzione a AA.VV., Leonardo e l'età della ragione*, cit., p. 3.

artigiani: quello degli «ingegneri», tecnici che, alla fine del XV secolo, disponevano di una letteratura stampata relativamente estesa se paragonata agli altri titoli allora disponibili. In Italia si ha così, a partire dalla fine del Trecento, una «prima generazione» di «artistiingegneri», da Brunelleschi ad Alberti, sino a Francesco di Giorgio Martini, costruttore di statue e strumenti bellici, oltre che autore di un *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*. Leonardo stesso, quando nel 1482 viene chiamato a Milano, si presenta più come «ingegnere» che come artista ed infatti, come si può notare nei suoi Codici, il campo delle sue ricerche offre, scrive B. Gille, «quelle stesse preoccupazioni che erano tipiche di tutti gli ingegneri della sua epoca». ¹⁰²

Leonardo, infatti, attinge molti dei suoi disegni «tecnici» da suoi predecessori e non è affatto, almeno da un punto di vista «tecnico», un precursore: rappresenta piuttosto, ancora una volta, il «tipo» emblematico del passaggio da una figura di «artista-artigiano» cresciuto nelle botteghe a quella dell'ingegnere, la cui cultura tecnica era fondata anche su un sapere «libresco», che comunque tendeva a «teorizzare» le proprie scoperte e i propri metodi di lavoro, spingendosi verso un sapere «universale» e «enciclopedico» in grado di giustificare teoricamente e socialmente l'attenzione per le arti meccaniche e liberali. La storia personale di Leonardo è quella di un «artista artigiano» che, come scrive C. Vasoli, «esce dall'ambiente tradizionale delle "botteghe", entra negli ambienti di cultura, vive nelle corti, diventa una personalità cui si riconoscono dignità ed onori del tutto inconcepibili per i tecnici e gli artisti di trenta o quarant'anni prima»; «e, in realtà, molti indizi inducono a credere che lo stesso Leonardo avesse ben compreso l'effettiva novità della sua "fortuna", del resto non dissimile da quella di altri artisti-tecnici-ingegneri della sua generazione e di quelle immediatamente seguenti». ¹⁰³

L'invenzione artistica (come teorizzerà Diderot nell'*Encyclopédie*) prescinde dunque, sin dal Rinascimento, da una ricerca esclusiva della «bellezza» per coinvolgere i più diversi piani della cultura dell'epoca. Il problema dell'invenzione artistica, proprio perché connesso a regole tecniche, entra in un «sistema» filosofico-culturale: nell'arte la creatività «tecnica» può venire trasposta, su un piano «liberale». La pittura, in particolare, diviene «liberale» perché «interpreta» la natura senza limitarsi a riprodurla cristallizzandola nell'imitazione. Così, a partire dal Quattrocento, sul piano «filosofico» che gli artisti studiavano per giustificare il proprio stesso lavoro e la sua «nobiltà», emerge, scrive P. Rossi, «una valutazione delle *arti* ben diversa da quella tradizionale: alcuni dei procedimenti di cui fanno uso i tecnici

¹⁰² B. Gille, *op cit.*, p. 170.

¹⁰³ C. Vasoli, *Il problema etico nell'Umanesimo*, in AA.VV., *Il problema delle scienze nella realtà contemporanea*, a cura di M. Massafra e F. Minazzi, Angeli, 1985, p. 690.

e gli artigiani per modificare e alterare la natura giovano alla conoscenza effettiva della realtà naturale, valgono anzi a mostrare - come fu detto in esplicita polemica con le filosofie tradizionali - la natura in movimento».¹⁰⁴

Da questa pratica «tecnica» - in cui la matematica è il terreno comune dell'opera del pittore e dello scienziato - nasce l'intero atteggiamento «gno-seologico» di Leonardo, la sua consapevolezza della necessaria connessione fra il sapere teorico e l'operare pratico, fra la regola e l'osservazione sperimentale, fra la «pratica» e la «scienza» - consapevolezza che Leonardo condivide con l'intera sua epoca e che, ancora una volta con essa, non traduce in un corpo unitario di conoscenze. Non si può infatti sostenere che Leonardo fondò il metodo sperimentale, né che la sua opera «precorra» la «scienza della natura» del Seicento: pur assumendo una nuova posizione nel considerare i rapporti fra esperienza, prassi e ragione, rifugge ogni sistematicità e non cerca un «sistema» meccanico-matematico della natura. La teorizzazione dell'artista come *homo faber*, tecnico, matematico, costruttore, è fondata su relazioni «qualitative» mentre la scienza cinquecentesca sorge, come rileva Koyré, da una distruzione di tale «cosmicità» per volgersi ad una «geometrizzazione dello spazio»: «matematizzazione (geometrizzazione) della natura e quindi matematizzazione (geometrizzazione) della scienza».¹⁰⁵

D'altra parte gli artisti-ingegneri, e Leonardo in modo particolare, per i legami che istituiscono tra «scienza» e pittura (anche in senso «pratico»: si pensi ai disegni anatomici o di macchine) offrono «un contributo decisivo all'invenzione di un metodo preciso di raffigurazione e descrizione della realtà»: ¹⁰⁶ le *artes mechanicae* esercitate nelle botteghe portavano a privilegiare la «pratica» che precedeva la tradizione «scritta» della filosofia e della scienza ignorando degli insegnamenti dell'esperienza. Così, quando Leonardo definisce la pittura un *discorso mentale* non lo separa mai da un richiamo diretto alla *visibilità* delle cose e all'occhio che ne ha esperienza, dalle *regole* e dalle *ragioni* che in tale rapporto vengono, letteralmente, «alla luce». Con ciò Leonardo, stemperando la polemica antineoplatonica, può recuperare la forza «spirituale» della pittura, collegandola al senso «nobile» della vista e facendola entrare fra le arti «liberali»: qui l'arte diviene una nuova forma di filosofia perché il «discorso mentale» è «continuamente accertato dall'occhio sulle immagini reali» e la pittura può così unire «alla certezza della superficiale e statica evidenza il senso del suo dinamismo interiore».¹⁰⁷

Anche al di là del problema specifico dell'ingresso della pittura fra le arti liberali (sul quale si tornerà in seguito), il discorso di Leonardo è direzionato a cogliere la

¹⁰⁴ Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 7.

¹⁰⁵ A. Koyré, *Galileo e Platone*, in P.P. Wiener-A. Noland, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁶ P. Rossi, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁷ A. Marinoni, *Introduzione a Leonardo, Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1959, p. 18.

necessità che agisce nell' *esperienza* e che si traduce in una dimensione «tecnica», affrontata, a differenza che in epoca medievale, in un contesto «teorico», che vuole cioè fondarsi su principi generali per rendere possibile una collaborazione «costruttiva» tra sapere tecnico e sapere scientifico. Collaborazione che in Leonardo vede un punto di avvio e un, sia pure «asistematico», momento di convergenza di numerose tradizioni culturali, dalla fisica aristotelica a Guglielmo di Occam e agli occamisti del Trecento, dai filosofi italiani del Quattrocento ad alcuni elementi neoplatonici (tratti da Marsilio Ficino e, forse, Nicola Cusano): se è ancora molto lontano dal metodo induttivo di Francesco Bacone e, forse, da qualsiasi metodologia rigorosamente intesa, se, nella sua considerazione della matematica come scienza empirica riprende la tradizionale visione aristotelica (così com'era presente nella «scuola di Padova»), Leonardo si pone tuttavia di fronte al reale con un atteggiamento «descrittivo» che è condizione necessaria (anche se non sufficiente) per la nascita di una «scienza della natura». In questo modo coglie «l'anatomia» del mondo naturale e, nella fondamentale analogia fra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo del mondo, ha la prima idea di una scienza «secondo l'analogia della macchina» in cui operano i principi della meccanica. Una prima idea che spesso vede le «scoperte tecniche» di Leonardo fondate su presupposti teorici che sono «luoghi comuni» del pensiero (in particolare aristotelico) del suo tempo, dove facilmente si scorge la presenza degli *Elementi* di Euclide, del *De expetendis et fugiendis rebus* di Valla e di molteplici temi neoplatonici. Se il posto di Leonardo nella storia della scienza è così difficilmente inquadrabile, se non può essere considerato un protagonista della cosiddetta «rivoluzione scientifica», tuttavia, e proprio attraverso la pratica artistica, raggiunge, come scrive N. Kemp,¹⁰⁸ «quello stadio del dubbio che è la condizione preliminare essenziale di questa rivoluzione, lo stadio in cui i modi di pensare ereditati dai predecessori non sono più sufficienti a dare un senso al mondo». Leonardo rimette sempre di nuovo in discussione se stesso, il proprio pensiero, i «luoghi comuni» in cui cade: ed è essenzialmente nella «novità» di tale posizione il principale interesse delle sue idee «filosofiche».

Esperienza e ragione. Il legame fra *ragione* ed *esperienza*, intorno al quale sembra svilupparsi la «filosofia» di Leonardo, possiede indubbe radici aristoteliche e appare connesso alla lettura che Leonardo fece del *De anima* di Aristotele. Ugualmente «aristotelica» è la diffidenza nei confronti di un sapere esclusivamente «letterario», grazie alla quale, oltre a vantare il suo essere un «omo senza lettere», ricorda che le sue cose «son più da esser tratte dalle sperienze, che d'altrui parole, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio, e quella in tutti i casi al-

¹⁰⁸ N. Kemp, *La crisi del sapere*, in AA.VV., *Leonardo e l'età della ragione*, cit., p. 43. Su questi problemi si veda anche la conclusiva Nota bibliografica.

legherò». ¹⁰⁹ *L'esperienza* è fondamentale per comprendere il mondo della natura in tutti i suoi aspetti poiché il sapere, la «sapienza», è «figlia della speriienza» (Leonardo, p. 43): un' esigenza descrittiva che non viene «settorializzata» ma che si trova ad essere una condizione «preliminare» per qualsiasi ricerca sul visibile. Da qui deriva, come già si è notato, l'invito esplicito ai filosofi di non fidarsi «delli autori che hanno sol co' l'immaginazione voluto farsi interpreti fra la natura e l'omo, ma sol di quelli che, non coi cenni della natura, ma co' gli effetti delle sue speriienze hanno esercitato i loro ingegni» (Leonardo, p. 43).

Tale esaltazione dell'esperienza, dalla quale bisogna «incominciare» e attraverso la quale si deve «investigare la ragione» (Leonardo, p. 44), non è tuttavia traccia sicura per ipotizzare un «empirismo» di Leonardo, anche se l'espressione «interpretazione della natura» può far pensare alle opere posteriori di Francesco Bacone. Infatti, la fiducia che Leonardo ripone nella verità dell'esperienza è connessa alla fiducia nella ragione, immanente in tutte le cose e in ogni fenomeno. «Ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione - scrive Leonardo (p. 38) - esso ha prima nella mente, e poi nelle mani»: vi è dunque quasi un'identità fra l'esperienza e la ragione dal momento che «nessun effetto è in natura senza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna speriienza» (Leonardo, p. 44). Quando Leonardo scrive che «la natura è piena di infinite ragioni, che non furono mai in isperiienza» (Leonardo, p. 45) non intende contrapporre i due termini bensì affermare la presenza, nella natura stessa, di un senso intimo «che in lui infusamente vive»: di una *necessità* che si rivela soltanto nello scambio organico tra esperienza e ragione.

Il «vedere» dell'osservatore, che si completa nel «fare» dell'artista, più che un atto ingenuo della sensibilità, è una «ragione» che conduce a cogliere una «necessità» «maestra e tutrice della natura», «tema e inventrice della natura», «freno e regola eterna» (Leonardo, p. 45): un «ordine» interno alla natura che, secondo canoni aristotelici, ha le sue «ragioni» che guidano e confermano l'esperienza che ne abbiamo, in modo tale da non potersi affidare ciecamente né alla sola esperienza né alla sola ragione. Questi termini sono inoltre utilizzati da Leonardo con significati non sempre univoci. Da un lato, infatti, presenta una natura «come ragione eterna, infinita, che produce le cose che noi non facciamo» e, dall'altro, vede tuttavia «una natura disegnata dalla nostra mente, cioè quella che è l'opera o il risultato delle nostre ricerche»: «questa seconda creazione, anche se, in fondo, s'identifica colla

¹⁰⁹ *Leonardo da Vinci*, in G. Fumagalli, *op cit.*, p. 43. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con l'abbreviazione Leonardo.

prima creazione, è la stessa potenza creatrice dello spirito, il cui concetto Leonardo eredita in pieno dallo spiritualismo dell'Accademia platonica». ¹¹⁰

In definitiva, come dimostrano le dispute stesse degli studiosi, non è facile, dai pochi «frammenti» in nostro possesso, determinare con esattezza quanto la «ragione» di Leonardo debba all'intelletto aristotelico e quanto al *logos* platonico. Sarà allora necessario sottolineare, in particolare nel nostro contesto, il carattere *operativo* che, da qualsiasi tradizione la si voglia far derivare, riveste la «ragione» di Leonardo. Una ragione che è sempre connessa con il movimento del corpo, il quale offre un fondo di «concretezza» e vastità «nuovi» a tale nozione. In questo modo Leonardo indica che i moti mentali, se privati del movimento corporeo e da esso disgiunti, «lasciano cadere le braccia, le mani ed ogni altra parte che mostri vita» mentre soltanto «i moti mentali con il moto del corpo tengono il corpo con le sue membra appropriato al moto della mente». ¹¹¹ Ogni altro movimento risulta «insensato», potremmo dire «privo di grazia», mentre la «semplicità» garantisce il valore e il senso della connessione fra il moto della mente e quello del corpo, una «danza» essenziale alla costruzione di opere d'arte poiché i movimenti corporei sono in grado di collegarsi ai molteplici «accidenti» oggetto dei ragionamenti mentali.

Il nesso esperienza-ragione, anche al livello dell'operatività corporea, giunge per Leonardo ad una vera e propria *necessità* se e solo se passa per le «matematiche dimostrazioni». Già si è notato che la matematica in Leonardo non può venir confusa né con quella che presenterà Galilei né con le condizioni «di maniera» di stampo «neoplatonico». Leonardo scopre, in primo luogo, il «paradiso delle matematiche» per trovare garanzie, come scrive Saitta, alla struttura metodica dell'esperienza, «la quale se non fosse autenticata dalla ragione sarebbe rimasta dispersa nei nudi particolari, che per se stessi non proiettano nessuna luce». ¹¹² La sua «scoperta», tuttavia, è radicata nel pensiero medievale: così, ricorda Kemp, «quelli che possono essere considerati più vicini ad Aristotele, come Alberto Magno, attribuivano alla matematica un ruolo circoscritto, prevalentemente confermativo, nei dialoghi filosofici sulle cause e sugli effetti naturali, mentre quelli che risentivano maggiormente dell'influenza di Platone ritenevano che le dimostrazioni

¹¹⁰ G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. III, Firenze, 1961, p.7.

¹¹¹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*. Si cita dalla edizione condotta sul Codice Vaticano Urbinate 1270, pubblicata a Roma dall'Unione Cooperativa Editrice nel 1980. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con l'abbreviazione Trattato seguita dal numero del paragrafo e dal numero della pagina della citata edizione. Questa frase di Leonardo ricorda un passo che verrà scritto da Spinoza nell'*Etica*.

¹¹² G. Saitta, *op. cit.*, p. 36.

matematiche fossero il fine ultimo di ogni vera scienza». ¹¹³ Quest'ultima «corrente», rappresentata in primo luogo da Ruggero Bacone, è quella verso cui è maggiormente indirizzato l'interesse di Leonardo, che pure mai entra in discussioni filosofiche «specialistiche» sulla «natura» della matematica. Inoltre, accanto ad affermazioni «baconiane», dove si collega la «certezza» delle scienze alla loro unione con la matematica, si trovano, più avanti nel tempo, idee «platoniche» sui «principi» matematici.

All'interno delle prospettive leonardesche sulla matematica si nota così un mutamento «cronologico»: se le prime ricerche risultano da una continuità fra osservazione e principi matematici, tale legame tende via via ad attenuarsi nella consapevolezza che può esistere un divario fra la «teoria» e la «prassi» tecnica e che, quindi, la matematica può intervenire «a posteriori» su ciò che l'osservazione ha tratto per prima dal mondo reale. ¹¹⁴ All'interno di queste instabili posizioni il momento unitario è dato dalla consapevolezza che il rapporto tra l'esperienza e la ragione, tra l'osservazione e la matematica, deve essere vagliato da una rappresentazione «grafica» - dal disegno, dalla pittura - qui divenendo realmente «scienza operativa»: «per Leonardo - scrive R. Marcolongo - la matematica non è fine a se stessa; è il mezzo più sicuro per penetrare nel grande tempio della meccanica teorica e pratica». ¹¹⁵ Voler comprendere la vastità della natura esclusivamente attraverso strumenti matematici rende la matematica stessa paragonabile alle «abbreviazioni» della filosofia, che tentano di semplificare l'ardua complessità dell'esperienza in una serie di formule e principi.

Le dimostrazioni matematiche devono invece venire ricondotte all'esperienza, a un piano *descrittivo* in grado di rimettere sempre in discussione le nozioni acquisite per non «reificare» le esperienze stesse in norme che si autoproclamano eternamente valide. In questo senso - un senso che è piuttosto ampio e generico - Leonardo riprende l'asserzione «aristotelica» che l'esperienza offre «certezza» - ma una certezza che è in primo luogo capacità di vanificare i dogmi degli «abbreviatori». Sono «vane» e «piene di errori» quelle scienze «le quali non sono nate dall'esperienza, madre di ogni certezza, o che non terminano in nota esperienza, cioè che la loro origine, o mezzo, o fine non passa per nessuno dei cinque sensi» (Leonardo, p. 47): «ma le vere scienze sono quelle che la esperienza ha fatto penetrare per li sensi e posto silenzio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogno li suoi investigatori, ma sempre sopra li primi veri e noti principi, procede successivamente e con vere sequenze insino al fine» (Leonardo, p. 48). L'essenza «menta-

¹¹³ N. Kemp, *art. cit.*, in AA.VV., *Leonardo e l'età della ragione*, cit., p. 44.

¹¹⁴ Il mutamento «cronologico» è rilevato nel citato saggio di N. Kemp.

¹¹⁵ R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista e scienziato*, Milano, 1943², p. 484.

le» di queste scienze - cioè il loro procedere secondo *ragioni* intrinsecamente necessarie - non solo non esclude ma anzi implica, di «necessità» appunto, un legame con la prassi dell'esperienza. Di ciò è testimonianza ed applicazione una scienza che è insieme teoria e prassi, regola e osservazione-descrizione: la *pittura*, «la quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale osservazione» (Leonardo, p. 48). Il legame fra esperienza e ragione, indubbiamente confuso su un piano puramente «teorico», diviene così «filosofia» in una prassi artistica che, essendo dotata di intime «ragioni», assume per Leonardo l'aspetto di una «scienza».

La pittura, la filosofia e le arti. I pensieri di Leonardo sulla pittura riprendono in gran parte topoi classici della trattatistica cinquecentesca, che si muoveva intorno a una teoria «mimetica» dove la pittura¹¹⁶ appariva come un'imitazione «elevata» del reale. Questa tesi «umanistica» compare sin da Leon Battista Alberti, il quale, benché non conoscesse la Poetica di Aristotele, «sapeva che la pittura di una "istoria" - di un'azione umana significativa - deve essere il compito precipuo di ogni serio pittore, ed aveva appreso dagli autori latini che gli artisti dell'antichità avevano cercato di dare alle loro opere una bellezza ideale».¹¹⁷ Leonardo riprende queste «tesi di fondo», integrandole con altre correnti (sia pure non presenti in Alberti) relative alla superiorità della pittura sulla poesia, superiorità che deriva da quella della *vista* nei confronti dell'udito. Al di là della affermazioni convenzionali e artificiose, Leonardo, scrive R.W. Lee, «superando la monotona unanimità dei critici sulla beata fratellanza della poesia e della pittura, manifesta la vivificante convinzione che, lungi dall'essere gemelle, sono sotto molti aspetti totalmente diverse».¹¹⁸

La «vista» non è infatti semplicemente la funzione espletata da un organo di senso bensì l'elaborazione operata da un «occhio mentale», che agisce sinteticamente per attimi consecutivi e che traspone la pittura su un piano «ideale», proprio alle «arti liberali». Si scopre in questo modo una delle più importanti motivazioni teoriche dell'opera di Leonardo: mostrare cioè che la pittura non è «arte meccanica» bensì arte «liberale», arte che, pur nella sua «tecnicità», trae la propria dignità «scientifica» dal fatto che ogni suo momento è vagliato attraverso le «matematiche dimostrazioni» e quindi possiede una sua «necessità». È in virtù di questa «scientificità mentale» che la pittura sarà superiore alle altre arti, sia figurative sia musicali sia letterarie. Con ciò Leonardo non vuole soltanto polemizzare con le dottrine u-

¹¹⁶ Questi pensieri furono raccolti e ordinati, quasi sicuramente dall'allievo Melzi, all'interno del Codice detto «Urbinate».

¹¹⁷ R.W. Lee, *Ut pictura poiesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 11

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 96 Questa tradizione venne ripresa nel Settecento, in particolare da Addison e Du Bos.

manistiche ma anche contrapporre ad esse un modello di cultura rappresentato da se stesso come «omo senza lettere» che, attraverso la pittura, può giungere a quella profonda conoscenza della natura agli altri negata.¹¹⁹

Al di là, tuttavia, degli specifici problemi relativi al «paragone» fra le varie arti, e alle dispute sulla scala gerarchica della loro disposizione, il problema della pittura in Leonardo interessa la teoria dell' arte, come sosterrà Valéry, poiché esso è, nel suo fondo, il problema stesso della filosofia e della scienza. Così, ad apertura del suo *Trattato della pittura*; Leonardo sostiene che «scienza è detto quel discorso mentale il quale ha origine da' suoi ultimi principi» (Trattato, 1, p. 3): un discordo «mentale» che passa per le «matematiche dimostrazioni», profondamente radicato nell'esperienza, e colto grazie alla «virtù visiva».

Uno dei caratteri che rende la pittura «superiore» alla poesia è per Leonardo la sua *comunicabilità*: essa non deve utilizzare il *medium* del linguaggio, che muta nelle varie parti del mondo, poiché entra in un tipo di *comunicazione* con l'uomo capace di svelargli, soltanto attraverso la vista e la «visibilità» del dipinto, «le cose prodotte dalla natura» (Trattato, 3, p. 4). Da ciò si deduce che la pittura deve la sua posizione privilegiata in primo luogo al fatto che riesce ad essere una *veritiera* interpretazione della natura attraverso «figure»: «la pittura - scrive Leonardo - rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere»; e se anche queste ultime rappresentano con più verità il senso, è «più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quella che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua» (Trattato, 3, pp. 4-5).

Il carattere «intersoggettivo» della pittura riguarda tuttavia la sua funzione conoscitiva e non la sua intima essenza, che la rivela come «inimitabile» e non «insegnabile»: essa mantiene la sua «aura» poiché non è riproducibile (come i libri), rimane unica e nobile, uguale soltanto a se stessa, strumento privilegiato, quindi, per la comprensione del reale. L'essenza filosofica della pittura, pur nella sua valenza gnoseologica, non comporta una «estetizzazione» della scienza e della natura: la «spiritualizzazione dell'occhio» di cui la pittura è conseguenza è infatti connessa a una visione «meccanica» del mondo, cioè a quel rapporto «produttivo» (e in questo senso «fantastico») fra esperienza, ragione e matematica di cui le opere pittoriche comprendono e descrivono le «ragioni». In questo senso Leonardo può dire che chi disprezza la pittura non ama né la filosofia né la natura stessa: la costruzione fantastica dell'arte si distingue dalle fantasticherie dei «vagabondi ingegni», secon-

¹¹⁹ Sulla genesi del sistema delle arti si veda O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Bologna, Uniedit, 1980. Sulla pittura in Leonardo si veda anche G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, cit., pp. 156 sgg.

do una tendenza generale del Rinascimento «a caratterizzare e delimitare la funzione particolare e il particolare valore che spettano all'immaginativo nell'insieme dell'umano conoscere».¹²⁰

Immaginazione e ragione divengono due manifestazioni diverse di una sola forza di *formazione* e *costruzione*. La pittura è filosofia perché anche quest'ultima si presenta come una sorta di «meccanica» che «tratta del moto aumentativo e diminutivo»: «si prova la pittura esser filosofia perché essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei si estende nel moto» (Trattato, 5, p. 6). Si istituisce, in questo modo, quasi un rapporto di «complementarità» fra pittura e filosofia, dal momento che entrambe sono momenti, differenti per grado e non per essenza, di un comune processo di interpretazione-descrizione-conoscenza della natura. Intatti, là dove la pittura guarda (e fa guardare) alla superficie, ai colori e alle figure di qualsiasi cosa creata dalla natura, la filosofia «penetra dentro» a questi stessi corpi cercandone le «virtù naturali» attraverso la vista. Disprezzare la pittura, «la quale è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura» (Trattato, 8, p. 7), significa non comprenderne la funzione gnoseologica e la forza comunicativa, non comprendere cioè che essa è un'*invenzione* che vuole cogliere la *qualità delle forme*, compito «scientifico» che richiede la collaborazione di molteplici saperi.

In questo suo tentativo di comprensione generale della natura, in se stessa e nel suo rapporto con l'uomo, la pittura si rivela «legittima figlia di natura» o, meglio, «nipote di natura» «perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose è nata la pittura» (Trattato, 8, p. 7). Leonardo, come accadrà nel Settecento con Batteux e Diderot, non si limita dunque a instaurare una semplice relazione mimetica tra pittura e natura, per la quale la prima è mera «copia» della seconda, bensì vede nella natura una potenza «naturante», origine del mondo e dei molteplici livelli del reale che la pittura descrive, richiamandosi, in questa sua descrizione, alla forza generante della stessa natura «originaria». La pittura non è una potenza «ontologica» che di per sé possiede la verità bensì uno strumento di azione e creazione in mano all'uomo, al pittore che è «padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo» (Trattato, 9, p. 7) e che il pittore riproduce, progettando e costruendo opere d'arte, rendendo *operativo* quello stesso processo di conoscenza che caratterizza il filosofo e la relazione filosofica tra esperienza e ragione.

Così, «ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose» (Trattato, 9, p. 7). Su queste basi «filosofiche», Leonardo si oppone al legame «u-

¹²⁰ E. Cassirer, *Storia della filosofia*, cit., p. 298.

manistico» fra pittura e poesia, dove l'opposizione al «poetare» è in realtà diffidenza nei confronti di tutte le discipline o le «arti» che utilizzano soltanto apparati «linguistici» (quegli stessi che Leonardo, o gli «ingegneri» in genere, non conoscendo perfettamente il latino, non erano in grado di ben dominare). Le parole sono infatti opera dell'uomo e la loro forza di significazione ed espressione non può competere con i segni pittorici, che si riferiscono direttamente al «divino» della natura, giungendo in questo modo ai limiti stessi del sapere. La pittura cerca di comprendere il significato «spaziale» della natura, non semplice «contenitore» bensì «campo» percorso da forze visibili e invisibili, appunto da «virtù» che rendono filosofica la pittura stessa.

Questi caratteri generali del *Trattato della pittura* di Leonardo lo pongono come irriducibile ad altri trattati o commentari suoi contemporanei: esso infatti presenta una concezione della natura, della scienza e della pittura in cui confluiscono i risultati di molteplici «saperi» dotati di base «sperimentale», dalla meccanica all'ingegneria, dall'anatomia all'idraulica. Siamo di fronte a una «scienza della natura» che trova la sua *espressione* nella pittura, cioè in una determinazione *qualitativa* dei corpi e delle cose del mondo, lontana sia dalle dispute «umaniste» sul «paragone» sia dalla scienza quantitativa della natura che si affermerà nel secolo seguente. In questa «filosofia dell'espressione» cui la pittura allude è invece raccolto il primo nucleo di un nuovo modo di avvicinarsi filosoficamente al problema dell'arte e della creazione artistica: inserire la pittura, fra le arti «liberali» significa iniziare a sopprimere la separazione fra queste e le arti meccaniche, che sarà compiuta da Diderot, e significa, di conseguenza, aprire nuove strade al rapporto fra l'arte e la natura, messe in relazione attraverso le regole proprie alla tecnica artistica. In Leonardo, come scrive D. Formaggio, «la tecnica non è separata dalla scienza, ma è la scienza stessa in atto, l'operazione .in cui si genera il principio: è il punto in cui l'uomo di massima scienza potrebbe anche tentare la suprema ribellione all'universale natura e sovvertirla, se non si amasse fino a mantenerla per continuare a provarne il dominio».¹²¹ In questo modo la tecnica tocca «il vertiginoso limite della potenza dei rapporti fra l'uomo e la natura» poiché, ponendosi come tecnica artistica, «finalizza lo stesso mezzo, lo libera in un processo valido per se stesso e non per qualcosa d'altro».¹²²

E' infatti la forte presenza di una «costruzione» tecnica a rendere la pittura superiore alla poesia e il «vedere formativo» superiore all'udire, e al parlare: è necessario, per Leonardo, «figurare e descrivere», e la parola serve anzitutto come «rafforzativo» di tale necessità. In Leonardo la verità «risiede in primo luogo nel pro-

¹²¹ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 6

¹²² *Ibid.*, p. 255. Su questi argomenti Leonardo scrive in particolare nei codici di Windsor.

blema di sviluppare relazioni che possano essere analizzate visivamente, relazioni tra livelli diversi di astrazione, tra oggetti naturali e modelli, tra modelli e disegni naturalistici e figure geometriche e viceversa. Per Leonardo la scienza è lo sviluppo di questo spettro». ¹²³ La superiorità «filosofica» della pittura deriva dunque dalla consapevolezza che essa può riprodurre «con verità» la «vera effigie della tua idea» (Trattato, 9, p. 10): i dipinti non sono privi di linguaggio, di «espressività», ma soltanto di «voce» poiché «se saranno ben proporzionati gli atti con i loro accidenti mentali, saranno intesi come se parlassero» (Trattato, 9, p. 10).

La poesia coglie soltanto i «nomi» delle cose mentre la pittura si indirizza all'*universalità* della loro forma e in questa ricerca delle forme e delle loro qualità, anche nella sua parte meccanica, che è per Leonardo quella «manualità» che in modi diversi appartiene a qualsiasi arte, si volge a una *filosofia naturale*, contrapposta al «verbalismo» di una «filosofia morale», che si limita a descrivere le operazioni della mente senza avere la capacità di figurarle. La pittura è una «poesia muta», così come la poesia è una «pittura cieca»: e se anche, come ogni arte, entrambe mirano ad imitare a loro modo la natura, la superiorità del pittorico, oltre al consueto richiamo alla maggiore «nobiltà» della vista, è data dalla sua capacità di *costruire* una forma in una compiuta sintesi spazio-temporale. Le descrizioni poetiche, infatti, non permettono «alcuna proporzionalità di armonia» «perché l'occhio non le abbraccia con le sue virtù visive ad un medesimo tempo» (Trattato, 17, p. 13) mentre il dipinto racchiude in uno spazio unico tutte le immagini da rappresentare, permettendo una loro percezione simultanea, presentando la natura «con quella dimostrazione per la quale il suo fattore l'ha generata» (Trattato, 18, p. 19).

L'interpretazione della natura operata dalla pittura ha così anche un fine *espressivo* e rende possibile, con il medesimo carattere di immediatezza, quel piacere che possono generare solo le cose stesse create dalla natura. Nella pittura, attraverso la percezione visiva, «si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto, che contenta il senso» (Trattato, 19, p. 13): e se questo è il fine di ogni arte e della bellezza in genere - quella che Diderot chiamerà «percezione di rapporti» - solo in questo caso è immediata, simultanea e duratura, possiede cioè quelle qualità che, per loro stessa essenza, mancano alle arti che si riferiscono alla parola e all'udito (la poesia e la musica). E', in ultima analisi, un problema di *verità* nell'imitazione della natura, verità che può essere raggiunta dalla sola «scienza della pittura»: se «invenzione» e «misura» appartengono ad ogni arte, la «proporzionalità armonica» della natura può essere pienamente compresa solo dalla pittura e dall'occhio, a cui la natura stessa immediatamente appare.

¹²³ K.H. Veltman, *Visualizzazione e prospettiva*, in AA.VV., *Leonardo e l'età della ragione*, cit., p. 223

La vista è l'organo che «dà forma», perso il quale, di conseguenza, sfuma anche la bellezza in quanto capacità «naturale» di costruire un tutto a partire da varie parti frammentarie: è l'occhio che comanda alle mani «opere infinite», «come dimostra il pittore nelle finzioni d'infinite forme di animali ed erbe, piante e siti» (Trattato, 24, p. 18). Inoltre, a differenza della musica, la pittura può *durare* nell'oggettività del tempo, riproducendo quella stessa durata che caratterizza il ciclo produttivo della natura: «quella cosa è più degna - scrive Leonardo - che soddisfa a miglior senso. Adunque la pittura soddisfatrice al senso del vedere è più nobile della musica che solo soddisfa all'udito» (Trattato, 27, p. 20).

La «nobiltà» di una scienza è così data dall' *eternità*, oltre che dall' *universalità* e *varietà* di «cose» che sono in essa contenute: «adunque la pittura è da esser preposta a tutte le operazioni, perché è contenitrice di tutte le forme che sono, e di quelle che non sono in natura; è più da esser magnificata ed esaltata che la musica, che solo attende alla voce» (Trattato, 27, p. 20). Pur nel limite «sensualistico» della dottrina con cui paragona le arti fra loro, connessa alla superiorità di un senso corporeo sugli altri, Leonardo, come noterà Cassirer, ha così gli strumenti per porre in atto una «fenomenologia della percezione visiva» che, al di là degli intenti polemici e occasionali, porta a una concezione espressiva della pittura che può facilmente essere estesa alla generalità della costruzione artistica. La «verità» della vista è comprovata infatti dal nesso esperienza-ragione che l'opera pittorica concretizza: la pittura è scienza - rende cioè operativa questa interazione poiché è in primo luogo «mentale», «è prima nella mente del suo speculatore» ma «non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione» (Trattato, 29, p. 22).

Il «limite», se così può essere detto, della concezione di Leonardo si pone tuttavia proprio nell'assenza di una più completa valutazione teorica, sociale e culturale, della tecnica, di fatto limitata a rendere «concreto», attraverso la pittura, l'incontro fra la mente e la mano, fra la libertà della fantasia e la necessità delle regole. Ciò risulta evidente nel giudizio che Leonardo offre della scultura, che non è scienza «ma arte meccanicissima, perché genera sudore e fatica corporea al suo operatore, e solo bastano a tale artista le semplici misure dei membri e la natura de' movimenti e posati, e così in sé finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non dà di sé alcuna ammirazione al suo contemplante, come fa la pittura, che in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti» (Trattato, 31, p. 23). La superiorità della pittura sulla scultura è quindi fatta valere «recuperando» quegli stessi argomenti propri a coloro che volevano escludere la pittura stessa dal novero delle arti liberali: se infatti, per quanto riguarda la «figurazione» e le regole costruttive, non c'è differenza fra pittura e scultura, essa si instaura per il «sudore» e la «polvere» causati dalla pratica scultorea mentre il pittore «con grande agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e muove il lievissimo

pennello co' vaghi colori, ed ornato di vestimenti come a lui piace» (Trattato, 32, p. 23).

Esiste, inoltre, una superiorità «formale» della pittura, originata dalla maggiore sua «complessità»: essa infatti deve ordinare in un tutto organico un più ampio numero di elementi - la luce, le tenebre, il colore, il corpo, la figura, il «sito», la vicinanza, il moto e la quiete - mentre lo scultore può permettersi di costruire un'opera «sistemando» soltanto il corpo, la figura, il «sito», il moto e la quiete. La scultura ha così meno «discorso» e «per conseguenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura» (Trattato, 32, p. 24). L'arte si rivela dunque, per Leonardo, una «organizzazione» delle parti in un tutto, dove la posizione delle singole arti in un ipotetico «sistema» «ipotetico» perché manca nel *Trattato* un preciso criterio che ne renda possibile l'istituzione - è data dalla complessità qualitativa e quantitativa di tali parti e dalla conseguente difficoltà del processo mentale e operativo che deve portarle alla fusione in un «tutto». In questo modo, la «maggior fatica corporale» dello scultore è accompagnata da una «minor fatica mentale» poiché «lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, ed il pittore ricerca i medesimi lineamenti, ed oltre a quelli ricerca ombre e lume, colore e scarto, delle quali cose la natura ne aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in esse natura, e lo scultore le trova di continuo fatte» (Trattato, 35, p. 27).

In altri termini - in termini più «filosofici» - la pittura mette in opera tutto il «discorso mentale» della filosofia ed è quindi guidata da una *necessità* che «costringe la mente del pittore e trasmutarsi nella propria mente di natura» (Trattato, 36, p. 28), facendo di essa - e dell'intero *discorso mentale* - *l'interprete* della relazione fra *natura* e *arte*, mostrando cioè l'arte come interpretazione della natura. Leonardo vede il nuovo fondamento della pittura nella filosofia naturale: «nell'ambito delle *artes liberales* questa è identica al quadrivio condotto dalle discipline matematiche». ¹²⁴

La pittura, in virtù della sua superiorità fra le arti e del suo statuto «scientifico», modello stesso del filosofare, acquisisce inoltre un significato *etico*, un'autonomia etica dalla natura e dall'arte stessa quale sua interpretazione che deriva dalla sua forza e capacità «interpretante». Così il profondo scetticismo di Leonardo nei confronti delle cosiddette «scienze morali» va inteso, come scrive Steiner, nel senso «che, per lui, indice di un rapporto ragionevole con il mondo non è lo sforzo, in molti casi privo di successo, verso il bene - che era ancora la massima meta anche

¹²⁴ R. Steiner, in AA.VV., *Leonardo e l'età della ragione*, cit., p. 299.

per l'Alberti - ma la certezza e la verità delle cose tangibili, che risultano da un metodo matematicamente razionale». ¹²⁵

La pittura fra descrizione e interpretazione della natura. Prima di riconsiderare su nuovi piani teorici e storici l'interpretazione biunivoca fra l'arte e la natura, si dovrà ancora accennare ai motivi che inducono Leonardo a porre le «voci del silenzio» della pittura al vertice della costruzione artistica.

Il carattere «mentale» che, come già si è notato, è proprio della pittura, le impone di ordinarsi secondo *regole* ben precise, che assumono l'aspetto di *principi* scientifici, atti a delimitare la specificità degli *spazi* - tecnici e teorici - che la pittura stessa può occupare. L'insieme di regole tecniche che costituisce la seconda parte del *Trattato della pittura*, deve quindi risultare, nel contesto della «filosofia»leonardesca, come un apparato necessario che accompagna una scienza, permettendogli, attraverso «artifici», un'adesione il più possibile intima alla realtà della natura nell'ambito di uno spazio limitato e circoscritto, appunto lo «spazio pittorico». Questi «artifici» sono le *qualità* che costituiscono la realtà «estetica» di tale «spazio pittorico»: infatti «il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tale superficie» (Trattato, 41, p. 33), cui segue «l'ombra del corpo». L'estensione della «scienza della pittura» si riferisce a «tutti i colori delle superficie e figure dei corpi da quelli vestiti» e «le loro propinquità e remozioni con i debiti gradi di diminuzioni secondo i gradi delle distanze; e questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali» (Trattato, 44, p. 34).

Accanto alle regole tecniche (dominate dalla prospettiva), Leonardo reputa che il pittore debba seguire anche norme di comportamento, norme che non sempre coincidono con il modello «umanistico-rinascimentale» dell'artista. A questi, infatti, è consigliata la solitudine nello studio e nella creazione e la versatilità nei soggetti da riprodurre poiché «la mente del pittore si deve di continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure degli oggetti notabili che dinanzi gli appaiono, ed a quelle fermare il passo e notarle, e far sopra esse regole, considerando il luogo, le circostanze, i lumi e le ombre» (Trattato, 51, p. 35). Il pittore deve farsi «specchio delle cose» e cogliere così la «qualità delle forme» presentate dalla natura, mantenendo tuttavia ben salda la capacità di *giudicare* le sue proprie opere, quasi fossero una «seconda natura» che ha in sé - e sa scegliere e discernere - tutti i colori delle cose, sapendo poi spiegarne le interne «ragioni» e riproducendo, con la varietà delle raffigurazioni, la stessa mente divina.

Se la figura del pittore-interprete non acquista in Leonardo il pieno spessore di un significato filosofico, ciò è dovuto all'oscillare continuo del *Trattato* fra osserva-

¹²⁵ *Ibid.*, p. 300.

zioni teoriche, note polemiche e precetti carichi di «buon senso»: per cui accanto all'affermazione sulla similitudine fra Dio e il pittore in virtù della «deità» della pittura, si trova l'ammonimento a diffidare dell' onore delle ricchezze, e vicino alla «platonica» convinzione che la conoscenza, attraverso la pittura, è un atto d'amore nei confronti del Creatore, si traduce questo asserto «metafisico» nella necessità «pratica» del pittore di saper riprodurre il maggior numero di cose possibili.

In questo senso anche il famoso principio «quelli che s'innamorano della pratica senza la scienza, sono come i nocchieri che entrano in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica dev' essere edificata sopra la bona teorica, della quale la prospettiva è guida e parte, e senza questa nulla si fa bene» (Trattato, 77, p. 45), può venire inteso sia come una conferma del nesso filosofico fra esperienza e ragione sia come una regola meramente tecnica per il pittore, invitato a studiare in modo non superficiale gli oggetti naturali che intende riprodurre. In ogni caso, tuttavia, l'interesse dell'artista deve andare, per Leonardo, verso la *struttura* delle cose poiché il primo principio che connette la pratica e la scienza è la *descrizione* delle cose stesse - una descrizione quindi della varietà della natura, al di là (o al di qua) di ogni possibile mediazione culturale, dal momento che struttura, ordine e legge non sono invenzioni dell'uomo bensì la *realtà stessa del mondo*.

Tutte le regole «tecniche» e «particolari» del *Trattato* vanno quindi lette alla luce di tale principio teorico generale, grazie al quale l' «imitazione della natura» diviene comprensione delle sue leggi, del suo ordine, del suo modo di unificare le parti in un tutto - qualità che, come già si è notato, caratterizzano anche la pittura. L'insistenza di Leonardo nello studio dell'anatomia non è soltanto un interesse «erudito» poiché segna la *necessità* del pittore (e dell'artista-ingegnere), se vuole *costruire*, di conoscere «l'intrinseca forma dell'uomo» (Trattato, 103, p. 51). Se manca questo intento «scientifico» l'operatività tecnica sarà disgiunta dai suoi fini «espressivi» e l'arte perderà il suo valore «filosofico».¹²⁶

La sintesi dei momenti dell' «imitazione» e dell' «espressione» si avrà in particolare nel momento in cui il pittore dovrà rappresentare «l'uomo o il concetto della mente sua» (Trattato, 176, p. 73): la natura della prospettiva, dei riflessi, del chiaro-scuro, dei colori, delle ombre deve essere descritta «empiricamente» ma nella consapevolezza che le loro «ragioni» ultime si trovano nella natura stessa e, per esistere, non devono necessariamente farsi oggetti d'esperienza. Là dove lo sono, cioè nella pittura, queste esperienze devono venire *descritte* - passo preliminare per

¹²⁶ Dall'assenza di questo intento «scientifico» derivano tutti quei particolari difetti «tecnici» che Leonardo stigmatizza e che molto spesso rendono il suo discorso molto simile ai vari trattati cinquecenteschi

comprendere e interpretare le «ragioni» stesse della natura: nell'arte e con l'arte Leonardo conferma il suo principio filosofico della «necessità» come regola e freno universale della natura. Al di là della verificabilità empirica del suo apparato di regole, il pittore riproduce in un microcosmo un'essenza universale: «il dipinto, che dalla mente del pittore prende forma attraverso la sua mano, diventa modello di conoscenza del mondo».¹²⁷

Soggetto e primo oggetto di questa conoscenza è *l'uomo*: l'uomo come realtà *visibile, rappresentata, in movimento*, tema quindi della pittura prima che delle altre arti. L'espressività dell'uomo e dei suoi movimenti esteriori e spirituali può essere compresa soltanto se l'anatomia riesce a cogliere la natura e l'ordine intrinseco di tali movimenti. Le regole anatomiche, che costituiscono la terza parte del *Trattato della pittura* («De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra»), sono dunque finalizzate a mettere in luce il fondamento teorico della pittura e il suo carattere espressivo. Leonardo infatti, proseguendo alcuni studi abbozzati da Antonio Pollaiuolo e Andrea del Verrocchio,¹²⁸ fu tra i primi a comprendere l'importanza dell'anatomia (e della fisiologia) per scopi artistico-costruttivi attraverso lo studio degli «elementi morfologici, espressivi e mimici del corpo umano».

Per il pittore conoscere l'anatomia è una necessità per interpretare correttamente la natura attraverso l'arte poiché per disegnare i nudi e i movimenti bisogna «sapere la notomia dei nervi, ossa, muscoli e lacerti» (*Trattato*, 337, pp. 117-8). I movimenti sono collegati ai principi della prospettiva, tanto da far pensare che, attraverso l'anatomia, Leonardo estenda la prospettiva all'intero campo delle forze e dei movimenti della natura,¹²⁹ al «macrocosmo». Infatti, come scrive A. Marinoni, «tutta la vita della natura organica ed inorganica si svolge in un analogo rapporto di materia e energia, si che riesce difficile distinguere tra microcosmo e macrocosmo»: ¹³⁰ gli scritti anatomici di Leonardo vanno così ricondotti anch'essi a quell'idea che percorre la massa sterminata dei suoi frammenti e che appare a volte quasi una convinzione «etica», cioè l'idea che l'universo è retto da una forza-movimento cosmico, che costituisce la realtà più segreta della natura, la sua «anima invisibile» che solo la pittura potrà cogliere e rendere, pur in ben precisi limiti spaziali, soggetta a regole specifiche, visibile. In questo contesto la pittura, sia quando aderisce ai principi della prospettiva sia quando opera secondo i metodi

¹²⁷ Steiner, *op. cit.*, p. 301. Su queste problematiche si veda la prospettiva aperta da Diderot nel capitolo che segue.

¹²⁸ Si veda a tale proposito C.F. Biaggi, *L'anatomia artistica*, in AA.VV., *Leonardo da Vinci*, Roma, 1960, pp. 437-47

¹²⁹ Si veda K.D. Keele, *La scienza dell'uomo in Leonardo*, in AA.VV., *Leonardo e l'età della ragione*, cit. pp. 448 sgg. e soprattutto la bibliografia qui riportata.

¹³⁰ A. Marinoni, *op. cit.*, p. 19.

scientifici della misurazione e della trasmutazione matematica, *esprime un movimento* che è la *qualità* comune al microcosmo e al macrocosmo, cioè alla *natura* come principio «inglobante» e «naturante».

Gli studi anatomici di Leonardo sono infatti sempre connessi alla fisiologia, cioè alla disciplina che esamina il corpo in movimento. Movimento corporeo che interessa il pittore sia nel momento in cui vuole rappresentare l'uomo sia quando, da tale rappresentazione «particolare», estende il movimento all'intera natura di cui l'uomo è centro e misura». Interpretare la natura significa per Leonardo saperla vedere in movimento, prendendo questo «modello» per esprimerne, attraverso la pittura, il senso: «e tu pittore - scrive Leonardo - che desideri grandissima pratica, hai da intendere, che se tu non lo fai sopra buon fondamento delle cose naturali, farai opere assai con poco onore e men guadagno; e se le farai buone, le opere tue saranno molte e buone, con tuo grande onore e molta utilità» (Trattato, 339, p. 134).

L'affermazione di Leonardo che «lo specchio è il maestro dei pittori» deve essere quindi colta nella sua valenza metaforica: la pittura deve infatti interpretare la natura dando risalto a quegli elementi che rendono alla rappresentazione la *qualità* dell'originale, in particolare il chiaro-scuro e la prospettiva. Il «gioco», il «movimento» ombra-luce - quel principio che la pittura «vela» e «svela» - oltre che metafora a sua volta della stessa natura, è il fondamento originario che permette di determinare qualitativamente lo spazio pittorico nelle sue varie componenti, sia «naturali» sia «spirituali». L'ombra stessa, infatti, «deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, imperocché l'una è corporea e l'altra spirituale: corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adunque lume e corpo sono cagione dell'ombra» (Trattato, 535, p. 179). Se quindi, riprendendo accenni esoterici d'ispirazione neoplatonica, «tenebre è privazione di luce e luce è privazione di tenebre» (Trattato, 652, p. 206), l'arte dovrà trovare un punto di sintesi armonica tra questi due contrari attraverso un elemento che ne salvi e perpetui la spiritualità: appunto l'ombra, che sa mischiarsi con la luce e con il buio e che appartiene a tutte le cose e ai loro movimenti. «Il chiaro e lo scuro - scrive Leonardo - è la eccellenza della scienza della pittura» (Trattato, 659, p. 207), è il fondamento naturale che, nella mediazione pittorica, fonda qualsiasi rappresentazione e trae da essa l'essenza espressiva.

L'atteggiamento descrittivo di Leonardo, confermato dalle parti del *Trattato della pittura* dedicate agli alberi, alle piante, alle nuvole e agli orizzonti, non è quindi mai soltanto una sorta di «enumerazione» delle varie parti che compongono la natura bensì una sorta di presentazione, fra luci ed ombre, di un «materiale naturale» che l'arte dovrà «interpretare».

Leonardo: una filosofia della creazione artistica. Le osservazioni di Leonardo sulla «pittura come filosofia», come noteranno Valéry e Cassirer, si riferiscono più alle «condizioni di possibilità» della creazione artistica, alla struttura filosofica del «fare» dell'arte che agli oggetti che debbono venire creati: egli guarda al «come» prima che al «perché» o al «che cosa». La ricerca è quindi essenzialmente «antropologica» dal momento che risulta secondario il problema della scelta dell'oggetto di fronte alla consapevolezza che, nell'arte, il rapporto che l'uomo ha con le cose è «capace di verità». ¹³¹ Attraverso l'arte, in un certo senso, la consapevolezza dei «limiti del sapere», che l'impostazione «cusaniana» aveva comunicato a Leonardo, viene «superata» in un affiato antropologico-prometeico che, pur ricordando il Rinascimento «utopico» di E. Bloch, ¹³² può anche essere ricondotto all'armonia «classica» del rapporto fra esperienza e ragione che, nella forza conoscitiva ed espressiva della pittura, può risolvere le apparenti antinomie interno esterno, luce-ombra.

Il mistero e il mito di Leonardo derivano allora da questa sua «doppiaanima». Accanto infatti alla chiarezza dei suoi assunti teorici Leonardo pone una forza costruttiva: ma l'analisi non riesce ad afferrare il punto in cui i principi si trasfigurano in opere d'arte, in una bellezza che, come scrive Saitta, è «godimento delle forme dell'universo, cioè forma di sensibilità o di esteriorità». Leonardo «di fronte alla natura non avverte altra trascendenza che non sia quella della stessa natura, vera unità di opposti, se essa è ad un tempo nella sua infinitudine *orribile e meravigliosa*». ¹³³ Questa violenza e questa bellezza della natura, sue qualità non riconducibili a formule, solo nell'arte trovano una loro possibile riproduzione, che è penetrazione nell'espressività della natura stessa attraverso una forza «poietica», insieme «filosofica» e «meccanica». Interpretare la natura attraverso la pittura non è quindi soltanto leggere i «segni» che la natura offre alla vista bensì una ricerca sul suo *sensu*, un senso dove l'unità *operativa* del filosofo e dell'artista si rivela in un atteggiamento *costruttivo*, nella creazione di opere d'arte. ¹³⁴

Leonardo (come accadrà in Diderot) unisce, anche se in un contesto non sistematico (e spesso neppure unitario), la conoscenza del reale, la sua «interpretazione», con la creazione e l'espressività collegate al fare dell'arte: tutto ciò in una consapevole (ed aristotelica) assimilazione dei processi creativi della natura con quelli

¹³¹ Steiner, *op. cit.*, p. 304. Si veda il già citato saggio di Ackermann.

¹³² Ci si riferisce al già citato *Filosofia del Rinascimento* di E. Bloch.

¹³³ A. Saitta, *op. cit.*, p.43.

¹³⁴ È questo, crediamo, il risultato più importante cui è giunto Cassirer, risultato che giustifica molti aspetti della sua interpretazione della filosofia di Leonardo ed il suo inserimento in un ruolo non secondario nella tradizione della filosofia occidentale.

dell'uomo-artista. Quando si parla, allora, di «interpretazione» della natura in Leonardo questo piano «ermeneutico» va inteso, in primo luogo, come *ricerca delle leggi* intrinseche alla natura stessa, permanendo tuttavia l'ambiguità «ingenua» sul valore e l'esatta funzione della «legge» nel contesto generale della conoscenza. D'altra parte, se manca questa consapevolezza «copernicana», così come assente è una dottrina delle facoltà capace di connettere fra loro i principi, Leonardo non presenta neppure semplici «fatti» fra loro disgiunti dal momento che è in lui rilevante un'aristotelica idea di *ragione* che pare in grado di giustificare «dall'interno» il divenire dell'esperienza e il rapporto uomo-mondo. L'opera e l'arte di Leonardo sono anzi la testimonianza che, come scrive Husserl, «non sempre gli interrogativi specificamente umani sono stati banditi dal regno della scienza e non sempre ne sono state misconosciute le intime relazioni con tutte le scienze, anche con quelle che (come le scienze naturali) non hanno come tema l'uomo». ¹³⁵ È peraltro proprio nel periodo rinascimentale, continua Husserl, che l'idea di scienza acquisisce la profondità della sua funzione originaria: «la capacità di dare liberamente a se stessa, a tutta la propria vita, regole fondate sulla pura ragione, tratte dalla filosofia» e di mettere in atto «una considerazione razionale del mondo, libera dai vincoli del mito e della tradizione in generale, una conoscenza universale del mondo e dell'uomo che proceda in un'assoluta indipendenza dai pregiudizi che giunga infine a conoscere nel mondo stesso la ragione e la teleologia che vi si nascondono e il loro più alto principio: Dio». ¹³⁶

In Leonardo, l'arte come interpretazione della natura è guidata da un ideale di «scienza» che, sia pure soltanto ai suoi albori, vuole essere una scienza «onnicomprensiva», dove le singole «scienze» (o, meglio, discipline, o saperi) sono soltanto «rami» che dipendono da un'unica filosofia. Interpretazione della natura è quindi, per Leonardo, esplicitazione della necessità della relazione conoscitiva fra esperienza e ragione - una necessità che si rivela al suo massimo grado nella creazione artistica, dove scopre il terreno della sua realtà operativa.

Contro gli abbreviatori. Sono ben noti i feroci «aforismi» di Leonardo contro coloro che credono di fare scienza o filosofia riassumendo semplicemente opere altrui: è temendo questa critica «leonardesca» che non si è neppure tentato di «abbreviare» le migliaia di pagine di Leonardo, limitandosi piuttosto a ricercare alcuni nodi teorici che sono all'origine della tematizzazione filosofica relativa al problema della creazione artistica.

¹³⁵ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1968³, p. 36.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37. Husserl, in definitiva come Dilthey, Cassirer e lo stesso Bloch, non si discosta da quei canoni interpretativi del Rinascimento italiano tracciati da Burckhardt

Si è inoltre consapevoli che «abbreviare» Leonardo è compito virtualmente impossibile, proprio perché nel filosofo e nello scienziato che sono in lui, e quindi in ogni sua pagina di «scienza» o «teoria», non solo appare il Leonardo «artista» (che non può essere scisso, a differenza di quel che credeva Croce, dal filosofo e dallo scienziato) ma sono anche presenti le sue opere d'arte, oggettività la cui presenza è da un lato storica testimonianza del collegarsi in Leonardo di «pratica» e «scienza» e, dall'altro, è continuo rinnovarsi delle domande sul senso dell'artisticità. La descrizione di un'opera d'arte, del suo «mondo rappresentato», sarà sempre una «abbreviazione», così come qualsiasi discorso critico ed ermeneutico. Tuttavia è Leonardo stesso ad insegnare che il procedimento descrittivo, a partire dagli oggetti e dai «materiali», permette di cogliere nel visibile, in ciò che appare «presente», il senso più profondo dell'opera, il suo livello espressivo, le sue autonome "leggi di significato, quasi a sottolineare che l'originarietà della conoscenza (ovvero del nostro rapporto riflessivo, a vari livelli, con il mondo circostante) è sempre nel rapporto sensibile, estetico, con l'alterità e nel giudizio che in tale relazione si costruisce.

Come scrive Valéry riferendosi a Leonardo, l'uomo «comincia» sempre dalla sensibilità, da uno stato in cui ci si «impregna» di spettacoli che si svolgono di fronte ai nostri sensi, al nostro corpo, nel comune mondo circostante: in questa «estetività» si pone la base per manifestare nell'arte, in una «costruzione» artistica, la necessità della natura e della sua interpretazione.

Leonardo scrive infatti che ogni nostra conoscenza viene dal «sentimento»: ed è allora, nota Formaggio, «che le idee, idee-madri, idee-forza, acquistano un loro moto inesorabile, una loro fatale direzione, un'inarrestabile potenza d'urto» che è «presa di contatto diretta con le cose, caratteristica della tecnica come sensibilità». ¹³⁷ La tecnica come «sensibilità» non è quindi il risultato di una teoria soggettivista della conoscenza bensì «il ritrovamento continuo, nel continuo spazio-temporale, di una "logica" agente nella produzione concatenata degli avvenimenti». ¹³⁸ La logica della creazione artistica ha origine in una sensibilità-sentimento che pone di fronte alla realtà «estetica» del mondo, primo momento perché l'azione dell'uomo possa coglierne le dimensioni «poietiche», per afferrare l'ordine di quei processi che conducono all'instaurazione di opere d'arte. «Poieticità» è in Leonardo un compito di interpretazione della natura come ricerca incessante del suo senso attraverso l'arte, i suoi processi tecnici e gli stimoli della sensibilità che mette in funzione: un legame con la natura dove la mimesi è ricerca delle sue leggi intrinseche, la cui «necessità», le cui «ragioni» non sono riducibili a dati esclusivamente

¹³⁷ D. Formaggio, *op. cit.*, p. 246 e p. 256. .

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 246-7.

«quantitativi» poiché implicano la ricerca di un'armonia e di una bellezza come qualità di una forza espressiva che sempre di nuovo il movimento della natura stessa (e dell'uomo in lei) mette in luce.

Nell'arte allora, accanto ai precetti, per dimostrare la loro stessa validità, sarà necessaria *l'invenzione*, unita alla *costruzione*: «l'arte ha quindi due fondamenti: *misura* e *inventio*, un elemento quantitativo e uno concettuale, il canone e la creatività». ¹³⁹ Leonardo tenta sempre di fondere questi due elementi, in un'unione di tecnica e senso espressivo dell'arte che non si può «abbreviare», ridurre al giudizio soggettivo o pensare di dire utilizzando strumenti puramente linguistici o logico-discorsivi. Leonardo-artista e Leonardo-filosofo hanno un fine comune, quello della conoscenza artistica del mondo che, come scrive Fiedler, si rivela in un'attività costruttiva che è «un continuo ininterrotto lavoro dello spirito per dare nella coscienza al mondo delle apparenze uno sviluppo sempre più ricco, una forma sempre più compiuta». ¹⁴⁰

Interpretazione della natura è in Leonardo consapevolezza della necessaria unità, nell'arte e nella creazione artistica, di una «tecnica sensibile» e di un razionale principio produttivo di «invenzione»: relazione che si svolge attraverso un'infinità di processi che hanno la loro origine nella «visibilità» poiché, nota Fiedler, «ciò che distingue l'artista è il fatto ch'egli non s'abbandona passivamente alla natura e agli stati d'animo che in lui si producono mentre contempla, ma si sforza invece di appropriarsi attivamente di ciò che si offre ai suoi occhi». ¹⁴¹ L'artista «interpreta» ciò che tutti possono vedere, è in grado di passare dalla percezione visiva all'*espressione* visiva poiché «il suo rapporto con la natura non è un rapporto visivo, ma un rapporto di espressione». ¹⁴²

Leonardo non fonda quindi un «puro visibilismo» poiché cerca la relazione *espressiva* tra l'uomo e la natura, rivivendo nella creazione artistica il senso di questo legame, nel momento in cui il pensiero guida la mano, ed in cui il pensiero si fa *gesto*, atto costruttore. In questo modo l'artista interpreta in senso filosofico la natura e mostra i percorsi teorici della creazione artistica: percorsi che, da Leonardo, si aprono verso nuove vie che si dovranno esplorare, quelle presentate da Bacone, Diderot, Vico, Batteux e Kant e che torneranno infine, attraverso Valéry, a Leonardo - al suo enigma e al suo mito.

¹³⁹ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 181

¹⁴⁰ K. Fiedler, in R. Salvini, *op. cit.*, p. 67. .

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴² *Ibid.*, p. 93.

SECONDO CAPITOLO

INTERPRETAZIONE DELLA NATURA E CREAZIONE ARTISTICA

1. L'interpretazione della natura

Bacone e Leonardo da Vinci. L'uso da parte di Leonardo dell'espressione «interpretazione della natura», che nel pensiero moderno viene associata alla figura di Francesco Bacon, non deve autorizzare troppo facili paralleli fra i due pensatori, che pure, se non altro nell'atteggiamento «filosofico» di fronte al reale, posseggono alcune affinità di «fondo».

La *vita activa* del Rinascimento è infatti senza dubbio connessa, anche in Leonardo, ad una prima rappresentazione della capacità costruttiva dell'uomo, appunto all'*homo faber* di Bacon: ma Leonardo è talento più «descrittivo» che, di fronte agli annunci della «nuova scienza», non riesce a cogliere le trame operative e interoggettive della dimensione fabbrile dell'uomo. Leonardo è preoccupato più della elaborazione che della esecuzione dei suoi progetti e, come scrive P. Rossi, «è interessato alle macchine più come risultati e prova dell'intelligenza e della genialità umana che come mezzi di effettiva padronanza della natura».¹

Leonardo, tuttavia, nei suoi disegni e nelle sue indagini, ha offerto un contributo decisivo all'invenzione di un metodo capace di raffigurare e descrivere con precisione la realtà: la sua «interpretazione della natura» offre un ampio «spazio teorico» ai «saperi costruttivi» dell'uomo, alla forza di novità della tecnica contro le false conoscenze dogmatiche trasmesse dalla tradizione. In questa linea «moderna», che si pone esplicitamente contro gli «antichi» avviando una plurisecolare *querelle*, Leonardo può essere detto «predecessore» di Bacon.

D'altro lato, Leonardo collega l'interpretazione della natura a un'arte specifica, la pittura. Il suo *Trattato* è in gran parte consacrato al tentativo di condurre la pittura fra le arti «liberali», allontanandola da quelle arti «meccaniche» cui è legata la scultura stessa. In altri termini, Leonardo, anche quando teorizza la fondamentale importanza teorica: della tecnica, ne scorge il senso solo se essa è «nobilizzata» dall'arte, nel momento in cui la mano con il minor sforzo fisico possibile, è guidata dall'«occhio-artista». Quando Leonardo, nella confusa miriade dei suoi scritti, parla di «interpretazione della natura», collegando la pittura a ben precise regole «tecniche», vede principalmente nell'arte lo strumento «ermeneutico» che permette di disvelare sia le interne strutture e relazioni della natura sia le sue stesse potenzia-

¹ P. Rossi, *I filosofi e le macchine*, cit., p. 35. Si veda anche il citato articolo di J.H. Randall.

lità espressive. In questo senso è in lui assente l'interesse baconiano per la fabbricazione tecnica, rivolto al suo significato intersoggettivo e alla sua funzione sociale.

Idea centrale di Bacone, scrive B. Farrington, era quella di «credere che il sapere dovesse portare i suoi frutti nella pratica, che la scienza dovesse essere applicabile all'industria, che gli uomini avessero il sacro dovere di organizzarsi per migliorare e per trasformare le condizioni di vita».² Il fine di Bacone, dunque, - assicurare all'uomo la conoscenza della natura per migliorarne le condizioni di vita - risulta estraneo a quello di Leonardo, legato alle dispute rinascimentali sulle arti e finalizzato a mostrare la funzione gnoseologica della pittura. D'altra parte, è proprio studiando il periodo rinascimentale - e la «pratica» degli «artisti-ingegneri» - che Bacone ha appreso la tecnica nel suo versante «teorico» e nei suoi rapporti con il sapere scientifico «come tentativo di ricavare precetti da principi generali e di fondarli su un insieme di fatti verificabili».³ Questo atteggiamento, infine, nasce in Bacone su basi molto simili a quelle che si ritrovano in Leonardo nella sua polemica contro gli umanisti, nel suo orgoglioso proclamarsi «omo senza lettere» che, attraverso il lavoro, supera i fini (i confini) della «santità individuale» e della «immortalità letteraria». Con argomenti spesso «aristotelici», come già si è notato, Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento, comprendendo il carattere progressivo delle tecniche e delle arti, erano in dotti a sostenere «la limitatezza dell'orizzonte culturale degli antichi e a sottolineare il carattere provvisorio e storico delle loro verità e delle loro scoperte».⁴

Questa linea teorica si congiunge a Bacone là dove, con motivi ideologici e sociali legati allo sviluppo e all'ascesa della borghesia industriale inglese, questi sottolinea il carattere «utilitaristico» della conoscenza, che, attraverso la tecnica, volendo condurre gli uomini alla felicità mondana, deve essere in grado di controllare e modificare la natura, conoscendone leggi e strutture.

Come in Leonardo, questo progetto gnoseologico e sociale è visto estraneo a una cultura retorica, letteraria e umanista, connessa soltanto al «passato», e aperta invece nei confronti di un *nuovo tipo di sapere*, quello tecnico-scientifico, pronto ad assumere nelle proprie funzioni gli insegnamenti della tecnica costruttiva: «la protesta contro la "sterilità" della cultura tradizionale appare fondata, in Bacone, - scrive P. Rossi - proprio sulla contrapposizione delle arti meccaniche alla filosofia,

² B. Farrington, *Francesco Bacone filosofo dell'età industriale*, Torino, Einaudi, 1952, p. 13.

³ P. Rossi, *op. cit.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

della progressività, caratteristica del sapere tecnico-scientifico, all'immobilità che è tipica degli esercizi dialettici delle Scuole e degli esercizi retorici dell'Umanesimo». ⁵

Attraverso quello stesso generico «aristotelismo» che percorre la filosofia di Leonardo, Bacone vuole connettere il lavoro degli «empirici» con quello dei «razionali», restaurando quel contatto della mente con le cose che reputava come «il più prezioso» fra tutti gli accadimenti terreni: l'instaurazione del *regnum hominis* deve essere affidato alla ragione, che opera con l'aiuto degli strumenti. Su questo atteggiamento «leonardesco» (o, in genere, «rinascimentale») si innestano dunque temi che arricchiscono di un più complesso significato l'«interpretazione della natura» come si presenta in Bacone. Alla diffidenza leonardesca contro ogni tentativo di spezzare il legame organico e costruttivo fra l'uomo e la natura, fra i prodotti di quest'ultima e quelli dell'arte, unita alla consapevolezza di una necessaria osservazione e descrizione dei processi naturali, si aggiunge in Bacone un nuovo contesto di «organizzazione» generale, sia teorica sia istituzionale, del rapporto fra l'uomo e la natura: «lo sforzo organizzato e controllato dell'intero genere umano, la cautela nelle ipotesi, il paziente accertamento dei fatti devono sostituire le illuminazioni individuali, la fiducia nelle forze del singolo, la audacia delle analogie, la convinzione che poteri straordinari e doti eccezionali siano necessari per la scoperta della verità». ⁶

L'interpretazione della natura: metodo, arte e scienza. Esiste in Bacone un rapporto biunivoco tra la natura e l'uomo all'interno del quale si manifesta, e si realizza, il processo dell'interpretazione. Infatti, come scrive Farrington, «la natura agisce sull'uomo, perché l'uomo non possiede nessun sapere o potere fuori della sua comprensione dell'ordine della natura: egli deve quindi imparare dalla natura» - impararne l'ordine attraverso l'intelletto; d'altra parte - ma nello stesso tempo - «la natura ha bisogno dell'uomo, che è il suo ministro e interprete: egli può comprenderla e farla rendere di più di quanto essa non farebbe senza il suo aiuto». ⁷

Il primo punto da sottolineare è dunque la valenza antropologica (e sociale) del rapporto fra uomo e natura. Bacone non crede infatti che il *medium* della tecnica sia sufficiente per trasformare positivamente e in senso progressivo tale rapporto e vuole invece inserire le scoperte della tecnica in un nuovo, più ampio progetto di sapere: facendo della storia delle tecniche una parte integrante della storia natura-

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ *Ibid.*, p. 91. Si veda anche l'introduzione di P. Rossi a F. Bacone, *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 1975, p. 15. In alcuni aspetti del suo lavoro Bacone appare come un precursore dell'affermazione husserliana che il filosofo deve essere un «funzionario dell'umanità». Si può dunque comprendere anche l'interesse di Antonio Banfi per il pensiero baconiano. A proposito si veda F. Papi, *Il pensiero di Antonio Banfi*, Firenze, Parenti, 1961, pp. 418-19.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

le, Bacone, oltre a rovesciare la concezione aristotelica che contrapponeva la natura all'arte, apre la via al *progetto enciclopedico*. In questo progetto l'arte, intesa in un'accezione molto ampia, vicina al greco *techne* e considerata come generica dimensione fabbrile dell'uomo, si rivelerà come la vera e propria chiave per comprendere cosa intenda Bacone quando parla di interpretazione della natura. Contro le filosofie tradizionali, che si limitano a presentare *anticipationes naturae*, l'azione reciproca fra l'uomo e la natura operata attraverso la tecnica offre invece *interpretationes naturae* - un nuovo modo di considerare la scienza perché, scrive Bacone, «la scienza che è ora in possesso del genere umano non può dar luogo a opere grandi e solide».⁸

«Interpretazione della natura» significa dunque, in primo luogo, un nuovo metodo per comprendere le leggi e le forme naturali, non soltanto attraverso il pensiero ma con l'azione, con la prassi dell'uomo in un contesto sociale: questa esigenza, nota Bacone, non è rispettata «né nelle teorie dei Greci, né in quelle dei moderni, né nella tradizione dell'alchimia o della magia naturale» (C.V., p. 384). Queste ultime discipline, dalle quali peraltro sono stati tratti utili ammaestramenti,⁹ erano prive di metodo, non consideravano che l'intelletto non può affidarsi ciecamente alla natura ma deve essere affiancato da un'arte o da una *disciplina* che lo aiuti a raccogliere e ordinare l'immensità dei fatti: non le sole mani ma queste con l'aiuto e la forza degli strumenti «riescono a superare ogni difficoltà, indipendentemente dalla vastità e dalla piccolezza degli oggetti» (C.V., pp. 384-5). Vincere la natura obbedendole, come scrive Bacone, significa allora tentare di accrescere la conoscenza secondo le strade che la natura stessa indica, sviluppatasi attraverso le arti meccaniche, i cui metodi e procedimenti, per i loro caratteri di progressività e intersoggettività, forniscono il modello per la nuova cultura.

Nel *Proemio* di un'opera che avrebbe voluto scrivere sull'interpretazione della natura, Bacone rileva infatti con chiarezza che l'impulso alla pubblicazione delle sue opere gli è fornito dalla volontà «etica» che «tutto ciò che mira a stabilire rap-

⁸ F. Bacone, *Pensieri e conclusioni sulla interpretazione della natura o sulla scienza operativa*, in F. Bacone, *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, cit. D'ora in avanti gli scritti di Bacone saranno citati direttamente nel testo, tratti dall'edizione italiana citata ed utilizzando le seguenti sigle: C.V. per *Cogitata et visa*; I.M. per *Instauratio Magna*; S.V. per *De sapientia veterum*; S.N.S. per *Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem*; D.A. per *De dignitate et augmentis scientiarum*; N.A. per *New Atlantis*.

⁹ Si veda P. Rossi, *Francesco Bacone dalla magia alla scienza*, Bari, Laterza, 1957, p. 75: «Ciò che egli accoglie dalla tradizione magica è il concetto di un *sapere come potenza* e di una *scienza* che si fa ministra della natura per prolungarne l'opera e portarla a compimento, che giunge infine a farsi padrona della realtà e piegarla, quasi per astuzia e attraverso una continua tortura, a servizio dell'uomo».

porti intellettuali e a liberare le menti si diffonda nelle moltitudini e passi dall'una all'altra bocca» (p. 128). Questa esigenza, del tutto assente in Leonardo (e comunque difficilmente applicabile alla pratica artistica rinascimentale), parte dalla constatazione psicologica e sociologica che gli uomini ancora non conoscono le loro ricchezze e le loro forze, sopravvalutando le prime e sminuendo le seconde, quando invece si tratta di instaurare un nuovo legame *operativo* fra tali elementi. Dal momento che «l'edificio dell'universo» appare all'intelletto umano sotto la metafora del labirinto, la scienza sperimentale deve appunto offrire una guida, un «filo conduttore» che permetta di costruire l'intera via, «fin dalle prime percezioni dei sensi», con «metodo sicuro» (I.M., p. 527) - un metodo che non sia astratto ma ricavi suggerimenti dalla genesi di quelle scoperte fondamentali per l'accrescimento del *sapere* e del *potere* dell'uomo.

La filosofia di Bacone, senza negare i suoi «precedenti» magico alchemici, si fonda quindi su due idee fondamentali: «l'ideale della scienza come potenza e come opera attiva volta a modificare la situazione naturale e umana» e «la definizione dell'uomo come "ministro e interprete della natura" che Bacone sostituiva alla veneranda definizione dell'uomo come "animale ragionevole"». ¹⁰ La filosofia come operazione «antropologica» e attività costruttiva ha quindi «superato» qualsiasi distinzione, medievale o rinascimentale, fra arti «meccaniche» e «liberali» e si presenta essa stessa come un'arte, serie di operazioni volta a modificare l'aspetto del reale e la posizione dell'uomo nel mondo: «l'arte che presentiamo (e che siamo soliti chiamare *Interpretazione della natura*) - scrive Bacone - è una sorta di logica, nonostante esista una grande differenza fra quest'arte e la logica ordinaria» (I.M., p. 533).

La «nuova» scienza che è, si noti, una *logica*, non vuole inventare argomenti bensì *arti*, non cose conformi ai principi ma i *principi* stessi, non ragioni probabili ma *designazioni e indicazioni di opere*. Questi presupposti comprendono tutti i campi in cui l'uomo esercita la sua attività costruttiva là dove la presenza di un'opera costruita si impone alla natura e, nello stesso tempo, mostra la sua essenziale «naturalità»: riguardano, quindi, anche la sfera delle opere d'arte grazie a un processo che, spezzando il cerchio prestabilito delle arti «liberali», mostra in via filosofica la dimensione «artistica» dell'uomo, una dimensione in cui le differenziazioni qualitative e assiologiche (quelle che, per esempio, differenziano le opere d'arte dagli oggetti d'uso comune) ineriscono al *fare* stesso poiché è qui che vengono forgiati i principi, designate e indicate le opere.

La «logica» di questa costruzione - che potrà divenire, vichianamente, «logica poetica» - non è «sillogistica» bensì *induttiva*, intendendo con *induzione* «quella

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

forma di dimostrazione che sostiene il senso, stringe da presso la natura ed è vicina alle opere, quasi mescolandosi con esse» (I.M., p. 534). Non si deve infatti muovere dal senso e dai particolari verso i principi generali poiché è necessario invece ricavare gli assiomi in modo graduale, per giungere da questi ai principi. Né questa logica deve limitarsi alla pura e semplice «enumerazione» di fatti poiché (come già in Leonardo) la scienza nasce dall' *analisi* dell' esperienza, che è necessariamente formata con operazioni «interpretative», cioè con legittime esclusioni e limitazioni. Questo atteggiamento analitico e descrittivo deve diventare metodo per ciascun ambito disciplinare, manifestando la logicità «artistica» di tutte le «province delle singole scienze» in cui «tutti i principi devono esser chiamati a render conto della loro validità» (I.M., p. 536).

Effettuare corretti esperimenti significa per il filosofo-artista liberarsi dagli *idola* acquisiti o innati, significa compiere un'operazione metodologica preliminare per poter costruire, per prendere coscienza teorica delle possibilità stesse della scienza. Come in Leonardo (e come accadrà in Diderot), l'impulso costruttivo è dunque sempre connesso all'esigenza di cogliere descrittivamente la realtà delle *cose stesse*: «coloro che non hanno il proposito di far congetture e divinazioni, ma di *inventare* e di *sapere* e che hanno in animo non di immaginare mondi favolosi che siano come le scimmie del mondo reale, ma che vogliono penetrare con lo sguardo nella natura del mondo reale, e per così dire, sezionarlo, devono attingere tutto dalle cose stesse» (I.M., p. 538). La ricerca delle «cause» è finalizzata alla formazione di una «storia naturale» che sia modificazione della natura attraverso l'arte e l'opera umana: «pertanto facciamo entrare in essa *tutti gli esperimenti delle arti meccaniche, tutti quelli della parte operativa delle arti liberali*, tutti quelli caratteristici di molte attività pratiche che non si sono ancora costituite in arte» (I.M., p. 539. Sott. mie).

La distinzione «interna» fra le arti non ha più ragione di esistere quando l'arte, nella sua generalità, si rivela come un insieme di strumenti e di esperienze che, ancor prima di specificità interpretative, hanno il fine di interpretare la natura, «che si rivela di più quando è vessata dall' arte che quando è lasciata in libertà» (I.M., p. 539). In qualsiasi ambito disciplinare fuomo ministro e interprete della natura opera e comprende solo in quanto con la pratica o con la teoria avrà appreso *l'ordine della natura*, unendo in sé la *scienza* e la *potenza*: «l'essenziale è di non staccare mai gli occhi della mente dalle cose stesse e di ricevere le loro immagini così come esse sono» (I.M., p. 543). L'idea leonardesca (che verrà sottolineata da Valéry) di congiungere sapere e potere nella costruzione artistica trova dunque in Bacone un'ulteriore «sistemazione» filosofica, dove l'arte in generale è strumento per interpretare la natura. Da questa comune genesi descrittiva e operativa si dovrà poi ritagliare, come farà Bacone stesso nel suo *Advancement of Learning*, lo spazio

per un'arte detta «bella», in cui tuttavia le specificità «qualitative» dell' *espressione* e della *comunicazione* avranno ancora origine (sia pure su piani differenti) in un legame diretto e costruttivo con il tentativo dell'uomo di comprendere la struttura e i livelli di esistenza del mondo naturale. Qui l'arte e la scienza trovano non solo il loro punto di avvio ma anche la loro comune *dignità*, l'origine di quel loro significato «etico» e «antropologico» che già Leonardo aveva intuito.

Qualsiasi processo costruttivo sarà per Bacone guidato da un metodo che «consiste nel costituire gradi di certezza, nel difendere il senso attraverso una specie di riduzione, rigettando quasi tutte le operazioni della mente che conseguono dal senso, nell' aprire e nel rafforzare alla mente una via 'nuova e sicura che parte dalle stesse percezioni sensibili» (I.M., p. 546):¹¹ Bacone vuole «ricominciare dalle radici tutta l'opera della mente». Tale progetto metodologico esige la collaborazione della «nuda mano» e dell'intelletto: i risultati si raggiungono con strumenti e gli strumenti richiedono appunto sia l'intelletto sia la mano per evitare che le scienze si affidino alla sola astrazione sillogistica o alla mera empiria. Per penetrare i segreti più intimi della natura è necessario che i concetti e gli assiomi siano tratti dalle cose attraverso un diverso uso dell'intelletto che, dal senso o dai fatti particolari, proceda gradatamente verso gli assiomi più generali, soffermandosi con metodo e ordine sulle particolarità che la natura offre.

Se i procedimenti temerari e prematuri possono venire chiamati «anticipazioni» della natura, saranno invece «interpretazioni» quei processi che colgono l'ordine delle cose nel loro stesso offrirsi all'esperienza. Gli uomini, di fronte ai «fatti», alle loro serie e ai loro ordini, dovranno, per un certo periodo, «mettere fra parentesi» le nozioni e cominciare a «familiarizzarsi con le cose stesse» (I.M., p. 559). Si rivela allora in Bacone lo sforzo «fenomenologico» di risalire in modo genetico all'origine dell'esperienza senza cadere in idealizzazioni linguistiche, non solo tentando di sviluppare una «teoria» dell' esperienza stessa ma anche cercando di discutere «tutta la difficoltà morale e la problematicità antropologica di un tale tipo di esperienza».¹² Interpretare la natura rivolgendosi alla descrizione e alla fabbricazione di cose significa svincolarsi da dimensioni puramente logico-linguistiche per assumere, alla radice dell'impianto gnoseologico e costruttivo, un atteggiamento *etico*.

Il significato di fondo dell'opera baconiana, al di là dell'indeterminatezza generica su cui spesso si fonda e degli scarsi risultati «pratici» da essa ottenuti, si pone dunque nell' aver considerato l'*esperienza* non soltanto come un «artificio» dello scienziato ma, in senso etico, come una direzione metodica del nostro spirito, al

¹¹ Non sarà inutile far notare, anche senza trarre ulteriori conseguenze, che la terminologia baconiana richiama qui quella che sarà spesso usata in campo fenomenologico.

¹² H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 403.

quale si impedisce di abbandonarsi a generalizzazioni affrettate per rivolgersi invece, attraverso comparazioni e osservazioni, ai casi della natura apparentemente più distanti fra loro. *L'interpretatio naturae* è più una *disciplina* che una rigorosa metodologia, uno strumento preliminare che, come gli «aforismi» di Leonardo, «ha il significato di aver per prima reso possibile un uso metodico della ragione»¹³ - un uso in senso *teleologico* (lo stesso ambito in cui Kant pone il giudizio estetico) il cui significato «antropologico» è vicino a quello husserliano (nel momento stesso in cui lo allontana da Gadamer).

Liberarsi dai pregiudizi, eliminare gli *idola*, sono i presupposti per «interpretare» la natura, presupposti che includono nel metodo stesso esigenze di carattere etico, ponendolo in un'aristotelica «via di mezzo» (etica, appunto, a fondamento della sua validità gnoseologica) fra l'«empirismo» e il «razionalismo», fra l'«antico» e il «moderno» con lo scopo di mantenere l'intelletto «puro» ed «equilibrato». La scienza non deve basarsi sull'eccezionalità e l'ingegno ma, come Valéry dirà per la creazione artistica, sulla «eguaglianza» degli intelletti raggiunta attraverso una «espiazione e purificazione della mente» (LM., p. 581). La filosofia naturale, che deve essere considerata la «gran madre» delle scienze e delle arti, se correttamente interpretata, dovrà condurre verso un'estensione di tale atteggiamento «etico» in tutti i rami del sapere che da essa nascono e si sviluppano.

Il problema della separazione dei saperi e del loro comune radicarsi in una base «naturale», già apparso in Leonardo e nella cultura rinascimentale, viene dunque ripreso in modo più articolato da Bacone, il quale sostiene che la filosofia naturale deve essere «trasportata» nell'ambito delle scienze articolari che, a loro volta, dovranno ad essa ricondurre, qui riconoscendo le proprie radici. La superiorità dei «moderni» sugli «antichi» è data dalla capacità dei primi di riferirsi alla natura in modo concreto e operativo, imponendo all'uomo un continuo lavoro sulle cose che incessantemente modifica il nostro sapere, non permettendo, di conseguenza, la costruzione di dogmi intorno alla verità. Verità che, come in Leonardo, è connessa all'*azione* dell'uomo, alla collaborazione cioè di tecnica e scienza, di lavoro manuale e di lavoro intellettuale, delle arti meccaniche e delle arti liberali. I «moderni» sono «superiori» sia per il nuovo potere che, grazie alle macchine, posseggono, sia per la «bellezza» che sanno dare alle loro stesse macchine una «bellezza» che così perde i caratteri metafisici da cui ancora veniva rivestita nel secolo precedente per collegarsi in modo più diretto con il vasto ambito delle produzioni umane. Infatti, scrive Bacone, bisogna notare la «varietà» e la «bellezza» dei congegni «preparati e introdotti dalle arti meccaniche» (I.M., p. 596), così come la «raffinatezza raggiunta dalle arti liberali»: entrambe le arti rinviano «a ben poche osservazioni e a ben po-

¹³ *Ibid.*, p. 404

chi assiomi della natura» (I.M., p. 596). Compito del «moderno» è allora quello di ampliare il sapere che l'uomo antico aveva della natura accrescendo il potere di sviluppare con la tecnica la bellezza in essa presente, inscindibile dalla «poieticità» della natura stessa.

Nelle arti e nelle scienze, così come nelle miniere di metallo, «tutto deve risuonare di nuove opere e di nuovi progressi» (I.M., p. 604): il progresso è legato alle *opere*, a ciò che l'uomo costruisce quando si presenta come il portatore del fuoco di Prometeo, che può «governare» per interpretare e modificare la natura. La capacità creativa di Prometeo, «dono» che solo l'uomo possiede nella natura, diviene il «simbolo» di un nuovo ideale «moderno» di sapere, connesso a capacità creative che si sviluppano soltanto accrescendo e fondendo fra loro il lavoro delle «formiche» (gli empirici) e dei «ragni» (i razionalisti): «così la nostra speranza è riposta nell'unione sempre più stretta e più santa delle due facoltà, quella sperimentale e quella razionale, unione che non si è finora realizzata» (I.M., p. 608). Questa unione, che già costituiva, in definitiva, il «programma» di Leonardo, vede in Bacone il «profeta» di un metodo «artistico» capace di *dominare* la natura. L'interpretazione è, appunto, «il lavoro vero e naturale della mente» (I.M., p. 637), posto su un piano di «collaborazione»: a differenza di Leonardo, il problema della scienza (e del sapere) «non è intuizione di un genio singolo e solitario ma è ricerca collettiva e istituzionalizzazione della ricerca in forme (sociali e linguistiche) specifiche».¹⁴

Il nuovo atteggiamento nei confronti della tecnica, dell'arte e dell'attività fabbrile dell'uomo parte da premesse che sono coscientemente «critiche» - sono opposizione filosofica alla logica scolastica, alle teologie razionali, agli stessi studi alchimistici del Rinascimento. Questo atteggiamento, se non è certo sufficiente a fare di Bacone l'iniziatore della «ouova scienza» (non lo sperimentalismo ma la «matematizzazione» galileiana dà l'avvio a tale nascita), proprio per questo pone la *interpretatio naturae* in una posizione, forse ambigua, di «presa di coscienza» delle possibilità costruttive insite in un'esperienza «progettuale» non riducibile a formule matematico-quantitative: come scrive E. Bloch in modo suggestivo, «qui lo specchio si pulisce con l'esperienza della natura, qui la saggezza viene dalla esperienza e non dalla meditazione intorno ad assiomi»¹⁵ Lo stesso «gusto» di Bacone per le «qualità», di cui sarebbero costituite le cose, mostra non solo la sua lontananza dalla prospettiva meccanicista ma anche il rilievo che «l'artisticità», in senso ampio, può assumere nella sua dottrina: solo nella costruzione è infatti possibile «sistemare» le qualità in modo da dominare la natura e plasmarla. Prometeo appare esplicitamen-

¹⁴ P. Rossi, *Francesco Bacone dalla magia alla scienza*, cit., p. 112. Sulla teoria della natura in Bacone si veda la conclusiva Nota bibliografica

¹⁵ E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, cit., p. 121.

te in Bacone come un «ribelle tecnico» che «ha l'enorme ardire di guastare il mestiere al signore, anzi non di guastarlo, ma di compiere l'opera altrettanto bene e, con superbia ancora maggiore, ancora meglio del signore».¹⁶

Il Prometeo di Bacone, oltre che il costruttore, è colui che permette agli uomini di costruire, di cogliere cioè le *qualità* insite nella natura e, quindi, anche quei suoi livelli *espressivi* che, pur non riducibili a una dimensione puramente quantitativa, sono ugualmente parte della realtà naturale delle cose e della naturalità stessa del linguaggio che le designa. In questo modo il Prometeo di Bacone (ma forse, più in generale, il Prometeo come simbolo dell'uomo rinascimentale) non rappresenta il soggetto che, una volta teorizzata l'ampiezza teorica della tecnicità e sperimentata la sua capacità di dominare il mondo, si erge in modo «eroico» di fronte alla natura e alla storia, ingenuo personaggio depositario di «magnifiche sorti e progressive». La componente fabbrile-prometeica di Bacone è infatti velata, proprio in virtù del suo fondo «qualitativo», dalla precisa coscienza del carattere «ambiguo» della tecnica,¹⁷ che egli esplicita raccontando, nel *De sapientia veterum*, il mito di Dedalo, «uomo ingegnoso ma esecrabile» (S.V., p. 482). Qui, oltre a cogliere «l'ambivalenza» della tecnica, che non ha finalità solo positive per l'uomo, oltre quindi ad accennare al problema del suo «uso», Bacone «si rende conto anche del fatto che la tecnica, mentre si pone come possibile produttrice del «negativo», offre, insieme e *congiuntamente* a quel negativo, la possibilità di una diagnosi del male e di un rimedio al male».¹⁸

Bacone inserisce dunque un nuovo elemento alla sua definizione del «moderno»: riconoscendo infatti l'impossibilità di una «demonizzazione» della tecnica, non proclama ideologicamente la sua «neutralità» o «compromissione» bensì, in un'ottica «storica», afferma che il senso della tecnica essenzialmente nell'uomo che ne è il protagonista e, di conseguenza, le arti meccaniche «possono produrre nel contempo il male e offrire il rimedio» (S.V., p. 483). Bacone ha precisa consapevolezza che la tecnica può produrre sia molte cose «per il miglioramento dell'intera esistenza» sia «strumenti di vizio e di morte» (S.V., p. 483): il problema (come Jaspers rilevava in Leonardo) è nel *senso* delle operazioni soggettive loro connesse e, prima ancora, nel disvelamento di tale senso «qualitativo». Baconericonosce infatti che la «natura in generale della Meccanica» è «adombrata» dall'allegoria del «labirinto» poiché «tutte le invenzioni meccaniche che sono accurate e ingegnose possono essere considerate simili a un labirinto: e per la sottigliezza e varia complica-

¹⁶ *Ibid.*, p. 128. Si veda il capitolo che, nel *De sapientia veterum*, Bacone dedica al mito di Prometeo.

¹⁷ P. Rossi, *Immagini della scienza*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p.67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

zione e per l'ovvia somiglianza derivante dal fatto che possono essere sorrette e distinte non da un giudizio, ma solo dal filo dell'esperienza» (S.V., p. 483). Ma Dedalo, oltre al labirinto, - dove l'uomo sempre di nuovo cerca e perde la propria via - ha ideato anche il filo che permette di identificare la strada corretta: segno che il valore della scoperta deve essere correlato al *sensu dell'intenzione soggettiva*, all'atto dell'uomo nei confronti della natura.¹⁹

L'uomo «recupera» dunque ciò che gli è stato sottratto in virtù del peccato originale e prende possesso della pienezza del proprio senso attraverso un'interpretazione della natura che richiede la collaborazione dei soggetti fra loro nello sforzo tecnico-artistico di «utilizzare» la natura per migliorare le condizioni di vita - sia materiali sia spirituali - dell'uomo stesso. L'arte (meccanica e liberale) si configura in questo modo come una «aggiunta» alla natura, un'aggiunta che porta a compimento, secondo una strada che la correttezza del metodo deve tracciare, ciò che la natura ha iniziato; gli uomini, sostiene Bacone, dovrebbero persuadersi che le cose naturali non differiscono da quelle artificiali per la forma o l'essenza ma solo per la causa efficiente. Non è dunque la tecnica (o la scienza ad essa correlata) ad assumere un aspetto «divino» o «luciferino» bensì l'uomo che è soggetto della prassi grazie alla quale si hanno scienza e tecnica. Allo stesso modo, Bacone non si richiama a un discorso «metafisico» sulla «natura» dell'uomo e sull'«essenza» del suo sapere o del suo agire, bensì teorizza la necessità «etica» di indirizzare i fini delle capacità costruttive dell'uomo in un'interpretazione della natura che non stravolga il suo senso e le sue interne legalità: questo, semplicemente, significa per lui istituire un nesso metodologico fra l'esperienza e la ragione.²⁰

Il nesso fra esperienza e ragione (già lo si è notato) è, più che «filosofico» in senso generico, «logico», come Bacone stesso sostiene concludendo la sua *Instauratio magna*: una logica che insegna all'intelletto «non a catturare e stringere le astrazioni con i fragili viticci della mente (come fa la logica volgare) ma ad analizzare davvero la natura, e a scoprire le virtù e gli atti dei corpi e le loro leggi determinate nella materia» (I.M., pp. 793-4),

¹⁹ In altri termini (che potrebbero ricollegarci alle tematiche di Jaspers) è l'uomo ad essere «arbitro» del «bene» e del «male» insito nella tecnica.

²⁰ In questo senso è molto differente l'interpretazione di C.A. Viano, in *Esperienza e natura nella filosofia di Bacone*, in «Rivista di filosofia», 1954, III, p. 312 quando sostiene che «ciò che veramente interessava Bacone non era neppure il *problema* della produttività, come *problema*, ma la produttività *tout court*, cioè l'apprestamento dei mezzi che *direttamente* avrebbero posto capo alla produzione di opere; non chiedersi che cosa significhi operare, che posto esso debba avere nella vita di un uomo o di una società, ma operare direttamente».

La scienza non proviene soltanto dalla natura della mente ma soprattutto dalla *natura delle cose*: la logica è un' arte che progetta prestando attenzione alle realtà particolari delle cose naturali e ai loro modi di trasformazione.

La natura, a parere di Bacone, esiste in tre stati differenti: o è libera, o è forzata da impedimenti e stranezze della materia (e genera mostri) o, infine, è plasmata dagli uomini sino alla costruzione di *cose artificiali* attraverso le arti, che mostrano come le potenzialità intrinseche alla natura non possano essere ridotte alle anguste dimensioni dell'intelletto. La «storia delle arti» permette di «strappare la maschera» alla natura, rivelando attraverso nuove forme «gli sforzi e i conati originari della materia» (S.N.S., p. 807). Sforzi e conati che, pur essendo la base «naturale» di qualsiasi costruzione, si differenziano in virtù della specificità dei soggetti e delle materie giacché, come scrive P. Rossi, è «impossibile servirsi dello stesso metodo per la matematica, che è la più astratta e semplice delle scienze, e per la politica che è la più concreta e complessa delle forme di sapere».²¹

Il piacere e l'immaginazione: un'interpretazione estetico-artistica della natura. I limiti «storici» e intrinseci del metodo baconiano (l'adesione, per esempio, a «modelli» rinascimentali e la diffidenza nei confronti della matematica), anziché intralciare, favoriscono una lettura in chiave «estetica» della sua *interpretatio naturae* come potere e sapere fabbrile dell'uomo. Esiste, in verità il sospetto che si possa parlare di una «estetica» baconiana o che, comunque, essa possa venire considerata su un piano di assoluta originalità. Tuttavia, come nota L. Anceschi, esistono, pur nella forma del frammento, non pochi accenni a temi «estetici» all'interno dell'opera baconiana: e il contesto scientifico-sperimentale in cui sono inseriti «implica un atteggiamento non metafisico e, pertanto, non aristotelico, non platonico».²²

In questo contesto deve essere inquadrato *The advancement of Learning*, opera che Bacone scrisse tra il 1603 e il 1605 e che, tradotta in latino e notevolmente ampliata, diverrà il *De dignitate et augmentis scientiarum*, pubblicata nel 1623. È qui presente una «teoria poetica» dove, nella linea metodologica dell'interpretazione della natura, viene presentata, più che una vera e propria teoria in senso «forte», «una concezione della poesia come *immaginazione* nel libero moto associativo degli elementi offerti dalla natura, cioè come un "fare matrimoni e divorzi illegali fra le cose"».²³ La metafora del matrimonio suggerisce che Bacone vuole, anche in questo campo, presentare la «legalità» delle cose, quella stessa che rigetta il piacere e

²¹ P. Rossi, *Francesco Bacone dalla magia alla scienza*, cit., p. 417.

²² L. Anceschi, *Bacone tra Rinascimento e Barocco*, in «Rivista di Estetica», II, 1957, p. 322. Su Bacone (e Sidney) si veda anche L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano, Marzorati, 1983.

²³ *Ibid.*, p. 339.

la vanità a favore di unioni destinate «alla procreazione, alla fecondità e alla felicità» (D.A, p. 167).

La funzione dell' *esperienza* si rivela quindi quella «ragionevole» di uno strumento dell'operare «come ponte di passaggio tra la natura come condizione e la natura come oggetto di operazione»,²⁴ origine del *gusto* e del *piacere* della conoscenza e del sapere. In questo comune fondo «estetico» del suo progetto costruttivo, Bacone individua le parti della scienza umana in riferimento alle parti dell'intelletto, che è sede della scienza stessa: la storia è legata alla *memoria*, la poesia all'*immaginazione*, la filosofia alla *ragione*. La poesia appare allora «una parte del sapere in forma di parole per lo più misurate ma per ogni altro verso estremamente libere»: l'immaginazione, infatti, non essendo vincolata dalle leggi della materia, «può a suo piacimento congiungere quel che la natura ha separato e separare quel che la natura ha congiunto» (D.A., p. 216). In queste congiunzioni «illegittime» (che originano legami potenzialmente «pericolosi») l'attenzione può andare alle *parole* o alla *materia*. È in questa seconda direzione che la poesia si rivela come una *parte del sapere*, che potrebbe venir chiamata *storia immaginaria*.

La funzione di tale storia è, in primo luogo, psicologica e sociologica: essa deve offrire «un'ombra di soddisfazione all'animo dell'uomo in quei punti in cui la natura delle cose gliela rifiuta, il mondo essendo in proporzione più angusto dell'anima» (D.A., p. 216). Questa capacità *inventiva* propria alla poesia, che suscita il diletto dell'uomo, è connessa da Bacone a una «età rozza», a «regioni barbariche» da cui «era esclusa ogni altra forma di cultura» (D.A., p. 217). La poesia come forza «primitiva» - secondo una prospettiva che verrà in seguito ripresa da Vico - è una parte del sapere che possiede numerose «manchevolezze», in qualsiasi forma si presenti: per cui la fantasia, in questo suo *gioco* dell'ingegno, *non può originare una scienza*. D'altra parte, considerando la fantasia un *lusus ingenii*, scrive Anceschi, Bacone, oltre ad accordare l'estetica «empirista» con la poetica barocca, vede la *felicity* dell'attività artistica come «arguta e libera connessione di dati sensibili in una gradevole unità espressiva».²⁵

Il referente è quindi *naturalistico* e, in quanto tale, strettamente legato, da un lato, al suo sistema filosofico e, dall'altro, a quel che sarà l'estetica nel secolo successivo. Guardando al primo aspetto, il lato «naturalistico» della creazione artistico-poetica, esso ha in sé quella stessa unione di «sapienza» speculativa e pratica che può essere colta nella scienza naturale. Bacone sosteneva infatti che, essendo la

²⁴ C.A. Viano, *art. cit.*, p. 296.

²⁵ L. Anceschi, *art. cit.*, p. 340. Viene qui giustamente rilevato anche il significato assunto da Bacone per l'elaborazione delle varie nozioni di «fantasia» nell'ambito dell'estetica dell'empirismo inglese, a partire dallo stesso Hobbes

conoscenza di se stessi il termine (e una parte) della filosofia naturale, la scienza dell'uomo risulta costituita di quelle stesse parti da cui è formato l'uomo, cioè di conoscenze relative al corpo e all' anima. La conoscenza del corpo «si divide secondo la stessa partizione dei beni del corpo umano», volgendosi verso la salute, la bellezza, la forza e il piacere (D.A., pp. 242-3), ciascuna delle quali ha una parte pratico-costruttiva ed origina un' arte specifica. Se è chiaro che la salute, la bellezza e la forza rimandano, rispettivamente, alla medicina, alla cosmetica e all'atletica, problemi sorgono con le «arti del piacere sensibile», dove «il difetto maggiore è la mancanza di leggi che le bandiscano» (D.A., p. 251). Tali leggi, apparentemente assenti, vanno ricavate dal contesto sociale, in modo che sia il *bisogno* che genera l'azione e la tensione verso il piacere: «le arti - scrive Bacone - che fioriscono nell'età in cui la virtù è in via di sviluppo, sono arti *militari*; nell' età in cui la virtù è stabilita, sono arti *liberali*; e quando la virtù è in declino diventano arti *voluttuarie*» (D.A., p. 251). È in queste ultime che Bacone inserisce la pittura e la musica, insieme ai «giochi di prestigio».

Pur in quest'ottica «aspecifica» e apparentemente «svalutativa», è la barocca *felicity* che qualifica queste «arti del piacere sensibile»²⁶ - nozione che nella sua stessa base «naturalistica», offre, rispetto alla conoscenza naturale, l'immagine di un *altro* ordine, un ordine fondato appunto sul «gioco dell'ingegno»: «libertà, e non calcoli razionali o pedanteria da "regalisti", libertà che è immediatezza, atto gratuito e intuitivo (o, diremo, spontaneità?) per cui la figura sensibile del mondo prende nuova forma e nuova luce»,²⁷ Nella stessa direttrice antiplatonica che guida l'intera sua filosofia naturale, la *genialità sensibile* delle «passioni» *si pone accanto alla scienza* nella comprensione della varietà dei sensi della natura e, nello stesso tempo, introduce un «nuovo genere» di conoscenza che, come appetizione e passione, è vicino all'intelletto e alla ragione. L'immaginazione, pur essendo presente in entrambi i «generi», è però un Giano che offre volti ben diversi: «la faccia rivolta alla ragione reca l'impronta della verità, ma la faccia rivolta all'azione reca quella del bene» (D.A., p. 254).

L'immaginazione è uno spazio *fra* le scienze che non può costruire, di per sé, una scienza, dal momento che la poesia «è più un piacere e giuoco dell'immaginazione, che non un suo compito e funzione» (D.A., p. 254): è però uno spazio di *produttività*, in cui l'azione dell'uomo muove dalla tecnica verso

²⁶ Scrive L. Anceschi, *art. cit.*, p. 343: "Un intuito naturalistico, velocissimo, immediato; non, però, del barocco che complicò e moltiplicò e aggravò le convenienze e le regole in un gioco divertito quando non fu pesante, ma del barocco che tali convenienze e convenzioni tese a semplificare e dissolvere in un moto veloce e geniale della mente inventiva».

²⁷ *Ibid.*, p. 343.

l'instaurazione di un dato concreto, la cui libertà è iscritta nell'ambito delle possibilità della natura.

I «frammenti» baconiani sull'arte risultano quindi orientati «nel senso del sistema» e si muovono in quella stessa direzione empiristico-barocca «che egli contribuì a istituire e a significare tra gli incanti sensibili e le speranze positive della *Nuova Atlantide*».²⁸ Anche l'arte, pur generando un ambiguo piacere attraverso «matrimoni illegali» fra le cose (matrimoni, si potrebbe dire, guidati da Eros più che da fini sociali-riproduttivi), guarda ai dati concreti ed è perciò inseribile nel progetto «tecnico» generale di Bacone, cioè la conoscenza delle cause e dei segreti movimenti delle cose «per allargare i confini del potere umano verso la realizzazione di ogni possibile obiettivo» (N.A., p. 855) - fosse questo anche la *felicity* che ogni uomo persegue.

Quando l'arte, e in particolare la poesia, cede al puro intelletto giunge a un «pervertimento» della natura. Sarà allora necessario, cogliendo il carattere *sensibile* dell'arte, far divenire la creazione artistica il progetto di una «seconda natura». È infatti ben presente in Bacone il legame originario fra un piano estetico-sensibile e un'idea di spontaneità creatrice a questo collegata: creare immagini fantastiche e andare secondo la direzione della natura, unirle in una vichiana «logica poetica», fare in modo che la poesia si dia regole da se stessa sino a divenire, in analogia con la danza, *a measured speech*.

Il gusto soggettivo, la felicità stessa e il piacere generati dall'arte sono connessi a una necessità «naturalistica» di trovare le leggi che conducano a tali risultati: «il "senso" che deve essere anteposto ai precetti dell'arte scrive E. De Mas - è quello di chi gusta la poesia, perché "in cose di questo genere" creare e gustare la cosa creata è tutt'uno».²⁹ In queste parole, oltre all'eredità rinascimentale, ci si apre anche alle estetiche del Settecento, in particolare, come si vedrà, all'opera di Diderot: e, a partire da quest'ultimo, a un'estetica che non separa in modo aprioristico i momenti «estetici» da quelli «artistici» bensì li coglie insieme operanti, pur nelle diversità che l'analisi riflessiva può constatare nel loro specifico strutturarsi funzionale.

In altri termini, anche nella meditazione filosofica sull'arte, *l'anticipatio mentis* deve lasciar posto alla *interpretatio natura* e, afferrando nella natura l'originarietà dei processi tecnico-costruttivi. La frammentarietà della «poetica» baconiana pone dunque l'arte in un più ampio contesto di interpretazione della natura e del ruolo che l'uomo assume in tale processo: anche in questo caso, come scrive C.A. Viano, l'esperienza diviene «la strumentalità della ragione (cioè l'uso della ragione come

²⁸ *Ibid.*, p. 345

²⁹ E. De Mas, *La filosofia linguistica e poetica di F. Bacone*, in «Filosofia», 1963, p. 510.

strumento di guida di altri strumenti), strettamente connessa con la finitudine dell'uomo». ³⁰

L'arte è una *modalità* della natura che richiede una specifica *esperienza*, una *vexatio* della natura stessa che si realizza compiutamente attraverso strumenti tecnici metodologicamente ordinati e finalizzati. In questo senso, l'esperienza arricchisce i suoi, connotati e, per così dire, *ordina* quei suoi stessi caratteri già confusamente presenti all'interno della tradizione rinascimentale: l'esperienza «non è più una facoltà che agisce con un atto puntuale come il senso, la ragione, l'intuizione o altre facoltà del genere, né consiste soltanto in un atto conoscitivo qualsiasi, purché prolungato nel tempo, ma diventa un'asserzione controllata e relativa tecnica di controllo», dove la tecnica stessa deve essere «una *ministratio* del senso, della memoria e della ragione, cioè un modo accorto di usare questi poteri, mettendoli in condizione che rendano possibile il loro controllo». ³¹

In questo modo il «sensualismo» della poesia è inscindibile dalla poesia stessa come «storia inventata e finta», deliberata produzione di un livello di realtà che, pur non coincidendo con quello che appare ai sensi, soddisfa una serie di bisogni «naturali» dell'uomo, in primo luogo quelli che si manifestano nella sua tensione immaginativa. Se quindi il «contenuto» poetico è libero, esso tuttavia risponde ad una griglia «formale» che presenta a tale libertà una serie di regole, barocche o meno esse siano. ³² Ma se la poesia deve con esse mettere in nuova evidenza i valori «classici» di bellezza, bontà e verità (rispettivamente correlate, in Bacone, alla «poesia narrativa», alla «poesia drammatica» e alla «poesia parabolica»), divulgando concetti già formati nell'intelletto, deve anche svolgere, concretizzandoli in immagini, necessarie per la loro comprensione, questi stessi concetti.

Favola, mito, geroglifico e gesto: un'interpretazione espressiva della natura. L'arte è quindi un ulteriore legame fra l'attività dell'uomo e il mondo esterno: un'attività che trova i suoi presupposti in un *potere* del soggetto che interpreta la natura, ed è allora un potere inseparabile da un *sapere*. Il «sapere poetico» di Bacone non ha soltanto fini «edonistici» poiché tende anche all'instaurazione di un concreto «potere» della poesia, un potere dell'immaginazione che sia si realizza in opere concrete sia svolge una ben precisa funzione antropologica, permettendo di scorge-re un «filo rosso» teorico che lega fra loro Leonardo da Vinci, Bacone, Vico e Diderot.

³⁰ C.A. Viano, *art. cit.*, p. 305.

³¹ *Ibid.*, p. 303.

³² Si notino, su questo punto, le differenti interpretazioni offerte da L. Anceschi e E. De Mas nei saggi citati.

In particolare, il sapere-potere della poesia così come appare in Vico e Bacone presenta analogie non indifferenti. È infatti noto che Vico avesse letto, come scrive nella sua *Autobiografia*, almeno il *De augmentis scientiarum* e il *De sapientia veterum* di Bacone. Inoltre, sempre nell'*Autobiografia*, definisce Bacone uomo «d'incomparabile sapienza e volgare e riposta, siccome quello che fu insieme un uomo universale in dottrina e in pratica, come raro filosofo e gran ministro di stato dell'Inghilterra»³³ e, accanto a Platone e Tacito, lo pone come terzo suo «auttore». È a Bacone che Vico deve infatti l'inizio delle sue ricerche sulle «favole» (μυθοί) antiche e sul loro significato per la modernità: «con la lezione del più ingegnoso e dotto che vero - scrive Vico - trattato di Bacone da Verulamio *De sapientia veterum*, si destò a ricercarne più in là i principi che nelle favole de' poeti, muovendolo a far ciò l'auttorità di Platone».³⁴

Malgrado la critica di fondo, il nome di Bacone torna nel *De studiorum ratione* (1708) e nel *De mente heroica* (1732), visto in primo luogo come negatore del metodo aristotelico, «inventore» della teoria degli *idola* e, in quanto tale, rappresentante di uno spirito «moderno» che Vico sentiva di incarnare più compiutamente. Bacone è per lui, come scrive E. De Mas, «il *princeps* del pensiero moderno, colui che meglio di ogni altro rappresenta lo spirito della civiltà europea dopo il tramonto della civiltà mediterranea dei Greci e dei Romani, i quali ebbero come loro *princeps* rispettivamente Platone e Tacito».³⁵ Il progetto baconiano è dunque per Vico, come in seguito sarà per Diderot, il primo passo di una moderna *sintesi enciclopedica* che suppone una rivisitazione metodologica del sapere dell' antichità in un nuovo ordinamento del sapere stesso e della sua universalità: esigenza che, ben presente in Bacone, è assunta come propria da Vico sia nella *Scienza nuova* sia nell' orazione del 1708 *De nostri temporis studiorum ratione*.

La «modernità» di Bacone si pone anzitutto nella sua capacità di unire «sapere» e «potere», teoria e pratica - la cui unione è il dato *storico* che giustifica e fonda la filosofia stessa di Vico, la costruzione di una *scienza nuova*. Se non vi è, allora, un debito «assoluto» di Vico nei confronti di Bacone, va tuttavia riconosciuta la comune iniziale linea teorica dei due progetti filosofici. Sono inoltre indubbi gli spunti che Vico trae dal baconiano *De sapientia veterum* dove, pur nell' ambiguità caratteristica alla favola antica, Bacone riconosce come «in non poche favole degli antichi poeti si celi fin dall'origine un mistero e un'allegoria» (S.V., p. 446). La «similitudine» e la «parentela con la cosa specificata», sia a livello linguistico sia nei con-

³³ G.B. Vico, *Autobiografia 1725-1728*, a cura di F. Nicolini, Milano, 1947, p. 46. Sui rapporti tra Vico e Bacone si veda

³⁴ *Ibid.*, p. 58

³⁵ E. De Mas, *Bacone e Vico*, in «Filosofia» 1959, ottobre, p. 506. Si veda questo saggio anche per maggiori informazioni storiche sul periodo in cui Vico lesse le opere di Bacone.

tenuti stessi del racconto, è così evidente «che nessuno fermamente potrebbe negare che quel senso non sia stato preconstituito e pensato dall'inizio» (S.V., p. 446).

Il mito, in Bacone (ricordando il *Timeo* platonico, con conseguenze notevoli, come si vedrà, nell'estetica contemporanea), appare come una *struttura originaria di senso* che permette una comprensione profonda sia della natura sia della vita civile degli uomini. Origine, in un certo senso, della *coscienza storica* del nostro tempo, del riconoscimento della storicità dell'uomo, le «favole», per Bacone, non hanno una ben precisa posizione storica poiché sono una non meglio definibile e situabile «antica reminiscenza»: non invenzioni del tempo o dei poeti «ma quasi auree reliquie e tenui sospiri di tempi migliori che dalle tradizioni delle antiche stirpi erano passate alle zampogne e ai flauti dei Greci» (S.V., p. 448). Quando, allora, Valéry scriverà «in principio era la favola», il senso dell'espressione (su cui in seguito ci soffermeremo) appare radicato in Bacone e in Vico: il «principio» prescinde da canoni temporali «misurabili» per divenire l'origine del tempo stesso, l'origine quindi del *potere costruttivo* dell'uomo.

È grazie a questo loro carattere originario, connesso al potere inventivo dell'uomo, che, per Bacone, il mito assume un duplice significato: da un lato, infatti, ha il compito di «velare» la realtà, di nasconderla con un'invenzione «fantastica»; ma, al di là di questo velo, come nei *Discepoli a Sais* di Novalis, appare come «luce chiarificatrice ed illustrazione» (S.V., p. 448). Luce che, grazie al suo carattere originario, si pone (pur solo implicitamente) alla nascita della stessa tripartizione baconiana del sapere - origine sia della vicenda storica, sia della conoscenza sia della poeticità dell'uomo.

Le favole assumono quasi il carattere di una «fantasia originaria» attraverso cui l'uomo acquisisce la prima conoscenza, una conoscenza, come nel *Timeo*, «demiurgica»: è un «modo di insegnare come cosa grave e sobria al di fuori di ogni leggerezza, quindi utile alle scienze ed anche necessaria» (S.V., p. 448). Il mito appartiene dunque a un'età «barbarica» dell'uomo in cui le scoperte della ragione, ancora «velate», venivano, intuite *metaforicamente* attraverso racconti che lo strumento della parabola e della similitudine rendeva a tutti comprensibili: infatti, scrive Bacone, «come i geroglifici sono più antichi delle lettere, così le parabole sono più antiche delle argomentazioni» (S.V., p. 448). Esse sono sia origine del sapere umano sia uno strumento per la sua diffusione. Il primo carattere permette di attribuire al mito le proprietà che Bacone osserva per la ragione e la poesia, cioè sia la possibilità di dare origine alla scienza sia quella di generare la felicità dell'uomo. Infatti Bacone sostiene che la «sapienza del tempo primitivo» fu «o grande o felice»: «grande se la metafora o l'allegoria fu ideata scientemente; felice se gli uomini, altro facendo, hanno offerto materia e occasione a meditazioni di tale importanza» (S.V., p. 449).

In questo modo Bacone rincorre non la genericità o la banalità narrata dalla favola bensì «la loro vera forma, la loro genuina proprietà, la loro profonda dimensione» (S.V., p. 449). Ammettere per il mito una «profonda dimensione», un carattere «duplice» (o addirittura «triplice»), una funzione conoscitiva e artistica sono elementi che, insieme all' affermazione relativa alla «rozzezza» dei primitivi, non potevano sfuggire a Vico. E neppure poteva sfuggire un altro elemento, che risulterà fondamentale per la problematizzazione filosofica dell'espressione artistica in tutto il secolo successivo: l'affermazione che, nella genesi della scrittura, i *geroglifici* precedono la formazione di un alfabeto. L'iniziale predominio di una fase ideografica, oltre a mostrare che il carattere «originario» della conoscenza è «fantastico» e non «raziocinativo» (procede per immagini e non per concetti), evidenzia una logica «naturale» del linguaggio, interpretata la quale (così come si interpreta la natura) si vede ai primordi della comunicazione interumana un'esigenza *espressiva* - quella stessa che, nella *Lettera sui sordomuti*, Diderot attribuirà appunto ai geroglifici espressivi.

All'interno di questa linea comune, Vico, rispetto a Bacone, approfondisce la nozione di geroglifico e la pone come un «universale fantastico» che attraverso l'ingegno, può produrre tutte le possibili connessioni dell'espe: rienza, ampliando il naturalismo baconiano, e la teoria dell'espressione da esso ricavabile, verso la ricerca di quei «caratteri umani» che nel mito stesso si rivelano.³⁶ Per Vico, ancor più che per Bacone, il mito non rappresenta una spiegazione di eventi realmente verificatisi nella storia umana, sia pure in epoca non ben determinabile, dal momento che, a suo parere, i «fatti» stessi ricevono la loro forma dalle *favole*, che assumono quindi una funzione «conoscitiva», che sono una relazione *espressiva* fra l'uomo e la realtà, naturale e culturale insieme, che lo circonda. Nell'indubbia «primitività» geroglifica del linguaggio mitico, esso permette di trovare un senso anche alle «cose insensate» perché queste cose non sono qui spiegate attraverso concetti bensì *esprimono* un mondo di *forze* e di *qualità emozionali* che, come già Bacone sottolineava un secolo prima di Vico, appartengono alla *poesia* e precedono la scienza.

Il carattere espressivo della poesia, prima e autonoma fase di interpretazione della natura da parte dell'uomo, non è, per Bacone come per Vico, «dicibile», così

³⁶ Bisogna qui aggiungere l'influsso che Grozio esercita su Vico: suo «quarto autore» il cui progetto senza dubbio si accosta o sovrappone a quello dei tre precedenti: anche se, come scrive De Mas (*Ibid.*, p. 521), Grozio «rappresenta, per il Vico, niente altro che un'applicazione della sintesi di filosofia e filologia già intuita da Bacone. Vanno poi rilevati molti equivoci interpretativi in cui Vico cade leggendo Bacone: per esempio i *Cogitata et Visa*, che significano «pensieri e conclusioni», sono da lui tradotti con «cose pensate e cose viste» e in quanto tali trasposti nella sua stessa filosofia. Si veda anche il volume di P.E. Verene, *Vico. La scienza della fantasia*, e cura di F. Voltaggio, Roma, Armando, 1984.

come si dicono i concetti, secondo regole logico-sillogistiche, secondo le leggi della «ragione» o della «memoria». E ancor prima di Bacone e Vico, nel Rinascimento e in Leonardo stesso (per non risalire, ancora una volta, a Platone), il linguaggio per *caratteri reali* - geroglifici o ideogrammi - era considerato una via per interpretare la natura che presentava notevoli affinità con il «linguaggio» e la «logica» dell'arte. La «moda» dell'Egitto e l'interesse per la sua forma di scrittura sono infatti ben radicati nel periodo rinascimentale: Marsilio Ficino, all'interno di un'ampia discussione sul luogo d'origine della filosofia e dell'intera civiltà, parla in modo esplicito dei geroglifici, riprendendo a sua volta tradizioni radicate nel mondo greco-romano, trasmesse dai padri orientali della Chiesa e non ignote neppure nella tradizione della scienza magico-alchemica. L'Egitto appare «come patria dei maghi, astrologi, medici e scienziati: idea che va dall'antichità classica fino al Rinascimento maturo, per essere ripresa poi nel Settecento»³⁷ e che viene favorita dall'esigenza umanistica di «comparare» le varie civiltà classiche, cercando in esse mezzi di espressione «divini» non comprensibili alle grandi masse.

Si tratta comunque, già nel Rinascimento, di aprire una nuova via per interpretare la natura, secondo quella linea che faceva scrivere a Giamblico, nel *De Mysterioris*, che gli egizi «imitando la natura stessa dell'universo e l'opera costruttrice degli dei, svelano anch'essi, nel fabbricare i simboli, immagini di mistiche e occulte nozioni, a quel modo stesso che la natura esprime nelle forme visibili, come in simboli, le occulte ragioni e gli dei esplicano in immagini manifeste la verità delle idee».³⁸ Là dove c'è il mistero - dove appare il geroglifico - esiste una «cifra» della natura irriducibile al linguaggio usuale, una cifra che «esprime» senza «dire» e che quindi meglio «mostra» i misteri della natura. È per questa convinzione che, fra Quattrocento e Cinquecento, da Alberti a Filarete (per non citare che i maggiori), il significato e l'uso dei geroglifici diviene un *topos* della letteratura artistica rinascimentale. Significativa, in questo quadro, è l'*Arte grammatica* di Pomponio Leto (la cui versione definitiva è pubblicata a Venezia nel 1484), umanista dell'Accademia romana, che, ancor prima di Bacone e Vico, vede nel geroglifico il segno di un'immagine mitica, potenziale punto di incontro fra la natura e l'arte.

I geroglifici, sin dalle *Enneadi* di Plotino, posseggono un carattere «mistico» che facilita il loro assorbimento nella tradizione platonico-pitagorica del Rinascimento dove (insieme alla Sfinge) sono considerati elementi costitutivi delle raffigurazioni artistiche, quasi come presenza degli ideogrammi divini nel mondo naturale, di lettere misteriose ma cariche di un significato che si deve cercare di «interpretare». Il geroglifico appare come un *simbolo* che richiama alla mente, attraverso

³⁷ M. Papini, *Il geroglifico della storia*, Bologna, Cappelli, 1984.

³⁸ P. Castelli, *op. cit.*, p. 17.

un'immagine, una serie di idee e concetti fra loro coordinati, un intero sistema di relazioni. Leon Battista Alberti pone esplicitamente una connessione tra tale linguaggio «simbolico» e quello dell'arte facendo risalire, nel *De pictura*, la nascita della pittura all'antico Egitto, in ciò più o meno esplicitamente appoggiato da Filarete e da Francesco di Giorgio Martini.

Bacone, anche grazie alle numerose letture di resoconti di viaggi da lui svolte,³⁹ tende ad allontanare il geroglifico da quel carattere mistico misterico che possedeva nella tradizione rinascimentale, avvicinandolo invece, come Leonardo, all'esperienza prassistica, all'*espressione gestuale*: legame che, presente in Leonardo, Vico e Diderot, trova in Bacone il primo esplicito teorizzatore. Egli infatti scrive che popoli di lingue diverse comunicano, nei commerci, servendosi di gesti così come «nella pratica di alcuni sordomuti il pensiero dell'uomo si esprime mediante gesti»: il fine di questa forma comunicativa è un'*espressione* non necessariamente vincolata al linguaggio discorsivo, ai *logoi* - linguaggio che ricorda allora, per Bacone, quelli della Cina e dell'Estremo Oriente dove «si usa scrivere in caratteri reali, che non esprimono né lettere né parole intere, ma cose e idee» (D.A., p. 270).

L'episodio del sordomuto che «discorre» attraverso gesti, assimilato al «linguaggio» gestuale e «cosale» di cui offrono esempio i geroglifici, oltre a ricordare alcuni passi del *Trattato della pittura* di Leonardo, viene ripreso da Diderot nella *Lettera sui sordomuti* e, prima ancora, si ricollega direttamente alla poetica di Vico, dove il geroglifico rappresenta il modulo espressivo «mitico» della «età degli dei». Il geroglifico è espressione «mitica» ed il mito è a sua volta ricondotto a un linguaggio gestuale, cioè «mutolo»: con un'«originale» interpretazione filologica Vico sostiene infatti che la parola greca *μῦθος* fu trasposta dai latini in *mutus*, volendo essi indicare che le prime favole «mitiche» nacquero, presso i primitivi popoli greci, esclusivamente «mentali» (con una «parola», che è appunto *μῦθος* e non *logos*). Le favole divine dei latini e dei greci, afferma Vico, sviluppatasi a partire dai «mutoli» geroglifici, «caratteri sacri o divini degli egizi»,⁴⁰ fecero della poesia la prima storia dell'umanità, il primo modo di esplicitare il magico mondo primordiale dove l'uomo ha la sua origine storica, il primo modo dunque di «interpretare» la natura in senso filosofico congiungendosi con un «linguaggio dei sensi» che la fantasia forma nel mito, nella favola.

Questo piano «poetico-costruttivo», legato sia all'interpretazione della natura sia ai primordi di una filosofia della storia, appare, anche se in modo meno esplicito

³⁹ Si veda E. De Mas, *La filosofia linguistica e poetica di Francesco Bacon*, cit., p. 499 e Castelli, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ G.B. Vico, *Scienza nuova*, a cura di P. Rossi, Milano, Rizzoli, 1977, p. 309. D'ora in avanti citata direttamente nel testo con la sigla S.N.

che in Vico, nello stesso Bacone, il quale lega il linguaggio gestuale (linguaggio «muto» e per questo sostanzialmente identificato con quello geroglifico) alla poesia: entrambi mirano a suscitare *impressioni* senza che questo sforzo «fantastico» debba venire ricondotto a una precisa e compiuta struttura discorsiva, senza quindi (per riprendere i termini dell'*Advancement of Learning*) che la poesia debba essere ricondotta alla ragione o alla memoria. Il linguaggio artistico non è riducibile ai sistemi «finiti» di regole e concetti dell'espressione puramente verbale poiché esso possiede un legame più diretto e immediato con la natura, di cui deve interpretare ed esprimere il senso, una natura la cui «imitazione» sarà allora comprensione della sua interna «logica» espressiva, di quelli che Vico avrebbe chiamato i «tropi» della sapienza poetica, i suoi «universali fantastici»: è questo il motivo «originario» grazie al quale il linguaggio «mutolo», gestuale, «accomuna tutti gli uomini fra loro, mentre quello alfabetico o grammaticale li divide, essendo le impressioni comuni a tutti, ma diverso il modo di esprimerle»⁴¹ Con ciò Bacone ammette la forza «interpretante» (e quindi «gnoseologica») di un linguaggio che parla direttamente alla *sensibilità*, che è, si potrebbe dire, originariamente *estetico*, prima ancora di divenire «artistico», sia attraverso i gesti sia attraverso le immagini geroglifiche, con la sola differenza che «i gesti sono come geroglifici transitori, e stanno ai geroglifici come le parole dette stanno alle parole scritte, nel senso che non permangono, ma hanno, come quelle, maggiore affinità con la cosa significata» (D.A., pp. 270-1).

Bacone vuole dunque sottolineare l'efficacia e l'espressività del segno al fine di una «traduzione» dell'immagine in grado di porgerla ai sensi: l'*emblema*, il simbolo, ha la proprietà di rendere sensibili le cose intellettuali, di far divenire *immagini* i concetti. Quando Bacone parla di «grammatica», oltre ad una parte della *doctrina de homine*, vuole dunque esplicitare un'esigenza di fondo che pervade la sua intera filosofia: istituire una dottrina generale dei mezzi di comunicazione che sia in grado di andare al di là della lingua e della scrittura alfabetica. Qui non si scorge soltanto quella diffidenza antiumanistica già riscontrata in Leonardo ma anche un passaggio fondamentale per l'estetica stessa: quello, come scrive K.O. Apel, «dall'umanesimo linguistico classico (italiano) al moderno (anglosassone) umanesimo tecnico del *regnum hominis*».⁴² Quindi un umanesimo che nell'uso della lingua, anche nel suo uso *poetico*, vede uno strumento di *interpretazione della natura* e dell'uomo in essa. È per Bacone un preminente compito «antropologico» recuperare un'espressiva «lingua universale» così come, attraverso le arti, l'uomo recupera

⁴¹ E. De Mas, *La filosofia linguistica e poetica di Francesco Bacone*, cit., p. 499.

⁴² K.O. Apel, *L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico*, (1963), Bologna, Il Mulino, 1975, p. 370.

il dominio sul mondo: in entrambi i casi il potere è finalizzato alla costruzione di un sapere specificamente «umano» (D.A., p. 271).

Questa posizione di Bacone possiede un duplice profondo significato, sia storico, come passaggio dall'idea umanistica del rinnovamento delle arti e delle scienze, attraverso il rinnovamento delle lingue, alla metafisica epocale del «sistema naturale» che per rinnovamento, come nota Apel, «non intende più la *reformatio* dogmatica, bensì una nuova produzione, invenzione e scoperta scientifiche autonome come via allo *status* naturale dell'uomo (in senso genetico e formativo)»; sia, anche, sistematico, «come costituzione rappresentativa del sapere tecnico "dominativo" e della corrispondente idea di lingua nell'universale cornice della *Weltanschauung* propria della tradizione occidentale, cioè della teologia cristiana».43 La baconiana riforma del sapere passa dunque attraverso un rinnovamento delle arti e del linguaggio radicato nel *topos* rinascimentale - ben presente in Cusano e in Leonardo dell' *homo creator*: al di là del «puro filologismo» degli umanisti (più volte condannato da Leonardo), l'interesse dominante di Bacone è quello di «far dipendere le cose dette dalle cose intuite, con la mediazione operosa della ragione, a garanzia della loro veridicità interiormente a colui che parla».44

L'istanza di fondo, anche per la lingua poetica, è dunque quella di far aderire la lingua alla natura, trovando per ciò un metodo di ordinamento e classificazione. L'affermazione che i gesti, i geroglifici, indicano *direttamente*, cioè senza mediazioni segniche, le cose o le loro nozioni è quindi da inserire nella generalità della sua *interpretatio naturae*, tenendo ben presente che questa sua tesi, «vichiana» prima di Vico, sulla «precedenza» della scrittura geroglifica implicava (sia pure implicitamente), come scrive P. Rossi, «il riconoscimento di una *origine naturale del linguaggio* che si muove sul piano della *sensibilità* facendo uso di gesti (il Vico li chiamerà "atti muti") e di geroglifici che, proprio in quanto *emblemi*, "hanno qualcosa in comune" con la cosa significata».45 I miti esprimono, in un geroglifico linguaggio poetico, una sapienza, un sapere «lontano» che l'uomo deve recuperare, anche se, a differenza di Vico, di questa mitica saggezza «fantastica» Bacone non cerca il senso di una «logica» storico-culturale, pur presentando la convinzione che, come i geroglifici hanno preceduto l'uso delle lettere dell'alfabeto, così le parabole sono più antiche delle argomentazioni e posseggono quindi un patrimonio di saggezza di cui la «nuova scienza» (o la «scienza nuova») deve entrare in possesso, interpretando con metodo la natura.

43 *Ibid.*, p.371.

44 E. De Mas, *op. cit.*, p. 503.

45 P. Rossi, *Francesco Bacone dalla magia alla scienza*, cit., p. 402-3. Per maggiori informazioni bibliografiche si veda la Nota bibliografica conclusiva.

2. La logica poetica

La necessità del geroglifico: fantasia poetica e logica costruttiva. Bacone e Vico, pur con sfumature differenti e all'interno di sistemi filosofici autonomamente formati, collegano all'età «mitica». (o «mutola») la dimensione «poietica» dell'uomo, considerando in lui «spontanea» la nascita di un impulso costruttivo: per Bacone, nota E. De Mas, ciò significa «la vanità dell'argomentare, se l'argomentazione non procede dalla sperimentazione», mentre per Vico vuole affermare «la priorità del senso (e della fantasia) rispetto alla ragione, che anche per lui è vana se non si appoggia a fatti particolari». ⁴⁶ Si può dire che Bacone riveste, nei confronti di Vico, il ruolo dell' «autore» che apre la prospettiva artistico-poetica: se Platone è l'idealità e la forza del pensiero, Tacito il senso della storia, Grozio il regno del diritto, Bacone rappresenta evidentemente, oltre che il progettatore della «grande instaurazione» di un «nuovo organon» del sapere, l'esigenza di una connessione fra *sapere e fare*. ⁴⁷

È noto che il progetto vichiano di una «scienza nuova» passa attraverso la descrizione delle tre età del mondo: età degli dei, età degli eroi ed età degli uomini. Oltre ad una specifica forma di governo, ciascuna di tali età possiede una forma linguistica particolare, rispettivamente «una lingua muta per cenni o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee ch'essi volevano significare», ⁴⁸ una lingua che «parlò per imprese eroiche, o sia per somiglianza, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni» (S.N., p. 112) e, infine, una lingua «umana», propria all'instaurazione del diritto.

La prima lingua è quella che, sulla scia di Bacone e di tutta la tradizione precedente, Vico chiama «geroglifica», definita secondo antichi canoni come «sagra o segreta», ed esprimibile per «atti muti», cioè connessi a una dimensione favolistico-mitologica». I primi popoli, che si esprimevano attraverso tale lingua, furono dunque, per Vico, «poeti» e parlavano «per caratteri poetici» (S.N., p. 114): caratteri immediati che mettono l'uomo in Contatto diretto con una dimensione «fantastica» del mondo.

⁴⁶ E. De Mas, *Barone e Vico*. cit., p. 525.

⁴⁷ Si veda come questa problematica è affrontata da K. Marx nel *Capitale*, I, 4, cap. 13, dove esplicito è il richiamo a Vico, visto come l'iniziatore della distinzione fra «storia naturale» e «storia dell'umanità» sulla base del principio «che noi abbiamo fatto l'una e non abbiamo fatto l'altra» (ed. it. a cura di D. Cantimori, Libro primo, Roma, Editori Riuniti, 1974⁸, p.414). Queste parole sono esplicitamente richiamate da Lukàcs nella sua *Estetica*, a cura di F.Fehr, tr. it. di F. Codino, Torino, Einaudi, 1975, p. 549.

⁴⁸ G.B. Vico, *Scienza nuova*, cit., p. 112. si veda P.E. Verene, *op. cit.* p. 72.

La filosofia di Vico appare allora quasi un «completamento» di quella baconiana: se quest'ultima, infatti, non approfondisce il lato poetico della conoscenza umana per volgersi all'instaurazione di un sapere tecnicoscience che è interpretazione della natura, la prospettiva vichiana vuole invece ricercare, attraverso una *logica poetica*, la genesi del «possesso» del mondo da parte dell'uomo, con ciò portando a compimento una ricerca cui Bacone stesso aveva dato avvio. Si tratta, quindi, come scrive Apel, «di far comprendere sino a che punto, proprio nei confronti del mondo storico l'uomo possa sperare quello che, secondo il Vico, è cimento disperato nei confronti della natura: garantire quàn to si è conosciuto ed anche quanto si è creato».49

Vico, in questo modo, inserisce il problema della lingua all'interno di quella che Cassirer chiamava una «metafisica generale dello spirito»: la «metafisica poetica», che deve rivelare l'origine dell'arte poetica e del pensiero mitico a questa connesso, passando attraverso la logica poetica, giunge alla questione dell'origine del linguaggio, «che per lui equivale alla questione dell'origine della "letteratura" e delle scienze in generale».50 Vico, come Bacone, esige quindi un *legame naturale* fra le parole e il loro significato, legame che si afferra nella lingua poetica e che, per questo motivo, nella sua essenza geroglifica, appare la prima lingua capace di interpretare la natura, la prima forma di *comunicazione* fra l'uomo e il suo mondo. Questo legame originario indica, per Cassirer, 51 che «tutte le parole sono sorte da qualità naturali delle cose o da impressioni sensibili e da emozioni» e quindi l'idea di un «dizionario universale» spirituale «che indichi il significato delle parole in tutte le diverse lingue articolate e le riconduca nel loro insieme ad un'unità originaria, non è un'idea temeraria». Il lato «barocco» di questa teoria (quello stesso che era apparso nella poetica baconiana) non occulta, peraltro, la sua rilevanza «estetica», in virtù della quale il linguaggio è ricondotto alla dinamica del «parlare» o, meglio, all'«entrare in comunicazione» intersoggettivo, capace di mettere in movimento gli aspetti «affettivi» del linguaggio (che meglio sarebbe tuttavia chiamare «forma di comunicazione»).

È su questa base *estetico-sensibile*, presente nella genesi stessa della logica poetica, che per Vico si sviluppa la *poiesis* e la sua logica costruttiva - base che riapparirà nell'estetica settecentesca e, in particolare, in Diderot: infatti, «quanto più decisamente il sec. XVIII mise in evidenza la posizione singolare del sentimento,

49 K.O. Apel, *op. cit.*, p. 422. In questo modo Apel pone esplicitamente Vico all'interno di una tradizione che ha il suo avvio in Cusano, seguendo un'interpretazione «tedesca» del Rinascimento che, pur con basi fortemente ideologiche già aveva impostato Bloch.

50 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. di E. Arnaud, I, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p.106.

51 *Ibid.*, p. 107.

quanto più fu spinto ad ammettere che in esso si trovi la base specifica e l'originaria potenza creatrice del mondo spirituale, tanto più si vede ricondotto, per quanto concerne la teoria dell'origine del linguaggio, alla dottrina di Vico». ⁵² In questo senso va probabilmente compresa e valutata l'affermazione di Croce che «l'estetica è da considerare veramente una scoperta del Vico», ⁵³ in particolare, come nota Dorflès, «se si giunga a considerare l'estetica, proprio in senso vichiano, come qualcosa di più d'una limitata e sofisticata "filosofia dell'arte"; ossia, piuttosto, come quella branca delle "scienze umane" che - attraverso lo studio delle diverse forme artistiche - miri a indagare gli sviluppi e le tappe antropologiche, psicologiche e linguistiche dell'umanità». ⁵⁴

La sapienza poetica, per questo suo legame «estetico» con le cose, è «fusa» alle cose stesse, è alla loro origine: e *sapienza* ha qui il significato dell'esperienza baconiana, intesa come «facoltà che comanda a tutte le discipline, dalle quali s'apprendono tutte le scienze e le arti che compiono l'umanità» (S.N., p. 251). La sapienza poetica è il primo livello di una *instauratio magna* che dovrà comprendere, nei suoi «universali fantastici», tutte le cose «divine» e «umane». Come Bacone, Vico pone infatti le origini di ogni cosa, sia pure in un stato ancora «rozzo», in una sapienza che, come nel *De augmentis* di Bacone, viene paragonata a un tronco, mitico «albero della scienza» ⁵⁵ da cui, nello stato poetico, si diramano le singole discipline. La sapienza poetica è dunque origine di una «visione del mondo» - una «metafisica» - che non è astratta e «ragionata» bensì «sentita e immaginata», in sintonia con i «robusti sensi» e le «vigorosissime fantasie» (S.N., p. 262) degli uomini «rozzi» e «mutoli».

Il principio creativo della cultura, cioè della capacità umana di «interpretare» il mondo circostante, non è colto da Vico in un cartesiano spirito «chiaro e distinto» ma, in polemica con esso, in una *fantasia creatrice* radicata nella sensibilità - in un momento di unione originaria fra il «sentire» e il «fare»: la poesia, il mito sono una «necessità» per l'uomo poiché permettono una sua prima forma di comunicazione «organica», «estetica» con il mondo circostante e con i propri simili.

Funzione specifica della *logica poetica* è *significare* l'essere poetico teorizzato dalla metafisica. «Logica» è connesso a un *λογος* sinonimo di *μυθος*, e da qui ricondotto al *mutus*, per identificare la valenza espressiva del gesto, del geroglifico e

⁵² *Ibid.*, p. 108. Qui Cassirer nota come Rousseau, nel suo *Essai sur l'origine des langues* (1782), riprende esplicitamente la teoria vichiana.

⁵³ B. Croce, *La filosofia di Vico*, Bari Laterza, 1965, p. 5.

⁵⁴ G. Dorflès, *Estetica del mito*, Milano, Mursia, 1971, p. 7.

⁵⁵ È questo un *topos* che, dopo la teorizzazione compiuta da Raimondo Lullo nel XIII secolo, riappare in vari esponenti della filosofia rinascimentale.

della favola poetica: un *logos* che è *poietico*, segno di una creatività propria all'uomo. Non vi è infatti, nella creazione poetica così come è delineata da Vico, nessuna analogia con l'attività creativa di Dio (analogie che si trovano invece nelle correnti neoplatoniche e nei «furori» di Giordano Bruno). In Vico la «poetica» è una «sapienza» antropologica e solo in quanto tale possiede una sua «logica» un suo irriducibile ordinamento radicato nella stessa corporeità sensibile dell'uomo, «spontaneo» nella sua capacità produttiva.⁵⁶

Sensi e passioni sono dunque la base del linguaggio «mitico» che, se vuole esprimere «cose spirituali», deve essere soccorso dalla fantasia e da immagini. Qui la metafora, che è uno dei «tropi» che costituiscono la base della logica della coscienza poetica (insieme alla metonimia, alla sineddoche e all'ironia), incarna i principi del *verum-factum* e del *verum-certum* e si rivela quasi come un *fatto di natura*: «essa - scrive F. Lanza - è fatta sprizzare dall'ingegno all'incontro con gli oggetti della memoria, cioè con le forme colte dalla fantasia (*fantasia* e *memoria* erano sinonimi anche presso i latini) ed animata dal senso e dalla passione».⁵⁷ Una «fantasia-memoria» che è *ingegno, invenzione*. Il dominio «metafisico» della fantasia e del mito conduce a esercizi di «significazione» delle cose con parole in grado di esprimere il carattere «sensibile» degli uomini dell'epoca.

Questa stessa logica è probabilmente alla base anche della «dipintura» che appare nel frontespizio della *Scienza nuova*, con l'esplicito compito, «estetico» nei suoi fini, di dirne i contenuti attraverso un'immagine e di permetterne la memoria dopo la lettura. In tale dipinto Dio, che appare nel cielo come un occhio in un triangolo, getta uno sguardo, che è un raggio di luce, verso una donna, la metafisica, posta in piedi su un globo, il mondo naturale. Il raggio si riflette poi verso un uomo canuto, il poeta Omero, ai cui piedi stanno una serie di oggetti, fra cui spicca un liuto e altri segni che Vico stesso chiama «geroglifici»: ma segni che non devono venire interpretati secondo la tradizione ermetica rinascimentale bensì come significati «originari» e «naturali» di un «modo d'espressione» primitivo, «tropi» di un mondo umano e non di un platonico «regno delle idee».⁵⁸ In Vico infatti (come in

⁵⁶ K.O. Apel, *op. cit.*, p. 442, scrive: «nell'insistenza del Vico sulla "corposità" dell'immaginazione creativa e sulla virtù di tramutarsi nelle cose sono contenuti, a mio avviso, accenni d'indole gnoseologica-antropologica alla funzione universal-costitutiva della corporeità (a priorale!) dell'uomo, che non possono affatto esser pensati esaustivamente da una gnoseologia riflessiva della "coscienza pura"». Peraltro Apel dimentica che le indagini di Husserl non sono affatto limitate alla «coscienza pura».

⁵⁷ F. Lanza, *Saggi di poetica vichiana*, Varese, 1961, pp. 176-77. Su queste problematiche si veda anche M. Papini, *Il geroglifico della storia*, Bologna Cappelli, 1984 e Verene, *op. cit.*, pp. 79 sgg.

⁵⁸ Su questi temi si rimanda alla Nota bibliografica.

Bacone) il problema non è teorizzare l'anima del mondo e i suoi originari mezzi espressivi bensì *descrivere* le modalità espressive di una comunicazione «primitiva», originariamente connessa a una dimensione estetico-sensibile dove l'uomo si esprime «poeticamente», per geroglifici e per gesti, perché non può esprimersi in nessun altro modo, perché è così che si presenta la radice della sua forza espressiva e creativa.

Il geroglifico non è un «mistero» né un velo mistico posto sul reale poiché Vico lo inserisce in una genesi storico-antropologica come mezzo espressivo adeguato al «sentire» originario dell'uomo, alla comunicazione «poetica» che i «bestioni», sparpagliatisi per il mondo, hanno instaurato per connettersi alla natura e ai loro simili; questa lingua geroglifica, con il prevalere della fantasia sul senso nell'età degli eroi, trapassa in *mito*, che quindi ha la sua origine nel geroglifico e nel gesto. Senso e fantasia (ovvero geroglifico e mito), precedendo ogni influsso della riflessione, ignorando dunque ironia e falsità, generano *narrazioni* che, andando nella direzione stessa della natura (e della natura dell'uomo), sono *vere*. Ammettendone l'intrinseco «contenuto di verità» si riconosce loro il carattere di «cominciamento» per il filosofo che voglia ricostruire, sin dalle sue origini «poietiche», la genesi di senso dell'uomo e della storia, cioè dell'uomo che costruisce nella storia, costituendo con ciò la storia stessa.

È quindi dai «caratteri fantastici di sostanze animate», dal muto «spiegarsi con atti o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee» (S.N., p. 301) che il filosofo deve *iniziare*, guardando all'origine delle lingue e delle lettere: di conseguenza, «è qui da convellarsi quella falsa opinione ch'ì geroglifici furono ritrovati di filosofi per nascondervi dentro i loro misteri d'alta sapienza riposta, come han creduto degli egizi» (S.N., p. 305). La formazione della lingua o, meglio, delle capacità espressive dell'uomo, è invece conforme ai principi della «universal natura» ed al suo interno ordinarsi: la «locuzione poetica» nasce «per necessità di natura umana», così come per necessità di natura umana nacquero «esse favole, universali fantastici, prima degli universali ragionati o sieno filosofici, i quali nacquero per mezzo di essi parlari prosaici». Per Vico, dunque, come afferma Apel, «la prima lingua sorse come un dialogo degli uomini con la natura numinosa»⁵⁹ con una *natura simpatetica* di cui la logica poetica è una prima «interpretazione». Il mito è una necessità della natura e della sua essenza «simpatetica», della genesi stessa della «sapienza poetica» dell'uomo.

Il «senso» mosso dalla logica poetica è inventivo e, per così dire, «poietico»: la *topica sensibile* non comporta la passività di un soggetto che semplicemente raccoglie argomenti bensì l'attività di una costruzione mediante la quale i primi uomini

⁵⁹ K.O. Apel, *op. cit.*, p. 447.

uniscono «logicamente» le proprietà, le qualità e i rapporti concreti degli individui e della specie. La prima età del mondo è per Vico, interamente occupata dalla costruzione di generi poetici ed è impegnata in un'attività fabbrile artistica che, a sua volta, si fonda sulla «evidenza dei sensi». L'emozionalità del sentire dei primi uomini - «l'avvenire con animo perturbato e commosso» - è una forza della *ragione* all'interno della *sensibilità*: un legame che, come già in Leonardo, non deve essere inteso «come sovrapposizione di due facoltà sostanzialmente estranee, ma piuttosto come fusione di due diverse esigenze in una essenziale complementarità costitutiva di una peculiare facoltà che non può essere identificata né con il senso animale, né con la razionalità sovrasensibile, ma che ha del senso l'aderenza alla concretezza del particolare e della ragione l'apertura ad un orizzonte di universalità».⁶⁰

Il primato creativo della fantasia - della topica sulla critica - è dunque fondato su un principio di «ragione», su quello che Apel chiama una «ideale tipologia trascendentale». Il linguaggio originario con cui la natura comunica e si esprime è poetico - e la poieticità è a sua volta la «lingua» che permette una comprensione e una trasformazione del mondo che, pur fondato su principi «scientifici», deve superare la «boria» (gli *idola* avrebbe detto Bacone) dei dotti e produrre una vera conoscenza che l'uomo fa della propria natura, non riducibile alla matematizzazione quantitativa della tradizione galileiana e cartesiana: «mentre da Galileo in poi - nota Apel - la "lingua universale" matematica del barocco squaderna e rende leggibile in modo uniforme il "libro della natura", il Vico intende rendere leggibile il "libro della storia ovvero dei popoli", scritto anch'esso da Dio, per mezzo d'una lingua universale della comprensione culturale, per così dire *in lumine verbi divinae providentiae*».⁶¹

Quest'ultima prospettiva si collega, sia storicamente sia teoricamente, con il pensiero di Nicola Cusano e con l'ideale rinascimentale (e leonardesco) dell' *homo creator*. Infatti Vico nota che la «scienza nuova» può ben procedere come la geometria (e vi sono infatti analogie di struttura esterna con gli *Elementi* di Euclide), ma, a differenza di quest'ultima, essa stessa si *costruisce* i propri «mondi» delle grandezze, riempiendoli con tutti gli «ordini» delle «faccende» degli uomini: così nella *fantasia* creatrice (vero e proprio atto fondativo della «scienza nuova»), nel mito, primo momento di ricongiunzione del *vero* e del *fatto*, la storia del concetto di *poiesis*, come scrive Jauss, raggiunge l'apice del suo significato: «là dove il razionalismo voleva far originare il progresso della storia da un rinnovamento metodico con finalità razionali, Vico vedeva l'origine della storia e la capacità costruttiva

⁶⁰ A. Jacobelli Isoldi, *Il mito nel pensiero di Vico*, in AA.VV., *Omaggio a Vico*, Napoli, 1968, p. 44.

⁶¹ K.O. Apel, *op. cit.*, p. 475. Si veda P.E. Verene, *op. cit.*, pp. 133 sgg.

stessa della storia da parte dell'uomo nella sua produttività sensibile, cioè nella verità estetica dei miti così come nella originalità creativa delle arti pratiche». ⁶² Per Jauss come per Croce, dunque, Vico è l'anticipatore di Baumgarten e, nello stesso tempo, il profeta di una *poiesis* di stampo rinascimentale, allargata tuttavia ad un progetto di «storia universale della cultura» che ha nella poetica la sua costruzione originaria, «Origine» è la sapienza poetica, unione di sapere e fare che, come scrive Formaggio, «penetra nel segreto delle cose non meno, anche se diversamente, della ragione scientifica che dovrà sorgere su di lei e dopo di lei», ⁶³

L'incontro fra «vero» e «fatto», prescindendo da ogni sua possibile lettura «ideologica», è non solo la consapevolezza teorica di una priorità genetica del «sentire» - di Leonardo che, come scriverà Valéry, torna sempre ad «impregnarsi di spettacoli» offerti dalla natura -, di un'impossibilità, quindi, di una riduzione del pensiero a una serie più o meno ordinata di «idealità», ma anche la precisa coscienza che «sentire» le cose significa già essere immersi nei processi di elaborazione riflessiva che conducono alla costruzione di «altre» cose. Coscienza del «sentire» (consapevolezza mediata o immediata della realtà del mondo circostante) e capacità di creare (superamento della rappresentazione verso nuovi livelli rappresentativi in grado di «trasfigurare» la rappresentazione stessa) sono le originarie costanti antropologiche, i «miti», che la filosofia, per Vico, non può ignorare poiché essa stessa è radicata in questo «fondo»: si sviluppa nell'uomo che, al di là di ogni riduttivo «dualismo», radicalizza la propria forza di penetrazione nelle cose per afferrare - e «vedere» - che al di sotto della distinzione fra «anima» e «corpo» è posta la naturalità comune al soggetto e al mondo, naturalità che è appunto compito della filosofia «interpretare».

Se Dio è capacità di far scaturire dalla verità universale di una mente la realtà particolare del mondo naturale, specificità dell'uomo è la creatività della sua mente finita, della sua mano che dimostra capacità di costituire una nuova sintesi universale e particolare, sintesi «umana» che, a partire dalla particolarità del reale, dovrà attribuire all'opera del suo sapere-fare una valenza universale: «ed è nella coscienza emozionale-fantastica - scrive A. Jacobelli Isoldi - che Vico riconosce l'espressione più efficace di questa sintesi che è *poietica* in quanto implica un atto creativo che la costituisce, e lo è anche perché, per il suo carattere emozionale, diventa il movente di quel comportamento propriamente umano che dà origine alla società». ⁶⁴ Il mito, e la logica poetica che fonda, è dunque il primo ed essenziale

⁶² H.R. Jauss. *Poiesis: il carattere produttivo dell'esperienza estetica*. in «Studi di estetica».1982.

⁶³ D. Formaggio. *Studi di estetica*, Milano, Renon. 1962, p. 193.

⁶⁴ Jacobelli Isoldi, *op. cit.*, p. 49.

momento della *poieticità* dell'uomo: favola che, come scriverà Valéry, è «in principio», ed è la prima potenzialità espressiva dell'uomo di fronte alla natura, che sia si compenetra con essa sia, con un primo movimento di «distacco», ne offre una «mutola» interpretazione.⁶⁵

Nel geroglifico, nel linguaggio gestuale, nel mito si pone il primo *sensu* del mondo, che viene disvelato attraverso le prime operazioni poeticopratiche dell'uomo - operazioni che mantengono l'originarietà della loro funzione anche nello svilupparsi del ciclo storico dell'umanità. Esiste infatti il pericolo che, nella fase «filosofica» del suo sviluppo, l'uomo perda il contatto con la concretezza delle cose, con il loro lato sensibile-intuitivo, cadendo con ciò in una nuova barbarie, priva tuttavia di ogni afflato poetico e creativo. Sarà allora necessario, per evitare che l'uomo perda il legame pratico-operativo su cui si fondano le stesse scienze, che la facoltà emozionale, mitopoietica, «non si limiti a vivere accanto alla ragione, nella distinzione fra la sapienza riflessa degli uomini colti o dei popoli evoluti, e la capacità mitica della plebe o dei popoli più giovani, ma inerisca alla stessa sapienza riflessa».⁶⁶ Il legame è appunto «fantastico», poietico, teso ad esaltare il potere dell'immagine all'interno del nostro sapere, la forza espressiva della poesia nella costruzione di quegli «universali fantastici» che fondano la storicità stessa dell'uomo: la riflessione, anziché condurre a una degenerazione della coscienza in un intellettualismo che ne inaridisce la forza poetica, deve invece alimentare la capacità poetica dell'uomo «offrendo in un' *idea ottima* valori universali da tradurre nella concretezza dell'immagine fantastica».⁶⁷ La poetica come centro creativo del linguaggio e della comunicazione è quindi parte di una più ampia filosofia della creatività umana, che coinvolge i piani della natura, della società e della storia.

L'uomo è al centro della meditazione di Vico perché solo nell'uomo si risolve il dualismo cartesiano - e si risolve nella sua attività *mitopoietica*, prima forma di «interpretazione» della natura, «descrizione» dove l'uomo è attivo protagonista, dove il suo intervento è *donazione di senso* alla natura stessa: «con ciò Vico sostiene - scrive Paci - non solo che la sintesi degli opposti si compie nell'uomo, ma che

⁶⁵ Vico, nota con ampia documentazione M. Papini, op. cit., giunge a conclusione di una ricca tradizione cinquecentesca in cui geroglifici, emblemi, imprese, metafore, stendardi, ecc., erano al centro di numerose teorizzazioni. Del resto «tutta la sua teoria del linguaggio primordiale come originariamente geroglifico muto e gestuale, poi fantastico metaforico e poetico, infine logico verbale e comunicativo, non sarebbe comprensibile senza questo supporto documentario, prodotto non in tempi primordiali ma nei secoli immediatamente precedenti al nostro autore" (*Ibid.*, pp. 187-68).

⁶⁶ A. Jacobelli Isoldi, op. cit., p. 65.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 69-70. Si veda anche G.L.C. Bedani, *The poetic as an Aesthetic Category in Vico's "Scienza nuova"*, in «Italian Studies», XXXI, 1976, pp. 22-36.

essa è viva soltanto in quell'attività nella quale l'uomo non è il singolo, ma il singolo in funzione di un'universalità umana». ⁶⁸ Vi è dunque, in Bacone e in Vico - e nel Bacone letto da Vico -, una tensione verso il compimento di un progetto «enciclopedico» che si svolge attraverso un'ideale «fenomenologia dello spirito», dove la tensione poetica dell'uomo è in primo luogo una sua interpretazione della natura nell'esplicitazione delle capacità e potenzialità espressive dell'uomo stesso: una concezione «dinamica» (che ricorda anche, a tratti, il *De rerum natura* di Lucrezio) per la quale «tra l'esistenza e lo spirito si pone l'immagine» e «tra il finito dell'uomo e la sua perfezione razionale si pongono, come termine medio, il linguaggio, il mito, la fantasia, senza i quali l'uomo non può pensare di costruire il suo mondo storico, il suo mondo spirituale, il suo mondo sociale». ⁶⁹

Questo legame fra l'immagine, il linguaggio e la natura (la «naturalità» dell'uomo e la sua stessa forza originaria) è la «*nomenologia delle forme espressive*» che, dal gesto al geroglifico, dalle favole alle opere d'arte, mostrano la via che permette all'uomo, attraverso il suo lavoro sulla materia, un'interpretazione delle possibilità *espressivo-fantastiche* insite nella natura, possibilità che rimangono velate nell'obiettivizzazione quantitativa del mondo, in una sua costruzione puramente tecnico-scientifica (da cui pure la nozione della tecnica creativa ha preso avvio e sviluppo): è la verità delle *immagini*, e la verità dell'arte, il cui senso deborda le molteplici regole della costruzione e della ricezione delle singole opere o dei loro sistemi.

Il *verum ipsum factum* vichiano non è dunque né un rifiuto di una dimensione «ideale» del pensiero né quello di una prospettiva di «possibilità» insita nella natura e nell'azione dell'uomo su di essa: è invece l'affermazione di una dimensione portante, di una «architettura» dell'umanità le cui immagini concrete - geroglifici, miti, opere d'arte in primo luogo - sono punto di incontro degli elementi d'ordine necessario, ma in un contesto di «possibilità» comunicative ed espressive «interno» alla natura, ad una natura che è quindi intesa come «un concetto funzionale destinato a spiegare il passaggio tra la materia e la vita, tra il puro fatto naturale e l'uomo» ⁷⁰ una natura che, prima di conoscere e rappresentare, *si vive, si trasforma e si esprime*.

Un'interpretazione mitopoietica della natura. La poetica di Vico si pone dunque al confluire di una tradizione rinascimentale all'alba del suo aprirsi a uno spirito che verrà detto «illuministico». Gli elementi fondamentali della filosofia vi-

⁶⁸ E. Paci, *Ingens Sylva*, Milano, 1949, p. 53.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99. Paci mette anche in luce, pp. 100 sgg., il pessimismo implicito nella teoria vichiana della natura in quanto Dio e non l'uomo è il suo creatore, mentre l'uomo può «creare» soltanto la storia

chiana sono infatti, come scrive Paci, «la concezione della natura come attività ed energia e lo sforzo di ricercare un principio metodologico del sapere»:71 esigenze che risalgono a Leonardo, a Bacone e che, mediate dalla tradizione razionalistica cartesiana e galileiana (oltre che dal monismo spinoziano), giungeranno a Diderot. Esigenze che, comunque, al di là del percorso storico-filosofico, sono quelle stesse che condurranno ad un'autonoma fondazione dell'estetica o, in una prima fase, almeno a ritagliarne lo spazio teorico all'interno delle discipline filosofico-letterarie.

L'immagine in Vico ha la funzione non soltanto di «far divenire sensibile» il pensiero ma anche di *mostrare* il risultato dei processi costruttivi dell'uomo: la *natura poetica* è creatrice perché «a' corpi diede l'essere di sostanze animate di dei, e gliela diede dalla sua idea» (S.N., p. 593) - idea da cui costruisce favole, *espressione* originaria della presenza e dell'azione comunicativa della natura attraverso l'uomo, il suo gesto, il suo linguaggio, la sua storia. La vita «espressiva» di questa natura è fondamentale per la genesi di una «naturalità» che si afferma nella «razionale» società umana ed è affermazione della *storicità* dell'uomo, in cui la dimensione poietico-costruttiva acquista la pienezza del suo senso.

Le opere d'arte e i loro processi instaurativi, nel costruirsi della storicità dell'uomo, non sono certo, in Vico, i caposaldi di uno «storicismo» normativo. La «scienza della fantasia» mostra piuttosto la necessità «storica» delle discipline mitopoietiche: se infatti è soltanto nella storia che l'uomo raggiunge la civiltà, e il compimento delle sue capacità razionali, e se anche Vico non approfondisce la storicità connessa all'espressione del mito, la teoria dei corsi e ricorsi - e quindi la sempre viva possibilità di ricadere nella barbarie della «ferinità» - indica la consapevolezza vichiana della *costante* presenza nell'uomo di una «poieticità», le cui forze costruttive sono sempre inserite in un «ciclo» storico che l'uomo stesso edifica. Di tale «fenomenologia della storia» la poetica non è solo un momento iniziale bensì l'indicazione di un progetto antropologico al centro del quale vi è un uomo che, come scrive Paci, «attraverso la fantasia ha ordinato il corpo attraverso la ragione» e che nell'arte e nel mito come momenti «aurorali» dello spirito vede ciò che in lui «unisce strettamente la forza al pensiero e trasforma continuamente la forza in funzione di un ordine universale, trasformando la forza che in sé è mera violenza (...) in forza utile e in mezzo di attuazione della moralità».72

L'irrazionalità degli originari «bestioni» - quell'irrazionalità di cui Vico si convince dopo aver letto Hobbes e Grozio - ha *sempre* la possibilità di trasformarsi nella «sapienza» di cui parlava Bacone, che si radica esclusivamente in una capaci-

⁷¹ *Ibid.*, p.104.

⁷² *Ibid.*, p. 232. La scoperta di Vico, scrive Paci (p. 169), «fu la scoperta del linguaggio come mediazione, del linguaggio come mito».

tà fantastica poetica e costruttiva che l'uomo può volgere, per esprimere, in molteplici direzioni - dal gesto al mito, dalla guerra al diritto - ma che è essenziale, costitutiva dell'uomo stesso: la fantasia creatrice è l'inizio della storicità, sia pure di una storicità «non compiuta», di cui ancora non sono svolte quelle «ragioni» che solo la forma «moderna» - filosofica - del sapere potrà teorizzare e comprendere.

I geroglifici allora, anche se non furono «ritrovati» di filosofi per nascondere i loro misteri di «sapienza riposta», anche se appartengono all'«antichità», sono la prima espressione della storia, e l'espressione concreta della storicità «poetica» dell'uomo, della convergenza stessa, nel suo interpretare il mondo, fra filosofia e filologia.

È qui che si pone l'affinità *metodologica* con l'opera baconiana,⁷³ pur in contesti teoricamente ben differenziabili. In Bacone, infatti, la «superiorità» dei moderni è il risultato di una progressiva «intersoggettività» del sapere, che permette una graduale liberazione da molteplici pregiudizi, e un contemporaneo venire alla luce, nella nuova sfera tecnica del *regnum hominis*, di quella stessa sapienza che negli antichi era velata da «miti». Qui la teleologia è semplicemente nella capacità umana di «mettere in comune», attraverso la scienza e la tecnica, ampliandolo progressivamente, quel sapere che è nell'uomo sin dai geroglifici dell'antichità: non vi è alcun discorso «provvidenzialistico» né un'evoluzione dell'umanità caratterizzata da stadi e radicali mutamenti. L'impulso poetico dell'uomo vichiano si pone invece in un contesto dove, per evitare ogni equivoco sulla natura ferina dell'essenza umana (*l'homo homini lupus* di Hobbes), è necessario far intervenire una Provvidenza che, dallo stupore poetico, conduca l'uomo alle certezze razionali della storia, cioè alla consapevolezza che l'ambito del conoscibile ha come *limite* i risultati del fare stesso dell'uomo. Si va così da un parlare «fantastico» per «sostanze animate» alla facoltà razionativa della modernità, le cui immagini non si riferiscono più al mondo della natura bensì alle «cose dello spirito».

I geroglifici, il linguaggio gestuale, la fantasia, le immagini e i miti appartengono dunque - in modo diverso per Bacone e Vico - al passato: ma a un passato che non solo, o come sapienza riposta o come segno di una prima consapevolezza «ingenua» del rapporto io-mondo, appartiene ancora al presente ma anche, oltre a giustificare la genesi e il senso, indica sempre di nuovo la matrice *poetica* dell'uomo, vedendo nel mito, nella produzione originaria della fantasia, nell'opera di cui sfug-

⁷³ Si veda P. Rossi, *Le sterminate antichità*. Si veda questo volume anche per il legame che istituisce fra Vico e J. Wilkins, autore nel 1668 di *An essay towards a real character and a philosophical language*, che fa effettivamente affermazioni sui geroglifici simili a quelle di Bacone e Vico. In Europa in quegli anni erano tuttavia molto numerosi gli scritti su tali temi.

ge il significato utilitario e che appare quasi come una prosecuzione della natura stessa, *il carattere comunicativo essenziale dell'umanità*.

In questo «progetto» sia Bacone sia Vico partecipano (il secondo più del primo) «a quel "gusto" per le iconologie, i simboli, i geroglifici, le immagini e gli emblemi che caratterizza tanta parte della cultura europea dal primo Quattrocento alla fine del secolo XVII» e che tocca anche «la tematica attinente all' *ars reminiscendi*»: ⁷⁴ in altri termini, la capacità costruttiva mitopoietica di Vico è legata, anche attraverso il *De augmentis* di Bacone, al nesso fra le intuizioni memorative e quelle fantastiche, nesso che sottolinea l'originario carattere estetico di qualsiasi produzione dell'uomo, oltre che il legame genetico, «originario», fra arte e scienza - legame che sempre più tuttavia tende a spezzarsi, mostrando la specificità espressiva di quei prodotti dell'ingegno umano chiamati «opere d'arte» - e che non cesserà di chiarificarsi sino a quel «passo decisivo», con Batteux e Diderot, segno della nascita dell'estetica moderna. ⁷⁵

L'originarietà e l'originalità della *poiesis*, nella sua stessa genesi tecnica, diviene una genesi dell' *espressione* dove l'arte, al di là del mero rapporto «mimetico» con la natura, «apre un mondo», introducendo nel mondo stesso una stratificazione di «linguaggi» che, nella loro «poeticità» non riducibile alla «parola», impegnano integralmente la dimensione estetica dell'uomo - il suo «sapere» - e ne mostrano la spinta teorica verso un'interpretazione della natura in grado di ricondurre l'arte e i processi tecnico-costruttivi all' originaria matrice espressivo-comunicativa.

Bacone e Vico, al di là delle differenze teoriche, vedono questa originarietà poietica nella poeticità dei $\mu\upsilon\theta\omicron\iota$ che, come in Aristotele nella *Poetica* (1447 a e 1450 e), sono, intreccio di «azione», e «vita»: il geroglifico, il linguaggio gestuale, il mito, in quanto originarie costruzioni «artistiche», sono in primo luogo «organismo vivente» dove l'interpretazione della natura attraverso l'arte non procede come la storia o secondo le regole quantitative della scienza, bensì mette in campo una serie di *possibilità* che esprimono, attraverso molteplici rappresentazioni, non ciò che è accaduto e che, in determinate condizioni, può ripetersi, bensì «cose quali potrebbero accadere» (Aristotele, *Poetica*, 1451 b) - «mondi possibili» che hanno in sé «l'universalità» del pensiero filosofico: inserzione di un elemento arbitrario (come sosterrà Valéry) nel regno della necessità e, quindi, apertura dialogica al possibile nel legame, non solo gnoseologico, fra il soggetto e l'oggetto.

⁷⁴ P. Rossi, *Ibid.*, p. 182

⁷⁵ È Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, cit., a vedere in Batteux il «passo decisivo» per l'estetica contemporanea. Su Batteux e la grande porta del suo sistema si veda l'introduzione di E. Migliorini a C. Batteux, *Le Belle arti ricondotte ad unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983.

L'espressione è apertura poetica al possibile, esplicazione stessa della possibilità comunicativa contenuta nell'azione dell'uomo, della sua possibilità di interpretare il *movimento* della natura secondo «leggi» non quantitative bensì «mitiche», connesse all'originaria forza espressiva dell'umanità. Sia Leonardo sia Bacone sia Vico, pur con differenti modalità, vedono dunque nell'operatività dell'uomo il senso di un'interpretazione della natura in cui la frammentazione dei saperi può venire ricondotta all'unità storica (non «storicistica») del sapere dell'uomo: e in Vico è proprio la «sapienza poetica» il tronco dal quale prendono avvio la fisica, la cosmografia, l'astronomia, la geografia, in cui il produrre dell'uomo consapevolmente si edifica sulla base del dato naturale. Come scrive I. Berlin, le creazioni umane, e in primo luogo le opere d'arte, «non sono produzioni artificiali create per il piacere, per esaltare o per insegnare la saggezza» bensì «*forme naturali di autoespressione e di comunicazione* con gli altri esseri umani e con Dio»:76 per Vico, le metafore antropomorfe del linguaggio primitivo, i miti, le favole e i riti sono l'espressione di una visione del mondo e la traccia di una *Bildung* storica che ha il suo inizio nella *produttività dell'immaginazione*, «disegnata» qui dagli universali fantastici dei geroglifici.

Con Vico si ha dunque, con la sua costruzione di una «logica poetica», la prima esplicitazione «logica» di principi che già operavano in Leonardo e in Bacone: il problema del linguaggio, invece di presentarsi come tema logico-discorsivo, psicologico o ontologico, si rivela problema *estetico*, dimensione originaria della comunicazione intersoggettiva - è il problema della *costruzione*, della *comunicazione* e dell' *espressione*. Se già Vico (e Locke per altre vie) intuisce la portata teorica di queste problematiche, esse acquistano particolare rilevanza (almeno all'interno del nostro discorso) soltanto portandosi su un altro piano ancora; ciò accade attraverso Diderot, pensatore, scrive Cassirer, che «più di ogni altro nella cerchia dell'empirismo unisce al rigore e alla chiarezza dell'analisi logica il più vivo senso dell'individualità, delle più delicate sfumature dell'espressione estetica».77 Su basi lockiane, Diderot vede la «logica poetica» come un lato «espressivo» del movimento della natura, che sempre di nuovo l'uomo «interpreta» nella sua forza di trasformazione.

⁷⁶ Berlin, *Vico e Herder*, Roma, 1978, p. 24, Sul problema della unità del sapere in Vico si veda A. Verri, *Vico nella cultura contemporanea*, Lecce, Milella, 1979, volume ricco di indicazioni bibliografiche

⁷⁷ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., p. 96

3. Il movimento e l'infinità del viaggio

Genio, espressione e creazione artistica. Nella *Lettera sui sordomuti*, opera che Diderot scrisse nel 1751, torna il termine «geroglifico», che già si è incontrato nella tradizione rinascimentale, in Bacone e in Vico. Geroglifico è qui l'impronta espressiva che caratterizza la rappresentazione complessiva di un'opera artistica, rendendola sostanzialmente «intraducibile» (cioè non «riducibile» alla rappresentazione stessa): «e un tale geroglifico - scrive Cassirer -, una tale legge formale e stilistica non solo è realizzata in ogni arte particolare, nella musica, nella pittura, nella scultura, ma domina anche ogni lingua particolare e le imprime il suggello spirituale, l'impronta concettuale, come l'impronta sentimentale». ⁷⁸ Questo problema, sin dalla *Lettera sui sordomuti*, è direttamente rivolto alla questione della *creazione artistica*: sia pure poco presente in modo esplicito, il concetto di *genio* «diviene il presupposto linguistico e ideale della nuova visione del mondo spirituale che infrange i confini della considerazione empirico-psicologica meramente riflettente», ponendosi come «il principio vivificante di tutte le questioni singole di teoria dell'arte e il punto ideale verso il quale esse convergono». ⁷⁹

La nozione di «genio espressivo» che scaturisce in Diderot, oltre ad essere, come si vedrà, in un certo senso «figlia» delle teorizzazioni di Batteux (cui è indirizzata la *Lettera sui sordomuti*), precede direttamente quella, per così dire « preromantica », di Kant e Schiller e, ancor più, in virtù dell'idea di operatività tecnica ad essa correlata, apre la via alla nozione di genio, dichiaratamente «non romantica», di P. Valéry e di numerose psicologie dell'arte degli inizi del nostro secolo. ⁸⁰ Il genio infatti, per Diderot, è una realtà complessa e ben difficilmente definibile, come si può comprendere leggendo un breve frammento - *Sur le génie* - scritto dopo il 1772, in cui egli si domanda quali siano i caratteri costitutivi della genialità. Non l'immaginazione (che può essere soltanto rêverie), non il giudizio (che non comporta capacità costruttiva), non lo spirito (che è qualità soprattutto «sociale»), non la vivacità o il calore (il cui movimento è spesso fine a se stesso), non la sensibilità (che non concede un'adeguata concentrazione), non il gusto (che è qualità troppo connessa alla «cultura»), non una particolare conformazione dell'intelligenza e delle membra (di cui non si ha una nozione precisa). Si può allora dire che il genio è

⁷⁸ *Ibid.*, , pp. 96.7.

⁷⁹ *Ibid.*, , p. 97.

⁸⁰ La *Lettera sui sordomuti*, scritta da Diderot nel 1748, è indirizzata all'abate Batteux, ma più per il sottile senso ironico di Diderot, che gli rimproverava la nozione di «bella natura» e la sua scarsa conoscenza del pensiero filosofico, che per dialogare con l'abate. L'influsso di Diderot su numerose «psicologie dell'arte», in particolare francesi, è evidente nelle opere di G. Séailles, Alain e H. Delacroix.

tutti questi elementi insieme, cui se ne aggiunge tuttavia uno nuovo, lo *spirito osservatore*: una capacità di *descrivere* che si esercita, come la grazia, senza sforzo, che non «guarda» o «studia» (o, almeno, non dà l'impressione di guardare e studiare) bensì vede, si istruisce, si estende, è attento a tutti i fenomeni (l'impregnarsi di spettacoli del Leonardo di Valéry). È una sorta di «spirito profetico» che non teme gli errori, le incertezze, le cadute: il suo «calcolo» (potremmo dire la sua «logica») non è quello del matematico poiché ogni suo atto è preceduto da incertezza, ogni sua costruzione sa di essere, in un certo senso, affidata al *caso*.

Il genio è dunque una capacità espressiva fondata su uno spirito d'osservazione del tutto particolare, che è capacità di penetrare nei segreti della natura e dell'uomo organizzandoli attraverso una specie di «simpatia» che è un «legame segreto» con la natura e ha tuttavia la precisa consapevolezza di avere di fronte a sé un orizzonte infinito - e quindi un compito infinito che lo porta a vedere nel «caso» il fattore che rende possibile il «calcolo» costruttivo.

In questo modo, anche se implicitamente, la nozione di genio si ricollega in Diderot a quelle di espressione, lavoro, tecnica, geroglifico e, soprattutto, interpretazione della natura, che già si sono viste al centro del pensiero di Leonardo e Bacon, prive di qualsiasi opzione «misterica» e invece rivolte all'esigenza di *descrivere* gli atti e le operazioni del soggetto.⁸¹

La *Lettera sui sordomuti*, dove questi temi meglio vengono alla luce, è inoltre, nell'ambito generale dell'opera diderotiana, strettamente connessa alle voci *Art* e *Beau* dell'*Encyclopédie* e al noto saggio *De l'interprétation de la nature*, che vede nel *movimento*, che sta alla base dell'espressione, il principio costitutivo e animatore insieme della natura. È seguendo l'itinerario presentato da questi scritti di Diderot, integrato da alcune sue opere «romanzesche», che si vedranno affiorare nel suo pensiero quei temi che già, in nuce, esistevano in Leonardo, Vico e Bacon. L'interpretazione della natura si mostrerà allora connessa non soltanto alla baconiana produttività della natura ma anche a una più generale «lettura» estetico-espressiva del mondo che, per compiersi nella sua pienezza, per divenire cioè opera d'arte, deve passare attraverso il geroglifico, il gesto, l'atto costruttore dell'uomo. Infatti, come scrive F. Venturi, la metafora del *geroglifico* e dell'*emblema* tende in

⁸¹ Ci si riferisce ad un breve scritto di Diderot dal titolo *Sur le génie*, in *Oeuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, pp. 19-20. Si veda anche il saggio di A. Becq, *Esthétique et matérialisme: quelques aspects de la réflexion de Diderot* in *Diderot. Il politico, il filosofo, lo scrittore*, a cura di A. Mango, Milano, Angeli, 1986.

Diderot «a far sentire il carattere sintetico dell'arte in opposizione al carattere analitico della scienza e della logica».⁸²

La funzione espressiva, che è il primo elemento di distinzione fra l'arte e la scienza, oltre a tornare in Batteux (cui la *Lettera* è indirizzata), ha un ruolo simile a quello che il gesto - e la sua «traduzione» linguistica, il geroglifico - riveste in Leonardo, Bacone e Vico, sia dal punto di vista «estetico-sensibile» sia da quello «artistico-produttivo». Ciò accade sia per una tradizione in parte comune cui questi autori attingono sia per un motivo più specificamente teorico, secondo il quale nell'arte, all'interno di una separazione fra arte e scienza, è visto uno strumento per comprendere le possibilità della natura e del mondo che l'ottica quantitativa della scienza non può (né deve) afferrare: non vi è quindi un'opposizione fra i due campi, quasi fossero due «culture» contrapposte, bensì un differenziarsi storico. funzionale nell'approfondire il rapporto fra l'uomo e la natura, all'interno di un sistema che tende sempre più a rivelarsi come il «sistema dell'uomo». Quel sistema che Condillac, sulla strada di Locke, ricercava in una «struttura capace di dare ragione, secondo il profondo *esprit systématique* che lo anima, di quel complesso di materiali culturali che egli ha di fronte»:⁸³ un ordine che, appunto, non è «matematico» bensì «genetico» e va quindi, in primo luogo con Diderot, alla ricerca del disvelamento di una dimensione descrittiva e delle operazioni soggettive ad essa correlate.

In questo contesto filosofico si inserisce il tentativo diderotiano di portare il discorso «estetico» su un piano gnoseologico e materialistico che, nel riconoscere il rapporto genetico con la natura, non per questo vuole ridurlo ai principi quantitativi e causalistici delle «scienze della natura». Si tratta invece, attraverso il geroglifico e il gesto «leonardesco», di costruire una «catena» capace di collegare la natura, l'esperienza e la creatività umana, unificando, come sostiene Chouillet, la «metafisica delle cose» con «l'intelligenza della mano».⁸⁴

In questo progetto, che nel suo fondo è più «leonardesco» e «baconiano» che «condillacchiano» e «lockiano», l'oggetto «bello» non è una semplice copia del dato naturale bensì un'esperienza naturale rivelata da un'espressione geroglifica, quasi un «caso-limite» dell'oggetto naturale - coglimento della sua essenza mitopoietica -, un caso in cui sapere e fare si incontrano in un progetto che è la momentanea immobilizzazione di uno stratificato *percorso di attività*, che nelle opere di Diderot si rivela come fabbrile, critica, interpretativa, in una parola «geniale».

⁸² F. Venturi, *Jeunesse de Diderot*, Paris, 1967, p. 258. Sul problema della genesi del geroglifico in Diderot si veda il commento di F. Bollino alla *Lettera sui sordi e sui muti* di Diderot da lui curata (Modena, Mucchi, 1984, pp. 149 sgg.).

⁸³ I. Torrigiani, *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, Palermo, Aesthetica preprint, 1984, p. 29.

⁸⁴ J. Chouillet. *L'esthétique des lumières*. Paris. Puf. 1974. p. 110.

L'opera d'arte quindi non è né una semplice copia della necessità naturale, né una costruzione accademica astratta bensì, come scrive J. Starobinski, un dato di natura che rivela «le cose del mondo e la coscienza che ha saputo riunirle».⁸⁵ Se non è copia «passiva» della natura, l'opera d'arte rivela l'operatività del soggetto e la dinamicità della natura stessa, «modello» che è la sua immagine progettuale, geroglifico di una realtà espressiva che, come Diderot ricorda negli *Essais sur la peinture*, è di per sé «naturale» - apertura di un possibile della natura che, come già Aristotele aveva affermato nella *Poetica*, va al di là del «fatto», storico o naturale che sia.

La creatività artistica, nel suo essere attività «poietica», vieta dunque l'astratta dogmatizzazione delle nozioni di «storia» e «natura», che solo collegandosi con gli atti del soggetto possono disvelare la pienezza del loro riempimento di significato. Come in Leonardo e in Vico, l'arte è originariamente *gesto*, operazione del corpo dell'uomo, e solo attraverso il gesto giungr a una forma di «linguaggio», a un geroglifico che rivela, oltre alla naturalità dell'uomo, quei «rapporti», quella «armonia naturale» che contraddistingue il linguaggio poetico e l'intero mondo delle arti. I rapporti introducoo infatti nel «bello» - dove la distinzione fra bellezza naturale e artistica è di «grado», di «qualità», di «genesi» e non certo di «essenza» - una sorta di «simmetria» che non è un principio «classicistico» bensì «espressività» (e in questo senso «naturalità») della produzione artistica - la sua «grazia» -, unione di gusto e genio che, nella natura, riconoscono i medesimi «rapporti».

La natura cui Diderot non cessa di richiamarsi non è quindi né una pura «forma» né un insieme di dati «meccanico-quantitativi» e si rivela anzi come un «prototipo», «un modello ideale che l'artista si forma nella propria mente attraverso un processo di invenzione-selezione-combinazione dei dati naturali, ed è questo modello interiore che l'artista deve imitare».⁸⁶ Un processo genetico di imitazione «espressiva» e «poetica» che ha la sua origine nel movimento, nel gesto, «spirito mobile e vivificante» che anima ogni sillaba, «uno spirito che *non si definisce* ma si sente in momenti privilegiati, dove si diventa partecipi della "creazione" poetica»: «e questo spirito ha la potenza di presentare i poetici oggetti totalmente e simultaneamente, impegnando l'intero apparato conoscitivo».⁸⁷ Un'esigenza gnoseologica che, in qualsiasi sua parte, è fondata sulla consapevolezza che la natura è movimento - e non si danno né significato né espressione se non si cerca di penetrare tale molteplicità per comprenderne l'intimo carattere *dialogico*.

⁸⁵ J. Starobinski, *Diderot et la parole des autres*, in "Critique", 1971, p. 7.

⁸⁶ F. Bollino, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁷ F. Piselli, *L'orologio vivente e il paradosso dell'immobile*. Studio su Diderot, Milano, Celuc, 1974, p. 72.

Il viaggio della natura e il dialogo dell'interpretazione. La dialogicità diderotiana non è allora soltanto una forma letteraria utilizzata in romanzi o in lavori filosofici (per esempio il *Rêve de d'Alembert*): è invece l'immagine di quella *polifonia* che è la vita stessa della natura, interpretata dalla scienza e dall'arte - un dialogismo che, come accadrà in Valéry, non separa la *Bildung* del pensatore dall'evoluzione del suo pensiero ed è, dunque, anch'esso in movimento, in un movimento di «apprendistato» e, appunto, di «formazione».

Il dialogo è la dimensione in cui si pone l'interpretazione della natura, che è in continua «metamorfosi»: comprendere i processi della natura e della natura in quanto arte (e dell'uomo come natura) significa porre la concreta possibilità di quella semantica espressiva già intuita da Leonardo e connessa sia al nuovo modo del soggetto di porsi in relazione con il mondo sia, in conseguenza di ciò, alla poieticità che caratterizza ogni incontro e legame con la natura stessa. Se questo legame non origina un «sistema della natura» (quello stesso che anche Goethe rigettava nella sua *Metamorfosi delle piante*), ciò è dovuto, oltre alla disparità delle fonti diderotiane, all'idea di fondo dialogica della sua filosofia, dove la mancanza di unità è costitutiva per la filosofia stessa come movimento di descrizione del reale – di un *viaggio* in cui non ci si può fermare costruendo dogmi e caposaldi chel'esperienza, il movimento, non possa rimettere in discussione. Viaggio dove non esiste l'orticello di *Candide*, rifugio dai mali del mondo, né l'eremo di Rousseau: fermarsi significa morire, ed è paradossale morire in una natura che non conosce la definitività della morte; fermarsi è per l'uomo «noia», cioè cosciente rifiuto di riconoscere la varietà del mondo, atteggiamento che rigetta l'attività e l'espressività del proprio corpo, della propria «naturalità» e non possiede, di conseguenza, quella «curiosità» nei confronti del mondo della natura che permette di coglierne il movimento, i paradossi, le contraddizioni, le svolte.

Diderot, invece, è sempre in viaggio, e il viaggio è un incessante dialogo dove non è necessario prestabilire un dialettico punto d'arrivo da confermare o invalidare dogmaticamente: è una «commedia», non «finzione» bensì, in un senso che sarà poi di Balzac, «rappresentazione» (non solo teatrale) dell' «artisticità» del reale, cioè di quella «varietà», di quel *tableau vivant* che rende «vero» il teatro.⁸⁸ La «metafora» del teatro è peraltro essenziale per comprendere l'idea diderotiana del movimento: dal momento che un viaggio non può essere rappresentato simultaneamente nella molteplicità dei suoi «istanti» e nella polifonia dei viaggiatori, il teatro svolge la funzione di immobilizzare, in un esemplare tempo-modello, una sua

⁸⁸ Anche il teatro è per Diderot un momento di «metamorfosi», un processo che «modifica l'autore, gli attori e gli spettatori. Sulla importanza della «metafora» teatrale in Diderot si veda M. Butor, *Diderot le fataliste et ses maîtres*, in *Repertoires III*. Paris. Seuil. 1968

«porzione», pur nella coscienza dello scacco, cioè dell'impossibilità di portare a termine questo tentativo (come nel caso di Dorval nel *Le père de famille*) o di risolverlo in una cinica beffa (come nella *Religieuse*).⁸⁹ Immobilizzare infatti nel tempo della scrittura o della rappresentazione lo spazio e il tempo del viaggio dell'uomo e della natura -, farne un «modello», porta sempre con sé il rischio del fallimento o del paradosso: fissazione impropria di un'infinita animazione.

Sullo sfondo di questa teorizzazione implicita della possibilità/impossibilità del teatro si pone l'interpretazione della natura e dell'arte da parte di Diderot: fissazione, rappresentazione in una teoria «mobile», di un incessante movimento. Questo dialogismo polifonico è esplicitamente connesso, in *Jacques le fataliste*, con il tema del viaggio: Jacques e il suo padrone, appunto, dialogano in un viaggio apparentemente senza meta e fine. Nel romanzo, infatti, Diderot espone in modo paradossale elementi fondamentali della sua prospettiva filosofica, sin dalle prime pagine dove ironizza su una visione del mondo fondata su una rigida, dogmatica, «metafisica» idea di necessità e dove esplicitamente rifiuta di rispondere alla domanda sul luogo in cui sono diretti Jacques e il suo padrone, limitandosi invece a descrivere il viaggio, descrizione a partire dalla quale sarà possibile ricavarne il senso, se tale senso esiste.

Nelle azioni dell'uomo, nelle esperienze attraverso le quali interpreta la natura, così come nelle particolarità espressive dell'arte, esiste sempre un elemento di casualità che, come affermerà Valéry, vieta la fissazione «logico-dialettica» di un «sistema» della natura, dell'arte, dell'uomo. Diderot non mette in discussione «l'unità» della natura bensì, al contrario, la possibilità che questa possa venire afferrata, che se ne possa cogliere la «continuità» poiché essa «è come un grande rotolo che si svolge a poco a poco». ⁹⁰ In questo «svolgimento» esiste sempre, da parte dell'uomo, la possibilità dell'inganno, del malinteso, dell'errore, cioè di esperienze

⁸⁹ La *Religieuse* è un romanzo epistolare pubblicato da Diderot nella «Correspondance littéraire». La beffa sta nel fatto che le lettere della suora furono occasione per una beffa ai danni del Marchese di Croismare, al quale le lettere furono fatte credere autentiche, al punto che il beffato rispose, offrendo il suo aiuto alla sventurata monaca. Ma vi è anche un ulteriore, più nascosto, piano della beffa: la monaca infatti, che appare come un' «anima bella», è in realtà un personaggio estremamente sensuale, il cui orrore per le perversioni che è costretta a vivere è spesso reso meno credibile da un velo di enfasi ironica.

⁹⁰ D. Diderot, *Jacques il fatalista e il suo padrone*, tr. it. di L. Magrini, Milano, Garzanti, 1974, p. 92. D'ora in avanti le opere di Diderot verranno citate direttamente nel testo utilizzando le seguenti sigle: I.N. per *Interpretation de la nature*; Rêve per *Rêve de d'Alembert*; Arte per *Art*; Lettera per *Lettre sur les sourds et les muets*; Bello per *Traité sur le beau* (citazioni tratte dall'ed. it., a cura di E. Franzini, *Lettera sui sordomuti ed altri scritti sulla natura e sul bello*, Milano, Guanda, 1984); O.E. per *Oeuvres Esthétiques*, cit., .

condotte senza fondamenti da uomini che, come il padrone di Jacques, non dormono, hanno la frenesia dell'azione, ma che, tuttavia, neppure vegliano. La «forza» dell'uomo è d'altra parte continuare il viaggio: consapevoli dei rischi, gli uomini, come Jacques, devono continuare ad ascoltare e parlare pur tra le interruzioni, gli sviamenti, le inserzioni di elementi casuali poiché, afferma Diderot, «non sempre un paradosso è una falsità» (Jacques, p. 130).

Le vie della natura e i modi con cui essa si rivela percorrono strade che possono apparire contorte: infiniti sono i fenomeni naturali, le vie che si aprono di fronte al nostro cammino, mentre il nostro intelletto è limitato e deboli i nostri organi. Del «viaggio» intrapreso all'interno della filosofia naturale potremo conservare soltanto «qualche frammento separato della grande catena che lega tutte le cose» (I.N., p. 96), così come della storia degli amori di Jacques e delle avventure del suo capitano conserviamo soltanto «episodi», rappresentazioni di un'unica «verità» fatalistica all'interno della quale (con evidente influsso spinoziano) «l'indipendenza assoluta di un solo fatto è incompatibile con l'idea del tutto; e senza l'idea del tutto non ci sarebbe più filosofia» (I.N., p. 98).

Le «meraviglie» della natura che Diderot, come Leonardo, descrive nella loro «romanzesca» varietà e disomogeneità, derivano allora da un'unica necessità intrinseca alla natura, che si è compiaciuta di variare lo stesso meccanismo in un'infinità di modi diversi, all'interno dei quali si trova la libertà del suo «interprete». L'interpretazione è un movimento congiunto di descrizione e costruzione poiché «i nostri lavori devono avere lo scopo o di estendere i confini dei luoghi illuminati o di moltiplicare sul terreno le fonti luminose»: «uno scopo è caratteristico del genio creatore, l'altro della perspicacia che perfeziona» (I.N., p. 100). È questa idea *genetica* della natura e del suo movimento che differenzia l'«interpretazione» di Diderot nei confronti di quella baconiana, un'idea dove l'osservazione, la riflessione, l'esperienza, gli strumenti per raccogliere, combinare e verificare i fatti naturali sono sempre interagenti, formano una catena che, pur nella sua intrinseca unità, è per l'uomo un «sistema aperto».

Per unire la varietà di questi elementi Diderot, come già si è notato, suppone l'esistenza di un *genio creatore*: ma un genio che non ha i caratteri della «follia», dell'illuminazione improvvisa, del furore poiché agisce «poieticamente» attraverso l'unione metodica degli strumenti, empirici e razionali, per interpretare, nel molteplice, l'unità della natura. Il fatalismo di Jacques appare quasi l'applicazione di un principio «geniale» alle vicende umane, cioè la capacità di unire l'esperienza alla formulazione delle leggi «generali» sulla «natura» dell'umano, pur senza uscire tuttavia dall'ambigua credenza, da quell'«illusione», secondo le parole di Wittgen-

stein, che le «cosiddette leggi naturali siano le spiegazioni dei fenomeni naturali».⁹¹ Malgrado questo limite intrinseco alla sua filosofia (e alla sua epoca) Diderot, anche nella sua nozione di genio, ha la consapevolezza che il mondo è indipendente dalla volontà soggettiva poiché, avrebbe detto Wittgenstein, non esiste una connessione «logica» tra volontà e mondo. Il genio deve piuttosto «lasciar libera» l'esperienza - libertà di cui sono maliziosa metafora i *Gioielli indiscreti*, quasi Diderot volesse indicare che là dove la natura parla direttamente senza freni può dire soltanto il vero: e l'uomo può ascoltare, zittire, mistificare, imbavagliare senza per questo alterare il carattere stesso della verità, ed il suo apparire nel mondo, libertà che comunque, sul piano gnoseologico, richiede un certo «ordine» capace di trarre dalle singole facoltà soggettive il massimo possibile delle loro funzioni.

Infatti, dal momento che «la mente non può comprendere tutto, l'immaginazione tutto prevedere, il senso tutto osservare e la memoria tutto conservare» (Jacques e il suo padrone ne sono prova), «osservare tutto indistintamente significa commettere una colpa nei confronti del genere umano» (I.N., p. 124): non bisogna dare valore di legge alla congettura né ricercare senza fine le «cause» dei fenomeni naturali bensì, con un atteggiamento «fenomenologico», occuparsi del «come» prima che del «perché» (I.N., p. 126). Occuparsi del «come» vieta dunque una fondazione metafisica (aristotelica) della conoscenza e favorisce invece la possibilità di andare alla ricerca dei fenomeni che costituiscono la «catena» della natura: infatti «il come si ricava dagli esseri, il *perché* dal nostro intelletto» (I.N., p. 126) e solo il tentativo di disvelare il come può permettere al filosofo di stare al passo con il perpetuo variare delle cose, di cogliere (con uno spirito fenomenologico che avvicina Leonardo e Diderot a Valéry) «le differenze più insensibili» (I.N., p. 126).

La natura non è un tutto «omogeneo» bensì l'insieme di vari *elementi*, materie *eterogenee* necessarie alla produzione generale dei fenomeni. Lo scienziato, così come l'artista (e quell'artista che deve essere in ogni scienziato), deve «ordinare» tale eterogeneità: il suo «genio» sarà direttamente proporzionale, in qualità, al grado di «organizzazione» che raggiungerà nella sua opera, indipendentemente da ogni illuminazione divina o «metafisica», e alle modalità con cui riuscirà a mostrare l'intrinseco movimento della natura nelle sue varie forme. Il termine «naturale» deve infatti venire esteso, per Diderot, dal fisico al morale, dall'artistico all'organico e al sociale. L'universo è un «tutto» materiale dove ogni elemento è collegato, come anelli in una catena, senza che sia lasciato alcun vuoto, senza che venga instaurata una differenza qualitativa fra i vari passaggi della materia e le facoltà soggettive atte al loro riconoscimento: «ponendo sullo stesso piano il *pensare*, l'*agire* e il *sentire*,

⁹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, p. 78 (6.371).

Diderot suggerisce l'esistenza di una "continuità dinamica" tra la sensibilità comune a tutti gli esseri animati o inanimati, il principio attivo che (a un livello superiore) caratterizza l'animale e, infine, il pensiero prodotto da un'organizzazione perfezionata». ⁹²

L'interpretazione della natura di Diderot va quindi alla ricerca, differenziandosi qui da quella baconiana, di un «prototipo» di tutti gli animali in grado di giustificare, di metamorfosi in metamorfosi, l'incessante movimento genetico-costruttivo della natura e, a partire da tali basi, la sua affinità con ogni processo «artistico». Questo legame intrinseco fra scienza e arte: che sarà ampiamente ripreso da Goethe nei suoi scritti sulla metamorfosi delle piante alla ricerca di una «pianta originaria», rifiuta di ricorrere a strumenti «ermeneutici» quali le «classi» di Linneo o i dogmi causalistico metafisici. L'idea del movimento è infatti in ogni suo passo connessa alla *continuità* che ispira tutti i momenti dell'antropologia filosofica diderotiana: il «materiale», lo «spirituale», il «politico», l'«artistico» sono elementi di un comune sviluppo genetico della natura che può ritrovarsi, in misura maggiore o minore, nell'uomo e negli esseri viventi ai vari livelli di organizzazione. Così, la differenza tra l'uomo di genio e l'uomo normale (e tra quest'ultimo e l'animale) è essenzialmente un problema di organizzazione. A una tesi «creazionista» Diderot contrappone l'idea di una genesi della natura: ed è proprio tale idea genetica che differenzia l'osservatore dall'interprete della natura. Quest'ultimo vede infatti che l'animalità ha, sin dall'eternità, i suoi elementi particolari sparsi e confusi nella massa della materia: e se questi elementi sono giunti a riunirsi significa che era possibile che ciò avvenisse, così come il romanzo di Jacques testimonia la verità del suo racconto sui suoi «amori senza fine».

L'embrione che è origine di ogni elemento è passato, sostiene Diderot *nell'Interpretation de la nature*, per «un'infinità di organizzazioni e di sviluppi» che gli hanno donato, in successione, movimento, sensazione, idee, pensiero, riflessione, coscienza, sentimenti, passioni, segni, gesti, suoni, suoni articolati, una lingua, delle leggi, delle scienze e delle arti (I.N., p. 129). Tutto ciò appartiene al medesimo movimento, che può così originare un fenomeno naturale, un esperimento o un'opera d'arte a seconda della differente interna organizzazione delle parti o, nel caso intervenga l'operatività artistica di un soggetto, secondo l'organizzazione che questi dà alle parti stesse. Un'organizzazione dove può intervenire il caso, che non può mai essere definita e compiuta poiché la natura è sempre «nuova», è sempre in movimento e in metamorfosi ⁹³ tanto da apparire quasi, secondo indubbe sugge-

⁹² M. Duchet, *Le origini dell'antropologia*, vol. IV, Bari, Laterza, 1977, p. 58.

⁹³ E' significativo che Diderot concluda la sua *Interpretation de la nature* con una serie di domande, quasi ad indicare che la natura rigetta risposte definitive sulla sua realtà «fina-

stioni spinoziane. *causa sui*, unico principio in cui l'ordine necessario può connettersi con la libertà dell'uomo e così presentarsi come libertà e movimento unitario irriducibile ad ogni riduzione «sistematica».

La risposta alle domande che concludono *L'interpretation de la nature* e lo sviluppo, in senso spinoziano, dell'idea di movimento come principio stesso dell'interna vita della natura, sono raccolti da Diderot in scritti posteriori quali *Le rêve de d'Alembert* e i *Pensées philosophiques sur la matière et le mouvement*: anche in questi testi viene attaccata l'ipotesi dell'omogeneità della materia per sostenere invece, al contrario, che tutto si distrugge sotto una forma e si ricompone sotto un'altra poiché nella natura esistono un'infinità di elementi diversi e ciascuno di tali elementi ha una sua forza particolare: innata, immutabile, eterna e indistruttibile. Tutte queste *forze*, che sono interne ai corpi, agiscono al loro esterno, dando origine al movimento o, meglio, alla «fermentazione generale dell'universo» (*Pensées*, p. 242), fermentazione che è dunque originata da dinamiche *interne* alla materia stessa mai perfettamente riducibili a dimensioni quantitative e meccaniche ed anzi meglio comprensibili (o intuibili) attraverso principi qualitativi o, in alcuni campi, *espressivi*.

Una fisica puramente meccanica non riuscirà a regolare e organizzare il tutto della natura sempre in movimento e in trasformazione: «tutto cambia, tutto passa, soltanto il tutto resta. Il mondo inizia e finisce senza tregua; in ogni istante è al suo inizio e alla sua fine; non ne ha mai avuto altro; e non ne avrà mai altro» (*Rêve*, p. 141). In questo «immenso oceano» di materia, pur nell'unità essenziale del tutto, ogni molecola è qualitativamente diversa non solo dalle altre molecole ma anche in se stessa, ad ogni passo della sua metamorfosi: la vita e la morte, il dolore e il piacere sono, in microcosmo, immagini qualitativamente diverse del tutto, del suo movimento e del suo «viaggio» senza fine. L'interprete della natura non deve «affrettarsi» a giudicarne l'opera, non deve «fissare» l'istante credendone immutabile l'ordine e l'accadimento, non deve cadere in quello che Diderot chiama «il sofisma dell'effimero», quello cioè di «un essere passeggero che crede all'immutabilità delle cose» (*Rêve*, p. 143) quando invece c'è soltanto il tutto e, in questo tutto, parti che non possono essere considerate «individui» immutabili.

La «sensibilità», che già nell' *Interpretation de la nature* caratterizzava la vita della materia, sempre più si fonde con l'intero processo naturale, inglobando in sé, in una sorta di monismo, la materia, la vita, la coscienza - forze di cui conosciamo solo parzialmente le leggi e di cui dunque possiamo «fantasticare» una possibile «evoluzione», anche rischiando un «delirio dell'immaginazione», una commedia

le». Per la genesi del pensiero filosofico di Diderot si veda P. Casini, *Diderot philosophe*, Bari, Laterza, 1962, pp. 42-66.

dialogica (come il *Rêve de d'Alembert*) sull' «ipotesi» dell'infinita animazione della materia. Il presupposto didero: tiano è che «tutto ciò che esiste non può essere né contro natura né fuorI natura» (*Rêve*, p. 190): né, quindi, la natura, in qualsiasi sua espressione, qualsiasi verità pronunci, può essere sclerotizzata o imbavagliata.

Il materialismo di Diderot appare dunque di una «radicalità» non comune ai suoi contemporanei, una radicalità peraltro non perfettamente definibile e riconducibile a precisi connotati storico-filosofici. Così come Diderot negava la possibilità di venire ritratto, sostenendo di possedere «cento fisionomie diverse», allo stesso modo il suo pensiero, come scrive Cassirer «lo si può afferrare, diremo così, a volo, nel suo continuo incessante movimento»: ciò non soltanto per connaturata mancanza di «sistematicità» ma anche per precisa consapevolezza teorica che «nessun punto di vista, donde noi consideriamo l'universo, che nessun aspetto particolare, sotto il quale lo contempliamo, è adeguato alla sua pienezza, alla sua intima diversità, al suo costante avvicinarsi». ⁹⁴ L'interpretazione della natura è quasi un rincorrersi tra due movimenti - quello dell'interprete e quello della natura - che non considerano definitivo ogni possibile punto di incontro: perché la «verità» della natura e della sua interpretazione è proprio in questo «contrappunto» che non può mai divenire contemplazione estatica, che non riuscirà mai a fissare le forme in un pensiero che non sia intimamente mobile, che non «tripudi» nella «pienezza delle possibilità», volendo, come Jacques, percorrerle tutte - e tutte «tentarle» e «provarle».

L'arte e l'interpretazione espressiva della natura. I vari motivi presenti nella filosofia della natura diderotiana, dalla critica della matematica all'idea della necessità dell'esperimento, dal legame fra il sapere filosofico e quello tecnico sino alla riduzione dei vari livelli di esistenza a differenti gradi di organizzazione della materia nel suo incessante movimento, possono essere ricondotti a svariate matrici filosofiche: da Bacone a Locke, da Shaftesbury a Spinoza, da Cartesio a Buffon. ⁹⁵ In particolare, pur ricordando da vicino i *Cogitata et visa* baconiani, l'interpretazione della natura di cui parla Diderot vuole essere soprattutto l'avvio di un discorso «enciclopedico» sui saperi capace di porre in feconda interrelazione la filosofia e la tecnica.

Al di là di questa importante esigenza comune, il materialismo diderotiano è sostanzialmente estraneo a Bacone, anche dove Diderot ne riprende letteralmente

⁹⁴ E. Cassirer, *Filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 133.

⁹⁵ Si veda la conclusiva Nota bibliografica per indicazioni sugli influssi relativi alla filosofia diderotiana.

esemplificazioni ed espressioni. Inoltre, come ricorda H. Dieckmann,⁹⁶ se Bacone aveva decisamente rifiutato le *ipotesi* all'interno della sua interpretazione della natura, Diderot le pone invece al centro della sua discussione, con ciò allontanandosi implicitamente dall'induttivismo baconiano, dal suo specifico apparato regolistico e dall'idea «classificatoria» della scienza.

Diderot è infatti convinto che un puro e semplice «sperimentalismo», anche se a volte può dare l'apparenza di meglio seguire l'incessante movimento della natura, rischia sempre di scambiare per la verità solo l'immagine che di essa offrono una raccolta di frammenti isolati dalla «grande catena» che unisce tutte le cose. D'altra parte non va neppure sottovalutata l'influenza di Bacone, in particolare perché l'esigenza cosmico-antropologica e l'originale materialismo diderotiano si costruiscono sulla base di un ritorno descrittivo alle *cose*, liberate da gabbie dogmatiche e concettuali, che, unito all'esigenza di un nuovo legame teoria-prassi, filosofia-tecnica (poste in un'ottica esplicitamente sociale), sono un indubbio «retaggio» baconiano che agisce anche all'interno del pensiero estetico-artistico di Diderot.

La voce *Art* dell'*Encyclopédie* infatti, che è, insieme al *Discours* di d'Alembert e al *Prospectus* dello stesso Diderot, uno degli scritti «programmatici» dell'intero lavoro, è originariamente posta in appendice alla *Lettre au Père Berthier* del 1751, in cui Diderot ironicamente replica all'accusa del gesuita di avere plagiato, con l'*Encyclopédie*, il baconiano «albero delle scienze». Se di plagio certo non si trattava - e se, anzi, è in definitiva molto diversa l'idea di «sapere» che fonda i due «sistemi» - Diderot non ha però alcuna difficoltà ad ammettere la «ricchezza» della filosofia di Bacone, in particolare là dove l'interpretazione della natura agisce attraverso l'operatività tecnico-concreta dell'uomo, attraverso l'*arte*, termine che ha in sé i significati sia del greco *techne* sia dell'espressività propria alle belle arti: così, appunto, scrive P. Casini, «all'indigenza della cultura retriva, scolastica, verbalistica, rappresentata dal "Journal de Trévoux", Diderot oppone il suo vasto programma della "descrizione delle arti": ove le tecniche, le scienze applicate, le forze produttive, sulla traccia segnata nel *Novum Organon* e nel *De augmentis scientiarum* di Bacone, si pongono accanto alle scienze pure, alla filosofia, alle belle lettere, non più in una posizione di inferiorità, ma nella nuova grandiosa sintesi delle *lumières*».⁹⁷

La voce «Arte» dell'*Encyclopédie*, oltre che dell'influsso baconiano, risente tuttavia anche della lettura del *Trattato della pittura* di Leonardo e di una conoscenza, almeno a grandi linee, della cinquecentesca «disputa» sulle arti, cui implicita-

⁹⁶ H. Dieckmann, *The influence of F. Bacon on Diderot's Interpretation de la nature*, in «Romanic review», XXXIV, 1943, pp. 303-30.

⁹⁷ P. Casini, *Nota ai testi in Enciclopedia*, Bari, Laterza, 1968, p. XXV

mente spesso Diderot pare richiamarsi. Diderot non pone infatti una differenza di «essenza» fra «arti liberali» e «arti meccaniche», né, come fa invece Leonardo, tenta di ampliare la sfera delle prime «nobilitando» alcuni aspetti del lavoro «manuale» della pittura, bensì, descrivendone la comune genesi, coglie l' «essenza» dell' arte in generale, vista come «l'industria umana, applicata ai prodotti della natura per bisogno, lusso, divertimento o curiosità» (Arte, p. 7). L'arte è dunque quella modalità di interpretazione della natura che, come già notato in Bacone, sente la necessità di «provare» la natura stessa costruendo oggetti. Di per sé, questa definizione dell'arte è, come nota Diderot, «metafisica», cioè «generale» e «astratta»: ma sono proprio questi suoi caratteri a rendere possibile l'evidenza, in uno spettro unitario, sia dei caratteri particolari delle singole tecniche produttive (secondo numerose circostanze relative alla materia, agli strumenti e al modo di impiegarli) sia delle interne differenziazioni fra i prodotti «artistici» in base a principi «espressivi» (che condurranno, in Batteux, alla formazione di un moderno «sistema delle arti»).

Una distinzione «qualitativa» è alla base, peraltro, della stessa separazione tra le arti liberali e quelle meccaniche, i prodotti delle quali sono opera gli uni «più della mente» e gli altri «più della mano». Tale differenziazione, pure «fondata» (Arte, p. 8) per Diderot, dimentica tuttavia la comune genesi «fabbrile» dell' artisticità e non va quindi enfatizzata e resa assoluta con il pericolo di credere che applicarsi con «costanz. e continuità» ad oggetti «particolari, sensibili e materiali» significasse «venir meno alla dignità dello spirito umano» (Arte, p. 8). Il carattere «sensibile» della natura, dell'oggetto da trasformare in opera e dell' opera compiuta, la sua concreta presenza, è un presupposto *poietico* che per Diderot appartiene all'arte «in generale» ed è il primo elemento della sua capacità di interpretare la natura.

In questo senso «poietico», nella sua genericità «metafisica», la filosofia, per Bacone come per Diderot, ha bisogno dell' arte in base al principio che «l'uomo è soltanto il ministro o l'interprete della natura: non comprende e non fa se non nella misura in cui ha conoscenza, sperimentale o razionale, degli esseri che lo circondano» (Arte, p. 9).⁹⁸ In qualsiasi prodotto che esca dalla *mano* dell'uomo vi è l'ausilio di strumenti e regole che sono come muscoli aggiunti alle braccia e molle accessorie a quelle dello spirito: «lo scopo di ogni arte in generale, o di ogni sistema di strumenti e di regole che tendono a uno stesso fine, è imprimere certe determinate forme su una base data dalla natura, e questa base è o la materia o lo spirito o qualche funzione dell'anima o qualche prodotto della natura» (Arte, p. 9). «Arte» non può così riferirsi soltanto alle produzioni «belle» del genio ma a qualsiasi «organiz-

⁹⁸ Diderot riprende qui, quasi letteralmente, parole presenti nel *Novum Organon* di Bacone, paragrafo 4 del I libro.

zazione» di strumenti e regole tese a produrre oggetti, siano essi quelli dell'artigianato o delle industrie artigianali - di quegli *ateliers* che Diderot visitava per documentarsi sui processi che avrebbe poi dovuto descrivere. nelle voci «artigianali» dell'*Encyclopédie*. Pur in una distinzione qualitativa che si coglierà descrivendo, «arte» e «scienza» (e le arti fra loro) posseggono un'uguale dignità, dal momento che i procedimenti costruttivi dell'artista o dell'artigiano si realizzano in una serie di operazioni paragonabili (e affini) a quelle dello scienziato che vuole disvelare la realtà più profonda della natura - operazioni che appartengono tutte quante al «movimento» della natura, alla «grande catena» che è compito dell'enciclopedia illuminare.

La «metafisica delle cose» è dunque sempre correlata a una «intelligenza della mano», intelligenza che è a volte più profonda e più veritiera di quella puramente speculativa. Come scrive Chouillet, l'enciclopedista che descrive il «mestiere» o l'artigiano che manipola gli oggetti riproducono entrambi (o, meglio, danno nuova vita) i procedimenti che, in grande scala, si verificano nella natura:⁹⁹ in ciò è presente un'intrinseca «poetica», che sfocia in Diderot in un superamento «espressivo» del principio dell'imitazione, cui formalmente si continua a ricondurre l'opera delle «arti belle». Una «poetica» che mostra dell'arte in generale non solo il lato «tecnico-produttivo» ma, attraverso quest'ultimo, quello che permette, con l'espressione, il passaggio al piano del «valore» estetico. Infatti, non soltanto la macchina procede da un'imitazione della natura, così come un'opera d'arte, ma anche il meccanismo degli oggetti fabbricati è paragonabile all'organizzazione degli esseri della natura «e giustifica l'ammirazione dell'enciclopedista così come l'organizzazione degli esseri viventi giustifica l'ammirazione del naturalista»: si deduce così che «il discorso dell'enciclopedista è una creazione poetica che consiste nel supporre delle connessioni e dei legami anche quando apparentemente non ve ne sono»,¹⁰⁰ connessioni e legami che la forza geniale dell'uomo vedrà all'opera - e concretizzerà in opere - nelle produzioni poetiche «geroglifiche» come negli esperimenti degli artigiani.

La «poeticità» del filosofico (derivata da Spinoza, oltre che da Bacone) passa dunque, come in Leonardo, attraverso il superamento degli schemi classici sulla natura delle «arti», la cui intrinseca unità deriva non solo dall'appartenenza a un comune progetto «enciclopedico» ma anche, e soprattutto, dal radicarsi di quest'ultimo nella tensione dell'uomo verso l'interpretazione della natura. Un «trattato delle arti» che si proponga tale scopo radica la sua «poieticità» non in fantasie soggettive bensì nei risultati dell'esperienza e della ragione, quegli stessi

⁹⁹ J.Chouillet, *op. cit.*, p.75.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

«fattori» leonardeschi che prevedono per lo scienziato, per l'artista e per l'artigiano un bagaglio di saperi che renda possibile la *costruzione* di oggetti. Chi si incaricherà della materia delle arti - scrive Diderot nella voce *Encyclopédie* - «non potrà svolgere il suo lavoro in modo soddisfacente per gli altri e per se stesso se non avrà profondamente studiato la storia naturale e soprattutto la mineralogia; se non è provetto meccanico; se non è versato nella fisica razionale e sperimentale, se non ha seguito corsi di chimica» (Enciclopedia, p. 534). Se aggiungiamo a queste conoscenze specifiche il carattere, proprio ad alcune creazioni dell'uomo, di *esprimere*, con gesti, segni, simboli, geroglifici i mondi di significato - di sentimento, di valore, di organizzazione - di un oggetto, l'immagine dell'artista che se ne ricava è simile a quella del pittore descritto da Leonardo, dove la pittura è parte di rilievo di quel tutto organico che rende la storia delle arti una «storia della natura utilizzata».

L'arte bella «utilizzerà» la natura nel senso dell'espressione, cercando di *mostrare* il bello come una qualità che scaturisce dallo stesso movimento inseparabile da ciò che Diderot reputa «il genio», cioè la possibilità di *riconoscere* le qualità espressive degli oggetti. Se infatti i corpi hanno la loro prima individuazione in virtù delle loro qualità «primarie» - dei loro aspetti «quantitativi» - ciò che «colpisce» in primo luogo chi li osserva e che permette di differenziarli fra loro, sono le qualità «secondarie», vere e proprie qualità non puramente soggettive (come vuole la tradizione galileiana e cartesiana) ma radicate nella concretezza degli oggetti stessi, che soltanto attraverso il colore o la forma possono «mostrare» la loro pregnanza espressiva, la loro «naturalità» espressiva offerta al «sentire» dell'uomo. Infatti «gli aggettivi, che solitamente rappresentano le qualità sensibili, sono i primi nell'ordine naturale delle idee» (Lettera, p. 21).

Un ordine «naturale» che il movimento costruttivo dell'uomo può «riprodurre» senza «imitare» e che il sentimento può, sempre di nuovo, «provare»: il linguaggio gestuale riproduce i geroglifici espressivi che sono nella natura stessa e nell'ordine con cui essa presenta le cose. Il geroglifico espressivo, come il linguaggio gestuale, procede nella direzione della natura e segue quel movimento proprio alla natura stessa e all'uomo in quanto essere naturale. Esistono dunque vari livelli espressivi che denotano una complessità della natura come «quadro in movimento», *tableau vivant* sempre di nuovo dipinto: ciò che il filosofo scompone in questi livelli, riflettendo su di essi, è una realtà «unitaria» - e la parola o il gesto saranno tanto più espressivi quanto più coglieranno questa unitarietà che caratterizza il movimento, e il senso, della natura: «ma *vedere* un oggetto, *giudicarlo* bello, *provare* una sensazione piacevole, *desiderarne* il possesso, tutto ciò è lo stato dell'anima in uno stesso istante» (Lettera, p. 36).

L'espressione, scrive Diderot negli *Essais sur la peinture*, è «l'immagine un sentimento» (O.E., p. 696), un sentimento che, nell'uomo, è «risposta» ai caratteri

delle cose stesse, al loro stato e alle loro qualità «naturali». Fra le varie immagini «espressive» - molteplici perché ogni stato della vita ed ogni oggetto, ogni condizione ed ogni volto ha la sua propria – sembra assumere particolare rilevanza (almeno all'interno del nostro discorso) quella della *grazia*, dal momento che, essendo una «rigorosa e precisa conformità delle membra con la natura dell'azione» (O.E., p. 701), unisce in sé la natura e il movimento, l'ammirazione che suscita la bellezza e il ritmo sinuoso della creazione artistica. Vi è infatti nella grazia un *eros* che è quello stesso che spinge alla costruzione dell'arte e che ne mostra la «naturalità»: l'errore «antropologico» del cristianesimo sta dunque, per Diderot, nell'aver trasformato la grazia «naturale» che vive nell'arte nella «grazia» metafisica della redenzione, che uccide lo *charme* della natura e dell'arte impedendo che le loro opere si presentino alla vista e al sentimento con un insieme di idee «dolci, voluttuose, piacevoli, che mettono in gioco i sensi e le passioni» (O.E., p. 708).

L'eros dell'espressione della grazia ha in sé un' *armonia* che risulta un elemento fondamentale per l'espressione stessa e per la composizione dell'artista, che dovrà coglierla con un solo *coup d'oeil*. Tuttavia, lo *charme* di questo eros carico di grazia «sensuale» non sarà il risultato di un disordine della fantasia e delle facoltà dell'uomo: la durata del «colpo d'occhio» dell'artista, che è poi la dimensione temporale dell'arte, potrà verificarsi se, e solo se, l'artista è «un rigoroso osservatore della natura» (O.E., p. 712), se l'*istante* della composizione è il risultato unitario - e ineffabile - di lunghi e laboriosi studi compiuti sulla natura, senza nulla velare, con la volontà anzi di *mostrare* il senso della natura stessa attraverso immagini e sentimenti. La produzione più perfetta dell'arte ha infatti «mille luoghi dell'opera della Natura» (O.E., p. 667): l'opera è «messa in scena» della natura, non riproduzione rappresentativa di un dato ma «luogo di manifestazione della causalità propriamente umana in un rapporto attivo con la natura». ¹⁰¹ Rapporto che, più che nella scienza, passa qui attraverso una «scomposizione» degli elementi naturali finalizzata alla costruzione di una «natura seconda» che è, nell'arte, interpretazione della natura stessa.

Nell'artista (il poeta negli esempi di Diderot) passa uno «spirito» di cui si possono descrivere, più che l'essenza «immutabile», le *funzioni* e l'*operatività*: è a questo spirito che si deve «se le cose sono dette e rappresentate simultaneamente e se, nello stesso tempo in cui l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede e l'orecchio le intende e se, infine, il discorso non è più solo una concatenazione di termini energici che espongono il pensiero con forza e nobiltà ma anche un tessuto di geroglifici ammuchciati gli uni sugli altri che lo dipingono» (Lettera, p. 40). Qui si pone l'*emblematicità espressiva* della poesia,

¹⁰¹ E. Becq, *op. cit.*, p. 147.

un'emblematicità, derivata dal geroglifico, la cui comprensione non è concessa a tutti poiché ha in se quelle difficoltà e quei paradossi che caratterizzano la creazione artistica, garantendo l'espressività delle sue produzioni. Con influssi batteuxiani da non sottovalutare,¹⁰² Diderot afferma infatti che per «sentire con forza» l'emblema poetico - per sentirne l'eros e la grazia - «bisogna quasi essere in grado di crearlo» (Lettera, p. 40): la bellezza del «geroglifico» è data dalla sua capacità di esprimere la natura o un evento, ovvero dalla capacità di «mostrarlo» senza ridurlo a una spiegazione discorsiva, su un piano dove non è necessario l'intervento della riflessione, dove la sua «naturalità» appare come «figura», senza la mediazione di *logoi*.

Questa forza espressiva si ritrova in quella che Diderot chiama «energia del gesto», che conduce a un «sublime di situazione», ovvero a una situazione esteticamente «emblematica»: «energia» dell'espressione, «forza» propria al geroglifico poetico che rende difficilmente «traducibile» la poesia e l'arte, traducibile non solo in un'altra lingua o in un altro contesto espressivo ma anche in un linguaggio che tenti di spiegarne il «senso». A differenza della scienza, infatti, la poesia e l'arte, dove domina il «qualitativo» - quello che con Lyotard potremmo dire «il figurale» - sono dicibili solo attraverso se stesse: è per questo, scrive Diderot, che è «più semplice capire bene uno studioso di geometria che un poeta» (Lettera, p. 52), anche se entrambi hanno un fine comune: interpretare le «possibilità» della natura.

Gesto, movimento e geroglifico in Leonardo e Diderot. Il gesto e il geroglifico hanno dunque la capacità di interpretare - ed esprimere - il movimento proprio alla natura. Il rilevante influsso di Bacone è stato quindi «integrato» da Diderot con il *conatus* di Spinoza e il sensismo lockiano. Al di là della ricerca delle cause, retaggio aristotelico, è importante guardare alle «cose stesse», a quella natura che viene sempre di nuovo manipolata dall'uomo, una natura che è incessante movimento in infiniti modi, che è «sensibile» in tutte le sue parti. La sensibilità e il movimento dei gesti espressivi, quelli stessi che nella poesia divengono «emblemi» e che sono oggetto di gran parte della *Lettera sui sordomuti*, trovano tuttavia un preciso referente e un'indubbia «fonte» in alcune pagine del *Trattato della pittura* di Leonardo, che Diderot aveva letto nella traduzione francese.¹⁰³ Si tratta non soltanto di vaghe tracce ma di «riprese» quasi letterali, intelligentemente rifeuse da Diderot all'interno di un dibattito secentesco e settecentesco sui geroglifici e l'espressività

¹⁰² Per il rapporto fra Diderot e Batteux e su come il primo sia più vicino alle posizioni dell'abate, su cui pure ironizza, di quanto possa apparire a lui stesso si veda il citato commento di F. Bollino alla *Lettera sui sordi e sui muti* e l'introduzione di E. Migliorini alla «Belle arti» di Batteux.

¹⁰³ Si veda, per questa notizia, J. Proust, *L'initiation artistique de Diderot*, in «Gazette des Beaux Arts», aprile 1960, p. 228.

dell'arte e del linguaggio (di cui già peraltro abbiamo considerato, le origini rinascimentali).

E' infatti Leonardo, spiegando l'importanza espressiva del movimento, a sottolineare come i muti parlino «con i movimenti delle mani, degli occhi, delle ciglia e di tutta la persona» per «esprimere il concetto dell'animo loro» (Trattato, 112, p. 54). Come farà Diderot, Leonardo sostiene che i muti «sono i maestri de' movimenti ed intendono da lontano di quel che uno parla, quando egli accomoda i moti delle mani con le parole» (Trattato, 112, p. 54). Ed è proprio questo che, come i muti, deve fare il pittore durante il processo costruttivo: guardare «alla qualità di quelli che parlano ed alla natura delle cose di che si parla» (Trattato, 112, p. 54). Leonardo ricerca così, attraverso il gesto, la «naturalità», poiché il gesto, il movimento sono in grado di esprimere la realtà più profonda dell'uomo, «il concetto della mente sua» (Trattato, 175, p. 73): «e questo è da essere imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun' altra sorta d'uomini».

È a questi problemi che Leonardo dedica l'intera parte terza del suo *Trattato*, ai «vari accidenti e movimenti dell'uomo», movimenti che costruiscono la grazia, che conducono all'opera d'arte - problemi sui quali più volte Diderot ritorna nella *Lettera sui sordomuti*: si tratta appunto di mostrare la coincidenza fra il corpo e l'anima, coincidenza «spinoziana» che è, anche per Leonardo, un grande problema «filosofico» che si apre di fronte alla pittura.

Con parole simili a quelle che Spinoza userà nell'*Ethica*, Leonardo infatti afferma (Trattato, 366, p. 125) la necessità di collegare i «moti mentali» con il «moto del corpo»: «le mani e le braccia in tutte le loro operazioni hanno da dimostrare l'intenzione del loro motore quanto sarà possibile, perché con quelle, chi ha affezionato giudizio, si accompagna gl'intenti mentali in tutti i suoi movimenti» (Trattato, 365, p. 124).

L'interpretazione della natura non può, di conseguenza, limitarsi ad essere mera copia di «ciò che appare»: dietro al visibile esiste un «invisibile» che è l'origine del movimento stesso, dell'uomo e della natura, quel principio «geroglifico» in essi celato che impone all'artista - e all'interprete in genere - di non limitare la sua indagine ai dati «quantitativi», penetrando invece nelle qualità del mondo, in quel «motore» interno alle cose stesse. In Leonardo dunque, come sarà in Diderot, si vuole presentare, attraverso i significati attribuiti al movimento, al gesto o al geroglifico, una teoria generale dell'espressione artistica - «generale» nel senso che deve essere in grado di cogliere i caratteri «metafisici» che la rendono possibile, che sono le sue stesse intrinseche «condizioni di possibilità». Se la figura rappresentata in un dipinto non riesce a ricostruire, in un «colpo d'occhio», il movimento, impedisce anche la visione delle forze «mentali» che hanno condotto alla sua formazione materiale: dal momento che la pittura «in sé non è viva, ma *esprimitrice*

di cose vive senza vita», se non le si aggiunge la «vivacità dell'atto», «essa rimane morta la seconda volta» (Trattato, 372, p. 126). Per evitare questa morte, per dare all'arte una vita «nuova», una «vita più che vita», cioè capace di rinnovarsi sempre di nuovo ad ogni opera, il pittore deve studiare, per poterli riprodurre, i movimenti degli uomini e, in particolare, i movimenti di quegli uomini che, potendo esprimersi soltanto con i gesti, come i muti, hanno affinato le loro capacità «geroglifiche».

Il motivo che spinge Diderot allo studio dei sordomuti è quindi molto simile a quello che aveva letto in Leonardo: «imparate adunque da' muti a fare i moti delle membra che esprimano il concetto della mente de' parlatori» (Trattato, 372, p. 126). Leonardo stesso, peraltro, invitando allo studio dei gesti, ricalcava - difficile dire quanto consapevolmente¹⁰⁴ - una pagina dell' *Institutio oratoria* di Quintiliano, testo ben noto, oltre che all'Alberti e al Dolce, allo stesso Diderot e a Batteux, retore cui è indirizzata la *Lettera sui sordomuti*, il cui tema specifico, l'inversione linguistica, è problema di cui Quintiliano stesso si era ampiamente occupato.

Diderot tuttavia, proprio attraverso Leonardo, supera l'ambito puramente linguistico-retorico e affronta invece il problema generale della creazione artistica: a partire da forme verbali, da immagini descritte con parole o rappresentate con figure, l'artista deve esprimere sentimenti, «moti dell'animo» che sono al tempo stesso «moti del corpo» - movimenti inseparabili nella creazione artistica e distinguibili soltanto nella descrizione «riflessa» del filosofo. Sentimenti che, già in Leonardo, devono tuttavia venire ricondotti al contesto drammatico dell'opera in cui sono inseriti e che qui soltanto trovano la loro giustificazione e il loro senso, devono essere su una «scena teatrale» di cui comprendiamo le trame espressive più con i gesti che con le parole. Leonardo ricorda infatti al pittore che la sua interpretazione della natura deve essere soggetta a regole, a un ordine che ne giustifichi l'organizzazione: «ti ricordo - scrive - che i movimenti non sieno tanto sbalestrati e tanto mossi» e soprattutto «che i circostanti al caso per il quale è fatta la storia sieno intenti a esso caso con atti che mostrino ammirazione, riverenza, dolore, sospetto, paura o gau-

¹⁰⁴ Se non si ha certezza della conoscenza, da parte di Leonardo, delle pagine di Quintiliano (peraltro ben note all'Alberti e al Dolce: si veda R.W. Lee, *Ut pictura poisis*, cit., p. 42, nota 97), esse erano ben note a Batteux (che insegnava retorica) e allo stesso Diderot. Molto importanti le osservazioni di F. Bollino, nella citata edizione della *Lettera sui sordi e sui muti*, pp. XXVI sui rapporti fra Batteux, Diderot e Quintiliano, che si era occupato del problema delle inversioni, oggetto specifico della Lettera diderotiana e in un'opera di Batteux, le *Lettres sur la phrase française*, conosciuta solo in parte, prima del saggio di Bollino, dai commentatori. Si veda inoltre R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972, p. 26.

dio, secondo che richiede il caso per il quale è fatto il congiunto, o vero concorso delle tue figure» (Trattato, 281, pp. 103-4).¹⁰⁵

Nell'opera di Diderot è dunque presente un Leonardo non ancora «mitizzato», bensì un Leonardo che è visto proprio all'origine dell' «enigma» della creazione artistica, enigma che si propone a differenti livelli, tutti quanti riconducibili tuttavia al problema centrale di Leonardo, a quell'incontro di *potere* e *sapere* dell'artista che sono gli atti del suo *fare*, prosecuzione del lavoro della natura, natura stessa «al lavoro» - una natura che essendosi totalmente impregnata del *conatus* spinoziano, è un incessante movimento cosmicopoietico che porta alla costruzione di opere, natura più che natura che si realizza in opere che gli uomini hanno giudicato con la qualità della *bellezza*.

La bellezza non è un dono degli dei poiché ha una sua genesi, uno sforzo costruttivo che la «qualifica», un suo «ordine» - quasi una sua «struttura» - derivati dai *rapporti* intrinseci dell'oggetto fra le sue parti costitutive e con la realtà circostante. Non è perfettamente chiaro quel che Diderot intenda quando parla della «teoria dei rapporti» come mezzo per collegare bellezza e natura¹⁰⁶ riducendo la prima all'ordine della seconda ma un ordine che, come sarà in Goethe, è «meta-morfico», non riducibile a quella statica nozione del reale che Diderot critica in Newton e in Voltaire. Tuttavia, la realtà «in divenire» delle forme artistiche non esclude un'analisi descrittiva dei «rapporti» che esse stesse istituiscono con il mondo naturale, rapporti che sono il segno concreto della loro stessa «naturalità».

L'origine «culturale» della «percezione dei rapporti» di cui parla Diderot è «matematico-musicale», derivata probabilmente dal *Compendium musicae (Abregé de la musique)* di Cartesio (1618) e da varie suggestioni tratte da studiosi suoi contemporanei quali Crousaz, André e Batteux. In Diderot, la teoria si presenta per la prima volta nei *Principes généraux d'acoustique* (1748) con termini molto simili a quelli che torneranno nella *Lettre sur les sourds et les muets*, dove la percezione dei rapporti appare come principio unificatore fra le varie arti, in quanto legame diretto fra la natura e l'arte. I rapporti, semplici o composti, costituiscono infatti la simmetria, che è il primo principio per esprimere la bellezza, come dimostra il rapporto di eguaglianza, il più «semplice» fra i rapporti che esprimono la simmetria stessa. I rapporti sono così intrinseci alla « natura delle cose» ed è compito specifi-

¹⁰⁵ Con ciò, ricorda Lee (*op. cit.*, p. 43), Leonardo è precursore anche della dottrina «poetica dell'Accademia francese e quindi precursore, ancora una volta, di Batteux e Diderot; in particolare di quest'ultimo se si ricorda che Diderot nei *Salons*, cioè nei suoi scritti di «critica» d'arte, collega il *decoro*, più che a regole sociali, a quelle regole intrinseche alla natura stessa, che sono i *rapporti* che vivono nella natura costituendone la bellezza.

¹⁰⁶ Si veda E. Fubini, «*Natura*» e «*rapporti*» nell'estetica di Diderot, in "Rivista di Estetica", 1969, 2, pp. 208-25.

co di un «trattato sul gusto» d'ispirazione filosofica cercare di descriverli con maggior precisione possibile (Lettera, p. 58), considerando che, nelle opere d'arte, sono connessi al movimento, al gesto, ai geroglifici espressivi da cui è impregnata ogni «parte» dell'arte stessa.

È questa essenza «geroglifica», che può essere «mostrata» ma non «detta», a rendere non del tutto chiaro quel che Diderot intenda parlando della percezione dei rapporti: chiaro è, tuttavia, che il rapporto è un elemento espressivo, un geroglifico vivente che impregna di sé sia la nascita concreta, fabbrile, della bellezza sia la capacità dell'uomo di «giudicarla» e, prima ancora, «sentirla»: questa percezione ha quindi il suo limite nella realtà comune del «fare» e del «sentire», nell'opera d'arte, nella «seconda natura» dell'oggetto artistico. In questo modo la percezione dei rapporti, cioè la percezione e la costruzione della bellezza come forza espressiva e geroglifica, rientrano nel generale quadro «ermeneutico» dell'interpretazione della natura, considerata come un organismo che ha «in sé» la bellezza, quella stessa bellezza che l'attività dell'uomo in quanto essere naturale può recepire o costruire «mettendo in funzione» la naturalità stessa della sua forza espressiva. Infatti, non appena le facoltà intellettuali e le invenzioni tecniche (che Diderot pone sempre sul medesimo piano) fecero apparire le nozioni di ordine, simmetria, rapporto, proporzione, connessione, composizione, «ci trovammo circondati da esseri in cui queste stesse nozioni erano, per così dire, ripetute all'infinito» (Bello, p. 80): l'universo ce le propone ad ogni istante, sia nelle produzioni dirette della natura sia nei prodotti che il lavoro umano trae dalla natura.

Ciò spiega perché nella nozione di *bello* entrino quelle di ordine, rapporto, simmetria, proporzione, composizione, ecc.: esse sono radicate nella natura, nei suoi stessi dati «quantitativi», all'interno dei quali, tuttavia, si determina un carattere che è qualità «possibile» per ogni forma della bellezza, la nozione di rapporti, cioè la possibilità di un'espressione «geroglifica» interna all'opera, che non si limita né a ciò che l'opera rappresenta né a ciò che sull'opera può venire «detto». «Chiamo dunque *bello* fuori di me scrive Diderot - tutto ciò che contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti; e *bello* per me tutto ciò che risveglia questa idea» (Bello, p. 81), Questa nozione non va riportata alla relatività soggettiva di colui che percepisce l'oggetto poiché ha invece il suo limite nell'oggetto stesso: l'intelletto non aggiunge o toglie nulla alle cose e la loro bellezza deriva soltanto dalle connessioni e dai rapporti concreti che sono in loro, fra le loro parti, che è compito dell'arte unire, comporre e organizzare e del sentimento afferrare e riconoscere in questa nuova unità.

L'idea di rapporto suscitata in noi è quindi il «riflesso» della realtà naturale dell'opera, e della sua bellezza ugualmente naturale. La costruzione e la ricezione del bello ne esigono un'esperienza che è un'indagine sulla natura, sulla varietà,

sull'espressività delle sue forze costruttive. Non ha quindi senso, sostiene Diderot in polemica con Batteux, dire agli artisti, come fa quest'ultimo, «imitate la bella natura»: non soltanto, come si vedrà, per gli equivoci sorti su questo termine ma perché va piuttosto sottolineata la portata «oggettiva» del bello, i cui rapporti non possono venire «obiettivati» nella genericità di una bellezza di cui non sia evidente il significato espressivo. *Come* i rapporti vengono fra loro connessi costruisce l'arte e rende l'arte stessa una forma specifica di interpretazione della natura, un'interpretazione la cui ricchezza è offerta dalla molteplicità di fattori «posti in gioco», che *dialogano* fra loro fondendosi nella specificità «naturale» (ma, da qui, antropologica e sociale) di un contesto.¹⁰⁷

Il carattere «dialogico» e «contestuale» della bellezza è il senso «espressivo» che caratterizza il campo delle costruzioni artistiche nei confronti di quello del «fare» o dell'«arte» in generale: il rapporto, per dare origine alla bellezza, richiede una connessione fra le *qualità* delle cose, qualità che, se nella percezione sono soltanto nel nostro intelletto, sono in realtà «ugual. mente radicate nelle cose» (Bello, p. 85). Ogni qualità, dunque, sia essa «primaria» o «secondaria», deve avere un radicamento *sensibile* e questo carattere sensibile dei rapporti e delle loro necessarie interrelazioni, è la base *estetica* per ogni discorso e costruzione artistica: espressione sarà appunto «costruzione» di rapporti fra oggetti che in natura non si presentano fra loro legati, sarà porre fra essi dei legami sensibili. Questi stessi legami fra rapporti - relazioni fra oggetti e funzioni presenti in natura - sono all'origine anche delle molteplici differenziazioni all'interno dell'idea generale di bellezza, sia dei suoi vari livelli «qualitativi» (che permettono di differenziare descrittivamente la «bellezza» di una macchina e la bellezza di un dipinto) sia di quelle che oggi chiameremmo «categorie estetiche». Quelle «sfumature del bello» che sono il grazioso, l'incantevole, il grande, il sublime sono «rapporti» diversi che si istituiscono fra le parti di oggetti posti in legame, che di conseguenza *esprimono* con *varietà* l'*unità* naturale del bello.

Costruire opere d'arte è quindi interpretare in senso espressivo la *naturae*, in questi gesti «geroglifici», mostrare, con l'opera, il significato *antropologico* della creazione artistica stessa. Diderot, che come tutti i *philosophes* era molto interessato ai diari e alla letteratura di viaggio, è consapevole della *molteplicità* delle tradizioni culturali e vuole appunto trovare un principio unitario che, anche nella considerazione della bellezza, sia in grado di «salvare» le differenze fra le varie culture - principio che è poi alla base dell'intero sforzo dell'*Encyclopédie* ed è uno dei conno-

¹⁰⁷ La «dialogicità» di Diderot è qui intesa utilizzando il termine nel senso che, nel nostro secolo, renderà comune l'opera di M. Bachtin, sul quale si tornerà nel capitolo quarto.i

tati più rilevanti della cultura illuminista:¹⁰⁸ «collocate la bellezza nella percezione dei rapporti - scrive Diderot - e avrete la storia dei suoi progressi dalla nascita del mondo sino a oggi; scegliete come carattere distintivo del bello in generale qualsiasi altra qualità e la vostra nozione si troverà subito concentrata in un punto dello spazio e del tempo» (Bello, p. 87). La percezione dei rapporti è dunque il fondamento del bello poiché ne sottolinea la ricchezza antropologica, poiché mostra che l'unità può darsi anche attraverso le *differenze*, differenze che nel bello si istituiscono grazie alla «diversità dei rapporti osservati o introdotti sia nelle opere della natura sia in quelle dell'arte» (Bello, p. 88). La percezione dei rapporti permette inoltre di cogliere la *continuità* fra il «bello di natura» e il «bello artistico», che dipendono entrambi da certe «misure» e «modi di accordo» fra rapporti, dove il bello dell'arte trova la possibilità di instaurarsi nell'intervento «geniale» di un uomo, il cui *entusiasmo*¹⁰⁹ si rivela come capacità di «imitare» i rapporti tratti dalla natura stessa - ma un' «imitazione» che è una *costruzione*, una *connessione*, un' *espressione* di rapporti che nella loro unione mostrano nuovi volti della natura stessa, appunto la «interpretano».

Questa «dialogicità» infinita - non il cattivo infinito di una serie senza fine uguale a se stessa ma l'infinità di forze qualitative che sempre di nuovo si pongono e che costruiscono infinite «diversità» - di sistemazione delle cose, di costruzione di rapporti, è l'origine stessa della divergenza dei giudizi sulla bellezza. Divergenze che, peraltro, arricchiscono la «portata» culturale del concetto, in cui la molteplicità stessa delle varie *espressioni* inserisce elementi di «relatività» (antropologica, sociologica, culturale, psicologica) in un quadro che resta dominato dall'oggettività dei rapporti, cioè dall'oggettività della natura stessa.¹¹⁰ Nonostante tutte le cause di divergenza nei giudizi, non c'è ragione infatti di pensare, scrive Diderot, che «il bello reale, quello che consiste nella percezione dei rapporti, sia una chimera; l'applicazione di questo principio può variare all'infinito e le sue modificazioni accidentali dare origine a discussioni e guerre letterarie: ma il principio rimane costante» (Bello, p. 92).

Il principio della bellezza, riconducibile alla realtà della natura, è tuttavia «esprimibile» soltanto all'interno di un «sistema dell'uomo», là dove, producendo

¹⁰⁸ M. Duchet, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁹ Sul problema dell'entusiasmo si vedano, in particolare, gli scritti sul teatro e, in modo specifico, i «Dialoghi sul "Figlio naturale"» dove Diderot, come nelle opere «estetiche», collega l'entusiasmo al gesto, alla voce e al tono, elementi che sono pure caratteristici della creazione artistica. Si veda D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M.L. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

¹¹⁰ Nel suo *Trattato sul Bello* Diderot elenca ben dodici «fonti» di divergenza nei giudizi, che ben ne sottolineano il carattere di «soggettività».

opere, l'uomo interpreta il mondo che lo circonda, «gioca» con la natura fondando, e non trascendendo, in questo gioco, la sua stessa dimensione estetico-artistica: entra con la natura in un «dialogo» dove la sua stessa opera, il suo lavoro sulla materia, può essere a sua volta paradossalmente «imitato» dalla natura stessa (Bello, p. 93). E con un paradosso come in tutta la sua opera, Diderot «riassume» qui il nucleo teorico della sua intera filosofia dell'arte: se la natura, giocando, può «imitare» le produzioni dell'arte ciò significa che l'antico principio della *mimesis* ha ormai subito una fondamentale modificazione, ha in sé quella forza «mitica» e «geroglifica» - mutola e gestuale - che conduce l'arte al superamento delle proprie stesse regole nel momento in cui l'opera appare e, apparendo, mostra l'infinito movimento del suo essere, i suoi mondi di significato, «esprime» la propria bellezza.

4. Genio ed espressione artistica

Batteux: arte, scienza ed espressione. Charles Batteux, nel suo *Les Beaux Arts réduits a un même principe* (1746), vuole ricercare un principio in grado di giustificare e rifondare sia il «classico» concetto *mimetico* sia la *costruzione* artistica, ricavando da questi elementi un *sistema delle belle arti*. Tale «passo decisivo» nell'estetica moderna, come lo chiama Kristeller,¹¹¹ ha senza dubbio influenzato l'opera di Diderot e possiede, inoltre, un lato che l'estetica diderotiana non esplicita con uguale chiarezza: l'esigenza di un ordine nel campo dell'arte per sostituire all'ormai antica e criticata distinzione tra arti «liberali» e «meccaniche» un nuovo principio capace di distinguere, all'interno delle produzioni dell'uomo, quegli oggetti dotati della qualità espressiva della «bellezza». Se, da ben diversi punti di vista, sia Locke sia Leibniz avevano cercato di delineare un alfabeto delle *espressioni* proprie alla conoscenza, nel Settecento sia Batteux sia Diderot tentano di cogliere i caratteri fondamentali di quell'espressione, non necessariamente «discorsiva», che è l'espressione artistica, in grado di «definire» il bello senza rinchiuderlo in principi dogmatici e metafisici.

Prendendo spunto dallo stesso Locke, Diderot mostra come l'espressione artistica, in quanto specifica «forma» della natura, possa e debba crearsi un originale «modo» di mostrarsi e di «dirsi». Il geroglifico espressivo dell'arte, legge formale e stilistica che afferra i rapporti qualitativi posti nella natura, imprime in *ogni* arte sia l'impronta «concettuale» sia quella «sentimentale»: consapevolezza linguistico-espressiva che è potuta nascere soltanto in connessione con le nuove possibilità della costruzione tecnico-artistica e con le esigenze metodologiche da essa poste

¹¹¹ Si veda Kristeller, *op. cit.*, e l'introduzione di Migliorini a Batteux. Per ulteriori indicazioni su studi relativi al rapporto fra Batteux e l'estetica a lui contemporanea si rimanda, come di consueto, alla conclusiva Nota bibliografica.

per una nuova «interpretazione della natura». Tale «nuova» visione della prassi costruttiva sorge, come già si è notato, accanto al tema del genio, che appunto come incrocio di possibilità costruttive è considerato: ci si allontana così, come scrive Cassirer, «dalla concezione angustamente empirico-psicologica della soggettività e si afferma sempre più chiaramente la visione più profonda e più comprensiva grazie alla quale essa viene tratta fuori dall'esistenza meramente accidentale dell'operare arbitrario e riconosciuta nella sua "forma" specificamente spirituale e cioè nella sua specifica necessità».¹¹²

Per Diderot come per Batteux l'«invenzione» del genio trova la sua prima specificazione in un contesto «linguistico» o, meglio, «espressivo»: e ciò accade proprio rifacendosi al carattere «mitico» e «favolistico» dell'linguaggio «primitivo», dei geroglifici, che già Vico aveva posto a base della «logica poetica». Tuttavia, con una «svolta» carica di conseguenza per l'estetica contemporanea, e significativamente proprio prendendo spunto dal problema del mito, ci si rende conto che l'espressione artistica non può essere limitata a una dimensione «linguistica» e deve trasformare la parola, o più in generale il *logos*, in gesto, in atto costruttore: in questo modo la «fenomenologia» dell'espressione troverà nell'arte, nella costruzione «tecnica», nell'azione corporea sulla natura materiale, la pienezza del proprio senso e, insieme, il senso dell'uomo che ordina l'azione.

Il «sistema dell'uomo» che rende possibile a Batteux parlare di «sistema delle arti» ha quindi la sua prima origine nella dimensione del linguaggio e, nello stesso tempo, nella consapevolezza che l'arte non dipende dalla retorica, dalla linguistica, da un dominio ontologico del *logos* anche se (come affermava pure Condillac) «tutte le scienze singole alle quali perviene lo spirito umano sono solamente prosecuzione del medesimo processo di analisi delle idee che ha inizio con la formazione dell'umano linguaggio».¹¹³ Il sistema dell'arte come momento di rivelazione del sistema dell'uomo (cioè delle sue capacità interpretative attraverso un ordine attribuito a differenti «saperi»), non unilateralmente composto delle sue sole facoltà «conoscitive», ha dunque, nel Settecento, origini «linguistiche»: attraverso un'estensione del significato da attribuire al termine *espressione* se ne coglie l'intrinseco spessore *comunicativo*, mostrato da miti e favole, da alcuni gesti e parole. Con ciò si afferra, in altri termini, la densità qualitativa del mondo naturale attraverso la «naturalità» stessa del linguaggio in quanto comunicazione, «scambio» comunicativo fra la natura e l'uomo.

¹¹² E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., p. 97. Cassirer non nota tuttavia che il tema della genialità è ispirato a Diderot proprio dall'opera di Batteux.

¹¹³ *Ibid.*, p. 103.

Ricondurre questa densità geroglifica, fatta di sottili rapporti e di scambi ineffabili, a un «unico principio», come vuole Batteux, non significa tuttavia «dogmatizzare» il bello bensì annunciare, anche se in modo ancora provvisorio, il titolo «di tutte le mete metodiche dei secoli XVII e XVIII»: «si impone qui anche il grande esempio del Newton: l'ordine dell'universo fisico che questi aveva tracciato doveva essere seguito dall'ordine dell'universo spirituale, etico ed estetico».¹¹⁴ Se le opere d'arte sono un'«ovvietà» presente nel nostro mondo circostante, se si «danno» con la loro stessa presenza al «sentimento» dell'uomo, compito dello studioso «illuminato» sarà «problematizzare» tale «ovvietà», guardando a tutti quei fenomeni che concorrono sia alla loro formazione sia alla loro esistenza sia, infine, alla modalità della loro ricezione. La prima divisione delle arti proposta è dunque relativa ai *fini* che esse perseguono, fini sempre connessi alla natura da cui ogni arte procede: come nella voce *Art* di Diderot, la distinzione tra «arti meccaniche» (che hanno per oggetto i «bisogni» dell'uomo) e le arti «belle» (musica, poesia, pittura, scultura, danza), che hanno per oggetto il «piacere» (o, forse, potremmo dire il «desiderio» dell'uomo, desiderio di avvicinarsi alla natura «al di là del bisogno», spinti quindi da eros), non è una distinzione di «essenza», bensì, per così dire, «funzionale».

In ogni caso, *tutti* i processi artistico-produttivi «utilizzano» la natura o, meglio, la «imitano» in modi diversi: «così - scrive Batteux - soltanto la natura è l'oggetto di tutte le arti» ed essa «comprende tutti i nostri bisogni e tutti i nostri piaceri; e le arti meccaniche e liberali non sono fatte che per trarli da esse».¹¹⁵ Se la natura è l'unico «oggetto» dell'arte - è il suo «orizzonte tematico» - sono d'altra parte gli uomini che hanno prodotto i mezzi per «modificare» la natura, che hanno cioè «inventato» le arti: la natura e la sua interpretazione sono in questo modo inserite, attraverso l'arte, in un contesto «antropologico», dove il genio appare l'origine dell'inserzione e necessaria collaborazione fra un sistema delle facoltà umane e le proprietà costruttive e geroglifiche proprie all'arte.

Il genio può dunque essere definito soltanto *operativamente*: non basta affermare che il genio deve «imitare» la natura ma bisogna aggiungere che «non deve imitarla tale e quale essa è», dovendo legare le sue scelte costruttive al *gusto*, che è giudice dei suoi prodotti. La creazione artistica non deve essere «sfrenata» ma riconoscere nella natura stessa un «modello» da seguire: come Diderot afferma in varie parti dei *Salons*, «imitare» non è un procedimento «ingenuo» bensì una «elaborazione» del dato naturale finalizzata al piacere, al desiderio (a sua volta «naturale») dell'uomo, un'opera di *riconoscimento* di ciò che in natura già esiste. Il

¹¹⁴ E. Cassirer, *Filosofia dell'illuminismo*, cit., p. 386.

¹¹⁵ C. Batteux, *Le Belle arti ricondotte ad unico principio*, a cura di E. Migliorini, Bologna, Il Mulino, 1983. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con la sigla B.A.

genio più profondo è appunto la capacità di scoprire «ciò che già esisteva» (B.A, p. 43), unire ciò che appare irriducibile e, a partire da queste tracce, riconoscere la bellezza della natura seguendola nelle sue infinite possibilità di invenzione secondo regole offerte dalla natura stessa e applicate alla costruzione di oggetti che, di per sé, non si trovano in natura, che sono una «nuova» natura.

Batteux (come Vico) vede operanti questi principi già nella *Poetica* di Aristotele e, forse, presenta come progetto generale del suo lavoro proprio quello di recuperare il senso del *poiein* e del *mimēsthai*, collegando a questi due concetti «classici» del mondo dell'arte un nuovo senso dell'imitazione, in grado di «unificare» tutte le arti come prodotti «artificiali», «altri» rispetto alla natura, di cui portano a compimento il «desiderio» espressivo. L'imitazione deve essere «saggia e illuminante» (B.A, p. 48), cogliendo quei tratti della natura che ne mostrino la «perfezione», non una copia passiva bensì, appunto, natura vagliata dal genio, genio come *forza poetica* che veda, raccolga e riplasmia le possibilità costruttive poste all'interno della natura stessa.

«Bella natura», al di là delle ironie che a questo termine rivolgerà Diderot e delle stesse ambiguità «empiriste» di Batteux, non è soltanto un principio «classicistico» di armonia che esclude da sé il brutto, il difforme, lo sfrenato bensì, come affermava lo stesso Diderot, coglimento attraverso l'arte, cioè attraverso l'azione, il movimento, il gesto, il viaggio dell'uomo nel mondo, di tutte le *possibilità* che l'uomo ha di *costruire*: «bella natura scrive Batteux - non è il vero che è, ma il vero che potrebbe essere, il bel vero, che è rappresentato come se esistesse realmente con tutte le perfezioni che può ricevere» (B.A., p. 49).

Il genio è così quella facoltà che *sceglie* le parti - i rapporti - della natura al fine di costruire un nuovo oggetto. In questa scelta interverrà il gusto, quella dimensione «estetica» originaria che permette di afferrare l'armonia posta nei rapporti fra le parti della natura. Per non far apparire il genio come una semplice facoltà «geometrica» (nel senso pascaliano) di *selezione* e *combinazione*, Batteux aggiunge a questi suoi due fondamentali attributi il carattere, propriamente «poietico», dell'*entusiasmo*: ma un entusiasmo che, come in Condillac, Locke, Shaftesbury e nello stesso Diderot,¹¹⁶ non è un «furore» creativo bensì la capacità, posseduta da ogni uomo e portata al suo massimo grado espressivo dal genio, di *osservare*, *riconoscere*, *selezionare* e *combinare* elementi presenti in natura. E' costruire un «tutto», un nuovo «organismo», a partire dalle «differenze» della natura, in qualche modo «trasferendosi» nell'*idea* che unifica questo tutto e qui manifestando l'entusiasmo creato-

¹¹⁶ Sui rapporti fra Valéry e la nozione settecentesca di «entusiasmo» si veda E. Franzini, *Valéry. L'entusiasmo dell'intelligenza*, in AA.VV., *D. Formaggio e l'estetica*, Milano, Unico-
pli, 1984.

re come una sorta di «forza espressiva» con cui l'artista si pone «in mezzo alle cose» che intende «rappresentare».

La commozione, lo spavento, lo stupore che caratterizzano l'entusiasmo del genio possono dunque venire semplicemente ricondotti a due elementi facilmente descrivibili nella loro semplicità: «una viva rappresentazione dell'oggetto nello spirito e un'emozione del cuore proporzionata a quest'oggetto» (B.A, p. 53).

Il carattere «emozionale» dell' arte permette a Batteux di tornare a una sorta di «sensualismo», in virtù del quale le arti sono «ingenuamente» divise in base ai sensi cui si collegano¹¹⁷ e definite «empiricamente» come «bella natura» *espressa* con i colori, i rilievi, gli atteggiamenti nel caso di pittura, scultura e danza, con i suoni e il discorso misurato nel caso di musica e poesia. In questa prima definizione, che non sembra brillare per originalità, vi è tuttavia un punto da approfondire: la bella natura è considerata come un' *espressione* artistica, come un'interpretazione della natura da parte del genio-gusto. Genio e gusto, sostiene infatti Batteux, «hanno lo stesso oggetto nelle arti», sono il «punto d'unione» delle varie arti: «l'uno lo crea, l'altro lo giudica» (B.A, p. 63). Entrambi hanno come fine l'espressione della bella natura o la costruzione di una «bella natura» attraverso l'arte: «se è vero che il genio produce le opere mediante l'imitazione della bella natura» - scrive Batteux - «il gusto, che giudica i prodotti del genio, non deve essere soddisfatto che quando la natura bella è ben imitata» (B.A., p. 63).

Per definire il gusto Batteux rinuncia sia alle posizioni degli «Antichi» sia a quelle dei «Moderni» ed è piuttosto indirizzato a «ritagliare» per questa facoltà un nuovo «spazio», la cui «scientificità» non si confonda affatto con quella delle scienze «esatte». È a questo scopo che Batteux distingue l'Arte dalla Scienza¹¹⁸ e, conseguentemente, il gusto dall'intelligenza: distinzione che è data appunto dal differente campo del loro «interesse» e non dalle funzioni «che hanno una così grande analogia tra loro che l'una può servire a spiegare l'altra» (B.A, p. 66). La separazione fra arte e scienza (che può ricordare analoghe differenziazioni compiute da Bacone fra filosofia e poesia) è dunque necessaria per costruire una nuova sfera del «sapere» quello del gusto e dell'arte, che tuttavia, essendo appunto un «sapere», deve mantenere legami operativi e funzionali con i metodi delle varie scienze pur non rinunciando a ricercare i principi della propria specificità. Se l'oggetto delle scienze è il *vero*, quello delle arti sarà allora il *buono* e il *bello*: «l'intelligenza considera ciò che gli oggetti sono in se stessi, secondo la loro essenza, senza alcun rapporto con

¹¹⁷ Si veda B.A., p. 54, dove risulta che unici sensi «estetici» sono vista e udito, i quali si ricollegano il primo alla pittura, alla scultura e all'arte del gesto e il secondo alla musica.

¹¹⁸ Si veda a questo proposito l'introduzione citata di E. Migliorini e E. Migliorini, *Note su giudizio e relazione*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», I, 1, 1985, pp. 23-39.

noi. Il gusto al contrario non si occupa di questi stessi oggetti che in rapporto a noi» (B.A., p. 66).

Il gusto sarà così una facoltà uguale e contraria all'intelligenza: sarà, come in Kant, un «sentimento» necessario ad ampliare la sfera delle facoltà soggettive, ponendo quindi il problema delle belle arti come un problema «antropologico», al centro della fondazione di un «sistema dell'uomo». «Imitare la natura», nel suo comprendere insieme genio e gusto, «mette in gioco» tutte le facoltà umane, tutti gli elementi specifici delle operazioni delle varie arti. Fra molte incertezze e «cadute» empiriste, il progetto di Batteux è quindi realmente «innovatore», inserito nel più generale progetto «enciclopedico» di costruire, utilizzando le indicazioni delle tradizioni sia «cartesiana» sia «empirista», un «sistema dell'uomo» in grado di ordinare una serie di «saperi» non sempre riducibili a quelli «classici» (gnoseologia, logica ed etica) in cui è tradizionalmente diviso il campo filosofico - un sistema che non è affatto «totalitario», che non confonde l'antropologia con l'antropomorfismo e che vede la capacità fabbrile dell'uomo non come «sostrato del dominio» bensì come possibilità di scorgere nuovi modi di relazione (biunivoca) fra l'uomo e la natura.¹¹⁹ Al di là delle sin troppo note affermazioni ideologiche di Horkheimer e Adorno, sia Batteux sia Diderot non hanno nel numero il loro «canone» poiché riconoscono modi «diversi» di interpretare la natura, secondo rapporti di quantità e di qualità, dove questi ultimi, geroglifici e miti, non perdono il fondo del loro carattere «ineffabile».

L'esigenza è piuttosto quella, dove la filosofia trova il senso del proprio sviluppo, di comprendere, come già Bacone, che ogni modalità di avvicinamento pratico-teorico dell'uomo alla natura richiede una «tecnica» e un «metodo», che uniscono e non distaccano il soggetto e l'oggetto. Tecnica e metodo sono i momenti in cui, rivelandosi nel loro fondo «unitari», i saperi sottolineano anche le loro differenze: perché se è la produttività tecnica dell'uomo - l'arte nel senso di Diderot - a costituire la costante antropologica di ogni sistema di sapere, vi sono diverse facoltà, diversi mezzi che rendono autonome le singole discipline del sistema stesso. Non ogni conoscenza, in altri termini, è riconducibile alle scienze della natura e alla ragione discorsiva quale suo principio ordinatore (a quello che Kant chiamerà il giudizio determinante).

Interpretare la natura non significa quindi ricercarne le cause ultime, considerarla nella sua servitù al «dominio» razionale illuminato dell'uomo; al contrario, la

¹¹⁹ Ci si riferisce qui al discorso critico sviluppato da M. Horkheimer e T.W. Adorno in *Filosofia dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1976², criticato per la prospettiva dichiaratamente ideologica in cui pone l'opera di Bacone e il significato stesso dell'illuminismo, ben più «variegato» e complesso di quanto appaia in quest'opera e comunque, in ogni caso non riducibile ad una «logica del dominio».

natura è vista come un complesso cui l'uomo può accedere percorrendo molteplici vie, connesse alle altre nell'enciclopedia del sapere ma ciascuna delle quali ha un proprio specifico spazio. Questo processo (che potrebbe venire analizzato in numerosi *philosophes*, da Condillac a Voltaire, da Rousseau a Diderot) assume particolare rilevanza in Batteux perché qui al sapere scientifico è esplicitamente accostato e contrapposto il sapere dell'arte, problematizzando così l'origine storica della genesi di senso dell'estetica come disciplina autonoma - una genesi di senso che, come si vedrà, trova in Kant il suo compimento e, insieme, un nuovo punto d'avvio. Kant infatti, nella *Critica della ragion pura*, aveva cercato di «sistematizzare» da un punto di vista filosofico la visione newtoniana della natura, stabilendo con ciò i limiti della conoscenza umana e ordinando il sapere «logico-scientifico», quel sapere che ogni uomo, indipendentemente dalla religione, dalla razza, dalla cultura, ecc., può possedere o raggiungere. Tale sapere scientifico non è - né dopo l'epoca illuminista potrebbe avere la pretesa di esserlo - un sapere «assoluto», un «dominio», bensì il *sistema delle facoltà conoscitive dell'uomo*, un sistema dell'uomo che ne «mette fra parentesi» le specificità «antropologiche» per determinarne invece l'identità scientifica di fronte al mondo fenomenico.¹²⁰

I limiti del sapere scientifico sono dunque stabiliti da Kant a prescindere da particolarità «antropologiche»: il metodo trova la sua validità nel riferirsi al mondo fenomenico, e la scienza del fenomenico si determina attraverso un ordine «limitato», garantito dall'analitica dell'intelletto. D'altra parte, è Kant stesso - il Kant lettore di Batteux, Condillac, Diderot - a porsi il problema se la sistemazione «per l'uomo» della natura possa venire effettivamente scambiata per un sistema di tutte le facoltà e possibili capacità dell'uomo. In altri termini, si pone la questione se la «rivoluzione copernicana», e il connesso «disvelamento» del trascendentale, possano venire limitati al fenomenico così come questo si presenta all'uomo posto in un atteggiamento conoscitivo.

Nei dubbi che questo problema fa sorgere, Kant ipotizza una soluzione che, al di là del suo ancora indubbio trascendentalismo formale e soggettivo, lo ricollega a tematiche batteuxiane e alla distinzione fra arte e scienza. Non si dà infatti una sola forma di giudizio, quella che Batteux chiamava «dell'intelligenza», poiché vi sono esperienze non riducibili all'area del sapere delimitata da questa forma di giudizio, per esempio il gusto, il genio, la bellezza, l'arte. Sono quindi problemi che, posti in gioco dall'arte e dalla sfera della sua esperienza, introducono nell'ambito della

¹²⁰ Si pensi, a questo proposito, che Kant, se paragonato agli illuministi, risulta scarsamente interessato alle scoperte geografiche ed etnografiche - ed ai relativi diari degli esploratori - che avevano senza dubbio contribuito a far sostenere dal pensiero dei philosophes, di fronte a differenti sistemi culturali, la relatività del sapere stesso. Sui diari di viaggio del Settecento si veda M. Duchet, *op. cit.*

filosofia trascendentale come progetto generale di qualsiasi conoscenza possibile l'ulteriore possibilità di un sapere a prima vista da essa escluso, la possibilità cioè di un' «antropologia» che conduca un discorso «altro» sul reale e sulla realtà funzionale delle leggi empiriche.

Un discorso che, pur nella sua impostazione «teleologica», pone l'accento, attraverso l'arte, non sulla «rappresentazione» del mondo ma sulla sua *espressione*, cioè su una dimensione del reale connessa a una più ampia sfera di saperi e inseparabile dalla capacità che l'uomo ha di operare sulla natura, non dominandola, non occultandone il senso bensì interpretandola nella direzione di un «sistema dell'uomo» in modi che il giudizio determinante non può «dire». Al di là dell'idea di causa e della ricostruzione dei suoi percorsi, con l'arte ci si pone all'interno della sfera *dialogica* dell'espressione, il cui senso, non dogmaticamente enunciabile, va in primo luogo *descritto* nel suo mostrarsi, nel suo apparire «per noi».

L'estetica nasce quindi, sia pure connessa a una più generale teoria filosofica della natura, come centro di un «sistema antropologico» dove l'uomo rivela se stesso e *comunica* con il suo mondo e con gli altri uomini attraverso la genesi di senso di forme espressive.

Imitazione, espressione e sistema delle arti. Esiste, per Batteux, una «tecnica» dell'imitazione, sulla cui base può istituirsi un «sistema delle arti». Il principio mimetico, tuttavia, nel momento stesso in cui è instaurato, viene anche «decostruito», poiché prima è affiancato, e in seguito sostituito, dal principio dell'espressione che, all'interno del «sistema» ma anche, paradossalmente, «fuori» di esso, permette il «passo decisivo» dell'estetica moderna. Il tema dell'espressione viene alla luce, come già si è notato, quando Batteux definisce gli spazi propri alle singole arti, tornando con particolare insistenza là dove si teorizzano i modi, propri alla musica e alla danza, di «mostrare» la bella natura. Gli uomini, sostiene qui Batteux, «hanno tre mezzi per esprimere le loro idee e i loro sentimenti: le parole, il tono della voce e il gesto» (B.A., p. 157). Attraverso questi mezzi, e quindi secondo particolari «tecniche», gli uomini «esprimono», senza necessariamente «dire» con il logos della ragione discorsiva, idee e sentimenti - idee e sentimenti la cui realtà può essere posta nella qualità del gesto o del tono della voce.

Come già si è notato in Bacone, in Vico, in Diderot, anche in Batteux (con assonanze ciceroniane), il *gesto* è il primo *geroglifico espressivo* che permette di cogliere attraverso l'arte nuovi «volti» della natura, non «dicibili» secondo gli strumenti dell'intelligenza. Per questo motivo il gesto è collegato a quella sfera «non scientifica» che Batteux chiama del *sentimento*: la parola - scrive - «ci istruisce, ci convince, è l'organo della ragione: ma il tono e il gesto sono quelli del cuore, ci commuovono, ci vincono, ci persuadono» (B, A., p. 157). Le parole possono senza dubbio essere «espresse» attraverso la voce che le nomina: ma questa espressione sarà pri-

va di *significato artistico* se non sarà dotata di *sentimento*, cioè se non verrà accompagnata da un tono appropriato, da un gesto, da un movimento. La parola dunque, nella sua indubbia capacità di esprimere significati, non può «dire» l'espressività artistica che è nel mondo perché, come strumento della ragione, non riesce a cogliere l'uomo in quanto possibilità, progetto, potenza espressiva che afferra in modo «prelogico», «precategoriale», il significato della parola stessa. In virtù del suo carattere «preriflessivo» il sentimento che è nel gesto, nel tono della voce giunge al cuore *direttamente*, cioè senza neppure quella mediazione offerta dal linguaggio: è in questo senso che i «geroglifici espressivi» «mostrano» e «interpretano» la natura in un modo precluso alla scienza. Soltanto descrivendone i modi di espressione si potrà avvicinare l'opera d'arte, compierne, come farà Valéry, una «fenomenologia».¹²¹

In essa, la favola e il logos divengono arte soltanto acquisendo un significato «sentimentale», che si instaura «poieticamente», attraverso l'azione sulla materia. Il gesto costruttore ha un carattere di «immediatezza» (pur se è «mediato» dalla tecnica) per il suo legame «naturale» con il sentimento, attraverso il quale afferra il fondo «estetico» dell'opera d'arte, al di là del suo carattere «costruito», «artificioso» e «artificiale». L'estetica, inserita in un «sistema dell'uomo», ha dunque un duplice legame con la natura, estetico-sentimentale ed artistico-produttivo: nella loro unione (che è in Batteux quella fra gusto e genio) si pone la genesi delle forme espressive dell'artistico.

In particolare, nella musica e nella danza questa unione si fa vivente e concreta poiché l'origine della loro espressività è posta nel fatto che oggetto della loro imitazione sono i *sentimenti* e le *passioni*, cioè quegli elementi che sono la *natura in noi*, che rappresentano la naturalità espressiva dell'uomo.

Questa capacità di esprimere la natura propria ai sentimenti e alle passioni si rivela, nell'arte, attraverso la *musica* e la *danza*. In se stesse, tuttavia, precisa Batteux, le espressioni, considerate in generale, non sono né naturali né artificiali bensì soltanto *segni*, «movimenti» fra noi e l'opera: ma segni che sono comunque presenti «in natura», che l'arte non può creare *ex novo* bensì regolare e sistemare. Così come l'arte «non può uscire dalla natura per creare le cose, non può maggiormente uscirne per esprimerle» (B.A., p.159): compito dell'arte, in modo non dissimile da Diderot, sarà allora «sistemare», costruendo nuovi oggetti o nuove forme espressi-

¹²¹ Valéry, come si vedrà nel capitolo che segue, crede infatti che se l'essenza «apparente» del mito (del geroglifico, della favola) è nella «parola», nel «verbale», la vera «mitologia» si darà soltanto nel «farsi oggetto» di queste parole, nel loro divenire oggetti estetici ed opere d'arte.

ve, i rapporti presenti nella natura, mostrarne creativamente «l'intelligenza del cuore» così come la ragione ne presenta «l'intelligenza della ragione».

«Il cuore - scrive Batteux - ha la sua intelligenza, indipendente dalle parole, e quando è commosso ha compreso tutto» (B.A., p. 161). Questa indipendenza dal logos e dalla ragione discorsiva, su pure sempre in bilico su un ambiguo emozionalismo soggettivistico, connette tuttavia l'espressione dell' arte (e in primo luogo di quelle arti che «imitano» i gesti e le passioni) al movimento corporeo, alla sua capacità di «dire» il mondo senza necessariamente usare le parole. Il corpo è realtà che agisce e in questa sua azione (ricordando il *Trattato delle passioni* di Cartesio) è animato dalla passione, da una «espressione del sentimento» che sembra sorreggersi da sé.

L'arte esprime dunque quegli stessi sentimenti che suscita: e queste espressioni sono *segni artificiali* che non esprimono sentimenti soggettivi dell' artista-genio bensì l'arte stessa in quanto *sistema di segni*.¹²² L'arte potrà allora venire espressa soltanto imitando, cioè costruendo un sistema di segni, tratti dalla natura ma che presentano nuovi volti della natura stessa: il genio e l'entusiasmo sono connessi a una creazione che è sempre imitazione. L'imitazione è il «passo decisivo» soltanto quando si svincola dai canoni «classici» e diviene, sia pure in modo esplicito soltanto nella danza e nella musica, *espressione*, legata al genio e al gusto e inserita come specificità di un sapere che permette un nuovo arricchimento del «sistema dell'uomo»: se l'oggetto della scienza è il «vero» e quello delle arti il «bello» e il «buono», «ne segue - scrive F. Bollino - che l'intelligenza considera gli *objets* per quel che essi sono in se stessi, indipendentemente, quindi, da ogni rapporto con l'essere dell'uomo».¹²³

L'imitazione della natura attraverso l'arte, in quanto passo decisivo verso un sistema espressivo delle arti stesse, offrirà invece la possibilità di cogliere la natura, attraverso il gusto e il genio, soltanto nel rapporto con la realtà antropologica, dando così avvio a un vero e proprio processo di «interpretazione» che solo nell' arte troverà il suo compimento. La contrapposizione funzionale fra arte e scienza non conduce quindi a una dicotomia «classica» (entrambe infatti si richiamano all' *unità del soggetto* e alla nozione di *anima*, che rimane «impressionata» sia dal bello sia dal vero) bensì alla ricerca di un «equilibrio», di cui l'uomo è l'unica prova in natura, tra «razionalità» e «sensibilità» - un equilibrio non certo «compiuto» ma

¹²²Si veda a questo proposito T. Todorov, *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 1983.

¹²³F. Bollino, *Teoria e sistema delle Belle arti. C. Batteux e gli estheticiciens del sec. XVII*, "Studi di estetica", Bologna, 1976, p. 160.

tramato, come dimostra l'opera dello stesso Batteux, da ripensamenti e paradossi nella ricerca del «tipo umano completo».¹²⁴

Elementi per una teoria dell'espressione. Un'espressione, nota Husserl nella prima delle sue *Ricerche logiche* (che ha come titolo *Espressione e significato*), si dà soltanto nel discorso perché comportamenti, gesti, segni, ecc., non sono «espressioni» nel vero e proprio senso del termine. Pur tenendo presente questo limite che Husserl impone alla sua propria indagine, va sottolineato che egli vuole affermare come la *funzione significativa* dell'espressione non si riduca a una pura e semplice «indicazione». L'espressione, nel momento in cui «notifica» una cosa, la *manifesta*.

Allo stesso modo, dunque, in Batteux e in Diderot il senso dell'espressione artistica potrà essere colto soltanto in base alla sua *manifestazione*, manifestazione che è un concreto atto di interpretazione della natura e dei suoi livelli di esistenza. L'espressione non è quindi limitata ai vissuti «psichici» del soggetto e dell'oggetto della rappresentazione: è una manifestazione del *contenuto di senso* della rappresentazione stessa. Il significato è un' *unità ideale* rispetto alle molteplici espressioni che lo esprimono: il significato dell'espressione non è né la cosa, né il suono verbale dell'espressione, bensì è la cosa nel suo rapporto con l'espressione; dunque l'espressione si riferisce ad un qualche cosa in quanto essa *in-tenziona* un significato; vale a dire vi tende, vi si muove verso: essa è così *Bedeutungsintention*, intenzione di significato».¹²⁵

Il «riempimento di significato» dell'espressione ha un carattere *intuitivo* e, sulla base di questo carattere, esplicherà i sensi che vivono nella natura in quanto intenzionata da un soggetto. Senza darne una teorizzazione logica, l'impostazione di Diderot e Batteux voleva appunto, sulla base di una *intuizione*, dunque di una situazione di carattere estetico-sentimentale, *descrivere*, attraverso gli atti della costruzione artistica, le espressioni artistiche, i significati che l'arte stessa assume per l'uomo. Ogni atto, come afferma Husserl quando, nella sesta delle sue *Ricerche logiche*, riprende i problemi svolti nella prima, ha una *funzione significante*, secondo la quale il significato delle espressioni è «insito nell'essenza intenzionale degli atti corrispondenti» e quindi il senso dell'espressione si rivelerà nel *portare ad espressione* la specificità dei singoli atti.¹²⁶ L'espressività del discorso - ma, potremmo aggiungere, del gesto, del tono della voce, degli atti del corpo - è dunque posta negli atti stessi, negli *atti espressivi*. Così, per quanto riguarda l'espressione di una per-

¹²⁴ Si veda R. Mortier, *Unité ou scission du siècle des Lumières*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XXVI, 1963, p. 1220.

¹²⁵ F. Bosio, *Fondazione della logica in Husserl*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966, p. 55.

¹²⁶ E. Husserl, *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 300 e p.309.

cezione, il suo significato non può risiedere nella percezione stessa ma in atti espressivi autonomi: «in realtà - scrive Husserl sulla base di questa *stessa percezione* l'enunciato potrebbe essere del tutto diverso e dispiegare tutt'altro senso». ¹²⁷

Ne deriva, con un rilievo particolare per l'estetica, che «esprimere una percezione» non riguarda il complesso fonetico bensì certi atti espressivi: «in questo contesto, con espressione si intende l'espressione animata da tutto il suo senso, che qui viene posta in relazione con la percezione, ed è proprio in forza di questa relazione che la percezione viene detta, a sua volta *espressa*». ¹²⁸ L'atto si riferisce dunque sempre, intenzionalmente, a una oggettività ed opera come «donatore di senso», garantendo l'uniformità del senso stesso. Di tal genere, sottoposti a un'analisi fenomenologica, risultano gli atti che Diderot connette alla *percezione dei rapporti* e Batteux alla costruzione artistico-sentimentale della «bella natura»: il bello della natura viene «animato» da atti espressivi e il suo senso è integralmente posto nella *relazione* fra le due polarità, nel loro incessante *dialogare*.

Se la percezione è un atto che, pur determinando il significato, non lo contiene, la percezione dei rapporti di Diderot e l'espressione di Batteux avranno lo scopo di determinare quei significati estetico-artistici che vengono alla luce nel legame fra gli atti soggettivi e l'oggettività dell'oggetto. L'espressione è appunto il riempimento di significato della relazione fra l'uomo costruttore e l'oggettività artistica: un processo pluristratificato che comporta sia atti costruttori sia processi descrittivi, tesi entrambi allo svelamento del significato - del valore - dell'opera.

5. Idee estetiche e produttività dell'immaginazione

Bello di natura e bellezza artistica. Nel sistema delle arti di Batteux il problema dell'espressione rimane su un piano sostanzialmente empirico che tende a ricondurre l'esigenza antropologica di fondo a fattori di carattere psicologico: «sfondo» empirico che coinvolge la sua intera «costruzione» ma che, d'altro canto, gli impedisce di considerare sia molti lati «soggettivi» del problema estetico (che in quegli stessi anni, in Germania, occupavano Baumgarten) sia di esplicitare in quali sensi l'espressione artistica si ponga nella relazione fra soggetto e oggetto. ¹²⁹ Il genio/gusto di Batteux, tuttavia, permette di non operare violente scissioni, come accadrà nell'estetica kantiana, fra il bello artistico e il bello di natura poiché l'interpretazione espressiva della natura che il suo pensiero presenta attraverso l'arte ha sia un versante rivolto alla «pratica» costruttiva sia uno che medita sul senso della bellezza.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 315.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 316-7.

¹²⁹ E. Migliorini, *Note su giudizio e relazione*, cit., p. 32.

È noto che, per Kant, soltanto la bellezza di natura può mostrare, sia pure «indirettamente», l'animo «buono» del soggetto «interessato», mentre la bellezza dell'arte soddisfa piuttosto la «vanità» e alimenta i «piaceri sociali»¹³⁰. È quindi radicalmente mutato il contesto filosofico rispetto alle prospettive di Diderot e Batteux dove, sia pure con sfumature diverse, l'espressione artistica era in un legame «comunicativo» o «interpretativo» con la natura: in Kant viene invece spezzata l'unità batteuxiana di genio e gusto, riproducendo, almeno a una prima impressione, il loro «classico» rapporto dicotomico, legato a una distinzione ben definita fra «arte» e «natura».

L'arte, scrive Kant, «si distingue dalla natura come fare (*facere*) da agire o da operare in generale (*agere*), e il prodotto o il risultato della prima si distingue da quello della seconda come opera (*opus*) da effetto (*effectus*)» (C.d.G., p. 161). La nozione di *opera*, di oggettività «fatta» attraverso un atto di libertà e volontà, è dunque ciò che distingue i prodotti dell'arte da quelli della natura, che sono «effetti» presenti nel mondo indipendentemente dall'intervento di una volontà costruttiva umana. L'arte, inoltre, in quanto «abilità» dell'uomo, è distinta anche dalla scienza: la prima è un «potere», una facoltà «pratica», una «tecnica», mentre la seconda è un «sapere», una facoltà «teoretica», una «teoria». Non per questo, d'altra parte, l'arte è un mestiere: più che il lato di «lavoro», quello «artigianale» rilevato da Diderot e dallo stesso Batteux, Kant sottolinea il carattere di *gioco*, non solo dell'arte ma dell'intera «dimensione estetica».

Sui piani posti in atto da queste distinzioni sembrerebbe prevalere in Kant un «soggettivismo trascendentalistico» che «supera» il legame fra l'interpretazione della natura e la prassi costruttiva dell'arte, anche sottolineando, per così dire, la specificità «culturale» dell'arte, che si stacca perciò dalla natura favorendo «la coltura delle facoltà dell'animo sotto il riguardo della socievolezza» (C.d.G., p. 164).

D'altra parte, come spesso accade nella *Critica del Giudizio*, che mal si presta a letture univoche, il fatto stesso che i giudizi sull'arte rientrino nell'ambito del giudizio riflettente (dal momento che il suo essere un «gioco» vieta l'istituzione di una «scienza dell'arte») rende possibile a Kant ricondurre la sfera dell'arte a quella della natura: se infatti di fronte a un prodotto dell'arte si deve avere coscienza che esso è arte e non natura (e ciò ovviamente comporta un differente atteggiamento del soggetto), bisogna anche essere consapevoli che «la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura» (C.d.G., p. 165). Si crea così una relazione biunivoca fra arte e natura che pone di nuovo i due termini in un rapporto di reciproca «in-

¹³⁰ I. Kant, *Critica del Giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, riv. da V. Verra, Bari, Laterza, 1979⁴, p. 157. D'ora in avanti citata direttamente nel testo con la sigla C.d.G.

terpretazione» perché, così come la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte, allo stesso modo, a sua volta, l'arte non può essere chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte - cioè *opera* e non *effetto* - la riguardiamo come natura. Come il bello di natura, dunque, la bellezza artistica avrà quel carattere di disinteresse che denota la bellezza in generale; secondo il quale «bello è ciò che piace unicamente nel Giudizio (non nella sensazione o per mezzo di un concetto» (C.d.G., p. 165).

Di conseguenza, in analogia con quanto già si è notato in Batteux, al di là dei processi tecnici che l'hanno prodotta, l'arte dovrà apparire come *spontanea* e dunque possedere quei caratteri *estetici* generali propri alla natura sin dentro ai suoi stessi processi formativi, dove la conformità puntuale alle regole deve agire, come in natura appunto, senza sforzo apparente. L'arte, per «imitare» la natura, deve così acquisire nella creazione quella *grazia* che, in quanto movimento regolato - movimento «ritmico» -, privo di sforzo apparente e posto a un livello «preriflessivo», che prescinde dal giudizio determinante, sembra già intrinseca agli effetti dell'opera della natura: la grazia, nell'arte, permette di fare *agire* la regola, rendendola *produttiva*, senza che la regola stessa appaia come dogma o, più genericamente, come interesse «superiore» a quello che è il fine dell'opera, cioè la «naturalità», la sua «apparenza di natura».

Il legame arte-natura viene posto dunque sul piano *produttivo* là dove l'opera costruttrice dell'uomo, se acquisisce la «grazia» necessaria, si rivela essa stessa una «facoltà naturale» che «naturalizza» l'arte stessa. Il *genio* è infatti per Kant il «talento (dono naturale) che dà la regola all'arte» e «poiché il talento, come facoltà produttrice innata dell'artista, appartiene anche alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola all'arte» (C.d.G., p. 166). Il genio è una facoltà che «dà regole», ha quindi una «regolarità» che è ciò che caratterizza la libera produzione dell'*immaginazione*, che diviene qui una forza *creatrice*. Il carattere «produttivo» del genio è tuttavia una conseguenza della sua «genesi» naturale: collegamento *organico* per il quale, se l'arte bella è prodotto di un talento naturale, il regno dell'arte acquista una sua «naturalità» come regno di «pure forme»: «l'opera d'arte in Kant - scrive Cassirer - è cosa singola e separata che riposa su se stessa e possiede puramente in se stessa il suo fine - e in essa tuttavia ci si presenta, insieme, un nuovo "tutto", un nuovo quadro complessivo della realtà e del cosmo spirituale».¹³¹

Anche in Kant, dunque, sia pure in un modo «mediato», richiesto dal contesto «riflessivo» del discorso, il genio si rivela come la costruzione «interpretante» non

¹³¹ E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 366.

di un «gioco» solipsistico e disinteressato bensì di una «natura più che natura» che, attraverso l'arte, illumina la possibilità di un nuovo «sistema dell'uomo», di quell'uomo che l'ha «creata». Il sentimento artistico resta *sensus sui, Ichgefühl*, «ma in ciò per l'appunto esso è ad un tempo sentimento di un cosmo e di un vivere universali»: l'io si libera dalla propria singolarità e si oggettiva in opere della fantasia, diviene «genio» come punto «in cui massima individualità e massima universalità, libertà e necessità, pura creatività e pura legalità si compenetrano indistricabilmente». ¹³²

Il discorso kantiano sul genio va così oltre il «sistema» di Batteux: il legame con la natura non è infatti fondato su un' affinità tra l'imitazione e la costruzione ma su un superamento del primo principio verso una valutazione «assoluta» del secondo, che sottolinea la libertà del soggetto al di là di ogni necessità imposta dall'intelletto.

Il percorso di Kant non è tuttavia del tutto lineare, soprattutto perché, in alcune pagine della *Critica del Giudizio*, risultano evidenti, a volte in modo letterale, gli influssi di Batteux dal momento che, quando Kant afferma che «il genio è da mettere in opposizione assoluta con lo spirito di imitazione» (C.d.G., p. 167), vuole sottolineare, con termini differenti ma sulla stessa linea di Batteux e Diderot, la specificità delle operazioni che il genio in quanto natura compie sulla natura stessa. Come per Batteux l'imitazione doveva essere un processo di genesi costruttiva soggetto a una serie di ben precise regole, così in Kant la produzione artistica è un processo spontaneo e non comunicabile dato «ad ognuno direttamente dalla mano della natura» (C.d.G., p. 168).

Sia nell'arte sia nella natura la bellezza si rivela allora come una sintesi di intenzionalità e contingenza, una spontaneità che, scrive Pareyson, «è un procedere a caso che è insieme cercare»: esse sono entrambe «produttrici spontanee di forme, organismi, dotati d'una spontanea, cioè contingente e insieme intenzionale, finalità interna, e proprio per questo contemplabili». ¹³³

Inoltre, anche il genio è inseparabile dal Giudizio perché il suo lavoro sulla materia esige il senso di una forma che soltanto il gusto può dare: ricordando Batteux, pur senza mai citarlo, Kant postilla una necessaria collaborazione fra genio e gusto. La produzione propria all'arte richiede sempre la capacità di giudicare degli oggetti belli come tali (C.d.G., p. 170): la forma costruita dall'artista non è il risultato dell'«ispirazione» o di un libero slancio delle facoltà «ma di un lungo e anche penoso processo di perfezionamento, volto ad adeguare la forma al concetto, senza recar tuttavia pregiudizio al libero gioco delle facoltà dell'animo» (C.d.G., p. 172). Il gusto, isolato nel suo «gioco», non è dunque sufficiente per determinare il senso di

¹³² *Ibid.*, p. 380

¹³³ L. Pareyson, *L'estetica di Kant*, Milano, Mursia, 1968, p. 186 e p. 187.

un'opera d'arte bella; è tuttavia l'unica apertura possibile - una condizione di possibilità appunto - per il genio quale facoltà produttiva.

Genio, immaginazione, idee estetiche. Il costante sottolineare, da parte di Kant, la produttività che caratterizza il genio costituisce senza dubbio uno dei punti di maggiore complessità della *Critica del Giudizio*, punti ai quali ci rivolgeremo qui soltanto per discutere le conclusioni «produttive» di un discorso sulla genialità e sull'espressione artistica come elementi «naturali» e organi «geroglifici» dell'interpretazione della natura, che solo l'uomo può intraprendere dando un senso, in essa, alla propria posizione nel mondo.

Indubbia è infatti la specificità antropologica del genio come «talento di inventare», facoltà che, scrive Kant nell'*Antropologia pragmatica*, è propria soltanto a un artista, «cioè a colui che sa fare qualcosa, non a colui che soltanto conosce e sa molto»: artista che non è solo un «imitatore» bensì «uno che è atto a produrre in modo originale l'opera sua» (A.P., p. 113) e che è in grado di rendere *esemplare* tale opera. Il genio di un uomo è quindi «l'esemplare originalità del suo talento» e genio «vasto» «è colui che è geniale in molte discipline (come Leonardo da Vinci)» (A.P., p. 113).

Il campo proprio al genio è quello dell'*immaginazione*, un'immaginazione animata dallo spirito (*Geist*), che è «il principio animatore dell'uomo».

Qui Kant sottolinea il potere «teoretico» del *Geist* di contro all'uso «poetico» e contingente del *Witz*, resi entrambi, in francese, con il termine *esprit* (da cui molte ambiguità sia in Diderot sia in Batteux e il differente piano del loro discorso nei confronti di quello kantiano): le opere d'arte, per essere «ricche di spirito», devono «suscitare un interesse per mezzo di idee» (A.P., p. 114). Il *Geist* come «principio vivificatore» dell'animo umano è dunque caratterizzato dal *costruire idee*. Queste idee esibite dal genio sono quelle che Kant chiama *idee estetiche*, «rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa essere loro adeguato e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili» (C.d.G., p. 173).

Spirito è dunque il principio che muove l'animo mediante idee, che nessun «logos» può perfettamente «esprimere»: per cui, anche da un punto di vista antropologico, se il gusto è una facoltà regolativa del giudizio sulla forma con cui il molteplice si unifica nell'immaginazione, «lo spirito invece è il potere attivo della ragione, per cui si dà a priori all'immaginazione un *modello* per quella forma» (A.P., p. 136). Un'opera d'arte bella è un prodotto concepito con spirito e con gusto: un prodotto che suscita idee e che è costruito da un'immaginazione che costruisce a sua volta idee.

Le «idee estetiche» dell'immaginazione risultano chiaramente - è lo stesso Kant ad affermarlo - come il «pendant» delle *idee della ragione*, che sono invece concet-

ti cui nessuna intuizione (intesa come «rappresentazione della ragione») può essere adeguata. Agisce qui, allora, un duplice piano di discorso *analogico*, quello del rapporto fra la natura e l'arte e quello della relazione fra idee estetiche e idee della ragione: e ciò è conforme alle premesse stesse dell'estetica kantiana che, come scrive S. Zecchi, vanno cercate «nella possibilità di costituire l'analogia tra mondo naturale e dinamiche dell'esistenza».¹³⁴

L'analogia vuole qui mostrare le capacità produttive della ragione, dal momento che il *Geist* stesso è la sintesi «geniale» di immaginazione e ragione: è, come scrive Pareyson, «la facoltà stessa di rendere sensibile il soprasensibile». L'immaginazione, continua Pareyson, «crea e produce in quanto rende sensibile la ragione, sensibilizza il soprasensibile, esibisce in qualche modo l'idea razionale».¹³⁵ In questo *esibire sensibilmente* l'idea razionale, proprio al genio, è presente il concetto: ma presente in modo *espressivo* e non conoscitivo. L'immaginazione rivela così nell'arte un'ulteriore possibilità dei suoi «modi di schematizzazione», che non annulla bensì «supera» la sua funzione generale di sintesi rappresentativa: l'espressività dell'arte è infatti originariamente connessa alla produttività rappresentativa dell'immaginazione, da cui deriva la capacità di «esibire» idee, «trasformando» la rappresentazione in espressione, con un «passaggio» cui Batteux e Diderot non avevano prestato attenzione nel contesto «empirico» delle loro «dottrine delle facoltà».

È invece grazie alla sintesi immaginativa che è possibile dare avvio all'operatività del genio, dimostrando peraltro come non sia vero che «l'introduzione alla teoria del genio, nella psicologia come nell'estetica, sia una concessione che Kant ha fatto ora all'empirismo inglese ora all'*Aufklärung*. Come avviene per il sublime nella terza *Critica*, il genio è un elemento sì eccentrico, deviatore, della riflessione kantiana, ma profondamente incardinato in essa, non estraneo».¹³⁶ Da ciò deriva che la «fenomenologia» del genio è in Kant connessa al piano della rappresentazione e, di conseguenza, il genio potrà giungere all'espressione artistica soltanto attraverso tale mediazione rappresentativa dell'immaginazione. Inoltre, ciò

¹³⁴ S. Zecchi, *La fondazione utopica dell'arte. Kant Schiller Schelling*, Milano, Unicopli, 1984, p. 29. Continua Zecchi: «questo è anche il luogo in cui meglio si può cogliere l'attualità del pensiero kantiano: esso delimita il campo e definisce i termini teorici per un'estetica filosofica che eviti, da un lato il sovrapporsi al lavoro della critica letteraria, o della critica d'arte in generale, e dall'altro di elaborare strumenti che intervengono normativamente nel fenomeno artistico. Non è perciò casuale che nella filosofia contemporanea sia stata la fenomenologia ad ereditare e sviluppare e a problematizzare le tesi kantiane».

¹³⁵ L. Pareyson, *op. cit.*, p. 135. Si vedano su questo problema i testi indicati nella conclusiva Nota bibliografica.

¹³⁶ P. Manganaro, *L'antropologia di Kant*, Napoli, Guida, 1983, p. 191.

mostra anche come le istanze «antropologiche» del «sistema di facoltà» che formano il genio siano costitutive per l'intera estetica kantiana e presentino quell'esigenza di «ordine» fra le facoltà soggettive che permette di inserire il sistema dell'arte nel più ampio contesto di un «sistema» dell'uomo, dove Kant si ricollega alla tradizione illuminista.

Kant, dunque, non vede nel genio il protagonista di un'attività spirituale autonoma ma «l'elemento catalizzatore di un nuovo rapporto tra sensibile e intelligibile, tra natura e libertà». ¹³⁷ Anche il contesto antropologico, in sintonia con quello trascendentale, riporta così al tema delle idee estetiche e alle relazioni tra facoltà che in esse intercorrono. Le idee della ragione già avevano mostrato la possibilità di concetti che sorpassino la possibilità dell'esperienza (C.R.P., p. 304) e si riferiscano (o alludano) al «soprasensibile», alla «totalità assoluta nella sintesi delle condizioni» (C.R.P., p. 307). L'uso gnoseologico delle idee della ragione è chiaramente delineato da Kant: anche se non possono determinare un oggetto hanno la possibilità di «servire all'intelletto da canone nell'estendere e rendere coerente il suo uso (C.R.P., p. 309). La funzione «regolativa» delle idee della ragione assume quindi un ruolo primario nello schematismo dell'intelletto che, per attuarsi deve fare riferimento proprio alla ragione: «se infatti - scrive Zecchi - gli schemi dell'intelletto sono in grado di sistemare e organizzare lo spazio e il tempo (le intuizioni dei quali sono alla base di tutte le rappresentazioni), è perché c'è un principio che ricollega le rappresentazioni alla totalità dell'esperienza; questo principio è la ragione che dà *fondamento alla possibilità d'essere degli oggetti*». ¹³⁸

Se si ammette poi un «uso estetico» della ragione, la sua validità potrà venire comprovata proprio nell'ambito delle idee - idee che diverranno «estetiche» là dove l'immaginazione come facoltà di conoscere produttiva è sia secondo leggi analogiche sia «secondo principi che hanno la loro più alta origine nella ragione» (C.d.G., p. 173), dimostrando la capacità di *trasformare l'esperienza*, di cogliere la dimensione «poietica» dell'esperienza stessa. Qui, e pienamente soltanto qui, si potrà constatare che l'immaginazione non è soltanto una facoltà empirica «associativa» ma una *facoltà produttiva*, dove la produttività diviene, propriamente, una «interpretazione» della natura che ne coglie la dimensione «espressiva», in termini kantiani «teleologica» e «soprasensibile»: se infatti la legge dell'associazione permette di ricavare la materia dalla natura, «la elaboriamo però in vista di qualcos'altro, vale a dire di ciò che trascende la natura» (C.d.G., p. 173).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 229. Manganaro non ricorda tuttavia, relativamente al problema del genio in Kant, i non secondari influssi dei pensatori francesi (e in primo luogo di Batteux).

¹³⁸ S. Zecchi, *op.cit.*, p. 39

Queste «rappresentazioni dell'immaginazione» chiamate «idee» tendono dunque a *mostrare sensibilmente* qualcosa di soprasensibile, una «natura più che natura»: sono esse stesse una tensione «artistica» - o che solo attraverso l'arte può prodursi - verso l'esibizione delle idee della ragione e della loro natura soprasensibile, cioè non riducibile all'ordine logico dell'intelletto. L'arte del genio, di conseguenza, *esprime la natura*, mostrandone, sulla base del rappresentato ma trascendendolo, ulteriori livelli di «pensabilità», che si realizzano soltanto nella costruzione di oggetti. Il poeta, afferma Kant (C.d.G., p. 174), *rende sensibili idee razionali* mostrando idee di esseri invisibili (di cui, in definitiva, i miti potrebbero offrire un'esemplificazione) o di «modelli» di tipologie antropologiche come totalità che sono al di là dei limiti dell'esperienza e si rivelano come *prodotti* di un'immaginazione «che gareggia con la ragione nel conseguimento di un massimo, rappresentando tutto ciò ai sensi con una perfezione di cui la natura non dà nessun esempio» (C.d. G., p. 174).

La natura è un «modello» per una costruzione che è e non è più natura ma, appunto, *arte*, produzione che (come già in Batteux) si riferisce a una natura non afferrabile in modo puramente «logico» bensì secondo una «logica poetica», una natura «bella» che appartiene, più che al sistema della natura, al «sistema dell'uomo». L'immaginazione, attraverso l'arte, estende dunque il concetto in un modo illimitato ed entrando in contatto con la «totalità» presentata dalle idee della ragione, mostra la *forza creatrice* del legame stesso fra immaginazione e ragione: in occasione della rappresentazione di un prodotto di tale forza - un prodotto artistico - andiamo al di là di quel che le operazioni intellettive ci dicono di esso, andiamo quindi oltre la sua natura «sensibile», e vediamo in esso più di quanto «possa essere compreso e pensato chiaramente» (C.d.G., p. 174).

L'evidenza di quell'espressione artistica che è l'incontro *estetico* fra immaginazione e ragione è dunque «altro» (come su un piano «empirico» già si derivava da Batteux e Diderot) dall'evidenza logico-scientifica, pur se entrambe le «evidenze», attraverso il comune dato rappresentativo, fanno parte di un unitario sistema antropologico-trascendentale. Un oggetto, d'altra parte, può possedere *attributi estetici* il cui concetto non può essere esibito adeguatamente, e non può esserlo perché questo concetto. è un'idea della ragione, ed esprime una realtà che non è rinchiudibile entro i limiti del fenomenico. A partire da una rappresentazione, nell'arte, nei prodotti di questi particolari atti espressivi, l'immaginazione può dunque *estendersi* «su di una quantità di rappresentazioni affini, le quali *danno più da pensare* di quanto si possa esprimere in un concetto determinato per via di parole» (C.d.G., p. 175).

L'espressione artistica - e si può qui pensare al simile contesto delle affermazioni di Batteux, trasportato tuttavia sul nuovo piano di una dottrina trascendentale

delle facoltà - «trascende» dunque la sfera del *logos* (la «parola», la «lingua») e costruisce in modi che non sono più soltanto «discorsivi», rappresentazioni che solo per via «analogica» (e non «logica»), attraverso un'immaginazione produttiva, possono venire ricondotte alla rappresentazione originaria.¹³⁹ La via «analogica» non passa attraverso il linguaggio né, quindi, può essere occasione di una «ontologizzazione» del linguaggio stesso dal momento che il campo rappresentativo aperto dall'idea estetica è «smisurato», può essere «prodotto», non «riprodotto».

L'immaginazione produttiva, pur associando a una rappresentazione altre rappresentazioni, non è «empirico-psicologica» poiché è guidata da una facoltà trascendentale, dalla *ragione*. La sua «produttività» supera quindi il piano della sua funzionalità «sensibile» di rappresentare un oggetto anche senza la sua presenza: e lo supera perché, nel caso della produzione artistica e dell'idea estetica ad essa legata, l'immaginazione ha propriamente *prodotto* un oggetto e le rappresentazioni affini che genera si riferiscono direttamente a tale oggetto, considerato in quelli che sono i suoi «attributi estetici» nei loro molteplici «gradi». ¹⁴⁰ Gradi la cui estensione è tuttavia «extraestetica» perché essi offrono all'immaginazione uno «slancio» che, sia pure in modo confuso, fornisce «da pensare» più «di quanto si può racchiudere in un concetto, e quindi in una determinata espressione verbale» (C.d.G., p. 175).

L'arte dunque, ancora una volta, si ricollega alla ragione e, attraverso essa, a una «totalità» che non è rappresentabile attraverso il discorso, il *logos*, il concetto o un'espressione verbale in genere - e che è quindi esprimibile soltanto in «altro» modo, esprimibile appunto attraverso l'arte. La descrizione di queste «rappresentazioni» associate all'idea estetica apre il discorso verso sfere culturali dove è proprio la «quantità» dei «gradi» rappresentativi connessi ad impedire un'espressione concettuale del significato dell'idea estetica stessa: la rappresentazione artistica non è riconducibile a un concetto determinato poiché nel suo concetto si danno «molte cose inesprimibili», vivificate dal sentimento in unione attiva con le altre facoltà soggettive.

Il genio, così come in Batteux, è quindi un incontro «inventivo» di capacità del soggetto, un incontro in cui immaginazione e intelletto non solo non riproducono la situazione «costrittiva» che vede la prima sottomettersi al secondo (nella definitiva edizione della *Critica della ragion pura*) ma dove, anzi, la libertà dell'immaginazione fornisce all'intelletto una materia così ricca e indefinita che trascende l'intelletto stesso e «anima» l'intero spettro delle facoltà soggettive, a-

¹³⁹ Per puro scopo esemplificativo si potrebbe pensare alla montagna Sainte Victoire più volte dipinta da Cézanne: la rappresentazione originaria della montagna dà origine ad una serie di rappresentazioni che sono «sovrasensibili», non riducibili cioè al dato rappresentato, pur se da esso partono e lo «esprimono».

gendo quindi, sia pure indirettamente, a vantaggio della conoscenza - una conoscenza che non può essere insegnata, che non è riconducibile al concetto ma di cui tuttavia nell'arte si coglie l'espressione. Un'espressione che ricorda senza dubbio il discorso di Batteux ma dove, tuttavia, il costante richiamo a una teoria delle facoltà in cui è «intelaiata» garantisce in Kant un carattere trascendentale all'intera prospettiva, al legame fra l'oggetto espresso, l'espressione soggettiva dei sentimenti a questo correlata e l'espressività geniale che l'ha prodotta.

Il *Geist* è dunque una «sintesi» delle facoltà (e, potremmo aggiungere, delle funzioni ad esse connesse) del soggetto in grado di costruire oggetti artistici e di esprimerne, comunicandolo universalmente, quando lo coglie «estheticamente», il contenuto inesprimibile.¹⁴¹ Il genio deriva la sua forza produttiva dall'identificazione con tale *Geist*, che è «spirito inventivo», «regola» (con linguaggio qui ancora molto legato alla «cultura» settecentesca) per *comunicare* il «gioco» fra le facoltà, una comunicazione che, come Kant sottolinea più volte (e Gadamer rileva), può verificarsi *soltanto* nell'arte. Nell'arte il soggetto - la finalità soggettiva - presuppone una proporzione e una disposizione di facoltà «che nessuna osservanza di regole, sia della scienza, sia dell'imitazione meccanica, può produrre, ma che soltanto la natura del soggetto può far nascere» (Cd.G., p. 178).

Ponendo il genio come «l'originalità esemplare» del talento di un soggetto nel libero uso «giocosamente» delle sue facoltà conoscitive, Kant sembra ricondurre anche questo «capitolo» nell'ambito dei principi «originari» della sua estetica: il gusto e il giudizio estetico. Tuttavia, se è vero, come afferma Gadamer, che «il concetto di genio serve dunque soltanto a porre esteticamente i prodotti dell'arte sullo stesso piano del bello di natura», in modo tale che «anche l'arte viene guardata esteticamente, anch'essa cioè è un caso a cui si applica la facoltà del giudizio riflettente»,¹⁴² è vero anche che nella stessa *Critica del Giudizio* vi sono elementi in grado di «rovesciare» questa impostazione, elementi che Kant rielabora a partire dal testo di Batteux sulle belle arti.

In Batteux infatti il legame tra genio e gusto conduceva anch'esso (pur se il tono generale del discorso privilegiava il secondo termine), al problema dell'*espressione* e della *creazione artistica* che, a partire da un sistema dell'uomo (in Kant, delle sue facoltà trascendentali), giungeva, attraverso la forza sintetica del *Geist* (o dell'*esprit* in senso «forte»), all'instaurazione di un sistema delle arti. Sistema che allora, in

¹⁴⁰ Si veda la *Critica della ragion pura*, Analitica trascendentale, Libro II, Sezione III.

¹⁴¹ Questo richiamo alla teoria delle facoltà ci indica, come scrive Gadamer in *Verità e metodo*, cit., p. 78, che «Kant qui non devia dalla linea problematica della filosofia trascendentale, né si lascia spingere sulla falsa strada di una psicologia della produzione artistica».

¹⁴² *Ibid.*, p. 81.

virtù della sua stessa genesi, risulta inseparabile dal gioco «sistematico» dei poteri del soggetto e il cui legame con la natura è «mediato» in modo «esemplare» dal talento del genio e guidato dal «sapere» del gusto.

Nei paragrafi 50 e 51 della *Critica del Giudizio* l'influsso di Batteux su Kant è addirittura letterale, pur se Kant non dichiara in alcun modo il suo debito,¹⁴³ dal momento che, appunto come Batteux, Kant collega la sfera dell'artistico non soltanto all'esteticità del gusto ma anche all'*espressione* e alla *comunicazione*, riprendendo il principio di Batteux secondo il quale l'arte era emissione e ricezione di *segni*. Come ricorda E. Migliorini, il termine «espressione» veniva utilizzato anche prima di Batteux e Kant ma con referenti esclusivamente «oggettivi»: solo «da questo momento (pur persistendo l'uso antico), "esprimere" acquista un senso anche soggettivo, nel senso di espressione delle idee e dei sentimenti del soggetto esprimente, parlante, significante».¹⁴⁴ A partire da Batteux e Kant è dunque possibile cogliere l'espressione come quella specifica *comunicazione* fra soggetto e oggetto che caratterizza il mondo dell'arte: è così aperta la strada per una «fenomenologia» dei «gradi» (termine che sia Batteux sia Kant utilizzano) dell'espressione, cioè dei vari «atti espressivi».

Su questa strada, anche là dove si parlerà di «imitazione» della natura da parte dell'arte, il senso della «mimesis» dovrà venire inteso in modo completamente nuovo: risultato delle operazioni del «genio-gusto» che, attraverso una nozione «espressiva» dell'arte, giunge alla *deduzione* di un sistema in cui ordinare la varietà delle arti stesse. Deduzione che è connessa, nel legame fra genio e gusto, al sistema generale delle facoltà (associando al genio l'immaginazione e al gusto il Giudizio). La deduzione del sistema delle arti è dunque derivata dalla deduzione «espressiva» delle facoltà soggettive che le stesse belle arti esigono: immaginazione, intelletto, *Geist* e gusto. Questa «armonia settecentesca» fra le facoltà è, peraltro, molto più aporetica di quanto possa superficialmente apparire poiché la «naturalità» dell'arte non può essere ordinata discorsivamente da facoltà che non posseggono una tensione «ideale» in grado di avvicinarle a una totalità organica, mai completamente dominata dalle facoltà del soggetto.

La bellezza non è infatti riconducibile, in tale contesto espressivo, a un classico «disinteresse» perché nell'arte «bella» - nell'arte del genio - si rivela pienamente come «bellezza aderente»,¹⁴⁵ cioè bellezza «che fa pensare», che è «interessata» alle sfere della moralità e della conoscenza. È quindi proprio la contemplazione

¹⁴³ Si veda E. Migliorini, *Il paragrafo 51 della "Critica del giudizio": Batteux e Kant*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIX, 1984, pp. 283-91.

¹⁴⁴ E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, cit., p. 39.

¹⁴⁵ Si vedano, in particolare, i paragrafi 16 e 17 della C.d.G.

come espressione che «si fa produzione e creazione» che, malgrado il suo evidente legame con l'estetica del Settecento, permette l'apertura dell'estetica kantiana verso la successiva estetica romantica la quale, proprio a partire dalle nozioni di «bellezza aderente» e di «genialità», «fa della contemplazione estetica una questione di interpretazione amorosa della natura connessa con la genialità dell'arte che prolunga nel suo operare l'operazione della natura»,¹⁴⁶ dando avvio alla possibilità di una filosofia dell'arte» impostata in senso schellinghiano e, di conseguenza, indirizzata al superamento della nozione settecentesca dell'arte come interpretazione della natura.

D'altra parte, se il venire alla luce di quello che Gadamer chiama il «punto di vista dell'arte», di un'arte intesa come produzione inconscia del genio, sarà destinato ad allargarsi, nel romanticismo, a comprendere tutto, includendo anche la natura, che viene intesa come prodotto dello spirito,¹⁴⁷ è attraverso Kant che il punto di vista romantico non risulterà del tutto «opposto» alla tradizione che abbiamo sin qui visto svolgersi. Infatti Kant, nel suo progressivo ricondurre il problema della bellezza all'incontro tra sensibilità e ragione, inizia il paragrafo 51 della *Critica del Giudizio* affermando che «si può dire in generale che la bellezza (della natura e dell'arte) è l'espressione di idee estetiche» (C.d.G., p. 180): dove il «romantico» «superare» la bellezza nella forza geniale ha il suo avvio in un'adesione *letterale* al principio dell'espressione derivato da Batteux.

Espressione e creazione artistica in Kant. Kant è infatti uno dei più attenti (considerando le affrettate critiche di Diderot forse si può dire uno dei pochi attenti) lettori dell'opera di Batteux, in cui coglie, ignorando significativamente il tradizionale richiamo all'imitazione, la novità profonda che l'espressione riveste nell'ambito della creazione artistica. Come ha per primo rilevato E. Migliorini, Kant opera una vera e propria parafrasi del testo di Batteux, utilizzando i termini con cui la tempestiva edizione tedesca aveva reso i batteuxiani *expression* e *communiquer*: «e quindi l'espressione (*Ausdruck*), dopo qualche oscillazione, diventa proprio il batteuxiano *communiquer* (*Mitteilen*), da parte degli uomini, dei concetti e delle sensazioni».¹⁴⁸

Kant media dunque la nozione di «espressione» dal Settecento all'epoca romantica utilizzando in un contesto trascendentale la «fenomenologia» degli atti espressivi compiuta da Batteux. Volendo, come Batteux, dividere (e ordinare) il campo delle *belle arti* Kant afferma che, «almeno a titolo di prova» (C.d.G., p. 181),

¹⁴⁶ L. Pareyson, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁷ H.G. Gadamer. *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁸ E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, cit., pp. 41-2. La traduzione tedesca dell'opera di Batteux fu pubblicata a Lipsia già nel 1751, tradotta da J.E. Schlegel.

ritiene particolarmente comodo seguire, anche al di fuori dei canoni dell'intelletto, il principio della «analogia» «con quella specie di espressione di cui si servono gli uomini nel parlare per comunicarsi, quanto perfettamente è possibile, non soltanto i loro concetti, ma anche le sensazioni» (C.d.G., p. 181). Queste espressioni, tuttavia, non sono *logoi*, né sono riducibili alla discorsività del concetto poiché, come in Batteux, esse sono i *gradi* della parola, del gesto e del tono: soltanto l'unione di queste tre specie di *espressioni* permette una *comunicazione* intersoggettiva in cui, come è proprio al campo estetico-artistico, «pensiero, intuizione sensazione sono trasmessi agli altri uniti e nello stesso tempo» (C.d.G., p.181).

E' da questi tre gradi dell'espressione che è possibile dedurre quelle *forme espressive* che sono le «arti belle», è dagli atti espressivi del soggetto che si giunge all'oggettività dell'opera, è, in altri termini, dal «sistema dell'uomo» che si perviene al «sistema dell'arte»: «sicché non vi sono che tre specie di arti belle: l'arte della parola, l'arte figurativa e l'arte del giuoco delle sensazioni (come impressioni sensibili esterne» (C.d.G., p. 181). A partire da questa tripartizione «batteuxiana», Kant quindi «sistema» «severamente» (come ben scrive E. Migliorini) l'ambito delle «belle arti», non uscendo peraltro dall'aporia, costitutiva della sua stessa estetica, di un legame originario con l'arte vista come «dimensione fabbrile» di interpretazione della natura da un lato e, dall'altro, di un'arte connessa a un sistema di facoltà soggettive che, unificandosi nel genio, tendono sempre più ad «assolutizzarsi», assolutizzando, di conseguenza, come sarà evidente in Schelling, anche il piano dell'arte stessa che, al di là di divisioni particolari, è momento di incontro con l'Assoluto o con lo Spirito.

Sottolineando il primo aspetto del discorso, cui Kant è storicamente legato, si nota tuttavia che in ogni passo della sua sistematizzazione, in un modo nuovo, cui Batteux non poteva accedere per difetto di basi metodologiche e filosofiche, Kant collega il sistema delle arti a quello delle facoltà oggettive, cui le arti stesse risultano originariamente collegate. In questo modo le arti della parola, e in particolare la poesia, divengono un tentativo di dare a un libero gioco dell'immaginazione un compito proprio all'intelletto, ma in un'aura di *spontaneità*, di produzione spontanea non «mediata» dalla costrizione intellettuale: la ricerca, la fatica, il travaglio devono essere in qualche modo «mascherati» nel prodotto finale, in modo tale che la relazione tra sensibilità e intelletto non sia qui riducibile a rapporti quantitativi. Allo stesso modo, nelle arti figurative, l'intuizione sensibile ha lo scopo di rappresentare nello spazio *figure* per l'espressione di idee, di archetipi, di modelli che «interpretino» la natura nella direzione della ragione (superando quindi i «limiti» imposti dall'intelletto e collegandosi direttamente con l'esteticità del sensibile). Come risulta, infine, evidente in relazione alla musica e al colorito, Kant vuole esplicitamente considerare il suo «sistema» come un «tentativo», fatto per riportare le belle

arti a un principio che, in questo caso, è quello dell'espressione di idee estetiche (secondo l'analogia di un linguaggio), e non lo riguarderà come una deduzione definitiva da quel principio (C.d.G., p. 184).

Da rilevare, pur sottolineando la cautela kantiana (cautela più che giustificata se si considera la relatività storica di ogni sistema delle arti), che l'arte ricondotta all'espressione di idee estetiche, cioè a un gioco complesso di facoltà che, anche nell'unitarietà di un *Geist*, non posseggono precisi confini ed il cui «gioco» reciproco può essere reso soltanto considerandolo parte di quella «tensione» verso la totalità propria al genio come principio produttivo. Inoltre, Kant considera l'espressione di idee estetiche come il principio dell'artistico istituito *secondo l'analogia di un linguaggio*.

Ci si deve allora domandare il senso che assume qui il procedimento analogico (che Kant utilizza sempre nei momenti maggiormente aporetici del suo pensiero), connesso a un discorso sul linguaggio. Dal momento infatti che la logica è considerata da Kant la scienza del pensiero discorsivo, il linguaggio ha in lui, sia pure implicitamente, un ruolo primario. Se è infatti vero, come già Herder aveva sostenuto, che in Kant manca una specifica indagine del linguaggio, è vero anche, tuttavia, che in lui «il linguaggio è uno di quei concetti che riguardano immediatamente lo scopo della critica della ragione e che proprio perciò non diventano mai *tematici*».¹⁴⁹ I concetti sono nel linguaggio, dunque, poiché si danno soltanto in una dimensione *discorsiva*, dove la connessione fra linguaggio e facoltà della ragion pura rende il linguaggio stesso il modo di espressione del legame pensiero-concetto. Nei termini con cui Cassirer interpreta Kant, si potrà dire che anche in Kant il «caos» delle impressioni immediate «ci si illumina ed articola solo per il fatto che noi gli "diamo un nome" e che così lo compenetriamo della funzione del pensiero espresso in linguaggio e dell'espressione linguistica»: «così il linguaggio diviene uno dei fondamentali strumenti spirituali grazie al quale si compie per noi il progresso dal mondo della mera sensazione al mondo dell'intuizione e della rappresentazione».¹⁵⁰

Il linguaggio, in quella stretta connessione genetica, sottolineata sia da Cassirer sia da Valéry, con il mito e con l'arte, mette quindi in atto una funzione simbolica della coscienza che costruisce *forme* che mantengono, nel fluire dell'esperienza, una specifica identità, facendo apparire il linguaggio stesso come una caratteristica «forma simbolica» dello spirito. Se è quindi possibile considerare in Kant il linguaggio come una funzione fondamentale costitutiva dell'apparato logico del pensiero, l'*analogia* fra il linguaggio e quell'espressione di idee estetiche che è l'arte

¹⁴⁹ M. Riedel, *Critica della ragion pura e linguaggio. Il problema delle categorie in Kant*, in «Rivista di Filosofia», LXXIII, 1982, pp. 311-12.

¹⁵⁰ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., p. 150.

rende forse possibile vedere in Kant il tentativo di porre su un piano trascendentale la «logica poetica» di Vico o la genesi produttiva dell'artisticità di matrice diderotiana o batteuxiana. La creazione artistica e il suo mondo espressivo possiedono una «logica» che non sottostà ai principi dell'intelletto e ai suoi giudizi e, di conseguenza, non è riconducibile a precostituite «forme» conoscitive se non per «analogia». Già nel linguaggio - nei linguaggi - dell'arte l'originaria funzione mimetica si rivela, come scrive Cassirer, appartenente «al campo della *poiesis*, cioè dell'attività creatrice e formatrice»: in tal modo, come si è notato da Bacone a Batteux, «la stessa imitazione si trova già sulla via dell'*espressione*, in cui gli oggetti non vengono semplicemente accolti nella loro forma compiuta, ma vengono costruiti dalla coscienza e secondo i loro fondamentali caratteri costitutivi».¹⁵¹

Non si tratta, tuttavia, di indirizzarsi (come Wundt e, parzialmente, lo stesso Cassirer) verso una riproposizione, su altro piano, psicologico o trascendentale, dell'idea vichiana dell'espressività, non necessariamente verbale, quale linguaggio «primitivo», ma di accentuare invece il lato «logico» dell'espressione artistica, evidenziato da Vico e posto da Kant nel contesto del sistema delle facoltà trascendenti dell'uomo. In altri termini, la funzione comunicativa e quella simbolica sono nell'arte del tutto inseparabili (i simboli sono contenuti immaginativi che comunicano il senso dell'opera) e la loro intrinseca legalità, le loro valenze espressive, possono essere colte e descritte all'interno di un discorso che abbia come referente l'oggettività dell'opera, in cui sia il «farsi» poetico sia le valenze comunicative offerte dalla percezione si ritrovano come elementi della genesi di senso dell'oggetto stesso. La logica poetica dell'arte non deve quindi venire inserita nell'ordine gerarchico di una tensione dello spirito verso la purezza di un «simbolo» portatore di un più profondo contenuto spirituale bensì nell'ambito di una descrizione degli atti espressivi, nel loro stesso «confondersi» di contenuti «logici», «linguistici» e «mitici»: perché l'analogia di cui parla Kant comporta un ruolo particolare delle produzioni dell'arte nell'ambito delle potenzialità del *Geist*, un ruolo che non può essere né «ontologizzato» né «gerarchizzato».

La possibilità di instaurare un discorso «copernicano» sul sistema dell'arte, è fondato sull'individuazione di una logica «altra», connessa all'espressione e alla creazione artistica - «logica» per non lasciare il mondo dell'arte nell'empiria di dati casuali casualmente ordinati o nella considerazione psicologica delle capacità dei singoli «creatori». Al mondo dei simboli concettuali va quindi opposta («opposta» proprio per quanto riguarda la struttura logica) la formazione del linguaggio, dell'arte e del mito, che rientrano tutti nel campo dell'*espressione*, dove non domina affatto il principio di non contraddizione (né è sempre dicibile la «ragion suf-

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 153 e p. 154.

ficiente» che porta all'esistenza un oggetto). Questa comune «dimensione dell'espressione» è dunque l'ossatura costitutiva di ciò che Cassirer chiama «la visione prospettica dello spirito» e che, nella tradizione del Settecento, si è affermata come «sistema dell'uomo»: qui le fonti kantiane della conoscenza (come Kant stesso afferma discutendo sulla natura del genio) si collegano in nuovi modi costruendo un «ordine» formato da oggetti e non da *logoi*. Nell'arte come nel mito, alla differenza delle formazioni oggettive, deve infatti corrispondere «una differenza nel "soggetto", nel comportamento specifico della "coscienza"». ¹⁵² Risalire dunque alle «condizioni» della loro possibilità significa mettere in atto una fenomenologia degli atti espressivi che le hanno poste dove, in analogia con il linguaggio, senza quindi alcuna identificazione funzionale e formale, il gesto e il tono possano presentarsi come atti espressivi che costituiscono, nel loro costruire «forme» concrete, la logica espressiva dell' arte.

In questo «movimento costruttore» il mito e l'arte sono «simboli», «non già - come scrive Cassirer - che essi designino sotto forma di immagine, di allegoria che allude e che spiega, una realtà precedentemente data, bensì nel senso che ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato». ¹⁵³ Il referente degli atti espressivi di queste «forme simboliche» non riporta tuttavia alla sola «attività» del soggetto ma al mondo, alla natura da «interpretare» secondo la produttività dell'immaginazione, alla genesi dell'espressività che nell'oggetto trova il suo «limite» e il «fondo» del suo senso: le attività «datrici di forma» acquistano il loro senso in relazione con il mondo dell'oggetto, con la realtà geroglifica del mito e dell'arte. «Simbolo» è qui un prodotto dell'immaginazione, è un «valore immaginativo» che, come scrive G. Piana, può essere richiamato «non soltanto in una direzione di sviluppo che conduce ai simboli ed alle immagini in genere, ma anche in rapporto al problema delle *potenzialità espressive* dei materiali percettivi»: esiste una caratterizzazione *qualitativa* dei materiali stessi che rimanda ad una valorizzazione immaginativa «ed è essa che conferisce al materiale una capacità espressiva. Quest'espressività fa tutt'uno con la *capacità allusiva del materiale*. Nel materiale vi è un' *immaginazione nascosta*». ¹⁵⁴ I geroglifici, i rapporti, i gesti, il tono *alludono* all' espressività del materiale stesso, prodotti

¹⁵² *Ibid.*, III, p. 75. Cassirer finisce peraltro per affermare che «solo nel *medium* del linguaggio si comincia a fissare l'infinitamente varia e fluttuante multiformità dell'esperienza espressiva; solo così essa acquista "forma e nome"» (*Ibid.*, p. 102). Peraltro il «teleologismo» da cui è pervasa la posizione di Cassirer non è affatto assimilabile alle posizioni fenomenologiche, come sembra credere, sia pure implicitamente, Gadamer in *Verità e metodo*.

¹⁵³ E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 18.

¹⁵⁴ G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 155 e p. 153.

dell'immaginazione «che fanno pensare» e, a loro volta, sono origine di catene immaginative.

Questo «oggettivismo fenomenologico», che ben si differenzia da posizioni neokantiane (e dello stesso Kant là dove parla di «disinteresse»), dovrà quindi rivolgersi in primo luogo all'oggettività dell'opera estetico-artistica: un oggetto che nel suo essere «traccia» di un'interpretazione «precategoriale» della natura rende visibili (la «visibilità» di Leonardo, nient' affatto «pura») le potenzialità espressive del linguaggio stesso, del mito, del loro incontro nei percorsi del pensiero, della storia, dell'arte. Un incontro che nell'arte non è soltanto un reciproco «condizionamento» bensì un'utilizzazione tecnico-concreta, dove è centrale la «natura» del materiale e del soggetto che lo manipola, di quei «simboli» presentati dal linguaggio e dal mito, il cui significato non deriva soltanto da quel che Cassirer chiama «l'originario atteggiamento del guardare» bensì dalla loro stessa struttura di senso, dalla struttura della loro «espressività».

È qui l'origine di quella che Vico chiamava la «logica poetica» dell'arte: la comunicazione intersoggettiva e lo scambio interpretativo fra natura e uomo - in analogia con il linguaggio - si configurano in espressione artistica, in prodotto espressivo di un'immaginazione produttiva, e mostrano, con la loro presenza, «percorsi di oggettivazione» (frammentari o precisi, secondo la particolarità delle poetiche e delle epoche) dalla materia all'opera compiuta, dal gesto dell'uomo al gesto oggettivato in opera dell'uomo. La vita «liberata esteticamente» non deve quindi ricadere nel «disinteresse» di un gioco fine a se stesso bensì, senza trascendere la sua originaria dimensione estetica, mostrare i «vincoli», in primo luogo legati al materiale stesso, vincoli tecnico-naturali connessi a qualsiasi processo costruttivo,¹⁵⁵ all'arte nella sua dimensione mitica e comunicativa.

Il tema della costruzione artistica appare quindi su uno «sfondo» che mette in luce sia le specifiche attività formatrici del soggetto e il suo mondo «emotivo-sentimentale» sia la «logica» che, radicata nel materiale stesso, mostra l'espressività delle opere d'arte e dei suoi «contenuti immaginativi». È in questo senso che si può parlare di una «logica» della creazione artistica: una logica che (ancora una volta in analogia con il linguaggio) sia formata da elementi che mutano il loro significato all'interno delle strutture in cui agiscono e che acquisiscono il loro senso relativamente all' *intenzione costruttiva* che li anima nelle loro operazioni di «trasformazione» della natura, in cui ne disvelano l'intrinseca «espressività». Ciò significa che, se anche ogni gesto ha una sua propria posizionalità «estetica», non per questo ogni gesto è «artistico», proprio perché la genesi della dimensione dell'arte richiede un nuovo atteggiamento, un processo particolare irriducibile al

¹⁵⁵ Si veda D. Formaggio, *Arte*, cit.

«fare in generale» e caratteristico invece delle potenzialità del *Geist*.¹⁵⁶ Il gesto, il tono della voce, il fondo «mitico» del linguaggio e la stessa origine discorsiva del mito agiscono nella direzione della creazione artistica solo quando l'intenzione costruttiva del soggetto mira a una «essenzializzazione» sensibile di processi che trascendono la loro stessa esteticità mirando, come avrebbe detto Valéry, a tradurre in *oggetto finito* un processo di infiniti effetti, di infiniti «gradi» e che è, di per sé analizzato, esso stesso *infinito*.

Finito ed infinito nell'arte. Il tema della finitezza e della infinità dell'arte, connesso a quello dell'intenzione sentimentale ed espressiva che muove l'artista nel suo operare «tecnico», è ancora una volta radicato nell'estetica kantiana: il *Geist* geniale «mette in gioco» una «universalità» (*Gemeingültigkeit*) estetica che non è la «validità universale» (*Allgemeingültigkeit*) dei giudizi logici e che ha il suo referente in un oggetto «geroglifico» o, meglio, nella sua relazione «espressiva» con questo oggetto. Il mondo del «sentimento» non coglie di per sé l'«universalità» dell'arte perché la base «estetica» viene sempre «trasfigurata» dall'operatività artistica: di fronte a questa «infinità» Kant risponde dunque «complicando» il sistema dell'*intenzione* soggettiva (ma «universale») relativa al creare artistico, al genio.

La connessione tra l'ambito dell'estetica e quello dell'arte non è dunque completamente compiuta: ma vi è all'origine del discorso kantiano il tentativo di «ordinare» secondo i canoni della filosofia trascendentale il principio stesso della logica poetica di Vico, dove, come scrive Pareyson, «la teorizzazione della conoscenza sensibile, del sentimento e dell'invenzione vien fatta in una sola e indivisibile dottrina, ch'è gnoseologica, estetica e poetica insieme, perché v'è nell'uomo un plesso indisgiungibile di sensazione, sentimento, figurazione, invenzione e conoscenza preriflessiva della verità».¹⁵⁷

In Kant permane tuttavia, connesso alla nozione stessa di «idea estetica», il sentimento di «non compimento» in relazione alla possibilità di approccio dell'uomo all'espressione artistica: essa è un'intuizione di un'immaginazione produttiva che risulta, di fatto, *inesponibile* (C.d.G., p. 205). Manca all'espressività dell'arte, da cui l'analogia - e non l'identificazione - con il linguaggio, quel passaggio «logico» che permette al pensiero di tradursi in concetti attraverso il linguaggio stesso, secondo regole aprioristicamente determinate. L'analogia linguistica con cui Kant caratterizza l'espressione ha dunque il suo limite nel fatto che le opere d'arte hanno una «foma di esibizione» diversa da quella dei concetti: poiché riportare una rappre-

¹⁵⁶ Ci si riferisce al significato che al termine *Geist* darà Husserl nel II volume di *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁵⁷ L. Pareyson, *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati, 1965. p. 35.

sentazione dell'immaginazione ai concetti si dice, in linguaggio kantiano, «esporla», l'idea estetica, dove il concetto non raggiungerà mai «l'intera intima intuizione dell'immaginazione» (C.d.G., p. 206) - dove non «esaurirà» mai i «pensieri» e i «concetti» ad essa inerenti - sarà, in questo senso appunto, «inesponibile». Avrà però un suo proprio «modo di esposizione» che rimanderà alla «totalità» propria della sua forma d'essere e, soprattutto al «sistema» di facoltà soggettive che «mette in gioco»: rimanderà all'uso soggettivo di una ragione che si esplicita nel genio e che, attraverso di esso, entrerà in contatto con la natura e con la possibilità di afferarla esteticamente, sarà un'interpretazione della natura da parte della finalità del soggetto.

Questa «natura nel soggetto» che non può essere concepita sotto regole o concetti è il «sostrato soprasensibile di tutte le sue facoltà» (C.d.G., p. 207), è quel «sistema dell'uomo» come accordo fra tutte le nostre facoltà conoscitive che costituisce «lo scopo ultimo dato alla nostra natura dall'intelligibile» (C.d.G., p. 207). È questa la *misura* della finalità estetica nelle belle arti: una misura che spinge quindi l'inesponibile all'interno di una finalità soggettiva che ha la totalità come scopo e che la raggiunge non mediante regole «oggettive» (ed obiettivabili) bensì sul piano di un'*universalità* fondata a priori sulla «natura» stessa dell'espressività artistica. Kant quindi, forse ancora una volta risentendo dell'influsso di Batteux, pur impostando il proprio discorso su un piano «soggettivo», giunge attraverso l'espressione a una definizione *oggettiva* della Bellezza, definizione che era in definitiva «mancata» sul piano del gusto.

Ha ragione V. Basch ad affermare che in Kant questa oggettività risulta «confusa», poiché non è chiarificato con precisione quali facoltà soggettive siano messe in gioco dal genio, che sono ora l'immaginazione e l'intelletto (quando, aggiungiamo, Kant intende ricondurre il genio alla «finitezza» del gusto), ora l'immaginazione e la ragione (quando Kant si spinge verso un'idea teleologica di totalità): ma è tuttavia qui, anche se in modo indubbiamente aporetico, che la «naturalità» del genio, oltre a perdere ogni carattere empirico ed aspecifico, si rivela come sintesi di facoltà del soggetto in grado di offrire della natura, di ciò che appare in quanto natura, un'interpretazione che mostri i «contenuti» dell'opera (immaginativi, culturali, mitici, ecc.) in un sistema non vincolato dai «principi» logici propri al «sistema» della conoscenza scientifica.

6. Invenzione e creazione

Dopo Kant, come già si è accennato, la nozione di «espressione» e quella di «sistema delle arti» hanno subito molteplici e ben differenziati sviluppi. Esiste tuttavia un elemento comune, anche ai maggiori vertici teorici di tali sviluppi, cioè il venir meno di quell'esigenza *descrittiva* in grado di esplicitare il senso degli atti

espressivi e dei contenuti immaginativi come opera di un genio «inventivo» che li organizzava finalizzando il suo «lavoro» alla costruzione di un'opera d'arte.

Là dove, da Schiller a Goethe sino ai romantici e allo stesso Hegel, si riprende in vari punti il contenuto dell'opera kantiana, sia per criticarla sia per svilupparla, l'utilizzazione di uno dei suoi elementi - dalla natura al *Geist*, dall'immaginazione al genio - in contesti poetici, antropologici o filosofici, raramente rileva l'esigenza di una comprensione genetica delle relazioni fra l'arte e le potenzialità produttive del soggetto: problema che, attraverso la *Critica del Giudizio*, aveva riproposto i temi di una «logica poetica», di un'interpretazione della natura attraverso l'arte e di una definizione «espressiva» dell'arte stessa che, da Vico e Diderot sino a Batteux, aveva permesso di superare una visione puramente «imitativa» o una sua riduzione a un piacere soggettivo e disinteressato.

Nel mondo romantico, tuttavia, non mancano tracce di un interesse per istanze descrittive in grado di spiegare «analogicamente» la «logica» della creazione artistica. In particolare Hölderlin, nel saggio *Sul procedimento dello spirito poetico*, sembra voler ricondurre «l'inesponibile» kantiano non a principi «assoluti» o alla totalizzazione di un genio ispirato e «creatore» bensì a un'analisi descrittiva delle componenti espressive stesse, la cui «fenomenologia» è «materiale» più che, come sarà nell'*Estetica* di Hegel, storico-spirituale. Domandandosi infatti come debba essere fatta la materia per essere ricettiva nei confronti dell'ideale, del suo contenuto e della sua forma, Hölderlin afferma che la materia, sia come evento sia come punto di vista, è una *realtà da descrivere, da tracciare soggettivamente o oggettivamente*. Questo fondamento descrittivo deve costituire la transizione tra l'espressione, ciò che è rappresentato, la materia sensibile, ciò che è propriamente espresso nel poema, e lo spirito, il trattamento ideale.¹⁵⁸

È questo quel che Hölderlin chiama il «procedimento poetico», su cui si interroga a partire dalla concretezza dell'opera, chiedendosi i significati della *sfera d'azione* dove «l'ideale si pone in modo obiettivo e reale di fronte all'ideale, il vivente di fronte al vivente, l'individuale di fronte all'individuale».¹⁵⁹ Questa «sfera d'azione» (ciò per cui, secondo Kant, l'arte in quanto creazione di opere si distingue dalla natura come produzione di effetti) è ciò che *realizza* lo spirito poetico, che tra l'espressione e il libero trattamento ideale pone il proprio significato.

Peraltro, Schelling stesso, nella sua volontà «mistica» di mediare nell'arte soggetto e oggetto, vede nell'arte l'incontro di ciò che può essere detto «arte» (*Kunst*) nel senso «artigianale» del termine e di ciò che è invece «poesia» (*Poesie*).

¹⁵⁸ F. Hölderlin, *Sul procedimento dello spirito poetico*, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano, SE, 1987,

¹⁵⁹ *Ibid.*

Un'istanza di «spontaneità creatrice», rappresentata dalla poesia, deve dunque essere «regolamentata» da un'istanza «tecnica»: «queste due attività che entrano nell'opera d'arte rispondono all'esigenza di un equilibrio formale nella creazione, di cui Schelling aveva sostenuto la necessità di fronte alla rigidità dei canoni classicisti e alla tendenza romantica di fare delle infinite e innate ispirazioni il centro di ogni produzione artistica».¹⁶⁰ Questo agire nell'arte di «conscio» e «inconscio», ovvero degli elementi che individuano per la conoscenza l'identità di spirito natura, oltre a riportare l'arte stessa sul terreno gnoseologico da cui Kant l'aveva, almeno parzialmente, svincolata, finisce tuttavia per condurre l'artista ad una forza «assoluta», che vanamente si cercherebbe di comprendere su basi descrittive. La paradossale affermazione che sia la natura ad imitare l'arte in quanto processo, si comprende soltanto vedendo nell'arte, e nel genio che la «crea», un Assoluto donatore di senso. Schelling, seguendo Schiller e sicuramente «superando» il radicale soggettivismo di F. Schlegel, invoca l'esigenza di un «principio oggettivo» in base al quale si svolge la creazione artistica: ma la creazione procede da un assoluto in cui si confondono natura e arte, che è *infinità inconscia* come sintesi di natura e libertà.

Nell'opera rischia quindi di instaurarsi una «infinità» incapace di guardare ai processi «finiti» che hanno condotto alla sua stessa oggettivazione: ad esporre un inesponibile mostrando non la forza espressiva di singoli atti ma una fusione totalizzante che è essa stessa espressione artistica. Le opere d'arte «finite», per cui Schelling usa il termine «vichiano» di «geroglifico», sono costruzioni «mitiche» la cui genesi si perde ancora nell' Assoluto, nell'identificazione di Bellezza e Verità: esistono soltanto in quanto accolgono in sé «l'intera essenza dell'assoluto».

Usare in questo contesto il termine «geroglifico» in connessione alle favole e ai miti è dunque molto diverso dal senso che si era delineato in Vico, in Bacone e, soprattutto, in Diderot. Ancor più che in Schelling, o forse in un quadro meno «sistemico» e per questo più vicino alle radici del «mitico» nel romanticismo, questa diversità può essere colta in Novalis, dove maggiori risultano gli apparenti punti di contatto e dove, soprattutto, meglio si coglie la nascita di quel fondo di «romanticismo perenne» che agirà su Valéry.

L'affermazione novalisiana che «l'io ha una potenza geroglifica»¹⁶¹ va infatti inserita all'interno di una discussione relativa all'idealismo fichtiano teso, nell'interpretazione di Novalis, a una «costruzione» dell'io che «non è un prodotto naturale, non è natura, non è un ente storico, bensì anarchico, è un'arte, un'opera d'arte» (Fr. 160, p. 80). La potenza geroglifica dell'io è dunque non il tentativo di-

¹⁶⁰ S. Zecchi, *La fondazione utopica dell'arte*, cit, p. 181.

¹⁶¹ Novalis, *Frammenti*, a cura di E. Paci, Milano, Rizzoli, 1976, p. 80 (fr. 159): d'ora in avanti citato direttamente nel testo.

retto di costruire una logica «artistica» della natura bensì quello, mediato, di «completare» natura e arte nella «dottrina» di un Io assoluto, che trova il suo compimento in una sfera etica che non è più né natura né arte. Il discorso sul geroglifico e sul suo significato espressivo è quindi la ricerca della genesi spirituale dell'Io e non la consapevolezza di un «linguaggio» artistico che trova la sua autonomia nel sistema nelle funzioni - delle facoltà soggettive.

Il discorso di Novalis su quella «lingua alla seconda potenza» che è la «favola» come «espressione di un intero pensiero» che «appartiene alla geroglifica alla seconda potenza, al linguaggio dei suoni e degli ideogrammi» (Fr. 1170, p. 298), riprende senza dubbio suggestioni vichiane (forse mediate attraverso Herder, Kant, Goethe e i primi romantici) e anche là dove sembra svilupparle opponendo al linguaggio geroglifico della fiaba quello «della verità» (Fr. 1258, p. 317), sposta di fatto la ricerca da quella di una «logica» dell'espressione artistica come lettura e interpretazione «geroglifica» della natura (secondo le indicazioni di Diderot, di Batteux e di Vico stesso) a quella della *genesì storica* (anche se non «storicistica») della poesia e al suo generale contenuto gnoseologico, con l'intento più o meno esplicito di recuperare in modo «nuovo» l'antica (o classica) *tradizione* poetica (e con la precisa consapevolezza di condurre un tentativo che ha un ossimoro alla sua base, e che è quindi essenzialmente «metaforica»).

Nella fiaba, per Novalis, «tutto deve essere meraviglioso, misterioso e incoerente» e «tutta la natura deve essere mescolata in modo strano con tutto il mondo degli spiriti», esprimendo «l'epoca dell'anarchia universale, della mancanza di leggi, la libertà, lo stato di natura, l'epoca anteriore al mondo» (Fr. 1258, p. 317). «Anarchia», «mancanza di leggi», «stato di natura» sono termini che, nel loro spessore «rousseauiano», devono probabilmente far riflettere sul significato poetico e ideologico delle affermazioni di Novalis, che si riveste anche di contenuti religiosi (la «religiosità artistica» di cui parlerà Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* e di cui già accennava nella *Differenza fra i sistemi di Fichte e Schelling*): la fiaba in quanto «epoca anteriore al mondo» possiede quei caratteri «mistici» (o «magici») che presentano in modo incoerente e «sparpagliato» i tratti di quel mondo che sarà «dopo» il mondo, del «regno eterno». Questo mondo mitico-favolistico, immagine di una natura che non è più e di una «non-natura» che non è ancora, è dunque nell'impossibilità più assoluta di «ordinare» e «sistematizzare» i geroglifici da cui è costituito: infatti il mondo della fiaba «è il mondo esattamente opposto al mondo delle verità e appunto perciò le somiglia tanto, quanto il caos somiglia alla creazione perfetta» (Fr. 1258, p. 317).

Il «poeta di fiabe» è dunque un «veggente dell'avvenire» e i suoi geroglifici espressivi non sono una diderotiana «interpretazione della natura» o i segni mutoli di una «barbara» logica qualitativa, bensì una prefigurazione *ideale*, attraverso un

caos selvaggio di immagini, di quel «caos ragionevole», di quel regno futuro cui il pathos profetico ed utopico non elimina il livello di idealità. La fiaba è una «visione di sogno, senza nesso» (Fr. 1259, p. 317) dove è impossibile scorgere «un fato morale» o un «nesso normativo» (Fr. 1260, p. 318): è l'originarietà della poesia antica (Schiller avrebbe detto «ingenua») che in sé contiene, in un caos dove i nessi sono ancora indiscernibili, «il passato, il presente e l'avvenire» (Fr. 1263, p. 318). La favola è l'espressione allo «stato selvaggio», «il massimo dell'esposizione poetica, popolare, della filosofia nel primo periodo»: ma non poesia «pura», «originaria», inizio delle «arti belle», bensì «filosofia artificiale», «tecnica», «frutto dell'intenzione», «trasmissione di uno scopo» (Fr. 1264, p. 318).

Questa «tecnica poetica» delle origini, oltre a collegarsi ad uno stato di natura che non ha ancora raggiunto la dimensione della storia (e non è quindi la «prima» forma di comunicazione e, di conseguenza, come vuole Vico, il «cominciamento» della storicità stessa), è la prefigurazione caotica e la sua riproposizione nel presente - di un regno superiore, di quel mondo che Novalis stesso canta nei suoi *Inni alla notte*. Nel quinto di tali *Inni* Novalis ricorda il «mondo dell'inizio», un giardino terreno dove gli uomini ebbero gioia e che, alla sua fine, lasciò l'umanità, ormai cresciuta, a guardare «cieli vuoti, deserti su di loro»: «Gli dei scomparvero con tutte le forze animate./Ogni paesaggio si svuotò/tacque la conversazione tra le cose./Severamente spogli numeri legarono il mondo/misure inflessibili dove prima immensamente fioriva/in oscure parole afferrato turbinando/come polvere, aria confusa nelle menti in affanno».¹⁶²

La poesia ha allora il compito di riproporre, sulla punta del presente su cui barcolliamo, un Tutto in cui nessuna divisione (*Trennung*) ci si oppone: un regno dove il «mondo dell'inizio» è rivelazione poetica del «volto di dio». La *Sehnsucht*, nostalgia che percorre l'intera poetica novalisiana, non è dunque un confuso stato psicologico sognante, bensì una *volontà di ricomposizione*, un desiderio di «appartenere» al mondo e di «possederlo», il desiderio filosofico di «trovarsi dappertutto come a casa propria» (Fr. 24, p. 41): come mostrerà Edoardo nelle pagine conclusive delle *Affinità elettive* di Goethe, dopo la morte di Ottilia, anche la nostalgia della morte va «imparata», non è un'adesione «naturale» all'alterità ma la fatica, il dolore quotidiano di «imitare l'inimitabile». Se è passato il tempo in cui «fiammeggiava» la vista delle cose, la nostalgia, volando in loro, ci permetterà di «tornare in patria», dove il futuro che ci aspetta è «il tempo che ci precede», che è ora «sacro tempo»; la poesia è il sogno che spezza la nostra prigionia e, tra le «braccia paterne», ci dona la libertà, «l'oro del tempo che verrà».

¹⁶² Novalis, *Inni alla notte*, Milano, Guanda, 1979

In questo caos vi è una «costrizione» della materia, della «formula geroglifica», sull'intenzione poetica: la favola dunque, la «prima arte geroglifica» (Fr. 1264, p. 319), è inserita da Novalis nella genesi dell'espressione artistica ma, prima ancora che per specifici scopi mistico-poetici, per una riproposizione della distinzione schilleriana fra poesia «antica» e poesia «moderna». In un'epoca in cui la ragione e la divinità «non parlano all'uomo in modo abbastanza intelligibile, abbastanza evidente» (Fr. 1264, p. 319), è la natura stessa che parla attraverso la favola: «le pietre, gli alberi, gli animali devono parlare perché l'uomo senta se stesso, perché si risovvenga di se stesso» (Fr. 1264, p. 319).

La favola è una forma di riconoscimento originario dell'uomo attraverso un'espressione ancora confusa, priva di un intrinseco ordine espressivo e che va quindi superata in una costruzione superiore, autenticamente poetica: qui, infatti, «l'arte della comunicazione, della consapevolezza, ossia il linguaggio, e l'arte della rappresentazione, della formazione, ossia la poesia, sono ancora una cosa sola» (Fr. 1264, p. 319). Soltanto più tardi, all'inizio dell'epoca moderna, questa originaria massa caotica si scinde: e solo allora può sorgere l'arte della denominazione, la lingua in senso proprio - la filosofia - e l'arte bella, l'arte della creazione, la poesia in genere. Il geroglifico della favola è dunque una produzione «inconscia» dello spirito che permette a Novalis di aderire misticamente al dato poetico, considerato come origine indescrivibile ed indefinibile.

Questo tratto - neoplatonico e «schellinghiano» - è tuttavia connesso a un'esigenza «tecnica» di costruzione poetica in cui Novalis paradossalmente si incontra con una tradizione «illuminista», che gli è sostanzialmente estranea - e con la quale coagulerà il duplice «sentire», illuminista e romantico, di Valéry. D'altra parte, la fiaba è per Novalis la più alta forma di poesia e se la poesia è da lui considerata come una «doppia attività» di creazione e comprensione che non deve abbandonarsi a un vago entusiasmo ma seguire al contrario una «tecnica rigorosa», questo richiamo alla consapevolezza della creazione artistica non muta l'essenza casuale e inconsapevole dell'arte stessa: se Valéry (e prima di lui Diderot) prendono avvio da questa coscienza delle dimensioni casuali e inconsapevoli della creazione artistica - di quelle che sono le sue «tracce» mitiche - per costruire una «logica geroglifica», un sistema «leonardesco» dell'espressione artistica in grado non di definire ma di descrivere i processi dell'artisticità, qui costruendo l'incontro fra mito e logos, Novalis (pur con alcune affinità di fondo) tende invece a vedere nella favola, nella poesia come riproposizione mitica della favola stessa, una *decostruzione* di questo incontro e quindi di ogni «logica» possibile della creazione artistica condotta con «ostinato rigore».

Novalis, pur con la coscienza moderna delle differenze fra i generi, considera il poeta di fiabe come un «microcosmo» che ha in sé la voce dell'universo intero ma

in un modo confuso perché il poeta adora il caso e le sue parole sono i geroglifici di un incontro «magico» con la natura. «Il mago - scrive Novalis - è un poeta. Il profeta sta al mago come l'uomo di gusto al poeta» (Fr. 1750, p. 436): così, attraverso la poesia, viene resa magicamente possibile la più alta simpatia e cooperazione tra finito e infinito - ma senza che ciò conduca ad una determinazione di questi due elementi come «generativi» della forma artistica.

Séailles e il problema del genio. Ampliare la teoria del genio e della espressione kantiana verso un esame genetico dell'immaginazione artistica sembra il compito che né Kant, né i suoi seguaci, hanno portato a compimento, facendo divenire «creazione» quel che altrimenti può apparire solo un'invenzione «naturale» dell'uomo. L'«invenzione» è così ricondotta da Kant al genio come «guida» dell'uomo, come capacità di cogliere idee «originali», senza quindi approfondire la genesi «creativa» dell'inventività del genio, senza mostrare ulteriori possibilità di quella sua capacità, come affermerà F. Schlegel, di «mediare» finito e infinito. Né, in questo senso, la dottrina kantiana del genio può essere «integrata» attraverso le teorie romantiche o i suoi compimenti idealistici, dove la «spiritualizzazione» della natura conduce a una sua «alienazione» come «sonno» del ogos o dove, come in Schelling stesso, il genio si rivela come l'Assoluto nell'uomo, incarnazione mondana dell'Infinito. Si istituisce quindi una sorta di implicita opposizione tra il genio «inventivo» e quello «creativo»: tanto che è significativo che uno studioso di Kant degli ultimi anni dell'Ottocento, Victor Basch, per profondo conoscitore del romanticismo tedesco, trovi più corretto collegare la teoria del genio di Kant ai risultati dei maggiori esponenti della «ritorna» della psicologia suoi contemporanei, da G. Séailles a W. Dilthey o W. James, autori tutti che esplicitamente rifiutavano qualsiasi «mitizzazione» del genio stesso.

Dilthey infatti, opponendosi a teorie tardopositiviste, si era in qualche modo riferito a Kant inserendo il genio nel contesto di una psicologia descrittiva, analitica e comparativa, che ne escludeva qualsiasi romantica «eccezionalità». Per Dilthey, il genio non soltanto non è un fenomeno «patologico» (come credevano Lombroso e i suoi seguaci), ma anche coincide con l'uomo sano e perfetto che, nell'arte, si rivela come una *potenza spirituale costruttiva* in grado di produrre una forma.¹⁶³ Nozione che indubbiamente ricorda il genio kantiano produttore di idee estetiche, in grado di creare nell'arte, attraverso l'immaginazione, un'«altra» natura correlata alle facoltà del soggetto in modo tale che la relazione permetta sia una definizione espressiva dell'arte sia una determinazione delle potenzialità del genio.

¹⁶³ Si vedano i saggi di estetica e teoria dell'arte contenuti nel volume VI dei *Gesammelte Schriften* di W. Dilthey, Stoccarda e Gottinga, 1958

Il genio era dunque, per Kant, secondo una definizione di V. Basch, un *mélange* particolarmente felice, in un *dosage* unico, di facoltà che generano una «inesauribile germinazione di immagini»: «Kant ha visto che il genio è insieme cosciente e incosciente: cosciente, dal momento che è sempre attraverso un atto di riflessione che l'artista concepisce un oggetto da trattare, attraverso un atto di libera volontà che lo esegue; e incosciente, dal momento che, d'altra parte, questa concezione si impone in qualche modo fatalmente alla sua immaginazione, dal momento che, una volta che il soggetto è nettamente concepito, le immagini destinate a esprimerlo si raggruppano da se stesse intorno al sentimento dominante o all'idea principale, e l'opera d'arte sembra scaturirne attraverso un processo organico, come un essere vivente».¹⁶⁴ Questo confluire di elementi «coscienti» ed «incoscienti» nella genialità kantiana, secondo un'interpretazione che Basch esplicitamente allontana da quelle di Schelling, Hegel e Schopenhauer, i quali rendono le idee estetiche delle «essenze misteriose», apre la genialità a una possibile descrizione delle sue componenti espressive, a quell'insieme di immagini che spingono l'artista alla creazione e che l'artista deve rendere «coscienti» per produrre l'oggettività dell'opera.

Gli elementi «casuali» e «mitici» (come li chiamerà lo stesso Valéry) presenti nella creazione artistica si traducono in atti finiti secondo un processo che, se non è «esponibile» sino alle sue motivazioni più «segrete», può tuttavia essere mostrato in una descrizione poiché descrivibile è «l'auto-organizzazione» delle immagini che realizza l'opera stessa. Non si tratta di «definire» il genio bensì di mostrarne l'operatività «naturale» e, da qui, la forza espressiva che deriva dalla sua volontà di cogliere il «senso del mondo» e di comunicarlo, di «sentirlo» afferrandolo nella sua «estetività» e di «esprimerlo» attraverso la prassi dell'azione artistica. Il genio in quanto «salute dello spirito», punto di incontro del «sapere» con il «potere», è la «messa in opera» espressiva dei saperi dell'uomo - dalla capacità di sentire alla «tecnica» del costruire - come avvio di una interpretazione «non galileiana» della natura.

È da queste basi kantiane, passate attraverso mediazioni positiviste, che prendono avvio le indagini sul genio condotte da G. Séailles, iniziate con *Essai sur le génie dans l'art* e proseguite con scritti su Leonardo da Vinci che costituiranno la fonte primaria per Valéry e che sono inoltre importante strumento sia per ripercorrere brevemente la tradizione sin qui delineata sia per introdurre la «fenomenologia» della creazione artistica che si svilupperà nell'opera di Valéry. Il genio infatti, per Séailles, con indubbio linguaggio kantiano, va considerato in analogia con la natura perché da qui è possibile instaurare una logica poetica consapevole della sua struttura di funzioni e di azioni. Il genio, scrive Séailles, «è la bellezza vivente nelle

¹⁶⁴ V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896, p. 474.

sue leggi, divenuta potenza: una potenza regolata, capricciosa e feconda, capace di tutte le metamorfosi.¹⁶⁵

La forza «goetheana» che fa dell'arte un processo di *Bildung* «metamorfica» è «regolata» e non ha nulla di «miracoloso» poiché ogni cosa, nella natura, ha le sue leggi, lo spirito come le cose: il genio «non è un mostro», è «umano, è una differenza di grado, non una differenza di natura» (E.G., p. VIII). L'immaginazione produttiva del genio ha il suo radicamento nel corpo poiché è qui, come già accennava Diderot, l'origine della creazione: per comprendere il genio bisogna studiare questa potenza creatrice in tutti i suoi gradi e forme, sottolineando «il suo ruolo nei diversi atti dell'intelligenza, il suo intervento nello studio della natura», mostrando, infine, come la sua potenza di costruire immagini gli permetta di «esprimersi liberamente» (E.G., p. IX).

Séailles, seguendo Kant, collega dunque il genio a un insieme di «immagini interiori» che, anche in virtù della sua propria pratica psicologica, ritiene di poter descrivere, svelando così il «mistero» dell'arte e della bellezza, senza rinchiuderle in rigidi schemi ma, al contrario, trovando per esse «una definizione mobile, largamente aperta, che si presti a delle nuove forme» (E.G., p. XI). In questo modo, come già si era notato in Batteux, il genio è essenzialmente un «potere di organizzazione», la potenza di origine kantiana di «organizzare idee, immagini o segni, spontaneamente, senza impiegare i procedimenti lenti del pensiero riflessivo, le tappe successive del ragionamento discorsivo» (E.G., p. 3). Nell'arte si dimostra che la natura, nel genio costruttore, può e deve «fare salti» e la capacità di organizzare il proprio lavoro, secondo un ordine «logico» non è necessariamente connessa ai *logoi* bensì è un approccio diverso al mondo radicato nella nostra stessa sensibilità, al nostro organismo ed ai suoi sistemi cinestetici: anche nel disarmonico vi è nel genio una tensione verso l'*armonia* che, malgrado la vaghezza del termine, deve essere qui intesa come un impulso verso la «grazia», come, in un senso più vicino alla tradizione settecentesca che a Kant, una ricerca delle leggi, uno sviluppo dell'analisi e della sintesi, la ricerca di un ordine nella successione dei fatti che nell'arte - come nella scienza ma a *gradi* diversi - si sviluppa.

Il genio artistico è capacità di costruire «corrispondenze», una «poesia incomunicabile» che, attraverso l'immaginazione, trasforma la natura e la vita, anima le cose e dà loro un senso, un'espressione, un linguaggio: un mondo di *rêveries* che si fanno concrete nell'opera e negli atti costruttivi dell'artista perché nell'arte è offerto «lo spettacolo e l'illusione di una natura tutta spirituale» (E.G., p. 153). Il genio è, in conclusione, armonia tra le facoltà soggettive: richiede soltanto dei sensi «de-

¹⁶⁵ G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883, p. VII. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con la sigla E.G.

licati», una vasta memoria, un'immaginazione insieme viva e tenace che, nel rapporto con il mondo naturale sia in grado di generare quella realtà «altra» che è l'opera d'arte. La natura «interiore» della creazione artistica è sempre in collaborazione costruttiva con la natura «esterna» perché è soltanto nel lavoro su di essa che la vita dell'artista potrà sprigionarsi fondendosi con la vita del mondo e dell'opera stessa: una vita che si manifesta come un «lusso», come un gioco attraverso il quale l'artista entra in comunicazione con il mondo.

L'arte è una lingua, ma una lingua di linee, di suoni, di colori, di movimenti della mano e dell'orecchio - una lingua che non ha necessariamente bisogno di «parole», pur muovendosi in analogia con il linguaggio: «è la lingua del suo corpo, la lingua di cui tutta l'organizzazione fisiologica e psicologica è lo strumento, è più della sua lingua materna, è il suo linguaggio naturale» (E.G., p. 196). L'analisi del genio finisce così per divenire una «anatomia del corpo vivente», del corpo dell'artista che lavora e che soltanto lavorando «acquista» genio, proprio attraverso quello specifico «sentimento della vita» che è, nell'arte, il lavoro. Solo in questo modo l'artista potrà costruire uno *stile*, considerato come il pensiero visibile della sua espressione, che appartiene alla vita dell'autore e della società in tutte le loro molteplici componenti. L'artista è «un artigiano della sua anima» e la sua genialità consiste nell'*unità creativa* che riesce a porre fra sentimento, concezione ed *esecuzione*: «l'opera eseguita è lo spirito visibile nel corpo che si è creato» (E.G., p. 229). *Da Leonardo a Valéry*. Il genio esiste come «unità creativa» - unità cioè dello spirito di «invenzione» - genio come *Geist* che in sé riassume le potenzialità del «sistema dell'uomo» - e di «creazione», capacità cioè di entrare in contatto, a partire dal «finito» della «natura naturata», con l'infinito, con la natura come crocevia di *possibilità espressive*, di potenzialità espressive, con ciò che Spinoza chiamava «natura naturante».¹⁶⁶ Questa «unità creativa» - connessa a una fenomenologia degli atti espressivi e a una «interpretazione» della natura - deve, proprio per chiarificare questi due elementi «tornare» a Leonardo, a Leonardo non solo come emblematico «tipo psicologico» ma come emblema - geroglifico appunto - dello sviluppo del genio, del suo percorso dalla «logica poetica» alla costruzione.

Un Leonardo che sembra rinchiudere in sé, in nuce e in enigma, quelle problematiche che da Bacone a Vico, da Batteux a Diderot, sino a Kant, hanno connesso la creazione artistica all'invenzione, l'arte alla natura: Leonardo che non cessa mai di porre come enigma la pittura in quanto filosofia, che sa che la pittura tuttavia, a differenza della filosofia, *non può darsi nella forma della narrazione*, Leonardo

¹⁶⁶ Anche se non affronta in specifico il problema estetico, è importante per questi temi il volume di G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

quindi che con la sua pittura, con parole di Hegel, «penetrò più che non altri prima di lui nello studio delle forme del corpo umano e nell'anima della loro espressione», raggiungendo nello stesso tempo «una grande sicurezza nell'uso dei mezzi che il suo studio gli aveva messo a disposizione», cioè con un'eccezionale consapevolezza delle potenzialità pratico-teoriche della tecnica artistica.¹⁶⁷ In altri termini, Leonardo permette di superare le antinomie illusorie - illusorie in quanto presentate come antinomie - tra «illuminismo» e «romanticismo» poiché in lui la *potenza* dell'arte tende al superamento stesso della separazione tra «invenzione» e «creazione», che divengono sinonimi là dove il compito dell'artista si rivela la *costruzione*, interpretare la natura costruendo, costruendo e non «narrando».

Persino Walter Pater che, come già accennato, fa di Leonardo un poco credibile eroe dell'«arte per l'arte», caratterizza la sua figura con la frase baconiana «Homo minister et interpretes naturae», sottolineando che il legame «inventivo» che la sua «scienza» istituisce con la natura è finalizzato alla creazione, all'instaurazione di una *grazia*: in questo ritorno alla natura Leonardo «cercava di soddisfare una curiosità illimitata mediante le perpetue sorprese che la natura offre, un senso capillare della finitezza mediante la sua *finesse*, o delicatezza nell'operare, quella *subtilitas naturae* osservata da Bacone». Ma il creare di Leonardo non era affatto un «solitario culto della bellezza», nato da una «noncuranza nell'opera d'arte per qualunque cosa non fosse l'arte stessa»: ¹⁶⁸ al contrario, la dimensione estetica, anziché trascendersi volgendosi su di sé, è sempre aperta all'altro, è in continuo *dialogo*, attraverso il gesto costruttore, con la natura stessa che ha analizzato.

È un tentativo di porre in atto, con la grazia, una logica ritmica del fare artistico, di «dare forma» al tempo della creazione. Come nota Simmel, proprio riferendosi all'«Ultima Cena» di Leonardo, l'arte impone che si spezzi una «ingenua» unità di tempo per «raggiungere l'unità dei potenziamenti spirituali fino al vertice del loro effetto estetico». In questo modo Leonardo ha dato all'arte la possibilità di *esprimere* i contenuti della realtà «in un linguaggio completamente diverso da quello della realtà stessa», ¹⁶⁹ scoprendo una «terza dimensione», che è poi, a conclusione del discorso sin qui svolto, la dimensione interpretativa dell'arte stessa nei confronti della natura. Una dimensione che, una volta disvelato il substrato «filosofico», il percorso teorico che da Leonardo conduce, attraverso Bacone, Vico, Diderot, Batteux e Kant, a un progressivo venire alla luce di nozioni quali «geroglifico», «atto creatore», «espressione», è finalizzata a presentare, comprendere ed esibire la genesi fenomenologica dell'espressione artistica. Una genesi fenomenologica che, se

¹⁶⁷ Si veda G.F.W. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 1159.

¹⁶⁸ W. Pater, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 113.

¹⁶⁹ G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 98.

abbiamo sin qui visto svolgersi - per sovrapporre al senso «husserliano» del termine quello «hegeliano» - in «figure» storiche, si deve ora spostare, attraverso l'opera di Valéry, in figure «mitiche», che traspongono su nuovi piani gli stessi problemi, ricercandone la radice di senso. La questione fondamentale della relazione tra arte e scienza deve così perseguire, anche attraverso una «mitizzazione» di Leonardo, quelle trame teoriche che conducono la dialogicità della creazione artistica su piani «di confine», non dicibili con gli strumenti della scienza (verbali e non) né inquadrabili in norme «informative». L'attività artistica, nella sua stessa espressività, è, come afferma Fiedler e Valéry riprende, *infinita*: «è un lavoro continuo dello spirito, il cui scopo è di trasformare il mondo dei fenomeni visivi in possesso spirituale, in forma sempre più ampia e completa».¹⁷⁰ Un lavoro «interpretativo» che, come sosterrà anche Valéry, non va confuso con quello del «giudicare» e si rivolge in primo luogo alla natura, semplicemente intesa come la realtà percettiva, sensoriale che ci si offre in quanto «mondo circostante» e di cui noi stessi siamo parte.

Se è questa stessa natura l'oggetto delle molteplici «scienze» e «discipline», la loro distinzione sarà in primo luogo connessa agli svariati atteggiamenti soggettivi, con le loro correlate «forme d'espressione». «Atteggiamenti» e «forme» che, nell'arte, non possono essere considerati soltanto come «fonte» che suscita sensazioni e valori concettuali, ricerca, su base esclusivamente soggettiva, di un'ambigua «oggettività». D'altra parte, come nota Fiedler, «ciò che l'artista crea non è qualcosa di collocato fuori della realtà ma una modificazione, un accrescimento di essa»: sarà allora possibile «seguire l'artista nella sua attività e comprendere il particolare linguaggio che egli parla solamente rivivendo in noi il processo dal quale la natura esce trasformata in opera d'arte».¹⁷¹ I processi di «trasformazione» della natura in arte inventano e creano oggetti espressivi, che comunicano nuovi livelli di realtà presenti nel nostro mondo circostante, negli oggetti e nei loro «orizzonti» immaginativi, che pongono in dialogo strati di senso differenti per ordine e grado secondo un processo «desiderativo» che vieta l'«obiettivizzazione» dei processi stessi in una «scienza» come insieme di norme, canoni, principi.

L'arte, notava Diderot, guarda ai *rapporti qualitativi*, rapporti disvelati dall'operatività del soggetto, dai gesti, dalle voci del silenzio che il suo desiderio di cogliere i limiti delle cose «vede» nelle cose stesse: geroglifici la cui «logica costruttiva» - quella che porta elementi sparsi, orizzonti mutevoli, all'unità di un nuovo oggetto - implica una trama - un desiderio - dove intervengono, per «essenza», atti e momenti casuali e mitici, di una esteticità «diffusa», non normativa, descrivibile solo nel suo operare, dove interviene, con la sua forza «estetica», il mondo della

¹⁷⁰ K. Fiedler, *L'attività artistica*, cit., p. 83.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 226.

«non filosofia», dove i nuclei di forza sono le «idee estetiche» incapaci di darsi una «lingua», una legge che li riduca ad altro da sé.

L'indagine sulla creazione artistica che si è svolta da Leonardo a Kant ha mostrato, in primo luogo attraverso il legame con la nozione dell'*interpretare*, che questo campo non può venire considerato «unilateralmente», secondo una scissione rigorosa di dimensioni del soggetto e dell'oggetto, ridotto cioè ai soli atti soggettivi o alle specificità tecniche della materia; inoltre, «interpretare», secondo l'originario senso greco, vuole significare sia il momento produttivo dell'opera (il suo «trarla» dalla natura) sia la sua «lettura», inserita in un «orizzonte» di mondo. I fattori soggettivi ed oggettivi, «costruttivi» e «ricettivi», «artistici» ed «estetici», appaiono alla descrizione come distinti relativamente alla loro «struttura d'atto», ciascuna delle quali è specifica e irriducibile alle altre. D'altra parte, isolare questi fattori all'interno di un processo - di un «dialogo» - significa rinunciare a vederne in atto le particolarità produttive, rinunciare quindi a trasformare in logica poetica ciò che la descrizione presenta. La descrizione «interpretante» deve mettere in gioco, nell'esibizione e non nel trascendimento della sua stessa *estetività*,¹⁷² un «interpretare» che sia mosso da una *intenzionalità costruttiva*, in cui sono «in dialogo», e non possono essere visti al di fuori del dialogo loro contestuale, i fattori «soggettivi» ed «oggettivi», «artistici» ed «estetici» propri al *fare* dell'arte. Se dunque, a partire da Leonardo, si è vista «in opera» la genesi di questa fusione dell'interpretare-costruire, attraverso il «mito» di Leonardo si dovranno cogliere, in particolare con Valéry, i caratteri di questa specifica intenzionalità costruttiva, caratteri che mettono in evidenza la particolarità della costruzione dell'arte nell'ambito delle possibilità costruttive dell'uomo, le sue valenze «mitiche» che, come si vedrà, possono venire esibite soltanto nei «geroglifici» di nuovi miti. In Valéry, così come era in Batteux e in Diderot,¹⁷³ le nozioni di «imitazione», «creazione» e «invenzione» si fondono in un'intenzionalità costruttiva che conduce, come la vichiana logica poetica, sulla *espressione*, dove l'«anima» che crea sta «interpretando» la natura all'interno di un processo inventivo che è proprio al suo «essere uomo» - e ne costituisce la «misura».

¹⁷² Sulla necessità di trascendere la dimensione estetica si sofferma invece l'ermeneutica ontologica di Gadamer nella prima parte di *Verità e metodo*.

¹⁷³ Su questi temi si veda il capitolo seguente.

TERZO CAPITOLO

VALÉRY E IL MITO DI LEONARDO

1. Leonardo e l'estetica

Leonardo nell'interpretazione di G. Séailles. L'impostazione del discorso di Séailles su Leonardo, strettamente connesso alla sua teoria della «normalità» del genio, appare già di per sé molto importante per comprendere la traccia che seguirà Valéry non solo nelle sue opere su Leonardo ma anche nella generalità del suo pensiero «estetico-filosofico». Per Séailles è infatti «puerile» domandarsi se Leonardo abbia o meno sacrificato l'arte alla scienza¹, si può pensare, di conseguenza, che la questione sia un'altra, quella stessa affrontata da Diderot, Batteux e Kant, sostanzialmente estranea ai contemporanei «interpreti» del «mito» di Leonardo: dal momento che non si accetta una riunificazione «superiore» di arte e scienza e che se ne colgono le differenze genetiche e metodologiche, *come* è possibile un incontro, nell'arte stessa, fra arte e scienza, come è possibile cogliere i legami senza obiettarli in una «quantificazione» strutturalmente negata al mondo «qualitativo» dell'espressione artistica?

Il «come» potrà venire spiegato descrivendo non solo le particolarità della creazione artistica ma anche i «legami» che in essa intercorrono: Leonardo è «simbolo» o «mito» di questo processo perché la sua arte «è fatta di un sottile *mélange* di curiosità e di emozione, di verità e di tenerezza, di esattezza e fantasia» (E.A.L., p. 302), Séailles coglie quindi in Leonardo il problema centrale affrontato da Batteux e Kant, problema che è all'origine dell'estetica moderna: il rapporto fra arte e scienza, Se Batteux e Kant (e con loro Vico e Diderot) svincolano i problemi della logica costruttiva dell'arte dalla costruzione scientifica del mondo, vedono proprio per questo nell'arte, e in particolare nella creazione artistica, un «modo» di «interpretare la natura» differente da quello delle scienze esatte, un modo che negli oggetti non scorge pericoli di «oggettivazione» del sapere bensì, al contrario, il suo significato «dialogico».

Questo processo ha origine in Leonardo, che non vuole «riportare» l'arte alla scienza ma rendere possibile un discorso «scientifico» sull'arte stessa - dove «scientifico»

¹ G. Séailles, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in «Revue des deux mondes», CXI, 1892, pp. 302-330. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con l'abbreviazione E.A.L. Su Leonardo si veda anche di G. Séailles, *Léonard de Vinci; Essai de biographie psychologique*, Paris, 1892.

ha tuttavia un significato estremamente ambiguo, è, in primo luogo, un discorso capace di cogliere le specifiche «ragioni» degli atti della creazione artistica (gli «atti espressivi») attraverso procedimenti che non siano empirici o psicologici. Tutto ciò in un'epoca in cui la scienza non appariva a Leonardo come noi oggi la vediamo - e non solo per una questione di differente «estensione» ma anche perché Leonardo la «costruiva», «mischiaata intimamente allo sforzo personale, alla gioia della scoperta, essa aveva nei confronti dell'arte quello stesso ruolo che vi giocava l'immaginazione creatrice» (E.A.L., p. 303).

È quindi particolarmente significativa la «ripresa» della figura di Leonardo da Vinci da parte di Valéry in un contesto «moderno», dove la frammentazione dei saperi non è più il segno, come all'epoca di Leonardo, di un momento di costruzione di una nuova forma del sapere stesso bensì il dato storico di una realtà culturale che ha perduto il sogno dell'unità ma che tuttavia, con Leonardo che l'ha teorizzata, vede *nell'arte* la possibilità di una «sintesi» dei saperi, sintesi che non è annullamento delle loro differenze bensì, al contrario, teorizzazione del loro *dialogare*. Sia Leonardo sia Valéry colgono nell'arte un insieme di significati che, nell'unità concreta dell'opera, è in grado di «unificare» finito e infinito, lo studio rigoroso delle «cose astratte» e l'originaria, «vichiana», «emozione estetica» di fronte alle forme del mondo e dell'arte. Leonardo, come rileva già Séailles e come riaffermerà Valéry, scorge nell'arte una possibilità di interpretare la natura proprio perché nel suo «farsi» sono in dialogo i molteplici elementi che costituiscono la relazione stessa fra arte e scienza. Infatti Leonardo, in vari passi del suo *Trattato della pittura*, afferma che vi sono scienze che non possono essere insegnate, scienze che, appunto, si *realizzano* soltanto nell'arte e, allo stesso tempo, ne costituiscono la specificità: così la pittura è una «scienza», ma una scienza «che non riposa unicamente sull'analisi e le leggi universali del pensiero, e che implica l'*esprit de finesse*, il sentimento individuale» (E.A.L., p. 304).

Una scienza che richiede *operazioni manuali*, una tecnica di realizzazione e una «disposizione naturale» - un dono di natura che permetta all'artista di penetrare nei segreti della natura stessa, attraverso la docilità della mano che risponde a tutti i movimenti dello spirito. La pittura è una *scienza di qualità*, un'interpretazione «filosofica» della natura che comprende, «oltre all'intelligenza dei rapporti che possono essere calcolati, il sentimento dei rapporti complessi che sviluppa l'unità della vita» (E.A.L., p. 305) - quei rapporti che, per Diderot, esprimevano la bellezza e l'attività artistica in generale. Leonardo cerca nelle forme quell'armonia, quella grazia che permetta loro di esprimere il sentimento o la vita, in gradi, in sfumature, in ombre, in colori che sono rapporti non «quantificabili» ma che tuttavia, nell'opera, costituiscono un *sistema*,

rivelato sia nell'incontro «sentimentale» con il nostro «sapere estetico» sia negli atti espressivi che, costruendo, mutano in opera d'arte il possibile «qualitativo», «immaginativo» intrinseco alla natura.

Séailles dunque, come Valéry pochi anni più tardi, vuole, attraverso Leonardo, superare le schematizzazioni positiviste che vincolavano gerarchicamente e normativamente arte e scienza per esaminarne invece quegli effettivi legami che sono, in primo luogo, nello «spirito» del costruttore, nei mezzi d'azione naturali che l'artista (come, in altro modo, lo scienziato) utilizza secondo i suoi propri fini, secondo le sue «ragioni». Il processo della costruzione artistica possiede, di conseguenza, un'intelligenza posta nel suo stesso procedere tecnico, nell'*intenzione espressiva* che, nell'arte, la tecnica viene ad assumere, là dove la manipolazione della natura è finalizzata alla costruzione di un oggetto - un'opera, o un segno, come voleva Batteux - che è elemento *originale* di interpretazione della natura stessa e non «effetto» all'interno di un sistema dogmaticamente imposto e non «dedotto».

L'opera del pittore è, già di per sé, un «tutto organico» - una «natura» che è capolavoro dell'arte, prodotto dell'uomo che «gioca» con le emozioni umane, con la sfera originaria del suo sapere estetico: la pittura non è un «linguaggio» vago e sommario poiché possiede una sua «logica», quella stessa che pone di fronte a noi l'opera e che permette di coglierne i significati a partire dalla sua stessa «presenza», dall'*intensità del reale* che è in essa. Quando Leonardo afferma che la pittura è imitazione vuol dire, dunque, che «le sue immagini devono, per l'occhio, confondersi con la realtà stessa»: «imitare la natura non è rifare ciò che essa ha fatto, è scoprire e appropriarsi dei suoi procedimenti per fare un'altra cosa e meglio» (E.A.L., p. 308), per fare ciò che Batteux ha chiamato una «bella natura». In Leonardo letto da Séailles, la creazione artistica opera «come una lingua che si piega a tutte le esigenze del pensiero che l'ha creata per il suo uso e che, per la molteplicità e la varietà di queste esigenze, ha bisogno della scienza «le cui applicazioni intelligenti e imprevedute vanno all'infinito» (E.A.L., p. 309).

In questo contesto, dove la scienza è possibilità, apertura di sempre nuovi orizzonti per l'arte, per la costruzione, la parola «imitazione» acquista un senso nuovo, quel senso che continuerà a chiarificarsi e che, con Diderot, Batteux e Kant, diverrà «espressione»: «mezzo per la creazione, essa non porta più sulle immagini che ci mostra la natura, ma sui processi attraverso i quali essa ce la fa apparire» (E.A.L., p. 309). Facendo vivere in se stesso lo «spirito» della natura, e conoscendo le leggi che lo regolano, l'artista Leonardo può continuare la sua creazione proseguendo queste stesse leggi. L'ambizione di Leonardo è l'ambizione stessa dell'arte, continuare la natura attraverso la fantasia, e l'ambizione da cui nasce l'estetica come disciplina filosofica, quella di

«spiegare» i processi dell'immaginazione produttiva: «attraverso la scienza, attraverso la conoscenza vivente nello spirito e nell' opera delle leggi secondo le quali le cose ci potrebbero apparire, queste creazioni del sogno avranno l'intensità del reale di cui ci daranno l'emozione pungente» (E.A.L., p. 309).

In Séailles sono quindi presenti i punti «di partenza» della «lettura» di Leonardo da parte di Valéry: se scienza ed arte hanno un comune «afflato» creativo, che Leonardo incarna, l'arte possiede una sua specificità «qualitativa», resa evidente dall'operatività stessa, «simbolica», dell'immaginazione; la «forma» è soltanto un mezzo, un «segno», l'espressione visibile del soggetto che costruisce, dell'incontro dei suoi atti con il mondo circostante. Quando Leonardo afferma che l'anima è l'autore del corpo, l'affermazione va interpretata come una connessione «espressiva» che, in quanto tale, soltanto nell'arte si realizza. «Creata nell' anima per la vita - scrive Séailles - la forma esiste soltanto attraverso essa stessa e per essa stessa, essa è fatta per l'azione, che è il suo fine» (E.A.L., p. 310). Lo spirito è l'azione e nell'arte si realizza lo spirito - uno spirito inseparabile dal corpo e dai suoi nuclei di espressività «estetica», dalle fisionomie, dai gesti «mutoli», dagli atteggiamenti, dai molteplici segni e segnali espressivi: l'arte è, nel corpo stesso dell' artista, un'interpretazione «spirituale» della natura.

L'oggetto della pittura non è un'imitazione «passiva» di una realtà «esterna» bensì, in una «fusione» di interno ed esterno, la riproduzione creativa ed espressiva della natura attraverso «l'anima» - ciò che Kant chiamava il *Geist* - ma un'anima «corporea», formata da elementi qualitativi: l'emozione, la simpatia, le molteplici possibilità del comunicare. In questo modo, invece di subordinare l'arte alla scienza, Leonardo fa della scienza un mezzo per l'arte, dove l'osservazione della natura - è finalizzata alla costruzione artistica, presenza costruita dall'uomo di quella «bellezza divina» che è la natura stessa. La scienza, allora, ci offrirà la possibilità di penetrare nella ricchezza della realtà naturale, ma non potrà offrire la specificità propria all'invenzione artistica: «essa è un mezzo, l'insieme dei procedimenti riflessivi che ci permettono di esercitare il privilegio umano di aggiungere alle bellezze naturali create da Dio quelle che noi sogniamo» (E.A.L., p. 313).

Il punto di avvio di questa «invenzione», che è una «seconda creazione», è l'*osservazione*, la capacità di «vedere», la «passione analitica», lo sforzo incessante di «imparare a vedere»: ma un vedere che non è «puro», che si completa e acquista valenze interpretative nel *formare*, nella genesi della creazione artistica che, in ogni sua singola parte, scorge la possibile unità dell'intero e, in ogni gesto, la forza di un lavoro

«interiore», insieme cosciente ed incosciente.² Nell'incrociarsi, in Leonardo, di «incoscienza» e «coscienza» si inserirà la lettura di Valéry che nel «caso» e nella «necessità» vede gli elementi costitutivi dell'operatività stessa dell'arte. Solo da questa comunanza si può afferrare la specificità *espressiva* che differenzia l'arte dalle produzioni scientifiche: «l'espressione - scrive Séailles - deve essere la prima preoccupazione del pittore, è nel sentimento che deve cercare il principio stesso della forma» e l'arte, di per sé, «vuole la ricerca, l'attesa delle idee felici, la loro pronta espressione, eloquente e sovrana» (E.A.L., p. 315). Le immagini costruite dall'arte sono in Leonardo immagini della natura ma, appunto, *costruite*, dove cioè l'invenzione ha dato loro una maggiore intensità espressiva, in grado di andare nel senso della natura ma *al di là* della natura stessa: l'arte dà vita e pone nella vita, nel finito, quello che Valéry chiamerà «l'infinito estetico», il desiderio mai sopito e mai colmato che rende infinita la vita stessa.

Le creature costruite dalla pittura di Leonardo lasciano *intuire* l'infinito delle sensazioni confuse, le profondità segrete della vita, le forze interiori della fantasia - quell'*insieme di forze* che costituisce la base estetica su cui si edifica la creazione artistica, su cui essa trova la sua unità, l'unità di un finito che è geneticamente connesso, nell'artista e nell'osservatore, al mondo estetico originario, al mondo intuitivo da cui ha potuto nascere attraverso la mano dell'uomo. Il «sentimento» delle bellezze naturali è in Leonardo sia ricerca delle condizioni di esistenza e della struttura delle realtà naturali sia volontà di «entrare nel paesaggio» (come Diderot critico farà nei *Salons* con un dipinto di Vernet)³ di interpretare la natura costruendo con l'arte, combinando cioè gli elementi della natura per condurli a un esito espressivo dove la sensibilità non si distingue più dall'intelligenza in una «confusione» che è l'operatività stessa dell'arte. Leonardo, scrive Séailles, «aggiunge qualche cosa alla natura, la arricchisce di forme nuove, che sembrano, alla lettera, più parlanti, più espressive, più ricche di vita interiore» (E.A.L., p. 326).

Se Valéry, e prima ancora Séailles, «tornano» a Leonardo, è quindi, a differenza degli altri interpreti contemporanei, per confrontarsi indirettamente, attraverso una «maschera», con temi classici dell'estetica: il rapporto tra l'arte e la scienza, fra l'arte e la natura, problemi cioè che avevano visto nascere l'estetica stessa come disciplina in diretto contatto con le teorie della creazione, del «fare». Affermare dunque, come Séailles, che «il genio di Leonardo è fatto di un'intima penetrazione fra le scienze e

² Si veda H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, 1927.

³ Ci si riferisce al *Salon* del 1765, tradotto in italiano in D. Diderot, *Scritti di estetica*, a cura di G. Neri, Milano, 1957.

l'arte» (p. 329) significa sia riconoscere una continuità «costruttiva» tra questi due elementi sia ammettere che il loro incontro avviene su un piano espressivo dove sentimento e pensiero, imitazione ed espressione agiscono sulla natura secondo *modi* differenti da quelli di una ragione teoretica, modi che non conducono ad una significazione del mondo di carattere logico-linguistico bensì ad una sua espressione figurale-comunicativa.⁴ In quest'opera costruttiva l'artista deve cercare una logica espressiva che può ricordare la logica poetica di Vico, perché le forme che l'artista immagina, come nota Séailles, «sono sempre composte di elementi reali, combinate secondo leggi necessarie»: «il pittore è più che il discepolo della natura, il suo genio è la natura stessa che continua la sua opera attraverso lo spirito» (E.A.L., p. 329).

Non vi è dunque un salto brusco tra la natura e l'arte perché il passaggio fra le due è «insensibile»: «l'imitazione conduce all'invenzione, l'ideale continua il reale, noi ci eleviamo al di sopra di ciò che è senza separarcene» (E.A.L., pp. 329-30). L'artista è colui che intende il linguaggio delle cose le «voci del silenzio» - offrendo a queste cose un linguaggio umano carico di *accenti* qualificativi.

La visione teleologica del vitalismo di Séailles, che vede la natura, attraverso l'arte e la bellezza, elevarsi lentamente, di armonia in armonia, verso la coscienza, senza dubbio non trapassa nell'opera di Valéry. Tuttavia Valéry cercherà in Leonardo quelle modalità di incontro tra arte e scienza che, al di là delle apparenti similitudini «costruttive», potranno mostrare le differenze fra i due campi: differenze che nascono quando ci si rende conto che l'arte, invece di interpretare la natura liberandosi progressivamente dai residui mitici originari come fa la scienza, ricerca invece nella natura l'originarietà del mito, gli impulsi «casuali» che costituiscono il cominciamento estetico-sensibile della creazione artistica, quei «segreti» della vita della sensibilità che sono le specificità espressive degli atti del fare dell'arte come «rigorosa» architettonica dell'oggetto.

In Séailles vi è dunque la prefigurazione delle due anime di Valéry, o delle due anime di Leonardo: egli stesso mito, Valéry vuole cogliere, nelle profondità «segrete», «interiori» ed «esteriori» insieme, che spingono alla creazione artistica, le tracce di un percorso ad anse, labirintico - ma un percorso che si deve tentare di descrivere e di ricostruire, che deve condurre ad un risultato «finito», brancolamento non cieco che conduce all'opera d'arte. Leonardo è un personaggio «mitico», e Valéry ne reincarna il mito, perché in lui vuole risolversi il primo paradosso dell'estetica, simil a quelli di Jacques il fatalista: rendere «rigoroso», con «ostinato rigore», un processo le cui motiva-

⁴ Su questi temi si veda il capitolo IV.

zioni originarie appaiono nella confusa ricchezza del vasto regno «naturale» della sensibilità umana, «il possibile ad ogni istante».

2. Mito e arte in Paul Valéry

L'angelo e la creazione artistica. Al di là delle indicazioni tratte dalle opere di Séailles (che rimane tuttavia una delle sue fonti primarie), Valéry ebbe una conoscenza precisa e precoce dei codici leonardeschi, che sono presenti nei suoi testi in varie forme, dalla citazione alla traduzione, dalla condensazione alla interpretazione. Sia pure piuttosto casuale, come spiega Valéry stesso,⁵ l'incontro con Leonardo sembra guidato da quella sorta di «necessità» che rende possibili le «affinità elettive». Come nota infatti Blanchot, in Leonardo Valéry trova quella stessa indifferenza per i «fini ultimi» (ironicamente condivisa, potremmo aggiungere, da Diderot) che caratterizza tutta la sua opera: «un'intelligenza così padrona dei suoi mezzi, così abile nel passare dall'analisi agli atti, così capace di essere intelligenza, deve anche essere distaccata dai fini e non subordinarsi a una ricerca il cui valore in sé la renderebbe nulla in quanto potere di trovare qualunque cosa». Il «regno» di Leonardo è lo stesso di Valéry: «il possibile, ciò che può essere realizzato, ciò che assoggetta il sapere al poeta, ciò che trova nell'atto di fare la condizione e la prova dell'atto di capire».⁶

Gli elementi per una «mitizzazione» di Leonardo, come già si è potuto constatare, non sono il risultato di fantasie interpretative bensì contenuti presenti, oltre che nella sua personalità e nella sua vita, nelle sue opere artistiche e nella molteplicità delle sue frammentarie ricerche scientifiche. I «limiti» filosofici e scientifici di Leonardo, su cui insiste la critica più recente, non erano del tutto ignoti allo stesso Valéry e sono probabilmente questi stessi limiti a far nascere in lui la convinzione che, al di là di ogni interpretazione storiografica, Leonardo è «mito» perché la sua figura - esaltata o sminuita, innalzata da voli retorici o ridotta a dimensioni più propriamente «umane» - non può

⁵ J. Jallat in «Micromegas», nn. 2-3, maggio-dicembre 1983, p. 275. Di J. Jallat si veda anche *Introduction aux figures valéryennes*, Pisa, Pacini, 1982.

⁶ M. Blanchot, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, p. 83. Le opere di Valéry verranno citate direttamente nel testo utilizzando le seguenti abbreviazioni: O.I e O.II per *Oeuvres*, 2 volumi, Paris, Gallimard 1957; C.I e C.II per *Cahiers*, 2 volumi, Paris, Gallimard, 1974; Leonardo per *Scritti su Leonardo*, Milano, Electa 1984; S.A. per *Scritti sull'arte*, Milano, Guanda, 1984; C.M. per *La caccia magica*, Napoli, Guida, 1986; Teste per *Monsieur Teste*, Milano, Il Saggiatore, 1980²; A.D. per *L'anima e la danza*, Milano, Mondadori, 1946; Eupalinos, per *Eupalinos*, Milano, Mondadori, 1946; M.F. per *Mon Faust*, Milano, Mondadori, 1949. Si veda per informazioni su questi testi, la Nota bibliografica.

comunque venire «risolta», inserita in schemi normativi storici, logici o dialettici. E non può esserlo perché Leonardo, oltre che ingegnere, scienziato e filosofo, era tutte queste cose nel suo essere *artista*. Un artista la cui opera è una costante meditazione sulla natura e sul senso dell'artisticità, sul suo lavoro «dialogico» che rende l'artista stesso anatomista, fisico, matematico, biologo.

Leonardo è genio «universale» nel senso di Séailles e di Dilthey, dove l'universalità comporta l'impossibilità di concentrarsi su un aspetto specifico del reale se non nel momento in cui le singole conoscenze, gli innumerevoli fenomeni, le palpitazioni dell'essere trovano una loro sintesi nella *pittura*. L'artista quindi, come scrive A. Trione, deve farsi *savant*, «deve appropriarsi dei segreti della fisica, della dinamica, della chimica, dell'elettricità: deve saper dominare le forze interne ed esterne di cui dovrà servirsi per la costruzione della sua opera». ⁷ Leonardo, che scrivendo i suoi quaderni rimane in una posizione intenzionalmente solipsistica, che non comprende l'importanza della stampa per la trasmissione del sapere, soltanto nell'arte, quindi, parla all'intersoggettività storica e apre al «dialogo» il proprio stesso pensiero, rende «filosofico» il suo approccio pittorico al reale.

«Avere la pittura per filosofia» diviene allora quasi il motto che permette la «mitizzazione» di Leonardo da parte di Valéry, perché la pittura è il momento - la durata ritmica - in cui si disvelano, in cui si «mostrano» i molteplici sensi che «riempiono» la creazione artistica: una creazione che è il bilancio di un «percorso di attività» dove i processi tecnici modificano la realtà in un senso che interpreta la realtà stessa, rendendola un sapere e un potere inscindibile dall'uomo, dalla sua capacità di costruire combinando il caso e la necessità che appaiono in ogni sua parte, in primo luogo nella nostra stessa vita.

Per questi motivi il mito di Leonardo in Valéry è ben diverso da quello abbozzato da Baudelaire o da W. Pater (che pure sono autori fondamentali per la formazione dello stesso Valéry), visione di un genio misterioso, estetistico, decadente, come pure è lontano dall'eroe «razionalista» delineato da Borges: ⁸ Leonardo è in primo luogo l'immagine che Valéry offre al lettore di se stesso o, meglio, del «mito» dell'*io*, «angelo» che è «angelo caduto», necessità e angoscia - kierkegaardiano «salto» nel vuoto - di mostrare il senso del mito che sta alla base della costruzione artistica, della possibilità che l'uomo possiede di conoscere, comprendere e creare. Ma se è, in questo senso, *an-*

⁷ A. Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983, p. 10. Si veda anche F.E. Sutcliffe, *La pensée de Valéry*, Paris, Nizet, 1955.

⁸ J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971.

gelus novus, Valéry non lo è nel senso di Benjamin (pur nelle segrete «affinità elettive» fra i due autori e in un comune «antistoricismo»), proprio perché il suo angelo non fugge dal cumulo delle rovine né ritiene impossibile (anche al di là dell'istante di un tempo «messianico») una loro ricostruzione. Ricomporre l'infranto attraverso l'arte, descrivere i processi che conducono, fra mistero e potenza della ragione, e tale ricomposizione, è la forza, lo *Streben* faustiano, l'*impetus* e la spinoziana «passione» che spingono Valéry, che fanno di lui il mito di Leonardo, che costituiscono la traccia di quell'avventura che è la sua commedia dell'intelligenza, favola intellettuale di cui si devono ricostruire le tensioni, i frammenti, i progetti, i fallimenti e i compimenti.

Valéry-Leonardo, in quanto angelo che nella sua caduta annuncia un progetto - un progetto che forse è inconcluso ma che è pur sempre *progetto* -, è insieme, paradossalmente, Baudelaire, Pater, con la loro malata «noia» di vivere, *spleen* che è splendore e miseria dell'artista, ma anche Cartesio, Teste, Socrate, Eupalinos, miti del rigore e della «rigorosità» necessaria alla creazione: non solo il metereologo della bella immagine di Benjamin, «uomo sul promontorio del pensiero, teso a guardare fin dove gli è possibile, fino ai limiti delle cose o della sua capacità visiva⁹ - non uomo che si limita a «guardare», e nei limiti della propria vista pone l'angoscia (e la disperazione) del suo genio, ma uomo che, in quanto *testimone*, Teste, sa, come Leonardo e Bacone, che ciò che si vede costringe sempre l'uomo a meditare su ciò che ha visto e sulla natura della visione - se egli è filosofo ed a cercare, per meglio comprendere, il fondo del visibile attraverso la costruzione di nuovi oggetti, di nuovi volti, se quest'uomo è Leonardo, - se è un artista. Monsieur Teste - insieme eroe intellettuale e prigioniero dei frammenti accumulati del sapere - ha infatti un'idea favorita, un' *idea fissa*, e non la meno chimerica: «voler conservare l'arte - *Ars* - pur distruggendo tutte le illusioni d'artista e d'autore» (Teste, p. 94).

Creare distruggendo le illusioni, creare conoscendo il dolore della creazione: è questo l'annuncio dell'angelo e, insieme, l'ultimo messaggio di Valéry, che scrisse le brevi pagine cui diede titolo *L'Ange* pochi mesi prima della morte. La frase che conclude il saggio di Benjamin sulle *Affinità elettive* di Goethe - «solo per chi non ha più speranza è data la speranza»¹⁰ sembra allora adattarsi all'immagine sofferente che Valéry offre del suo angelo: ma una speranza che è un contrappunto tra due voci, quella delle domande dell'angelo e quella del commento che non dà risposta, ed anzi aggiunge enigmi

⁹ W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 46. Benjamin cita più volte Valéry nel saggio che dedica a Baudelaire in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1982.

¹⁰ W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 243.

all'angoscia dell'angelo stesso. È allora nell'inseguirsi delle due voci, nella ricerca di una pienezza al di là della luce, di una pienezza che conosca le ombre, che si pone per Valéry il tentativo umano dell'angelo: speranza posta nel costruire, nel conoscere costruendo anche se non si comprende ogni passo, se l'eternità è la storia - il dramma - di questa non comprensione, di una tensione che non trova mai il suo perfetto raggiungimento, di un desiderio che, come nell'arte, non può fare a meno di rinascere.

L'angelo di Valéry, anche nel nostro moderno (e benjaminiano) entrare nella storia volgendo le spalle, ha il viso pieno di lacrime e di stupore, non rivolto al passato, come l'*angelus novus* di Klee descritto da Benjamin, bensì al futuro, non con la certezza «illuministica» di un sereno compimento ma con la coscienza della sua possibilità. L'arte, anche là dove non si comprende, anche dove risveglia la lotta fra luce e tenebre, è insieme, come l'ambigua grafia di Leonardo permette di assimilare, un *pensare* e un *penare* (Leonardo, p. 75), ambiguo connubio che nasce da un'*azione* che fa dell'uomo-artista, dell'angelo che annuncia, non un osservatore estraneo, capace di vedere soltanto «rovine su rovine» o l'annunciatore della «piccola porta» da cui entra come «scheggia» della storia l'istante di un «tempo messianico», ma un creatore che nell'arte vuole «comporre» questi frammenti sino alla creazione, alla presenza sensibile dell'oggettività di un'opera: «l'Azione sugli altri - scrive Valéry - mai dimentica della loro meccanica - delle quantità, delle intensità, dei potenziali - e non li tratta come gli altri *se stessi* ma come macchine, animali - da ciò deriva un'*arte*» (Teste, p. 95).

L'*angelus novus* di Benjamin vorrebbe «destare i morti e ricomporre l'infranto» ma la tempesta che spira dal paradiso è così forte che gli impiglia le ali, ed egli è spinto irresistibilmente in un futuro a cui volge le spalle, avendo di fronte, per l'eternità, il cumulo delle rovine che «sale davanti a lui al cielo». ¹¹ Se ciò che chiamiamo il progresso è questa rovina, l'angelo di Valéry appare come il portatore di una diversa concezione della storia e della posizione dell'uomo nel mondo. L'angelo di Valéry infatti non si allontana dall'uomo - né come Messia, né come angelo o demone - ma, specchiandosi nell'acqua di una fontana, si vede uomo, vede le lacrime della propria «tristezza infinita», vede una «Tristezza in forma di Uomo», che «non trovava la sua causa nel cielo chiaro» (O.I, p. 205). L'angelo ricerca il senso dell'uomo, facendosi uomo - avendo cioè la coscienza che la sua natura «angelica» gli rende estranea la figura d'uomo che appare, il dolore, l'aspetto miserabile - segni che non coincidono con quello che egli potrebbe o dovrebbe essere, una «sostanza spirituale meravigliosamente pura». L'«infedeltà» del suo volto - lo scarto fra la luce angelica e la tenebra umana, il sorriso divino e le

¹¹ *Ibid.*, p. 80. Sulle affinità con Benjamin si tornerà più avanti in questo stesso capitolo.

lacrime terrene - confonde «l'intelligenza perfetta» dell'angelo e porta, anche in Valéry, alla rottura dell'unità, alla consapevolezza di una scissione, che è in lui stesso, nell'angelo, nell'uomo, o nell'uomo-angelo. Se l'angelo non comprende le *ragioni* del proprio pianto vede tuttavia che le lacrime, il dolore, le macerie, tracce sconosciute di un'insondabile alterità, possono «sospendere» il movimento della sua Ragione nella sua luce di eterna attesa, possono incrinare le sue «operazioni infallibili»: «perché ciò che causa il dolore nelle nostre nature inesatte fa nascere soltanto una domanda (*question*) nelle essenze assolute; - ma, per noi, ogni domanda è o sarà dolore» (O.I, p. 204).

Il solo porsi un problema - e non risolverlo - rende l'angelo «umano», trasforma il suo tentativo di comprendere in sofferenza: la *necessità* dell'angelo si realizza nel suo costante *tentativo di comprendere*, quello che è per l'uomo, nel *Cimetière marin*, un «tentativo di vivere». All'angelo, in quella che credeva essere la sfera della pienezza del pensiero, la corona di una conoscenza unitaria, appare la *mancanza*: la purezza della sua Intelligenza, che sperava di poter consumare senza sforzo ogni cosa creata, senza alterazioni, vede, nella luce della grazia, l'ineffabile del dolore. E, dal momento che egli vede tutto ciò che è, ed è conoscenza di ogni cosa, il dolore, le lacrime, il sentimento di un «mancato» sono per l'angelo il consapevole stupore che esiste qualcosa d'altro oltre la luce - ed è questo qualcos'altro che spinge il pensiero alla scoperta, all'azione. Nell'universo della sua sostanza spirituale «meravigliosamente pura», in cui tutte le idee vivono ugualmente distanti fra se stesse e da chi le pensa, in una tale perfezione della loro armonia, l'intelligenza dell'angelo continua a vivere nella sua sublime pienezza e, per tutta l'eternità, «non cessa di conoscere e di non comprendere» (O.I, p. 206).

L'angelo di Valéry, a differenza di quello di Rilke nelle *Elegie duinesi*, non è «tremendo», non mostra all'uomo la sua «essenza più forte» ma, al contrario, si lascia coinvolgere dalle domande stesse dell'uomo, che pongono in questione la sua lucidità e gli impongono una necessità da cui, nella luce del suo pensiero, si credeva libero, una necessità che lo fa agire, lo spinge alla radice delle cose e del loro esprimersi, al problema della «dicibilità» del mondo. In Rilke è il volto umano ad essere bagnato di lacrime, di fronte alle cose che, nel loro essere dette, non sono. Forse, scrive Rilke, «noi siamo *qui* per dire: casa/ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra, /al più: colonna, torre... Ma per *dire*, comprendilo bene/oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo, mai intendevano d'essere»: ¹² «il linguaggio nomina cose, all'Angelo si dicono le cose - ma proprio il dirle, *il non potere che dirle*, significa

¹² R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, IX, ti. it.di E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 1978⁴, p. 57.

trasformarle nel senso e nel limite del linguaggio - significa trans-porle nella *forma* del linguaggio - renderle invisibili». ¹³ In questa «dicibilità» delle cose sempre più vengono meno le *cose stesse*, le cose che si vivono: viene così alla luce il tema del *silenzio* dell'artista di fronte al mondo, che le opere di Kraus, di Hofmannsthal e di Wittgenstein hanno trasformato (spesso al di là della volontà degli autori) in una «mistica» del silenzio. Lo sfuggire delle cose al linguaggio, nel loro stesso venire dette linguisticamente, conduce al silenzio, all'impossibilità della parola anche per l'artista. Nella sua *Lettera di Lord Chandos* Hugo von Hofmannsthal, che significativamente la indirizza a Francesco Bacone, prima di volgersi al silenzio riconoscendo l'impossibilità di esprimere attraverso il linguaggio il proprio mondo interiore e la realtà oggettiva, tenta nella favola un'ultima via per la parola scritta, per la parola in comunione con le cose stesse: «Le favole i racconti mitici che gli antichi ci hanno tramandato e in cui i pittori e gli scultori trovano un piacere infinito e spensierato, io li volevo dispiegare come i geroglifici di una misteriosa, inesauribile saggezza, di cui talvolta mi pareva di avvertire l'affiato, come dietro un velame». ¹⁴

Il «velame» ha tuttavia il sopravvento e neppure il geroglifico, l'arte come impulso originario, riesce ad affermarsi: sono ora le cose ad essere mute, ad imporre il silenzio il non trovare senso - se non quello ironico di Musil, di un uomo perduto sino all'incesto, «senza qualità» sino a porsi al di là del bene e del male - in termini troppo «usati» per averne, termini logorati come «anima», «spirito», «corpo». Il «sentimento» stesso di un nuovo rapporto con il creato, con la natura, è un «incantamento» che abbandona l'uomo nel momento in cui questi si accorge che non può essere detto: la scelta di non scrivere più è per Lord Chandos l'impossibilità di entrare in sintonia con una lingua «di cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute, e in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto». ¹⁵

Sembra - ma sono forse due modi in realtà antitetici di «rispondere» ad una medesima situazione culturale - d'essere qui in sintonia con l'ultima ben nota proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein che, di fronte all'ineffabile che si mostra, ed è il mistico, afferma che, dal momento che non se ne può parlare, si deve

¹³ M. Cacciari, *Krisis*, Milano, Feltrinelli, 1977³, pp. 162-63. Si veda, connesso a questi problemi, M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986.

¹⁴ H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

tacere.¹⁶ Tuttavia in Wittgenstein, qui come altrove vicino ad alcune posizioni di Valéry, la lingua delle cose non è affatto muta e quindi il silenzio riguarda soltanto l'impossibilità di costruire un sistema «proposizionale» per realtà «ineffabili» quali le opere d'arte, realtà, appunto, non riducibili alla dicibilità di un linguaggio logico-discorsivo. Toccando questo terreno di «indicibilità» - la stessa dell'angelo di fronte al proprio dolore - l'arte mostra nel mondo, nelle cose, altre modalità non proposizionali di *comunicazione*: l'arte *esprime*, nulla tace del mondo anche se non si può «dire» tutto quel senso delle cose che appaiono - e la parola, qui come in Hofmannsthal, è geroglifico espressivo per mostrare nuove vie di relazione qualitativa con il mondo che ci circonda.

Una di queste nuove vie - la via di Leonardo-angelo caduto - che ancora una volta avvicina Wittgenstein a Valéry, è l'azione e, in particolare, l'azione dell'arte. Quando appare la contraddizione, quando la luce dell'angelo scopre le tenebre del dolore e le vede riflesse nel suo volto, è necessario *fare* qualcosa: «Devi agire - scrive Wittgenstein - e non riflettere».¹⁷ Questo impulso all'azione, che lega fra loro Valéry, K. Kraus e Wittgenstein, permette di dare voce al silenzio delle cose, di *esprimere* il silenzio stesso delle opere d'arte, di *mostrare* il mistico - le lacrime dell'angelo - senza obiettarlo in un'idea di «crisi» normativa quanto il silenzio che vuole imporre al mondo e agli uomini. Il silenzio è qui, si potrebbe dire, una figura «musicale»: è ciò che rende possibile il *ritmo*, il quale, a sua volta, è la trama temporale della creazione artistica, l'instaurazione di una grazia che non vede nell'armonia la pienezza ma la capacità di rendere espressivo il contrappunto, il rincorrersi delle voci contrastanti.

Superare il silenzio nel ritmo dell'espressione e della creazione dell'arte - mostrarne i geroglifici di senso - non annulla l'angoscia, la kierkegaardiana disperazione dell'angelo che teme sia di affermare se stesso (la sua natura divina) sia di negarlo (riconoscendosi umano): in Valéry (come in Wittgenstein) non esiste una dottrina «forte» - quello che è in T.S. Eliot il messaggio cristiano - capace di liberare dagli stati disperati. La disperazione, sia essa le lacrime dell'angelo, il «pensare» di Leonardo o la tagliente ironia distruttiva di Teste, è uno stato che *deve* accompagnare la ricerca e la creazione, è la necessità dell'angelo - il suo conoscere senza comprendere. L'uomo deve tuttavia «convivere», senza compiacersene in modo narcisistico, con il proprio dolore, capirne il significato di qualità soggettiva che accompagna il fare, senza che, per

¹⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1974.

¹⁷ L. Wittgenstein, *Osservazioni sui fondamenti della matematica*, a cura di M. Trincherò, Torino, Einaudi, 1971, parte III, 56.

questo, imbrigliato nel compiacimento dell'ineffabile, venga meno in lui la *lucidità* della ricerca. L'analisi «cartesiana» delle passioni non vuole affatto, in Valéry, eliminarle poiché la sua capacità analitica è «eccitata» dal viverle, diviene una «passione dell'Intelligenza» che sa descrivere ogni attimo delle passioni che vivono accanto - di ogni lacrima sul viso dell'angelo, anche se non le comprende, se non sa dirne il senso ineffabile: allo stesso modo, nel Marcel di Proust, la sofferenza per un amore non ricambiato (Gilberte) o per ambigue gelosie (Albertine) non impedisce bensì esalta le capacità di descrivere le «intermittenze» dell'amore e della gelosia. La sofferenza può essere separata dall'analisi solo se, paradossalmente, è presente in essa, se la sua nascita coincide con quella dello spirito analitico.

Rilke, concludendo le sue *Elegie duinesi*, afferma, in versi molto noti, che, pensando la felicità come un' *ascesa*, «ne avremmo l'emozione/quasi sconcertante/ di quando cosa ch'è felice, *cade*». In Valéry, invece, la felicità - la felicità e la sofferenza del fare arte - è piuttosto una *discesa*, un discendere nella profondità delle cose, un tentativo sempre rinnovato, anche in una sostanza «sublime» come quella dell'angelo, di comprendere la realtà frantumata del mondo, proprio perché al futuro non si debbano volgere le spalle bensì guardarlo nel volto, rischiando di non vedere mai il volto del Messia: la «caduta» comporta un precedente stato di felicità - una «età dell'oro» - ed è proprio a questo «mito» romantico che Valéry contrappone il «mito» di Leonardo e della creazione artistica. L'«ascesa» è un «scendere» sempre di più - e sempre di nuovo - verso le nascoste profondità di se stessi e del mondo, al di là di ogni utopia.

L'«indifferenza» analitica di Valéry non è «falsa coscienza», non nasconde il dolore dietro l'intelletto bensì mostra il dolore, la passione, l'eros, il tormento, attraverso l'intelletto, nella pienezza, cioè, del loro mostrarsi, in quella pienezza costruita da frammenti e ancora, nel suo essere, di frammenti tramata che è l'opera d'arte. Non dunque, in Valéry e nel suo angelo, «falsa coscienza» dell'ideologo che limita il mondo a quel che vedono i suoi occhi e il dicibile a quel che sa dire la sua parola: forse, piuttosto, «coscienza infelice», che non ha raggiunto il riconoscimento di sé in uno spirito conciliato, che non spera neppure di raggiungerlo ma continua la sua lotta, continua, di fronte all'eternità, e alla morte come sua negazione e affermazione, a far esistere la passione dell'intelligenza come punto di avvio di una «fenomenologia dello spirito» che ha le sue tracce in una fenomenologia della creazione artistica, nei suoi miti e geroglifici.

Di fronte all'angelo «ebraico» di Benjamin, all'angelo «orientale» di Rilke, Valéry presenta, in tutta la sua paradossale storicità, l'angelo della tradizione occidentale, l'angelo che insegna ad entrare in se stessi armati sino ai denti: l'angelo, in definitiva,

della Annunciazione, che porta a compimento il messaggio biblico, la maledizione del dolore, con l'angoscia di una speranza di cui non si comprende il senso, la cui natura umana e divina è paradossale, è uomo al di là dell'uomo. È l'angelo che, nella calma del suo consapevole dolore, annuncia all'uomo il suo destino di indagatore che agisce di fronte al contraddittorio - e qui trova la grazia.

In una poesia dei suoi *Charmes - Palme* - è per la prima volta presente in Valéry la figura dell'angelo - angelo che è poi Valéry stesso, così come l'aveva chiamato Degas. In un pensiero dei *Cahiers*, inoltre, Valéry, nel 1936, spiega con chiarezza il significato dell'immagine - del mito - dell'angelo, che deriva dal senso di estraneità da se stesso che ogni uomo prova: consapevolezza che essere un uomo, con tutte le varie specificazioni «naturali» e sociali, suscita il sentimento di una sorta di deviazione, deformazione, diminuzione, angoscia come se gli elementi di «identificazione» non corrispondessero affatto a quelli del «riconoscimento» della propria individualità e fossero invece imposti con la forza dal «caso». È di fronte a questo «moderno» «scarto» fra il proprio essere e la propria identità - la coscienza che la propria immagine allo specchio, una fotografia, una descrizione non coincidono affatto con l'*Ego*, pur essendo un io, un *moi* - che viene alla luce il lato «angelico» della natura umana (e quello inumano dell'angelo), quello che lo induce a cercare di comprendere, di formare e di organizzare le «scoperte» relative alla propria umanità, concependo che si è un mortale, un mammifero, un cittadino con uno stato civile ma anche un soggetto, una persona, con il «sentimento fondamentale naturale d'essere unico», «capace di una durata indefinita e di esperienze illimitate» (C.II, p. 321).

L'angelo della poesia *Palme* è dunque il simbolo di questa ricerca in se stessi, di quell'io che è il mito dell'uomo e che nella palma vede riflesso il peso della propria esistenza, equilibrio fra terra e «firmamento», «grazia» veramente umana: «quei giorni che ti sembrano vuoti/e perduti per l'universo/hanno radici avido/ che scavano i deserti./ La sostanza chiomata/ eletta dalle tenebre, / Non può fermarsi mai, / sino alle viscere del mondo/ di ricercare l'acqua profonda/ che le vette implorano». In questa ricerca, anche in ciò che appare vuoto e perduto, ogni «atomo di silenzio», ogni *istante* può essere l'*occasione* per la nascita di un frutto: il tempo non è perduto, ad ogni istante, nella ricerca dell'uomo che costruisce, è ritrovato, è *riconoscimento*.

È questa esigenza «antropologica» - che Valéry più volte esprime ricordando che l'uomo è «la misura di tutte le cose» - che, pur fra alcune profonde analogie di fondo, differenzia la necessità dell'angelo di Valéry da quella «messianica» di Benjamin e, ancor più, da quella di Rilke o dal silenzio di Hofmannsthal. In loro, infatti, la poesia non ha più parole per esprimere il profondo: «la poesia - come scrive Cacciari - non

può muoversi che nello spazio, ormai riconosciuto mondano-convenzionale, del linguaggio»; le cose si «ritraggono» nel linguaggio e la «missione» del poeta «consiste nel conservarle in questa loro trasformazione nell'invisibile» dove, come nel benjaminiano «dramma barocco», la «massima formalizzazione del linguaggio coincide con l'affermazione piena del suo destino di non poter "redimere", di non poter "risolvere"». ¹⁸ Valéry, al contrario, non vuole «conservare» le cose in un linguaggio formalizzato che conduce al silenzio perché compito del linguaggio - poetico e poetico - è per lui andare alla ricerca dell' espressività delle *cose stesse* che, nella poesia come nella pittura, le parole o le linee *mostrano*, offrendole all'uomo, permettendogli, svelandone le infinite maschere - quella dell' angelo, del teoreta, del cittadino, dell'artista, dell'amante - di giungere al *volto*, di riconoscersi.

Solo accogliendo questa problematicità «antropologica», questa kierkegaardiana molteplicità delle maschere che l'artista deve assumere per «muoversi» nel reale, si potrà comprendere la necessità di Valéry di *mitizzare* Leonardo, simbolo, quasi, dell'angelo caduto: perché in Leonardo c'è l'intera complessità, nel frammento (come le lacrime sono tracce singole di un unico pianto), della costruzione o, meglio, la consapevolezza della *necessità antropologica* del fare. Se Rilke «cattura» le «parole» delle cose, per dirle in un modo in cui mai esse stesse, nell'intimo, intendevano essere, Valéry prende le parole come geroglifici di cose, per esprimere, per far dire alle parole, attraverso l'arte, tutto ciò che le *cose stesse* sono e tutto ciò che sono per l'uomo. «Io - scrive Valéry in *Monsieur Teste* - voglio prender dal mondo (visibile) solo alcune forze - e non alcune forme, ma di che fare alcune forme. Niente storia - niente scene - ma lo stesso senso della materia, roccia, aria, acqua, fibra vegetale. Voglio le azioni e le fasi - non gli individui e la loro memoria» (Teste, p. 96). Leonardo come angelo caduto rappresenta una forza faustiana che, ancora una volta, risponde alla sfida di Mefistofele - e scende alle Madri, affronta il «vuoto e la solitudine» per poter andare verso la grazia di Elena.

Nello *Streben* di Faust è dunque una delle prime fonti del mito di Leonardo, personaggio che, scrive Valéry, «indefinitamente guadagna a essere sostituito con la leggenda nella storia» (Leonardo, p. 75): mito dell'artista che vuole cogliere il senso profondo del reale nella costruzione artistica, possibilità infinita che è il progetto della forza dell'uomo, forza di metamorfosi in un costante divenire di *formazione*.

Cosmologia e metodo in Valéry. Il primo scritto che Valéry dedica a Leonardo, datato 1894, e quindi significativamente vicino non solo alle opere di Séailles ma anche

¹⁸ M. Cacciari, *Krisis*, cit., p. 168 e p. 169.

all'edizione degli scritti leonardeschi curata in Francia da C. Ravaisson,¹⁹ ha il titolo indubbiamente «cartesiano» di *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*. Questa esigenza «metodologica» che percorre il discorso di Valéry deve venire considerata essenziale sia per l'artista sia per lo scienziato: è una comune tensione *etica* inseparabile da qualsiasi procedimento di costruzione, da qualsiasi «interpretazione della natura». Fra «l'infinità dei Cartesio possibili» (O.I, p. 794) presentati dalla tradizione storico-filosofica, Valéry, sin dai suoi primi anni formativi, sceglie il Cartesio capace di indicare un *ordine per l'azione* attraverso una descrizione delle condizioni e delle conseguenze di un fatto - l'opera d'arte per Leonardo che libera l'Io «da tutte le difficoltà e da tutte le ossessioni o nozioni per lui parassitarie, da cui è gravato senza averle desiderate né trovate in se stesso» (O.I, p. 840). «Il Cartesio di Valéry - scrive Trione - è il teorico di un metodo universale che consente un *regard sur toutes choses*, le quali devono farsi idonee ad essere trattate secondo il metodo stesso e tali che se ne possa ragionare nella maniera ardita e sicura del geometra, che - isolati e formulati i propri assiomi e i propri postulati - trova le vie di una verità "comme préétablies ouvertes devant lui"».²⁰

Il «metodo» di Cartesio - o almeno l'esigenza «cartesiana» che un metodo è preliminarmente necessario per qualsiasi azione - permette a Valéry, attraverso Monsieur Teste prima ancora che Leonardo, di «isolare» il significato e il valore di un Io «assoluto» in grado di avviare una «fenomenologia delle forme artistiche». Nelle «figure» di questa «fenomenologia», che il metodo rende possibile ma con cui non si identifica affatto, fenomenologia che è paziente lavoro di interpretazione e trasformazione della natura, tentativo sempre di nuovo rinnovato e rinnovabile di porre il soggetto in un rapporto *costruttivo* con il mondo, Valéry dichiara lo spessore *mitico* e *paradigmatico* del suo discorso sul metodo: «in realtà - scrive - ho chiamato *uomo* e *Leonardo* quello che m'appariva allora potenza dello *spirito*» (Leonardo, p. 28), dove «spirito» significa propriamente l'insieme delle capacità comprensive e costruttrici dell'uomo espresse attraverso figure mitiche, la cui esistenza è essenzialmente verbale, se non ipertestuale.²¹

Accanto a questa accezione mitico-antropologica dello spirito, necessariamente avvolta e tramata da un'esigenza etica, intimamente fusi ad essa si presentano un'istanza spirituale «riflessiva» ed «analitica» (rappresentata da Teste) e un afflato «cosmologi-

¹⁹ L'edizione critica delle opere di Leonardo da Vinci fu curata in Francia da Charles Ravaisson e pubblicata in vari volumi

²⁰ A. Trione, *op. cit.*, p. 54.

²¹ L'espressione, riferita a Valéry, è di G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

co», tratto da E.A. Poe e, attraverso Poe stesso, riattribuito a Leonardo (non senza mediazioni di origine baudelairiana). La cosmologia passa quindi attraverso la poesia e l'analisi, può essere espressa soltanto, come accade in *Eureka* di Poe, nella forma del «poema in prosa», trovando qui una sua propria «filosofia della composizione» dove *l'intelligence géométrique* non intende riuscire a compiere «una costruzione di parole astratte o polisense a cui la magia musicale conferisce una molteplicità di significati infinitamente moltiplicabile, ma mira piuttosto a dare ad ogni composizione un armonico e stabile equilibrio». ²² La potenza dello Spirito propria a Leonardo - mitica ed interpretativa, nel senso di Vico e Diderot - è la stessa che rende Poe, e lo stesso Valéry, un «poeta della conoscenza». E l'opera di Leonardo è una «cosmogonia» così come *Eureka* è una «cosmopoiesis», «l'emergenza dell'ordine dal caos primario che è al centro delle speculazioni pitagoriche come dei poemi di Eraclito e di Empedocle». ²³

Sia Poe sia Valéry vogliono, attraverso l'arte e nell'arte, costruire quell'*Universo* che Poe designava come «la più grande estensione concepibile dello spazio e di tutti gli enti spirituali e materiali di cui si possa immaginare l'esistenza entro il limite di tale estensione». ²⁴ Quest'universo, aggiunge Valéry, sfugge all'intuizione e trascende la logica, in modo tale che la sua origine, il suo cominciamento, era e sempre sarà la *favola*. In questo senso «favolistico», Leonardo in quanto «mito dell'artista» pensa sempre all'Universo, alla totalità delle cose visibili, all'invisibile come impulso per la creazione, all'ordine intrinseco del reale, ai volti infiniti dell'Io, agli atteggiamenti con cui l'uomo si pone a descrivere e a modificare il mondo; tutto ciò con l'*ostinato rigore* di un *metodo* descrittivo che, attraverso l'analisi dell'espressione artistica, sembra quasi voler essere, come in Diderot, una più generale «interpretazione della natura». Quella «creatura di pensiero» che Valéry ha voluto chiamare Leonardo si cala infatti «nella profondità comune a tutti, vi si allontana e si contempla; attinge alle abitudini e alle strutture naturali, le lavora in ogni parte, e gli accade d'essere il solo che costruisca, enumeri, sommuova» (Leonardo, p. 28).

Il personaggio-Leonardo diviene così, egli stesso, un Universo, colui che ricompone attraverso la creazione artistica i saperi scissi e frammentati: non un mito «panico» bensì il tentativo di scoprire, nella *forma* del mito, la realtà di quelle *forze* che conducono all'operatività dell'arte. In questo senso tutta l'opera di Valéry potrà venire letta come una *mitologia* che compone, attraverso molteplici e polivalenti personaggi, quasi

²² E. Chinol, *Introduzione* a E.A. Poe, *Tre saggi sulla Poesia*, Padova, 1946, p. 18. G. Giorello, *Introduzione* a E.A. Poe, *Eureka*, Roma, Theoria, 1982, p. 7.

²³ G. Giorello, *Introduzione* a E.A. Poe, *Eureka*, Roma, Theoria, 1982, p. 7.

«maschere» kierkegaardiane, una *favola intellettuale* di cui, appunto, il mito stesso è l'origine.

Il mito e la «fenomenologia dello spirito» in Valéry. Leonardo, in quanto «mito dello spirito» è un uomo tale dotato di quella che M. Geiger chiamava la «passione» della fenomenologia,²⁵ cioè di un «sentimento della differenza delle cose» infinitamente vivo, le cui «avventure» prendono il nome di *analisi* (Leonardo, p. 28). E analisi significa, più che le regole del metodo cartesiano, il fuggire di Monsieur Teste dalla *vaghezza* per apprezzare delle cose soltanto la *facilità* o la *difficoltà* nel conoscerle o nel realizzarle.

Lo «spirito» di Teste-Leonardo - uno spirito «fenomenologico» - maneggia e fonda le cose, apre il suo campo a una serie di orizzonti che sono quelli stessi del reale con cui l'Io si pone in relazione o in sintonia: «tagliare e deviare, nel campo delle sue conoscenze, illuminare, gelare questo, scaldare quello, sommergere, esaltare, dare un nome a ciò che non l'aveva ancora, dimenticare quel che voleva, spengere o dar vita a questo e quello» (Teste, p. 38). Uno spirito che, tuttavia, ha anche un lato, quello originario, «favolistico» che, attraverso il mito, spinge al fare dell'arte.

Mito, scrive Valéry, «è il nome di tutto ciò che esiste e sussiste avendo soltanto la parola per causa» (O.I, p. 944) e pur sembrando, di conseguenza, destinato a scomparire «alla luce fatta in noi dalla presenza combinata al massimo grado del nostro corpo e del nostro senso», continua tuttavia a vivere perché «vi sono in noi così tanti miti e così famigliari che è quasi impossibile separare dal nostro spirito qualcosa che non lo sia affatto» (O.I, p. 965). In un breve scritto sul mito del 1928 (*Petite lettre sur les mythes*) Valéry riprende infatti l'espressione mitico-cosmica «all'inizio era la Favola», che già concludeva il suo saggio su *Eureka*, per indicare che l'Universo, quindi ogni «aurora delle cose», ogni atto, ogni gesto creatore, ogni analisi è fatto «della stessa sostanza delle canzoni e dei racconti che sono propri alle origini» (O.I, p. 966). Il mito, in questo alone di favola intellettuale, di imprecisione e di mera immanenza linguistica, assume così, paradossalmente, il carattere di una «legge assoluta» inseparabile da ogni elemento sottoposto ad analisi, invischiato come patrimonio del nostro linguaggio e del nostro stesso esprimersi attraverso il linguaggio (e non, quindi, come archetipo junghiano) in ogni periodo storico, in ogni credenza, nei mezzi di qualsiasi disciplina o sapere: «ogni antichità, ogni causalità, ogni principio delle cose - scrive Valéry - sono invenzioni *fabuleuses* e obbediscono a leggi semplici» (O.I, p. 966).

²⁴ E.A. Poe, *Eureka*, cit., p. 32.

²⁵ Si veda G. Scaramuzza. *Le origini dell'estetica fenomenologica*. Padova. Antenore, 1976.

Il nostro Spirito, dunque il nostro stesso Universo, e il nostro essere al mondo, rischierebbero di languire, di non apparire come quel coagulo di possibili che di fatto sono (e che l'arte mostra in quanto tali) se le favole, le astrazioni, le credenze, i mostri, gli stessi «falsi problemi» della metafisica (quelli che Bachelard chiamava gli «ostacoli epistemologici») non popolassero «di esseri e di immagini senza oggetti le nostre profondità e le nostre tenebre naturali» (O.I, p. 966). I miti sembrano dunque assumere una funzione «fondativa» (se non, propriamente, gnoseologica): già nella loro originaria dimensione linguistica sono una forza «estetico-sensibile» che costituisce l'*anima* delle nostre azioni, di ciò che spinge l'uomo ad approfondire la propria sensibilità nella creazione artistica, trasformando in *gesto*, in forza «erotica», le espressioni del linguaggio ed estendendo così il senso stesso dell'espressione.

L'«illuminista» Valéry appare quindi, in modo paradossale, quasi l'erede (ma, nello stesso tempo, anche il trasfiguratore critico) di tutti i miti posti dai romantici²⁶ e, prima ancora, da Goethe, poiché in lui il mito come realtà linguistica, conoscitiva, cosmico-poietica, assume una venatura *magica* e *metamorfica*. «Magica» perché, come in Novalis, è all'origine di una «fantastica trascendentale» che impone all'arte come suprema forma di conoscenza le sue leggi, le favole di un «Io assoluto» costruttore di miti; «metamorfica» (e goetheana) perché il mito è traccia di una *Bildung* estetico-poetica, della formazione della dimensione artistico-costruttiva dell'uomo, essere «naturale» corporeo e concreto che recupera e rigenera il senso della natura nei volti e nella carne delle favole.

Il mito come magia e metamorfosi è l'origine che lo spirito, in primo luogo nell'arte, cerca sempre di nuovo di afferrare, è il fondo della cosmogonia ombreggiata da Poe, è il *segreto* misterico (un mistero per noi, perché ogni essere o parola ha il suo posto nell'ordine del mondo) o, meglio, la «legge segreta», la grazia, che genera incessantemente le produzioni dell'uomo, che «consente di trovare, sotto la discontinuità degli effetti, la continuità delle cause».²⁷ La legge che guida il mito - si potrebbe dire il suo «logos» - le sue alchimie e le sue metamorfosi, l'incessante «scambio interpretativo» tra la natura e l'uomo che il suo «potere» realizza e che non è riducibile a schemi meccanicisti, vieta, d'altra parte, di collegarlo a una natura romanticamente «naturante», non soltanto «ineffabile» ma anche «impensabile», a un caos indistinto, al «genio» ispirato quale solo essere in grado di afferrarne l'essenza. L'universo fantastico, al con-

²⁶ Si veda E. Paci, *Relazioni e significati*, vol. III, Milano, Lampugnani-Nigri, 1966, pp. 72-3. Sul problema del mito e dello spirito in P. Valéry si veda anche S. Givone, *Hybris e melancholia*, Milano, Mursia, 1974.

²⁷ A. Trione, *op. cit.*, p. 109.

trario, con la *logica immaginativa* che lo governa - una logica che deve ricordare quella poetica di Vico, dove ugualmente domina un linguaggio di favole, i primitivi «geroglifici» del mito -, è una proprietà, una «appartenenza comune» in cui, alla ricerca di una settecentesca «armonia» tra i saperi e le facoltà, di una coscienza delle «differenze» che le lasci sussistere nel loro potere costruttivo, ogni essere umano prima vive e in seguito, se è artista, analizza la struttura e i percorsi di oggettivazione di quei *processi* che trasformano le favole e i miti in opere d'arte *costruite*, in opere *sensibili* irriducibili a una visione puramente intellettuale.

Nello «stato fantasmatico» l'uomo, dunque, «chiama scienze e arti la potenza che deve dare alle sue fantasmagorie, una precisione, una durata, una consistenza e persino un rigore di cui egli stesso è stupito» (O.I, p. 967). Lo «stupore» di fronte al mondo, residuo concreto del mondo mitico che è la nostra origine, non frena dunque né la potenza del rigore che permette di costruire opere d'arte né i processi che comprendono e descrivono questa genesi tecnico-costruttiva: è, al contrario, il segno di quella *polivalenza antropologica* dello spirito che il mito stesso dimostra nelle parole poetiche o, comunque, nella molteplicità di significati propria alla «grande arte» (C. II, p. 1112).

Recuperare questa iniziale mitica favola significa dunque ricostruire la «genesi» dello spirito mostrando i volti di una sua nuova «fenomenologia». Infatti, necessariamente, scrive Valéry, «ciò che fu è spirito, e non c'è proprietà che non sia dello spirito» (O.I, p. 394): di questo spirito Leonardo rappresenta l'intelligenza tecnica, cioè il mito originario dell'Universo della creazione artistica, «lo sforzo dell'uomo che pensa», la fatica, il lavoro della mano e della mente che «trasporta dalla riva delle ombre alla riva delle cose i frammenti di sogni che hanno qualche forma per cui li si possa cogliere, qualche rassomiglianza o utilità» (O.I, p. 379).

Grazie a Valéry si scoprono così, nel mito e attraverso il mito, due «anime» costitutive dell'estetica contemporanea o, meglio, di quell'estetica che, con lui, potremmo chiamare *poietica*: il fondo di forze mitiche che genera la creazione artistica è la traccia di un «caso» che deve tuttavia tradursi nell'arte in «necessità», mostrando le «intime leggi» che hanno mutato in «forme» le «forze» del mito, in una «intelligenza poietica» che, superando qualsiasi *idola*, trasforma, come forza di metamorfosi, i processi della natura. In questo modo l'artista organizza i «dati immediati» del sensibile cercando di entrare nell'*Inaccessibile*, in quella *Athikte* che è in Valéry la muta protagonista danzante del dialogo *L'anima e la danza*: la danza stessa è il mito di una logica preriflessiva della creazione incarnata dalla *grazia*, movimento estetico-sensibile che, come nell'Elena del *Faust* di Goethe, è punto di compimento di una bellezza sempre in formazione. Nella danza si coglie l'anima o, meglio, quell'anima che spinge l'anima

all'atto, alla creazione artistica - la *qualità* di ogni istante, il logos della favola, il *cominciamento*.

«In principio era la favola» non è quindi contrapposto al «In principio era l'azione» (*die Tat*) di Goethe²⁸ bensì ne è il necessario compimento: la favola, il logos originario, diviene arte solo attraverso l'azione e l'impulso, lo *Streben* che è in essa. La parola mitica, in quanto parola dello Spirito, ha in Valéry una funzione creatrice, una funzione *espressiva* radicata nella sensibilità stessa dell'uomo. L'intelligenza vede così nella sensibilità la sua vera e propria *potenza motrice*, il richiamo all'originarietà della favola, il reticolo infinito dei rapporti con il mondo da ordinare, delle infinite differenze da far rilevare delle tracce da seguire per giungere alla costruzione, alla possibilità di un Faust come «genio tecnico» che insieme comprende e crea, «alleanza del massimo di analisi al massimo di costruttività» (C. II, p. 1412): un creatore che sa essere cosciente delle cose incoscienti, un uomo che «sa mettere a profitto le figure gettate dal caso» e sa ricavarne un risultato «infinito», «vasto come il mondo» (C. II, p. 990). Un genio che, come Leonardo, è semplicemente la forza di una *Intelligenza* che ha la capacità di trovare relazioni «tra cose di cui ci sfugge la legge di continuità» (Leonardo, p. 31)

Io, intelligenza e sensibilità nella creazione artistica. Leonardo in quanto mito della creazione artistica, della *poiesis*, della capacità umana di comprendere e trasformare i processi della natura, è anche, in primo luogo, il mito, cioè il «geroglifico» originario, dell'*Intelligenza* - un Teste (o un Socrate, un Cartesio) che si è fatto Eupalinos, architetto.

Come per tutte le nozioni centrali che ricorrono nell'«estetica» di Valéry, anche per quella di «intelligenza», che pure ne è fondamentale figura «fenomenologica», sarà inutile cercare un'univoca «definizione»; né, d'altronde, basterà a determinarne le coordinate la sua presenza necessaria nella mitica favola intellettuale dell'artista creatore. Tuttavia, nel 1944, poco prima della morte, Valéry afferma che la «misura» dell'intelligenza «è la prontezza delle *risposte* felici, inedite, non riflesse» (C.II, p. 1051): quindi una caratteristica propria della capacità costruttiva, di una *invenzione* che «è il risultato evidente di una *comprensione* singolare, personale, delle cose» (C. II, p. 1051).

Il disegno, che è il mezzo espressivo prediletto da Leonardo, è quindi un marchio, un sigillo dell'intelligenza poiché si presenta come un'approssimazione successiva al reale, una serie di passi, di linee, di forme verso la costruzione dell'intero-opera, la ri-

²⁸ Ci si riferisce alla prima parte del *Faust* di Goethe: scena dello Studio prima della comparsa di Mefistofele, in cui Faust sta tentando di tradurre l'inizio del Vangelo di San Giovanni (*Faust*, a cura di G.V. Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 63).

conduzione dell'altro al Medesimo, al volto dell'opera, proprio all'artisticità, in un oggetto dove l'alterità stessa è costitutiva di ciò che percepiamo come realtà unitaria e identica a se stessa. L'intelligenza è così una «intelligenza della mano» che conduce a un limite comune non soltanto la «similitudine», cioè il materiale che il dipinto rappresenta, ma anche «l'accordo delle parti all'insieme, e della similitudine locale alla totale, ma di più della similitudine all'espressione d'insieme» (C. II, p. 950).²⁹

L'intelligenza del costruttore richiede per Valéry, posto sulla linea «illuminista» di Batteux, Condillac, Locke e Shaftesbury, un «entusiasmo» che deve rifuggire dalle illusioni del genio e dell'ispirazione per convertirsi invece nella «normalità», portata al massimo grado di intensità, di processi produttivi che testimonino lo scambio organico fra il soggetto e l'universo delle realtà visibili. L'arte è, propriamente, l'uso al massimo grado dell'intelligenza quale capacità costruttiva e poetica, capacità di «far vedere ciò che non si vede e che tuttavia è visibile, e anche impossibile da non vedersi, che diviene necessariamente veduto una volta che è stato mostrato nel visibile» (C. II, p. 1374): così come, per esempio, Cézanne (almeno il Cézanne di Merleau-Ponty) pone nel visibile la realtà «invisibile» della montagna Sainte Victoire, e la pone appunto attraverso l'arte, che diviene un *movimento* teso a «far vedere» l'invisibile.

L'intelligenza è l'uso che l'uomo *fa* di ciò che *sa*: è, come l'intero processo della creazione artistica «mitizzato» da Leonardo, un sapere che diviene potere, e un potere che diviene *prodotto*, cioè opera d'arte - processo di una durata temporale che sa fermarsi nell'istante e «bloccarlo» cogliendone la qualità, che conosce quindi l'essenza ritmica del tempo stesso. Come capacità di penetrare nel ritmo qualitativo del tempo, l'intelligenza dimostra di non opporsi affatto alla sensibilità ma, anzi, di scorgere in quest'ultima la sua vera e propria *potenza motrice*, attraverso la quale si giunge alla costruzione. Anche l'uomo universale, cioè quell'uomo che è «all'inizio» e ha in sé le forze spirituali del mito - anche Leonardo - «comincia col contemplare semplicemente, e torna sempre a impregnarsi di spettacoli. Riviene alle ebbrezze dell'istinto particolare e all'emozione che dà la minima cosa reale, quando li si guarda ambedue, così ben chiusi da tutte le loro qualità e concentrando in ogni maniera tanti effetti» (Leonardo, p. 34).

La *sensibilità* è dunque, sin dai primi scritti teorici di Valéry, il motore stesso della poetica quale intelligenza della creazione poiché «dallo sguardo puro sulle cose sino a questi stadi dell'intelletto non ha fatto che ingrandire le sue funzioni, creare esseri secondo i problemi che ogni sensazione gli pone e che egli risolve più o meno agevolmen-

²⁹ Sull'intelligenza si vedano anche i numerosi pensieri raccolti nel primo volume dei *Cahiers*.

te, secondo che gli sia domandata una più o meno forte produzione di esseri» (Leonardo, p. 37).

Il personaggio-mito dell'intelligenza, Monsieur Teste, e quello della creazione artistica, Leonardo, oltre alla vicinanza «temporale» delle opere a loro dedicate da Valéry, sono inscindibili poiché la loro unione costituisce l'asse portante dell'intera teoria dell'arte valéryana, anche dal punto di vista «metodologico»; infatti, scrive Valéry, «dare l'idea di un simile mostro, descriverne le apparenze e i costumi», «abbozzare il disegno d'un Ippogrifo, d'una Chimera della mitologia intellettuale», «esige - e pertanto giustifica - l'impiego, e addirittura la creazione, di un linguaggio rigido, talvolta decisamente astratto» (Teste, p. 31). Un linguaggio «rigido» e «rigoroso» è necessario per descrivere la «semplicità» della vita dell'intelligenza, che è soltanto capacità di *sentire*, di *analizzare*, di *descrivere*: non soltanto «trovare», che è nulla, così come «racogliere fatti» alla rinfusa è mera empiria, bensì «incorporarsi quel che s'è trovato» (Teste, p. 31). Non quindi soltanto entrare «in possesso» - il possesso è momentaneo, non elimina la sostanziale «estraneità» dell'altro - ma «incorporarsi», fare dell'altro il medesimo, lasciare in sé questo «dialogo» come «apertura», entrare con il «corpo proprio» in quella che Merleau-Ponty chiamerà la «carne del mondo»,³⁰ organizzare gli istanti da cui il mondo stesso è composto in una durata che non sia l'indistinto flusso bergsoniano bensì un ordine dell'intelligenza con i suoi ritmi, i suoi regimi, il suo impiego in atti ben scelti - un ritmo corporeo che fonda il sentire e il comprendere sul filo di un paradosso che esige dal soggetto una costante «maturazione», una lotta per divenire «padrone del proprio pensiero» (Teste, p. 36).

L'intelligenza, in questo suo costante maturare, in primo luogo attraversa creazione artistica, nel suo essere un movimento continuo di «approssimazione» al mondo - cioè un'avventura di interpretazione - corre sempre sul filo del paradosso, un paradosso che non teme di «mostrarsi» in una serie di ossimori, di elementi cioè che l'intelligenza accosta, pone in dialogo, in scambio costruttivo senza risolvere - né la sua origine mitica lo permetterebbe - in un'unità dialetticamente pacificata.

L'opera d'arte come prodotto di un'intelligenza sensibile e fabbrile è così, paradossalmente, *interiore, particolare, universale*. L'interiorità e la particolarità dei processi soggettivi della descrizione, della visione e della creazione stessa hanno infatti un significato, un contenuto espressivo, che è necessariamente universale, che non appartiene più al singolo nel momento in cui diviene parola, oggetto o, al massimo livello di orga-

³⁰ Si veda, in particolare, l'ultimo incompiuto lavoro di M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1969.

nizzazione operativa del processo dell'intelligenza, opera d'arte.³¹ Nello stesso tempo, inoltre, ogni pensiero, così come ogni azione e ogni atto creativo, se vuole portare a compimento quella incessante novità che caratterizza l'intelligenza, non può farsi mera ripetizione ma deve accettare come elementi costitutivi della propria singolarità le sorprese, gli istanti di ignoto e impossibile, quel che Valéry-Leonardo chiamerà *l'arbitrario*.

In questo scambio continuo fra la necessità dell'intelligenza e l'arbitrario della sensibilità, del mito, da cui l'intelligenza stessa ha origine, è posto *il principio della creazione artistica* e, prima ancora, la consapevolezza intellettuale della complessità dei rapporti fra io e mondo, fra *le même e l'autre*. L'intelligenza, in questa «erotica» affettività che la percorre, è un luogo di contrasti e di lotte: il «ricco di spirito» è costruito da letture, meditazioni, confutazioni, combinazioni interne, osservazioni, ramificazioni tali da non poter essere previste o calcolate. Lo scopo di queste lotte è la conoscenza di sé nel mondo, della molteplicità di atteggiamenti con cui il soggetto può «incorporarsi» il mondo, delle immagini infinite, maschere e miti, con cui fa *suo* - o *desidera* sempre di nuovo far suo - ciò che, a prima vista, gli appare distante, irriducibile, «altro»: «così Teste, armato della propria immagine, conosceva in ogni istante la sua forza e le sue debolezze. Davanti a lui il mondo si componeva anzitutto di tutto ciò ch' egli sapeva e di ciò che era suo - e tutto ciò non contava più; poi in un altro suo io, del *rimanente*, e questo rimanente poteva o non poteva essere acquisito, costruito, trasformato» (Teste, p. 86).

«Ciò che è proprio», ciò di cui si crede di avere possesso, «non conta più»: l'intelligenza ha in sé uno *slancio desiderativo* che tende sempre all'altro, al «rimanente», a ciò che sempre di nuovo appare: Il mondo è un *orizzonte* che non si può conoscere nella sua «pienezza»: è un «progetto» di conoscenza, una possibilità aperta verso il desiderio di conoscenza, di «interpretazione» costruttiva dell'uomo attraverso un *metodo*, grazie al quale l'io va verso le cose senza perdersi in esse, senza rischiare una fusione mistica o un'inglobante risoluzione logica o ontologica.

L'io - Monsieur Teste - conosce le «difficoltà» del mondo, le difficoltà dei rapporti con il mondo, e quindi rifugge gli «entusiasmi metafisici» una «stupida elettricità» che può risultare utile se, e solo se, si impara a dominarla con l'intelligenza, separando l'entusiasmo del conoscere dall'immediatezza ingenua dell'intuizione (che può ricordare quella bergsoniana): «andate - scrive Valéry - brillate, ma soltanto su vostro ordine e

³¹ Su queste problematiche sarebbe interessante un confronto con alcuni temi caratteristici del «primo» Lukàcs, presenti, in particolare, in *Filosofia dell'arte*, Milano, Sugar, 1971.

comando - e, disprezzando ogni cosa particolare, da tutto traete un potere» (Teste, p.88). Ancora una volta, quindi, Teste è l'alter ego di Leonardo - due volti dello stesso mito: il sapere è finalizzato a trarre da ogni cosa un potere, ogni *testimonianza* sul mondo (e Teste è il *testimone*, l'osservatore eterno, l'io, la parte istantanea che si crede il tutto) è un tentativo di disvelarne la trama e di «riprodurla» attraverso un'opera d'arte.

Una «testimonianza dell'intelligenza» che, se anche cammina sul filo del paradosso e della contraddizione, deve sapersi separare dalle proprie similitudini e confusioni con il mondo, così come dai suoi propri valori affettivi: ogni costruzione (del pensiero e dell'arte) nasce da una fredda, analitica contemplazione del mondo nella sua «pura accidentalità» (Teste, p. 92). La testimonianza dell'io deve in ogni momento essere presentata «in base ai dati e alle definizioni studiate» (Teste, p. 93). È questa l' *idea fissa* che lega Teste e Leonardo e ha quindi in sé la teoria generale della creazione artistica di Valéry: infatti, come già si è notato, una delle idee favorite di Teste è di voler conservare l'arte - *Ars* - «pur distruggendo tutte le illusioni d'artista e d'autore» (Teste, p. 94). In quanto mito dell'entusiasmo creatore dell'intelligenza, Teste-Leonardo pretende che «le idee nette su ciò che si fa conducano a sviluppi ben più sorprendenti ed universali delle sciocchezze sull'ispirazione, la vita dei personaggi, eccetera» (Teste, p. 94).

Nel divenire della creazione non deve quindi mai venir meno l'attenzione analitica dell'intelligenza, che esercita l'intelletto pur fra le incoerenze in cui si muove l'io, abituandosi in via *metodica* a «considerare le proprie emozioni come sciocchezze, debilitazioni, inutilità, imbecillità, imperfezioni - come il mal di mare e il mal di montagna, che sono umilianti» (Teste p. 97), avendo tuttavia, nello stesso tempo, la consapevolezza che sempre, in noi, qualcosa «si rivolta contro il potere inventivo dell'anima sull'intelletto» (Teste, p. 94).

L'*anima* ha il suo inizio là dove l'intelletto «si chiude la strada davanti a sé» e, dalle sue profondità, guarda ciò che è rimasto impigliato nelle reti dell'*azione*: guarda come un pensatore, «sguardo di un uomo *che non riconosce*, che è fuori del mondo, occhio-frontiera tra l'essere e il non essere» (Teste, p. 101). L'intelletto che accompagna l'azione, che *deve* accompagnarla e, con certi limiti, guidarla, non giunge al pieno riconoscimento delle cose, non può bastare allora alla costruzione e deve farsi *anima*, integrarsi con i mezzi dell'azione che «direttamente o indirettamente diano alla sua sensibilità di che agire su se stessa in base a se stessa», una sensibilità che «è tutto, sopporta tutto, valuta tutto» (Teste, p. 98). In questo modo l'intelletto mostra la sua funzione «educativa», presentandosi cioè come un «limite» che il pensiero pone per impedire

agli effetti di debordare infinitamente le cause: è, appunto, un maturare come risultato di un lungo e paziente lavoro, «il lavoro sacro dell'uomo: ricostruirsi» (C. II, p. 1386). E, con sé, ricostruire il mondo.

Il potere dell'Io intellettuale, dell'intelligenza sul fare dell'uomo, pur nella sua «necessità», non è, come in Alain o in H. Delacroix,³² un potere «assoluto», ma quasi una funzione di «controllo», un'utile, e «calcolata», «finzione»: l'io - la coscienza di se stessi in quanto esseri pensanti e raziocinanti - «ci serve a credere a un movimento assoluto e questa credenza è *necessaria*» (C. II, p. 294). La nostra identità è il primo strumento del nostro pensiero, senza la quale saremmo abbandonati all'infinità incostante delle variazioni corporee, quando invece l'io è l'invariante assoluta della coscienza, un punto che è un puro *centro di attività*, quasi un fenomenologico *cogito cogitata qua cogitata* che tuttavia non sa, non può, né vuole, abbandonare la sua veste «psicologica», il continuo riferirsi, pur in un alone di «purezza», alla concretezza «fattuale» del rapporto con il mondo. Ciò è forse la conseguenza - oltre che del passaggio da Teste a Leonardo - del desiderio di Valéry, un desiderio «sognato tutta la vita», di costruire «una poesia delle meraviglie e delle emozioni dell'intelletto» (O.I, p. 866), che avesse come oggetto, come «orizzonte tematico», una forma della natura, le trasformazioni, le forze, le goetheane metamorfosi di una formazione naturale, oggetto di una descrizione infinita (come i paesaggi di Leonardo), segno «esterno», concreto, presente, «visibile» che «il lavoro interiore di costruzione è misteriosamente ordinato» (O.I, p. 904) e che quindi, forse, ciò che noi chiamiamo la *perfezione* nell'arte «non è che il sentimento di desiderare o di trovare, in un'opera umana, quella certezza nell'esecuzione, quella necessità d'origine interiore e quel legame indissolubile e reciproco delle figure con la materia che la minima conchiglia mi fa vedere» (O.I, pp. 904-5).

L'arte quindi, in quanto costruzione e, in essa, interpretazione della natura, in quanto consapevolezza che il primo movimento del mio spirito tende al *Fare* e, nella Favola intellettuale, «l'idea di Fare è la prima e la più umana» (O.I, p. 891): «"spiegare" - scrive Valéry - non è altro che descrivere un modo di *Fare*: non è che rifare attraverso il pensiero» (O.I, p. 891). «Perché» e «come» si possa costruire sono dunque le prime domande poste dalla favola intellettuale, cui Valéry risponde attraverso la «forza» dei suoi personaggi mitici.

Bergson e il problema del sogno in Valéry. Intelligenza, anima, intelletto sono nozioni che trovano la loro completa operatività nella creazione artistica, nella *costruzione*.

³² Per maggiori notizie su Alain e Delacroix si veda E. Franzini, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli, 1984.

Idea, quest'ultima, che, trattata per se stessa, rischierebbe sempre di essere inquadrata nelle «gabbie dialettiche» del pensiero puro, perdendo il legame con l'originarietà mitico-sensibile dell'uomo, che rende da possibile concreta la creazione stessa dell'arte. Se non può venire trattata «in generale», l'idea di costruzione deve trovare un «mito» in cui incarnarsi: questo mito è, per Valéry, Leonardo da Vinci. In Leonardo, nella sua «pittura come filosofia», vi è infatti la prima «sintesi» di quegli elementi aporetici di cui e in cui si costituisce il fare dell'arte.

La «potenza dello spirito» esaltata in Leonardo è organizzata secondo uno scambio continuo di intelletto e sensibilità, di necessario ed arbitrario o, come scriveva E.A. Poe, di «spirito» e «materia». Niente, infatti, «conduce alla perfetta barbarie più sicuramente di una devozione esclusiva al puro spirito» (S.A, p. 70), che fa disprezzare gli oggetti e i corpi, che si sofferma soltanto su ciò che è fuori dalla vista, che rifugge ogni piacere fisico nel rapporto con il mondo: non essere in grado di costruire una relazione di scambio organico fra la *mente*, l'*occhio* e la *mano* è la grave mancanza della filosofia nei confronti dell'arte, ciò che impedirà alla filosofia, rinchiusa nei suoi precostituiti schemi logici e dialettici, una vera «comprensione» del fatto artistico.

L'unione fra questi piani differenti è il segno, come nota Sutcliffe,³³ che Valéry ha del mondo e del rapporto io-mondo una visione *continuista*, che ha però il suo avvio nella consapevole accettazione, in primo luogo analitica, di una serie di dati *discontinui* (gli istanti temporali della visione, la singolarità degli oggetti, la molteplicità delle sensazioni, la varietà degli atti, ecc.): la creazione artistica stessa è una durata che trova la sua qualità in ritmi costituiti da istanti fra loro eterogenei, ciascuno dei quali ha la sua ben specifica particolarità espressiva. Come in tutta la filosofia francese fra Ottocento e Novecento, l'influsso «terminologico» di Bergson non è quindi accompagnato da un'adesione «teorica» al suo pensiero, proprio perché, così come non si può essere «devoti» esclusivamente al «puro spirito», non si possono limitare le capacità dell'uomo alla sola «intuizione», né rinchiudere la stratificazione temporale del mondo nella continuità indistinta di una «pura durata».

L'attenzione bergsoniana alla psicologia, agli stessi ritmi della durata interiore e a certi suoi «stati» (in primo luogo la grazia) non potevano certamente rimanere estranei, almeno emotivamente, a Valéry: è indubbio che in lui più volte agisca se non la vera e propria filosofia bergsoniana nella sua indubbia complessità e nei suoi legami storici e teorici con la tradizione dello spiritualismo, quello che Maritain aveva chiama-

³³ Si veda F.E. Sutcliffe, *La pensée de Valéry*, cit.

to «bergsonismo d'intenzione»³⁴ o, comunque, l'atmosfera che la filosofia di Bergson aveva instaurato nella cultura francese. D'altra parte, sembra che Valéry fosse perfettamente consapevole che una filosofia della costruzione artistica possa partire soltanto da basi che siano opposte (o almeno critiche) a quelle bergsoniane.

Infatti, anche se prive del minimo accenno polemico, ed accompagnate anzi da pubblici e privati elogi nei confronti di Bergson, le affermazioni di Valéry sulla natura e sulla struttura della temporalità appaiono straordinariamente simili a quelle, decisamente critiche, di gran parte della psicologia e dell'estetica francesi (e non solo francesi) a lui contemporanee. Si può anzi ipotizzare che Valéry conoscesse, almeno nelle loro grandi linee, le critiche che H. Delacroix e G. Bachelard rivolgevano alla durata bergsoniana. Delacroix, in particolare, con la sua *Psychologie de l'art* del 1927, può avere influenzato le posizioni di Valéry, che potrebbero venire assimilate anche a quelle che, in un contesto maggiormente «filosofico», Raymond Bayer rivolge al bergsonismo, affermando l'improporzionalità di una «estetica» bergsoniana.³⁵

Bisogna tuttavia precisare che, a differenza di quelle della cultura «accademica», le supposte «critiche» di Valéry nei confronti di Bergson sono sempre implicite e sostanzialmente indifferenti a qualsiasi tentativo di contrapposizione teorica: si colgono soprattutto nella consapevole insistenza, da parte di Valéry, sull'essenziale «discontinuità» temporale del processo della creazione artistica, discontinuità necessaria per comporre l'intima continuità, così come in Proust sono proprio le «intermittenze del cuore» a rendere possibile il ritrovamento del tempo, liberandolo dalle incrostazioni e dalle maschere. Se infatti Valéry è molto sospettoso, se non esplicitamente critico, nei confronti sia del romanzo in genere sia della ricerca del tempo perduto (Leonardo, p. 57; e anche in O.I, p. 1788), è però proprio sul piano di una teorizzazione «poetica» che, come Proust, «trasforma» in opera d'arte le suggestioni bergsoniane, profondamente modificandole: la vita non si afferra immediatamente con l'azione poiché essa si raggiunge «attraverso la sovrabbondanza delle connessioni che la minima immagine trovava così facilmente nella sostanza dell'autore» (O.I, p. 772): bisogna dare «radici infinite» a «tutti i germi di analisi» che le circostanze «seminano» nella durata.

Proust cerca di rappresentare quell' *infinito in potenza* che sembra il vero scopo di ogni creazione artistica: coscienza del possibile in un' anima che, anche dipingendo

³⁴ J. Maritain, *La philosophie bergsonienne*, Paris, 1914.

³⁵ H. Delacroix era senz'altro conosciuto da Valéry, il quale ne parla nei *Cahiers* (II, p. 1022) ricordando una seduta alla Sorbona alla presenza di Delacroix proprio sul tema della creazione artistica in Bergson. Il saggio di Bayer *L'esthétique de Bergson* è ora raccolto in R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953.

piccoli problemi e vivendo in una società «superficiale», costruisce una profondità di significati che, al di là dell'ambiente descritto, costituiscono il «tesoro» dell'artista. D'altra parte, e non è affatto un elemento secondario, mentre Proust utilizza il ricordo, la memoria, il sogno quali elementi di una «narrazione», che costituiscono di per sé l'opera d'arte, Valéry sottolinea invece come la «letteratura» e il «pensiero» - l'opera e la sua giustificazione teorica - vadano rigorosamente distinte. Di conseguenza, l'atmosfera «sognante» che spesso Valéry introduce nella sua opera, in particolare poetica, è il risultato di un'elaborazione immaginativa «esterna» all'opera stessa, elemento che il lettore mentre «gode» dell'opera, il critico che l'analizza e il filosofo che elabora una teoria della creazione artistica devono considerare con atteggiamenti diversi e non sovrapponibili.

All'interno di una «fenomenologia» della creazione artistica il *rêve*, per Valéry, ha senza dubbio un ruolo primario. Questo concetto è peraltro presente nella filosofia bergsoniana con un certo alone di ambiguità. Da un lato, è un meccanismo ripetitivo, un'immagine incasellata nel cervello, nella «materialità» della memoria-abitudine ma, dall'altro è il primo caso-limite della *extensio animi*, che apre la via alla memoria pura, ed è quindi il primo contatto con la realtà ontologica della durata e con la sua specifica qualità incessantemente creatrice.³⁶ Inoltre, anche senza entrare nel territorio della psicanalisi, con cui Valéry amava polemizzare, il *rêve*, spesso associato alla *rêverie*, è argomento «canonico» della psicologia accademica francese.³⁷

Questi dibattiti hanno certamente lasciato un segno (anche se è difficile dire di quale intensità) nelle considerazioni che Valéry dedica al problema del *sogno*, di cui l'affascina (come il mito) il carattere *inestricabile* e *indivisibile*, in evidente analogia con i processi della creazione artistica: il fascino si trova appunto, come in tutto ciò che «cattura» Valéry, proprio nella difficoltà di «descrivere» la genesi del sogno, e quindi districare e dividere ciò che appare assurdamente complesso. È stato proprio questo, peraltro, l'insegnamento che Monsieur Teste crede di trarre da Cartesio: il significato simbolico che attribuiamo alle cose - e ai sogni stessi - non è il risultato di analisi della fantasia soggettiva bensì di una minuziosa descrizione di quelle stesse cose, entrando così nei processi della loro formazione e nei sistemi del loro essere al mondo.

³⁶ Questo tema, oltre che in *Matière et mémoire*, è affrontato da Bergson nel saggio *Le rêve* ora raccolto in *Energie spirituelle*, Genève, Skira, 1946.

³⁷ Sin da fine Ottocento il tema della *rêverie* è una costante della psicologia (non solo «filosofica») francese. In particolare vi sono scritti di Arréat, P. Souriau, H. Delacroix, sino a quelli, ben più noti, di G. Bachelard (si ricorda, in particolare, la *Poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972).

In questo processo descrittivo Valéry va decisamente «oltre» Bergson: comprende infatti l'assoluta eterogeneità delle immagini del sogno rispetto a quelle del mondo sensibile e, nello stesso tempo, rivela che il sogno, per esempio nell'arte, può aderire alla vita, «alle fluttuazioni dell'essere sotto i volti e le immagini del conoscere» (O.I, p. 936). Il sogno - come la favola - mostra che il sentire e il vedere (o, più in generale, il «potere» dei sensi dell'uomo) sono più estesi di qualsiasi «significazione»: estendono la nostra capacità di dominio sensibile sul mondo e presentano in qualche modo la necessità di spiegare intellettualmente tale estensione. Infatti nel sogno, ancora una volta in analogia con i processi costruttivi, si è costretti a spiegare ogni cosa, o a tentare di farlo: «tutto si deve collegare, generalizzare, bisogna creare ciò che non è dato (dagli altri sensi)» (C.II, p. 17). La «necessità» della spiegazione ha tuttavia il suo presupposto in qualcosa che accade nella più completa arbitrarietà del sonno.

È questa l'ambivalenza della creazione - «agire senza volere/ volere senza potere/ sapere senza aver visto/ vedere senza prevedere» (C.II, p. 28) che anche nei tentativi di spiegarne la genesi rende impossibile una «oggettivazione», un positivistico e comtiano «vedere per prevedere». L'indubitabile constatazione, raggiunta dall'intelletto desto, che il sogno è causa di falsi problemi filosofici, di un'attività mentale priva di significato, di sviluppi arbitrari del pensiero senza connessioni logiche, che impedisce qualsiasi scelta, qualsiasi correzione degli errori, che genera combinazioni gratuite e impotenti mischiando in modo confuso vero e falso, non deve però far dimenticare che il sogno è anche «lo stato di realtà delle figure» (C.II, p. 49). Le immagini o le ombre di immagini che, nella veglia, rendono «utilizzabile» il mondo sono qui «ridotte a esseri capitali» (C.II, p. 49) e vengono «combinare» necessariamente poiché nel sogno «la composizione è una legge infrangibile - rigorosa» (C.II, p. 53).

Valéry (e in modo simile H. Delacroix) attribuisce al *rêve* la funzione «figurale» di mettere in luce le condizioni che esso offre allo stato di veglia, i «materiali» che rende disponibili per la creazione artistica, gli «impulsi» che, come meglio teorizzeranno i surrealisti, dimostrano l'operatività «estetica» dei vari livelli di coscienza del soggetto. Il sogno - scrive Valéry «mostra che la coscienza non può definirsi attraverso i suoi soli oggetti» (C.II, p. 93), dal momento che essa può porsi come «coscienza di» cose anche in uno stato in cui non ha piena consapevolezza del proprio io e della corporeità stessa, il quale però è, sia pure in modi diversi che nella veglia, un «Io» che si costruisce intorno un sistema di immagini - un «mondo».

Al contrario, dunque, dell'impostazione bergsoniana, l'analisi che Valéry conduce sul sogno riconferma la necessità di cogliere il significato delle cose, la loro «unità» in un soggetto che le organizza a partire dal discontinuo, dall'arbitrario, dal casuale. Il

valore del sogno, e la sua analogia con i processi dell'arte, è posto nel suo tradursi in un'*immagine* che richiede un significato. Ma, dal momento che la «verità» di tale significato sfugge al sogno, esso deve venire ricondotto al piano, decisamente non bergsoniano, della *coscienza analitica*, dove, ad ogni istante, si rapporta ciò che si pensa o si fa a ciò che si potrebbe pensare o fare - dove, in altri termini, si mette sempre di nuovo in opera un *progetto*, e non si confonde il sogno con la poesia. L'analizzatore, colui che non si limita a ricevere passivamente il dato ma pone in esso tutta la forza e la ricchezza della sua sensibilità, si rivela così, una volta di più, «un organo essenziale del creatore» (C.II, p. 225).

Il ritmo del creare. Sembra che nella teoria della creazione artistica di Valéry siano presenti quelle tre «età» con cui, originariamente, Proust voleva avviare la sua «ricerca del tempo perduto»: ³⁸ l'età delle parole, l'età dei nomi, l'età delle cose. Lo sguardo «sognante» su un mondo mitico, favoloso e fantastico cede il passo prima alla definizione cosciente degli elementi in un linguaggio «cartesiano» logicamente coerente e, in seguito, mira a impadronirsi di tale mondo, a entrare in relazione con le cose che lo compongono. È proprio questa «età delle cose» che Bergson non riesce ad afferrare, sia per la struttura generale metafisica del suo pensiero sia per l'incapacità, ad essa conseguente, di afferrare la struttura *ritmica* del tempo che caratterizza qualitativamente la creazione artistica.

Infatti, scrive Valéry, quasi tutta la grande arte ha il compito di «creare del tempo» e questo tempo, carico di sostanza emotiva, deve essere ridotto o compensato per via ritmica: ogni opera d'arte, «che sembra nutrirsi e accrescersi di se stessa», è in realtà «figlia e madre ad ogni istante, attesa e risoluzione ad ogni istante» (C.II, p. 956). Con terminologia simile a quella di R. Bayer, e riferendosi in particolare alla musica, Valéry afferma che l'arte è fondata su una «sensibilità» generale che necessita di una *ritmica* basata su *regimi*.

Il ritmo non è tuttavia soltanto un elemento «ordinatore» per una specifica forma artistica (musica o poesia in particolare) bensì il motore stesso della creazione artistica: è il principio operativo del fare dell'arte. I ritmi con cui si alternano gli istanti, quella che Bachelard chiamava la «ritmoanalisi» e che è la vita stessa delle *rêveries* e della loro fenomenologia, hanno il compito, etico oltre che estetico, di «salvare» la *Perfezione* nel naufragio della modernità, ovvero «l'idea di durata, del lavoro, tanto bello quan-

³⁸ Si vedano i *Cahiers* di Proust, parzialmente pubblicati in italiano: M. Proust, *L'età dei nomi*, a cura di M. Ferraris, Milano, Mondadori, 1985.

to l'opera» (C.II, p. 1043)³⁹ un campo di eterogenei che sono in relazione di tensione, attrazione e repulsione.

Da Bergson alla filosofia come metodo. I temi del sogno, del ritmo e della durata, fra loro connessi, sono temi «bergsoniani» che sembrano tuttavia allontanare Valéry dalla filosofia di Bergson: allontanarlo più per differente formazione e impostazione teorica che per una meditata opposizione «filosofica». Il discorso, non privo di un certo coraggio, pur fra le affermazioni velate e allusive, che Valéry tenne all' «Académie française» il 9 gennaio 1941 per commemorare la scomparsa di Bergson, è prova anzi di un grande rispetto per il filosofo, definito «il più grande del nostro tempo» (O.I, p. 883), «esemplare più autentico delle virtù intellettuali più elevate» (O.I, p. 884).

È quindi interessante notare che, fra i vari aspetti della filosofia bergsoniana, Valéry voglia sottolineare la funzione che essa svolse in opposizione alla «critica kantiana», «armata di un riduttivo apparato di controllo della conoscenza, e di una terminologia astratta molto saggiamente organizzata» (O.I, p. 884): Bergson appare, di contro al freddo rigore kantiano e ai riduttivismi tardo-positivisti, come un «filosofo della vita» nel senso, per Valéry non «vitalistico», che seppe mostrare gli impulsi creativi posti nel divenire della vita stessa e dello spirito che con essa si identifica. Bergson ha restaurato e riabilitato il gusto di una meditazione che si avvicina ai concetti del pensiero in modo non puramente «logico», senza inoltre rinunciare a un'abilità letteraria solitamente estranea alla prosa filosofica, e sottolineando a ogni momento «le idee di sforzo, di costruzione, di opera *in actu*».⁴⁰

Al di là di queste affinità, Valéry dichiara tuttavia, nei *Cahiers*, che i termini bergsoniani possono venire accettati soltanto se profondamente «revisionati» (C.I, p. 663), trasferiti quindi in un contesto che non è più «bergsoniano». Si tratta, come nota Trione, di differenze che «non riguardano tanto le prospettive estetico-poetiche, quanto i nodi centrali delle "filosofie" di Bergson e Valéry; il loro diverso modo di pensare al problema dell'uomo, della storia, della soggettività; alla scienza, alla metafisica».⁴¹ Si può forse aggiungere che la «posizione» di Valéry nei confronti del bergsonismo è piuttosto emblematica del suo atteggiamento generale nei confronti della filosofia: così come afferma nello scritto dedicato a Cartesio del 1937, Valéry è interessato da quei filosofi che sanno essere anche poeti (o «poieta»), da quella filosofia che può divenire

³⁹ Su questi temi si veda G. Bachelard, *Dialectique de la durée*, Paris, 1936 e R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1933. Valéry torna sul problema del ritmo in numerosi appunti dei suoi Cahiers, raccolti nel primo volume della «scelta» pubblicata nella Pléiade.

⁴⁰ A. Trione, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64

«poesia», che diviene «metafora», dove le immagini esprimono il pensiero (O.I, p. 797).

La filosofia assume quindi una funzione fondamentale quando si trasforma in un atteggiamento di «sensibilità creatrice», dimostrando insieme le virtù di Teste e di Leonardo, «la sete di comprendere e quella di creare» (O.I, p. 798). Il lavoro del filosofo appare allora simile a quello di Leonardo, che aveva un' arte, la pittura, per filosofia e, con essa, voleva mettere in luce, mostrare, «il dettaglio stesso degli istanti dell'azione mentale: l'attesa del dono di una forma o di una idea; della semplice parola che cambierà l'impossibile in cosa fatta; i desideri e i sacrifici, le vittorie e i disastri; e le sorprese, l'infinito della pazienza e l'aurora di una "verità"; e tali momenti straordinari, come lo è, per esempio, la brusca formazione di una specie di solitudine che si dichiara all'improvviso, anche nel mezzo della folla, e cade su un uomo come un velo sotto il quale si svolge il mistero di un'evidenza immediata» (O.I, p. 798).

Sia di Bergson sia di Cartesio e di Leonardo, Valéry sottolinea il *metodo*, ovvero un sistema di operazioni esteriorizzabili «che faccia meglio dello spirito il lavoro dello spirito» (O.I, p. 800), che colga cioè il significato *etico* dell'agire spirituale, della forza di costruzione: il metodo come coscienza precisa delle *operazioni* del suo proprio pensiero, come coscienza volontaria dell'io, come strumento la cui infallibilità dipende soltanto dal grado di consapevolezza di questa coscienza. Il filosofo e l'artista hanno quindi necessità di tale metodo per entrare in una relazione autenticamente costruttiva con il mondo circostante. Sia l'osservatore sia il creatore, quando ricorrono al metodo, non pensano a un ordine di operazioni molto ben definito ma ad «una singolare maniera di trasformare tutte le questioni del mio spirito» (Leonardo, p. 55).

Il metodo dell'artista e il problema del genio. Metodo come sguardo dello spirito sulle cose riconduce al Metodo di Leonardo: personaggio «mitico» perché in sé racchiude i principali *topoi* di quella commedia «umana» che è per Valéry la commedia dell'Intelligenza. Il metodo, nel campo dell'arte almeno, non offre regole universalmente valide ma permette di guardare all'opera e ai processi della creazione non come ad ovvietà presenti *hic et nunc* fra le altre cose del mondo circostante ma come a costruzioni che richiedono la fatica del creatore e dell'interprete e che, pure, non si esauriscono completamente né nella creazione né nell'interpretazione.

«Gli effetti di un'opera - sostiene Valéry - non sono mai una conseguenza *semplice* delle condizioni della sua nascita» (Leonardo, p. 29): il lavoro e le circostanze accidentali che generano le opere senza alcun determinismo, pur confondendosi nel risultato, cioè nell'opera stessa, vanno distinti fra loro proprio in virtù delle differenti esigenze di ordine metodologico.

Nel campo dell'artistico il metodo, per presentare con chiarezza gli strumenti analitici dello spirito, deve eliminare (o mettere fra parentesi) una serie di *idola* quali la nozione di gloria, gli epiteti laudativi, le idee di superiorità, le manie di grandezza, in modo tale che, al di sotto dell'apparente perfezione, si possano scoprire le relatività e gli accidenti che accompagnano la creazione, «smitizzando» al tempo stesso nozioni indimostrabili come quelle di «genio» o di «ispirazione». «Genio» è soltanto, per Valéry, una potenza «tecnica» assimilabile a quella di Leonardo: un creatore che sa «essere cosciente delle cose incoscienti», un uomo che sa mettere a profitto «le figure gettate dal caso» e sa ricavarne un risultato infinito, «vasto come il mondo» (C. II, p. 990).

In quest'accezione di «genio», se vengono rifiutate le tradizioni «romantiche», si hanno numerosi richiami ai vari studi «psicologici» di fine Ottocento sulla genialità, a cominciare da quelli, già considerati, di Séailles e, da qui a ritroso, alla tradizione «illuminista». Il genio è infatti per Valéry una nozione del tutto priva di «enfasi», attraverso la quale, anzi, la creatività dell'uomo può essere studiata analiticamente in tutti i suoi fattori costitutivi; è, detto «kantianamente», una «facoltà» capace di originare una «scienza dell'arte» (anche se i suoi elementi «incoscienti», «mitici», «arbitrari», «sognanti» vietano che si possa fare dell'arte una scienza). Valéry è sottilmente polemico nei confronti di quella che chiama la «mania» del genio, accusata di essere all'origine di errori, distruzioni e stupidità, sul tipo di quelle che hanno percorso il XVIII secolo nei suoi ultimi anni e il romanticismo, con i loro deliri, profetismi, incoerenza divinizzata (C.II, p. 1166), accompagnati dall'abuso retorico di immagini e metafore.

Il genio andrebbe invece considerato - così come Shaftesbury consigliava per gli esaltati entusiasmi religiosi ⁴²- con socratica ironia, tacendo in modo che sia una ricerca di quei *mezzi meccanici* capaci di tradurlo in oggetti: «la ricerca appassionata di questi mezzi» deve riportare «alla finezza, al rigore, all'economia» (C.II, p. 1166) e far nascere una relazione fra il *desiderio di perfezione* che guida ogni atto artistico e il desiderio, ugualmente essenziale, di sembrare spontanei, generatori illimitati di risorse e profondità. La nozione di genio deve risolversi, dunque, in una ricerca «fenomenologica» che metta in luce quei concreti fattori che nell'arte conducono alla perfezione e alla profondità.

Se la nozione di genio risulta non analizzabile finisce per trasformarsi in un'idea o, meglio, in un fantasma, in un'apparenza di idea che «è la sopravvivenza nel campo delle fabbricazioni artistiche o letterarie di una *mystagogie naïve* che è scomparsa in altri

⁴² Shaftesbury, *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di E. Garin, Milano, Rizzoli, 1977. Sul tema (affrontato anche in Condillac e Locke) in rapporto a Valéry si veda E. Franzini, *Valéry. L'entusiasmo dell'intelligenza*, in AA.VV., *Dino Formaggio e l'estetica*, Milano, Unicopli, 1984.

campi» (C.II, p. 1018). Si può infatti parlare di «genio» soltanto se si ha il pieno possesso «analitico» di un atto che possedga sia i caratteri «fisici» dell' automatismo, della prontezza, dell'immediatezza, dell' assenza di tensione, dell' esattezza e della perfezione, sia le virtù dell'atto mediato e meditato: se ne può parlare, quindi, soltanto come espressione riassuntiva di *qualità* che sono ben distinte fra loro e che assumono un senso e un valore unitari soltanto dopo che sono state «oggettivate» in un'opera d'arte, una volta che hanno costituito una forma. Il genio più grande è dunque, necessariamente, «un'alleanza del massimo dianalisi con il massimo di costruttività».

Analisi e costruttività sono infatti il «segreto» del genio di Leonardo, un genio che trova relazioni tra cose di cui sfugge la legge di continuità, fra cose che in natura, come «effetti» della natura, sono fra loro separate e trovano un legame, divengono un insieme, soltanto come prodotti, interpretazione da parte dell'uomo degli «effetti» che la natura gli offre. Il genio è la capacità di utilizzare i ritmi discontinui della nostra temporalità interna per la costruzione di un continuo, per trovare i nessi sensibili fra parti del mondo che appaiono fra loro indipendenti, «tra cose che non sappiamo trasportare o tradurre in un sistema dell'insieme dei nostri atti» (Leonardo, p. 31).

Trovare queste leggi necessarie e renderle operative è l'unico modo profondo di parlare del genio - ed anche l'unico modo possibile. Quel che infatti si dice, nel linguaggio comune, «ispirazione» è soltanto un termine per indicare ciò che *arte e lavoro* hanno costruito per «interpretare» la natura, cioè per elaborare un discorso più ricco, più regolato, più composto di quello che è in grado di offrire la natura «immediata». L'ispirazione non è un dono che viene dal cielo (così come la grazia non è un «dono» di Dio) bensì un *processo* che, come ha dimostrato Poe nella sua *Filosofia della composizione*, può e deve essere attentamente vagliato: se ne deve fare una «fenomenologia», attenta alla personalità dell'autore (alla sua psicologia, alla sua storia, ecc.) e alle particolarità della materia, attraverso una descrizione che colga gli elementi che il genio riunisce, le formazioni e le percezioni rapide, intuitive, immediate della coscienza con i risultati del lavoro riflessivo (C.II, p. 1031). La posizione di Valéry si presenta quindi meno «radicale» di quella di Poe, Se quest'ultimo sosteneva che nessuna parte della sua opera *The Raven* era dovuta al caso o all'intuizione ma che, anzi, «l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico»,⁴³ Valéry ammette invece una polarità del lavoro artistico non pienamente cosciente e riflessiva, che deve tuttavia essere sempre accompagnata e seguita dal lavoro della riflessione e dell'intelligenza, da una *volontà interiore* che, nella «lot-

⁴³ E.A. Poe, *Tre saggi sulla poesia*, cit., p. 81.

ta» dell'artista con la materia, collabora con ciò che l'artista *può* effettivamente fare, tendendo al compimento oggettivo.

Con queste osservazioni Valéry non presenta un problema critico particolare né una pura e semplice opposizione all'ingenuità di alcune affermazioni «romantiche» sull'ispirazione o il genio bensì elabora una questione filosofica di fondo in tutta la sua opera teorica: se, cioè, la *legge di continuità* colta da Leonardo nel suo lavoro di artista possa essere afferrata anche ponendosi di fronte alla questione con un diverso atteggiamento, quello del filosofo. Ciò è possibile se, e solo se, il filosofo non percorre vie normative o metafisiche ma si limita a *descrivere* i processi del fare dell'arte, ben consapevole che la descrizione non potrà affatto identificarsi con la costruzione bensì, più semplicemente, permetterà di comprenderne alcune «trame» di senso.

In analogia con filosofi a lui vicini (da H. Delacroix a Focillon sino ad Alain) - ma anche di ben diverse tradizioni culturali, da Dessoir a Fiedler⁴⁴ - non soltanto distingue l'analisi del fare (la *poietica*) da quella del *sentire* (*l'estetica*) ma anche comprende che all'interno di questi «campi» è possibile operare ulteriori distinzioni «orizzontali», attente a descrivere i lati soggettivi ed oggettivi della creazione e della fruizione. Così un'estetica, se vuole essere descrittiva, se non vuole cioè ricadere nella vaga indeterminazione di nozioni non ben precisabili quali ispirazione, genio, ecc., deve fare in modo che le opere d'arte abbiano soltanto un interesse *voluttuario* (il piano della «consumazione») o *tecnico* (quello della produzione): questi due aspetti - scrive - pur separabili nell'atteggiamento con cui operano nei confronti della materia sono «indivisibili» ed «inseparabili» dalla precisa consapevolezza che vanno correlati ad atteggiamenti soggettivi, ad un consumatore e a un produttore (C.II, p. 1053). Ciò che l'estetica può legittimamente tentare «è di *sensibilizzare* il primo e di *fornire armi e mezzi* al secondo»: «il resto è falsa scienza - lavoro inutile» (C.II, p. 1053).

Questa posizione è esplicitamente polemica non solo nei confronti delle estetiche metafisiche e normative ma anche verso certe estetiche «critiche» - Valéry le chiama «critiche semantiche» - che vorrebbero costruire norme per le opere d'arte traendole da astratti «schemi intellettuali»: «il vizio degli *explicateurs* - scrive Valéry - è questo: essi partono dall'opera poetica *fatta* - e suppongono una fabbricazione che partirebbe dall'idea o riassunto che essi si sono *fatti* dell'opera dopo la lettura» (C.II, p. 1054). Tale tipo di analisi è mal condotta perché non afferra gli «istanti» dell'opera, cioè quei

⁴⁴ Per comprendere come l'impostazione antidogmatica ed antinormativa dell'estetica di Valéry fosse vicina a molte impostazioni della cultura a lui contemporanea l'opera forse più importante da consultare è quella di M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L. Perucchi e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, 1986.

momenti che Leonardo legava fra loro per costruire una forma, in grado di rendere «organica» un'idea.

Emozione poetica e creazione artistica. La capacità di costruire ha quindi anche un lato «casuale», affettivo od «emotivo»: una *emozione poetica* che inerisce all' arte sia come stato emotivo essenziale sia come sua ricostruzione «artificiale» attraverso la poesia o la poiesis in genere: fra queste due nozioni, scrive Valéry nel saggio *Propos sur la poésie* del 1927, «esistono le stesse relazioni e le stesse differenze di quelle che si trovano fra il profumo di un fiore e l'operazione del chimico che s'impegna a ricostruirlo in ogni sua parte» (O.I, p. 1362).

Per quanto riguarda l'emozione poetica come «stato emotivo» in generale, Valéry significativamente la differenzia dall'emozione «ordinaria» o, meglio, designa come poetica quell'emozione - tenerezza, tristezza, furore, amore - in cui le affezioni particolari dell'individuo si combinano a quella *sensazione di universo* propria alla poesia. Ciò vuol dire che l'emozione poetica è una percezione nascente, una tendenza a percepire un mondo, cioè *un sistema completo di rapporti* - definizione che potrebbe senz' altro adattarsi alla concezione diderotiana di «natura» e bellezza - nel quale gli esseri, le cose, i fatti e gli atti si rassomigliano fra loro e rassomigliano a quelli che popolano il mondo sensibile che dà loro l'impronta entrando in una «relazione indefinibile, ma meravigliosamente giusta, con i modi e le leggi della nostra sensibilità generale» (O.I, p. 1363). Sensazione di universo è dunque la capacità dell'uomo di entrare in sintonia, attraverso la sensibilità, con il mondo esterno, trasfigurandone il valore e *costruendo* nuove forme che, per così dire, «musicalizzano» la natura, danno alla natura il *ritmo* del sentimento proprio alla creazione artistica. In questo senso l'universo poetico presenta analogie con l'universo del *sogno*, non per la sua dimensione «casuale» ma perché ci offre l'esempio di un «mondo chiuso» in cui tutte le cose reali possono essere rappresentate, trovando il senso del loro rappresentarsi nelle modificazioni profonde della nostra *sensibilità*, che sono sempre tramate dalle forze del caso. In modo simile, lo stato poetico - e poiетico - si rivela, rivelando la sua struttura «ossimorica», «perfettamente *irregolare, incostante, involontario, fragile*», con in sé la possibilità di venire perduto esattamente come è trovato, «per caso» (O.I, p. 1364).

È a questo punto che entra in gioco la seconda accezione di «emozione poetica», in cui meglio si rivela la sua natura «poiетica», che si mostra insieme alla forza interpretativa-costruttiva dell'uomo, che è tale solo «attraverso la volontà e la potenza che ha di conservare o di ristabilire ciò che intende sottrarre alla dissipazione naturale delle cose» (O.I, p. 1364). L'invenzione di questi procedimenti di «conservazione» ha permesso all'uomo di sviluppare il *potere* «di arricchire artificialmente i frammenti di vita poe-

tica di cui la sua natura gli ha fatto dono» (O.I, p. 1364): nel corso del tempo, cioè in un contesto *storico*, l'uomo ha appreso la possibilità di trasformare la sensibilità in oggetti attraverso il fare, di «fissare» le percezioni «meravigliosamente fortuite» in una presenza concreta. Tutte le arti, scrive Valéry, «sono state create per perpetuare, cambiare, ciascuna secondo la propria essenza, un momento di effimera delizia nella certezza di un'infinità di istanti deliziosi»: «un'opera non è che lo strumento di questa moltiplicazione o rigenerazione possibile» (O.I, p. 1364). La costruzione artistica è quindi un modo con cui il lavoro dell'uomo muta il tessuto temporale dell'emozione, *facendo divenire costruttiva l'emozione stessa*, modificando il rapporto «comunicativo» con il mondo circostante, con quell'insieme di «cose» che chiamiamo natura attraverso la costruzione di uno «stato ideale» radicato nella sensibilità, nel fondo «mitico-affettivo» dell'uomo - uomo che «crea» proprio per cercare «un' espressione magnifica e meravigliosamente ordinata della sua natura e dei nostri destini» (O.I, p. 1378).

Forma e formatività. Questa forma, tuttavia, tale «finale chiarezza», è soltanto il risultato «storico» di un lungo percorso, di un processo analitico e costruttivo dove il metodo è «coscienza delle operazioni del pensiero» (Leonardo, p. 31): «la coscienza dei pensieri che si hanno - scrive Valéry -, in quanto sono pensieri, è il riconoscere tal sorta d'uguaglianza o d'omogeneità, l'avvertire che tutte le combinazioni del genere sono legittime, naturali, e che il metodo consiste nell'eccitarle, nel vederle con precisione, nel cercare che cosa implicino» (Leonardo, p. 32). Il metodo eccita quindi l'emozione per condurla verso la poeticità, per cercare *come* il caso diviene la necessità dell'opera, della forma che si costruisce.

L'insufficienza dell'analisi, anche sui campi «casuali» del sogno e dell'emozione, rende il processo romantico una «mostruosità» che, con l'enfatica abbondanza di aggettivi qualificativi, finisce per occultare il *movimento della creazione* nella sua capacità di instaurare «forme» - forme che sono la «parte sublime dell'arte» (C.II, p. 1043). Accentuare il valore della forma ha probabilmente un duplice significato: è sia l'affermazione «forte» che l'arte è costituita da oggetti «formati», e non si può uscire da questa «ovvietà» empirica, sia la ricerca di risalire alla genesi della forma, e di connettere quindi l'opera con il lavoro che l'ha costruita. La creazione non è caos anche se gioca «in mezzo» al caos - perché è capace di organizzare gli elementi disparati in una rete di rapporti organici, in una «forma» che, come in Fiedler e in R. Bayer, non è affatto «formale» poiché è essenzialmente l'immobilizzazione di un *percorso di attività*, atten-

to alla genesi «espressiva», geroglifica dell'opera, alla «qualità» dei materiali e alla particolarità concreta degli atti tecnici costruttori.⁴⁵

Il fine dell'artista è che fra le intenzioni e i mezzi, tra le concezioni di fondo e le azioni che generano la forma non sorga alcun contrasto: tra il pensiero dell'artista e la materia della sua arte deve istituirsi un'intima corrispondenza «straordinaria per una reciprocità di cui chi non ha provato non può immaginare l'esistenza» (S.A., p. 134). Questa esatta corrispondenza tra le cause - o, meglio, i «rapporti» - sensibili che costituiscono la forma e gli effetti intelligibili del contenuto è espressa per Valéry dai due noti versi di Michelangelo «non ha l'ottimo artista alcun concetto/ ch'un marmo solo in sé non circoscriva». La ricerca delle forme è quindi attenzione per la *formatività*:⁴⁶ l'idea di forma garantisce la validità dei processi dell'artista, assicura che la genesi dell'opera si concluda con la messa in atto di un valore; una genesi la cui «fenomenologia» si svolge descrivendo lo «scambio» tra «il fine e i mezzi, il caso e la scelta, la sostanza e l'accidente, la previsione e l'occasione, la materia e la forma, la potenza e la resistenza» (O.II, p. 1221).

Il «genio» - il mito - di questa forma da costruire e in costruzione è, per Valéry, Mallarmé, accanto al quale va posto Degas, che ha unito nella sua opera i momenti in cui si costituisce la forma, il disegno e la danza.⁴⁷

Questi artisti, come Leonardo, hanno «filosofato» attraverso la loro azione costruttiva: e nelle loro opere possiamo vedere «una sorta di filosofia necessariamente superiore a quella che si limita a combinazioni formate da termini non definiti e privi di sanzioni positive» (S.A., p. 46).

La «forma» cui mira la «grande arte» è quindi soltanto il risultato di un'azione *poietica*, attraverso la quale l'uomo acquista la coscienza delle proprie capacità, cioè di se stesso come misura del mondo: la forma è un *dialogo* fra i saperi soggettivi che impone «l'impegno di *tutte le facoltà* di un uomo, le cui opere sono tali da invocare *tutte le facoltà* di un altro uomo interessato a comprenderle» (S.A., p. 54). Parlare dunque, a partire da Valéry, di un'estetica «antropologica» non significa rimanere prigionieri di un'astratta e formale idea di «umanità» bensì mettere l'accento, descrivendolo, su ciò che rivela l'uomo a se stesso: significa coinvolgere nell'opera d'arte, come già Kant aveva abbozzato, tutti i saperi dell'uomo, finalizzati a un potere costruttivo, all'affermarsi «leonardesco» dell'idea di *Fare* come «la prima e la più umana» (O.I, p. 891). Il «modo

⁴⁵ Su questi temi si veda, in particolare, R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, 1956.

⁴⁶ Ci si riferisce qui a L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1974 (la I ed. è del 1954).

di vedere» di cui parlava Degas è quindi un *modo d'essere, di potere, di sapere, di volere*, un processo di trasformazione della natura, delle cose del suo mondo circostante da parte dell'uomo, finalizzato alla costruzione di una forma. Come Degas amava ripetere, utilizzando una frase che Zola riprendeva da Bacone, l'arte è *homo additus naturae*: «non resta che dare un senso a ciascuno di questi termini» (S.A., p. 57).

Uomo, natura e creazione artistica. L'uomo, negli scritti di Valéry, è essenzialmente l'artista: ma Valéry, come già si è notato, non attribuisce a questi «miti» caratteri «extra-umani», dal momento che, come indicava Séailles, essi portano soltanto al massimo grado di estensione e utilizzazione le «normali» facoltà di ogni essere umano che, in generale, è un tentativo «per conciliare un'estrema specializzazione con un'estrema facoltà di adattamento» (C.II, p. 1373). In altri termini, l'uomo è capace di modificare e creare ciò di cui ha bisogno attraverso il lavoro: come avrebbe detto Bacone, «il suo adattamento difensivo si completa attraverso un adattamento offensivo» che giunge «sino alla creazione dei bisogni stessi» (C.II, p. 1373). In questo senso l'opera dell'uomo è «innaturale» poiché, con i termini di Kant, non è un «effetto» della natura.

Esistono, d'altra parte, oggetti della natura che propongono all'uomo, stranamente unificate, le idee di ordine e fantasia, di invenzione e di necessità, di legge e di eccezione: «noi troviamo insieme nella loro apparenza, il semblante di un'intenzione e di un'azione che li avrebbero formati più o meno come sanno fare gli uomini, con l'evidenza tuttavia di procedimenti che ci sono vietati e impenetrabili» (O.I, p. 887). Noi possiamo «imitare» queste forme ma rimarremo sempre sconcertati da un loro fondo irriducibilmente «non umano», che si rivela nella loro stessa genesi formativa; d'altra parte, sia pure a gradi diversi, vediamo che il *Fare* unisce l'uomo alla natura esigendo la sua presenza pensante al fine di produrre e ordinare la diversità delle cose. Osservando le differenze fra i «modi di produzione» dell'uomo e della Natura vivente si può ipotizzare che la *Perfezione* ricercata dall'arte - o da certi artisti - sia il «desiderio» di ritrovare in un'opera umana la stessa certezza esecutiva, la stessa necessità interiore che riscontriamo in alcuni «effetti» della natura.

«Imitare» va quindi inteso, come in Diderot e in Batteux, come penetrazione nei procedimenti della natura per tentare di riprodurli, aggiungendo ad essi, tuttavia, il sicuro possesso di «mezzi liberi» di trasformazione. Leonardo è l'essere che sintetizza nella propria arte il fare della natura e dell'uomo, la loro stessa relazione creativa. Leonardo possiede infatti, in modo eccezionale, «originario», «il sentimento preciso delle *forme naturali*»: egli è «l'angelo della morfologia», è un «genio di metamorfosi» che,

⁴⁷ Per i rapporti con Mallarmé si veda F. Piselli, *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia, 1966.

nella pittura, coglie le «forze formative» del reale, che unisce l'azione alla *materia*, la *costruzione* alla *formazione*. Questo Leonardo-Faust costruisce una «natura più che natura», sorta di manipolazione *espressiva*, attraverso la tecnica, dei materiali offerti dalla natura «prima». La costruzione artistica integra così l'ordine della natura con un «altro» ordine - specificamente, si potrebbe dire, «antropologico» - composto da un insieme di oggetti che, se anche apparentemente irriducibili, sono uniti nell'opera da una forza, la quale, «metamorfizzando» le loro qualità, ne scopre il potere costruttivo.

La natura, pur senza dubbio «feconda», «prodiga» e «generatrice», non ha tuttavia inventato ogni cosa, lasciando uno spazio specifico per la creazione dell'uomo: dal momento che la facilità passiva ci stanca e ci nausea, «abbiamo anche bisogno del *piacere di fare*» - un piacere «strano», «complesso», «attraversato da tormenti, misto a dolori», che inseguiamo «non senza incontrare ostacoli, amarezze, dubbi e persino disperazione» (S.A., p. 121). Questo piacere di fare può apparire «come una seconda natura, opposta alla natura prima e immediata di cui vi parlavo» (S.A., p. 120). Se la natura generatrice, infatti, non può mai separare le forme dalla sua azione e dalla sua materia, quella «natura seconda» che è l'opera dell'uomo agisce invece esercitando le proprie forze su una materia estranea, distinguendo i suoi atti dal loro supporto materiale ed avendo di ciò precisa coscienza: «può dunque concepirli e combinarli prima di eseguirli, può dar loro le applicazioni più svariate, adattarli alle sostanze più diverse, ed è questo potere di comporre le proprie imprese o di scomporre i propri disegni in atti distinti, che egli chiama intelligenza» (S.A., p. 121).

Valéry ripercorre, in queste parole, le linee teoriche che portavano Diderot a una nozione «espressiva» - e non «classicista» - dell'«imitazione» della natura da parte dell'arte:⁴⁸ costruire una «natura più che natura», cioè utilizzare le cose che nel mondo circostante si offrono alla nostra sensibilità con mezzi tecnici, propri alla loro specifica «natura», per trarre da questi dei «percorsi immaginativi» che, nell'arte, presentino l'espressività - la «sensazione di Universo» - del mondo che ci circonda e di cui siamo parte. In questo modo, scrive Valéry, la creazione umana «va e viene dalla materia all'idea, dalla mente al modello, e scambia ogni istante *ciò che vuole per ciò che può, e ciò che può per ciò che ottiene*» (S.A., p. 121).

La «seconda natura» dell'arte, rivelando il rapporto di questa con ciò che il mondo offre, presenta il «dramma» della creazione: dramma perché la natura - termine che può apparire generico ed ovvio - si presenta e si offre sotto mille maschere differenti,

⁴⁸ In base a queste tematiche A. Trione, *op. cit.*, pp. 28-9, avvicina Valéry ed il suo «anti-mimetismo» alla filosofia della natura di Schelling.

originando una varietà infinita di possibilità espressive, non concettualizzabili né perfettamente definibili. La natura può apparire come semplicità, complessità, risorsa, ostacolo, padrona, serva, idolo, nemica, complice, «sia che la si copii, sia che la si interpreti, sia che la si violenti, la si crei e la si riordini, che la si prenda come materia o come ideale», essa è, in ogni momento, «vicino, intorno all'artista, con lui, contro di lui - e nel proprio seno opposta a se stessa» (S.A., p. 130).

Di fronte alle possibilità che la natura offre, l'artista, utilizzandola, potrà dare la sua *testimonianza* su questa realtà multiforme, testimonianza che dovrà passare attraverso l'*osservazione*, che può raggiungere in lui «una profondità quasi mistica» (S.A., p. 136). Infatti l'*uomo che vede*, entrando così in contatto «immediato» con la natura, nell'arte «si fa, si sente, ad un tratto, *anima che canta*; e questo suo essere cantante genera in lui una sete di produrre che tende a mantenere e a perpetuare il dono dell'istante» (S.A., p. 137). Questa «sete di produrre» fa divenire *durata* «naturale» il processo istantaneo della creazione artistica, l'atto di creare una forma: l'uomo universale, l'uomo del mito, come già si è notato, comincia sempre dal «guardare» e dal saper conservare, mentre osserva, le sue «sensoriali sottilità e instabilità» (Leonardo, p. 134) sino a quando «la nube di combinazioni, contrasti, percezioni che si raggruppano intorno a una ricerca o che fila indeterminata, a piacere, si sviluppa con una regolarità *percettibile*, con una continuità palese di macchina» (Leonardo, p. 32), sino al confine «dopo cui tutto sarà mutato», sarà *opera d'arte*: sarà una *Perfezione* e una *Purezza* quale essenza del prodotto artistico elaborato sulla base del puro e semplice essere naturale.

La funzione della natura nella creazione artistica è quindi quella di indurre sia a *vedere* sia a *costruire* un nuovo visibile aggiungendo al visibile stesso le invisibili forze espressive del fare artistico. Come scrive Paci, in Valéry l'arte vuole ricostruire la continuità della natura, la sua durata, restituendo all'uomo, esso stesso natura, in ogni caso soggetto dell'osservare e del produrre, «una più alta natura, la natura ordinata e ricreata dallo spirito», una natura che è forse «naturante» o comunque, nell'arte, *fondazione* di realtà.⁴⁹

I quattro corpi. Il corpo, quel corpo particolare che J. Segond chiamerà il «corpo-artista»,⁵⁰ è insieme il primo oggetto e il primo veicolo del rapporto fra l'arte e la natu-

⁴⁹ Si veda E. Paci, *op. cit.*, p. 78 e M. Dufrenne, *L'esthétique de Valéry*, in M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie, tome III*, Paris, Klincksieck, 1981. Sul problema della «fondazione» in Valéry si veda anche G. Vattimo, *Poesia e ontologia*, Milano, Mursia.

⁵⁰ Ci si riferisce a J. Segond, *Traité d'esthétique*, Paris, Aubier, 1947 e *Esthétique du senti-*
meni, Paris, Boivin, 1927.

ra. Infatti, anche quando si consideravano le profondità del sensibile e dell'emozione, il valore di «prodigio» attribuito alla memoria, al sentimento, all'invenzione apparteneva necessariamente alla vita del corpo, inteso nella sua stessa «fisicità».

D'altra parte, per non rimanere confinati in una nozione puramente fisiologica - per far divenire *Leib* il *Körper* - si dovrà considerare che «tutte le nostre passioni di spirito, tutte le nostre azioni di lusso, le nostre volontà di conoscere o di creare, ci offrono degli sviluppi *incalcolabili a priori* di un funzionamento che tendeva soltanto a compensare l'insufficienza o l'ambiguità delle percezioni immediate e a sollevare l'indeterminazione che ne risulta» (O.I., p. 925).

Il problema di Valéry non è quindi in alcun modo quello di risolvere, implicitamente accettandolo, il dualismo cartesiano bensì di mostrare il corpo stesso come un sistema «integrato» di vari strati di senso. È in questa direzione che postula l'esistenza di *almeno tre corpi*.

Il «primo corpo» «è l'oggetto privilegiato che ci troviamo ad ogni istante, sebbene la conoscenza che ne abbiamo possa essere molto variabile e soggetta ad illusioni - come tutto ciò che è inseparabile dall'istante» (O.I., p. 926). È, in altri termini, il *mio* corpo, un qualche cosa che ci «appartiene», anche se per noi non è affatto una «cosa»: su di esso riposa il mondo, che ad esso si riferisce, portando con sé un non meglio definibile «sentimento» della nostra presenza, delle nostre affezioni nella loro mancanza di forma, estraneità, asimmetria, essenziale discontinuità e vita nell'istante.

Il nostro «secondo corpo» è quello che appare agli altri o quello, in un certo senso «esterno», che ci offrono gli specchi o i ritratti, comprese le opere d'arte: è il corpo di Narciso, la cui decadenza può rattristare, quello, aggiungiamo, che Dorian Gray, nel racconto di O. Wilde, non voleva vedere nel suo disfacimento.

È proprio questo tratto «superficiale» (se si vuole «estetistico», sicuramente narcisistico) che induce a ricercare un «terzo corpo», che - forse come «corpo intenzionale» - «ha unità solo nel nostro pensiero, perché non lo si conosce che per averlo diviso e messo in pezzi» (O.I., p. 929), pezzi così complessi e variegati che sarebbe impossibile trarre da essi nella loro singolarità le regole per il funzionamento della «macchina» nella sua generalità.

Fra questi tre corpi esistono senza dubbio molte relazioni, connesse al riconoscimento, sempre incompleto e passibile di errore, che l'uomo ha di se stesso. Invece di indagare analiticamente i piani in cui questi «corpi» intersecano le loro funzioni e qualità, Valéry preferisce, con qualche «fantasia», porre il problema su un altro piano, che si traduce nell'ipotesi dell'esistenza di un «quarto corpo» che, paradossalmente, «posso indifferentemente chiamare il *Corpo reale*, oppure anche il *Corpo immaginario*» (O.I.,

p. 930). Già questa unione fra realtà e immaginazione, questo consapevole ossimoro, induce a situare tale corpo sul piano in cui il reale e l'immaginario si incontrano, cioè sul piano della creazione artistica. Infatti il quarto corpo ha una funzione «poietica», irriducibile ai tre corpi precedenti e difficilmente comprensibile per ragionamenti del pensiero discorsivo: è un «geroglifico», è «l'inconoscibile oggetto *la cui conoscenza risolverebbe in un colpo solo tutti questi problemi*, perché essi lo implicano» (O.I, p. 931).

Il «quarto corpo» è una *Inesistenza* che è, tuttavia, un *modo di incarnazione*: è allora un *corpo mitico*, così come soltanto nel mito può essere delineata la figura dell'artista creatore, possono venire alla luce le origini del «logos» della creazione artistica. Il «quarto corpo» non esiste - come non esistono Teste, Eupalinos, Leonardo da Vinci, che sono per Valéry, in quanto miti, puramente «verbali»: ma logos che si fa gesto, si fa carne, ha la stessa concreta esistenza delle opere architettoniche o dei dipinti di Leonardo.

Il Quarto corpo e la creazione artistica. Leonardo - Quarto corpo vive di «inesistenza», un'inesistenza che cercherà sempre di ricreare nelle sue opere, «fantasticherie» con cui riempirà lo spazio disponendo e scomponendo le impressioni successive, guardando inizialmente ad esse solo come se fossero frammenti - fiori, uomini, «una mano, una guancia isolata, una macchia luminosa sopra un muro, un raduno di animali mescolati a caso» (Leonardo, pp. 35-6): talvolta le tracce di ciò che ha immaginato - le «inesistenze», appunto - «appaiono sulle sabbie, sulle acque; talvolta la sua stessa retina può paragonare nel tempo a qualche oggetto la forma del suo spostamento» (Leonardo, p. 36).

La funzione dello «spirito» si identifica allora con quella del «quarto corpo»: combinare inesistenze, «combinare ordini di grandezze o di quantità incompatibili, accomodamenti che si escludono» (Leonardo, p. 36), sino a condurre, attraverso le gerarchie dei sensi e le durate di percezione, questo incessante movimento, queste attese apparentemente non colmate, questo caos di palpitazioni e sostituzioni a un «mondo di solidi e di oggetti identificabili», a «cose particolari» e individuali di cui certi uomini afferrano in particolare il *piacere*.

L'oggetto così costruito acquisisce una sua vita, possiede a sua volta un corpo, poiché non è un frammento ma una *cosa del mondo*, oggetto di uno sguardo, oggetto sentito e pensato, risultato di un processo costruttivo che, in analogia con «l'unità nella varietà» che aveva nel Settecento definito la bellezza, è una *regolarità nella variazione*, un modo di costruire una *continuità* nell'essenziale discontinuità del processo. Questo è, per Valéry, il regno di Leonardo, cioè il campo specifico della creazione artistica:

produrre forme simmetriche in un mondo dove ogni cosa è un problema, fare in modo che, in ogni fessura di incomprendimento, in ogni incrinatura con il mondo, si introduca la produzione dello spirito. Uno spirito *simbolico*, che rappresenta ed esprime in sé l'intera «mitologia» dello spirito, che è «la più vasta collezione di forme, un tesoro sempre limpido degli atteggiamenti della natura, un vigore sempre imminente che ingrandisce secondo l'estensione del suo dominio» (Leonardo, p. 39): è il sovrano dei visi, delle anatomie, delle macchine, trasforma il reale sino a un regno di *immaginazione* che, con la sua logica, è il paradosso stesso della creazione artistica, tentata da tutti i materiali (e che, essa stessa, tenta tutti i materiali), e pronta a «godere» - a provare un piacere «interessato» - di tutte le cose distribuite nelle dimensioni dello spazio.

Lo spirito dell'artista riesce così ad essere una *combinazione regolare* (una «perfezione») che trova il senso della sua esistenza, o forse la sua esistenza stessa, il suo «quarto corpo», nella «inesistenza» geroglifica degli atti della costruzione, prima guardando alle cose, poi cercando di analizzarne, a partire dai modi di apparizione, il senso e le modalità e infine modificandoli attraverso «gesti» guidati sia dall'azione riflessiva dell'intelligenza sia da «forze» sognanti, imaginative, pulsionali, «erotiche» che questa non può prevedere.

Leonardo è allora, nel suo essere «costruttore», il mito di un uomo «moderno» che l'epoca moderna stessa sembra avere occultato quando svia la formazione dell'individuo verso una «specialità» che riduce la persona «alle minuziose abitudini di uno strumento» (Leonardo, p. 42), facendo apparire l'uomo scisso fra la molteplicità dei saperi e delle tecniche, rinchiuso nella limitatezza di uno spazio di azione possibile determinato soltanto attraverso la pazienza, la contabilità meticolosa, la direzione monotona e specialistica. L'uomo «moderno» - o «contemporaneo» - che ha frazionato il potere della tecnica in molteplici rivoli la cui maggiore qualità sembra «l'assenza di pensiero», si scontra con la modernità di Leonardo dove il frammentarsi delle discipline appare sullo sfondo di una loro visione unitaria.⁵¹

Leonardo dimostra che la «novità» introdotta dalla cultura rinascimentale, sulla scia della civiltà medievale, non può essere ristretta alla particolarità di un singolo fine dal momento che si costruisce «con l'intrusione di mezzi e di nozioni che non vi erano previsti: avendo attribuito tali progressi alla formazione di immagini, poi di linguaggi, non possiamo eludere la conseguenza che la quantità dei linguaggi posseduta da un uomo influisce singolarmente sul numero delle occasioni che può avere di trovarne di nuovi» (Leonardo, p. 42). La modernità è quindi, per Leonardo, un'estensione dei sa-

⁵¹ Su questi temi si tornerà nel quinto paragrafo di questo stesso capitolo.

peri, dei «linguaggi» inscritti all'interno di una visione unitaria del sapere stesso, anche se questa unità è consapevolmente percorsa da fratture, da angosce soggettive e dalla irriducibile complessità del materiale da ordinare: il principio dell'unità è offerto, in Leonardo, dall'idea, spesso filosoficamente «ingenua», di «ragione», idea che è all'origine del moderno e di cui forse il moderno stesso, come afferma Husserl nella *Crisi delle scienze europee*, deve «recuperare» il senso, vietando una riduzione «tecnicistica» del rapporto fra uomo e mondo e tendendo invece all'universale. Tutti gli spiriti, scrive Valéry, «che sono serviti di sostanza a generazioni di ricercatori e d'argomentatori, i cui lasciti hanno nutrito per secoli l'opinione umana» quei pensatori che sono stati i padri della «coscienza europea» - «sono stati più o meno universali»: «i nomi di Aristotele, Descartes, Leibniz, Kant, Diderot, bastano a stabilirlo» (Leonardo, p. 42).

Il *moderno* si afferma dunque per Valéry, già nel 1894, come la determinazione di un metodo di conoscenza capace di garantire l'unità e la durata del sapere pur nella varietà, nella frammentazione dei saperi stessi e nelle incertezze dell'uomo di fronte alle fratture che vede nel mondo. Questo metodo - e qui il senso del richiamo a Leonardo, a Diderot, a Bacone e a Kant - si costituisce non «passivamente» ma nell'intervento del soggetto sul mondo, nell'azione sulla natura da parte di un io-persona posto nella società e nella storia. In questo senso Valéry sottolinea il carattere *tradizionale* della figura e del mito di Leonardo che «non somiglia né agli antichi né ai moderni» (Leonardo, p. 80) e che quindi stabilisce le linee portanti della modernità al di fuori delle secolari *querelles* fra «antichi» e «moderni», portandola piuttosto sul piano dell'arte, che appare un territorio emblematico per «provare» il moderno di fronte a quegli elementi - la tecnica, la ragione, la costruzione - che ne hanno determinato lo spessore concettuale⁵² e che, nella singolarità di un'opera, si confrontano con interi sistemi di relazioni e leggi. Così, scrive Trione, «il *Metodo* vinciano diventa metodologia della creazione artistica» e Leonardo stesso il mito «di una nuova fenomenologia dell'arte, le condizioni teoriche di un'estetica *non filosofica*, le forme di una Ragione moderna, che sappia percorrere sentieri non ancora esplorati dalla filosofia tradizionale.»⁵³ Come in Goethe, il «moderno» è un «genio di metamorfosi», un «sentimento di onnipotenza» per soddisfare il quale bisogna avere «tutto conosciuto, tutto provato, tutto creato» (O.I, p. 539).

⁵² Si veda H.R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, München, 1964.

⁵³ A. Trione, *op. cit.*, p. 78.

3. Valéry: Leonardo e il mito della creazione artistica

La forza dell'artista. La costruzione artistica che si pone al centro della modernità di Leonardo suppone al suo interno molteplici elementi costitutivi, riuniti in un paradossale incontro di *arbitrario* (l'entusiasmo, la contraddizione, l'intuizione, la sensibilità, la traccia) e *necessario*, che si completano e richiamano l'un l'altro senza mai rendere possibile una chiusura «ontologica» dell'opera: arbitrario e necessario che agiscono sia sui piani oggettivi della materia sia all'interno degli atteggiamenti estetici e costruttori. *Creare* non ha dunque nell'arte alcuna sfumatura teologica poiché è la capacità di uno spirito di «ingrandire quanto concepisce sino a che non lo concepisce più» (Leonardo, p. 42).

Il punto di avvio della costruzione artistica è un *progetto*, razionalmente vagliato: «il costruire - scrive Valéry - esiste tra un progetto o una visione determinata e i materiali che si sono scelti» (Leonardo, p. 43). Progetto soggettivo e oggettività del materiale danno origine alla «seconda natura» dell'arte, dove il «farsi» dell'opera è sempre un «fare» da parte di un creatore. Il legame tra questi due piani è quindi inscindibile dal momento che la creazione artistica vuole instaurare un «ordine» che superi l'ovvietà dell'ordine «naturale» mettendo insieme, secondo regole intrinseche al materiale, un «altro» ordine fatto di oggetti spesso apparentemente irriducibili. Solo nell'opera - cioè attraverso la *forza metamorfica* della costruzione - legami materiali ignoti in natura trovano fra loro una sorta di «affinità elettiva», il cui potere è spesso ignoto all'autore stesso o, meglio, da lui non prevedibile anticipatamente per quanti sforzi intellettivi possa qui impegnare.

C'è quasi, nel creatore, l'atto di *fissare* ciò che appare arbitrario e fuggevole: l'artista è come Faust un «salvatore di fenomeni» che ha in sé il *desiderio* - un desiderio legato ad *eros* - che completa, supera, integra il generico desiderio costruttivo dell'uomo e, eccitato dal mondo che lo circonda, dall'infinità estetica che i suoi sensi afferrano, vuole costruire un «infinito di *secondo grado*» - il quale appunto ci fa desiderare, sempre di nuovo, «di generarlo e provocarlo ad libitum» (C.II, p. 969). Questo slancio desiderativo che il possesso di per sé non soddisfa è il segno «mitico» che caratterizza uomini «universali» come Leonardo o Goethe, o che, forse, permette di unirne le forze.

Goethe infatti, come Leonardo, unisce la «creazione imprevista dello spirito poetico» con le «delizie di un osservatore di pazienza inesauribile»: l'amore per le forme non si limita al piacere per la contemplazione ma comprende necessariamente l'unione di contemplare e creare, una ricerca delle forze sotto le forme che sola può originare quella che Valéry chiama l'*azione completa*, cioè «l'atto immaginativo *costruito* nello spirito sino al minimo dettaglio, con una precisione incredibile - *eseguito* con la pron-

tezza e l'energia totale del balzo di una belva» (O.I, p. 550). Nella molteplicità degli elementi che *mette in opera*, sempre in bilico tra l'arbitrario e il necessario, tra l'istinto e il ragionamento, la costruzione immaginativa ha il suo referente nell'opera d'arte poiché è qui, e solo qui, che «deve far pensare a una misura comune dei termini messi in opera, un elemento o un principio che è supposto dallo stesso semplice fatto di prendere coscienza e che non può avere altra esistenza se non astratta o immaginaria» (Leonardo, p. 44).

La «presa di coscienza» suppone dunque una «presa di distanza» dell'autore dai suoi materiali, attraverso un procedimento astrattivo che potrà mutare in relazione ai materiali utilizzati e alla loro successiva ricomposizione immaginativa. L'estetica avrà allora quale suo oggetto di studio primario il tentativo di mostrare analiticamente i percorsi dei procedimenti poetici che conducono alla costruzione di un'opera d'arte, facendo un esame «razionale» delle loro successive «astrazioni».⁵⁴

Ad avere un «valore proprio» (C.II, p. 1011) è in primo luogo il *lavoro* dell'artista poiché gli atti da cui esso procede, ponendosi sulla stessa strada del prodotto-opera in costruzione, «reagiscono sul loro autore - formano in lui un altro *prodotto*, che è un uomo più abile e più possessore del suo campo-memoria» (C.II, p. 1011). Questo sistema di «riflessi» richiede un'estetica come disciplina *descrittiva* che, oltre all'opera nella sua «estetività» e «artisticità», analizzi l'intero «Universo» del soggetto, in primo luogo nei legami con il mondo dell'opera - la forza della sua sensibilità, l'ambito delle sue intuizioni, le sue capacità poetiche.

«Realtà» dell'opera e «operatività» del soggetto - se non a un livello «riflessivo» - vanno sempre considerate nella loro connessione genetica: così come il visibile si impone allo sguardo, l'opera si impone al suo autore nei momenti stessi del suo farsi, «lo fa agire e se ne fa schiava», «diviene qualche cosa di cui le esigenze si accrescono» (C.II, p. 1013). D'altra parte, questa connessione «operativa» non può venire considerata normativamente - né alcuna norma può dirsi valida nel particolare per ogni opera d'arte poiché la loro «comunanza» sta negli atteggiamenti, nei gesti - dal momento che, per gli artisti, «le opere (ciò che essi ne pensano) non sono che i residui esteriori di un'attività di cui non furono che gli scopi apparenti e necessariamente tali» (C.II, p. 1047).

Fondamenti della logica «poietica». Entrare nel cuore di questa attività, nel coagulo di sensi della *poiesis*, significa per Valéry entrare in un campo di *potenzialità* di cui è fatta

⁵⁴ Su queste problematiche si vedano le pagine dedicate da T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, a Valéry.

l'anima stessa dell'artista, una potenzialità che nel suo fondo rimarrà sempre velata di ambiguità, che si potrà descrivere soprattutto per «approssimazioni», cercandone i momenti costitutivi, ma che non potrà venire ridotta a norme, a principi la cui meccanica ripetizione garantisca la «riuscita» dell'opera. Il vero e proprio compito dell'*esthéticien*, invece di perdersi in tentativi di ricostruire «filosoficamente» le regole che hanno condotto alle opere, sarà far venire alla luce il lavoro e i suoi effetti, il valore e la sua genesi: fattori soggettivi e particolarità oggettive del materiale, relazioni, connessioni, oscurità, abitudini, luoghi e legami dell'oscuro e della «perfezione» devono essere osservati secondo lo stesso «calcolo giusto» che guida la loro composizione.

È infatti «un errore e un'assurdità» l'idea che «allontanandosi dall'intelletto, addentrandosi nell'emozione, nell'apparentemente incondizionato - nella libertà nervosa - ci si avvicini alle cose sempre più preziose» (C.II, p. 1006): gli elementi casuali della creazione artistica, anche se non possono venire «controllati», devono essere almeno «controllabili», cioè identificabili in quanto «caso», dal momento che l'opera è pur sempre una «modificazione» dell'autore, oggetto delle sue mani, oggetto «fisico» - cosa - che può andare contro le leggi della fisica, quasi a testimonianza della specificità della tecnica artistica nei confronti delle molteplici tecniche «specialistiche». La creazione dell'arte rifiuta infatti, per esempio, il principio fisico dell'entropia poiché il «senso artista» scopre il *novum* che è nel banale, il puro nell'impuro, «restituisce forza alle parole usate attraverso un'operazione contraria al principio di Carnot della sensibilità che è la degradazione attraverso l'abitudine» (C.II, p. 1048).

Se si vuole «veder dipingere Leonardo» - accanto al quale, in un passo dei *Cahiers* del 1941, Valéry significativamente pone la *Lettera sulla musica* di Wagner, la *Filosofia della composizione* di Poe e l'opera di Mallarmé bisogna rendersi conto che «farsi creatori» significa divenire, trasformarsi, operare un processo di *Bildung* verso un «essere completo», la cui «moderna» consapevolezza delle differenze fra i saperi, delle macerie cui la scienza ha condotto, delle angosce soggettive, delle fratture e delle tracce «casuali» che sconvolgono i progetti, non deve far scordare che anche negli elementi mitici la genesi artistica entra in un legame «classico» con la tradizione della «razionalità», ha cioè consapevolezza di porre in atto, nel fare, un sapere razionalmente controllabile o di cui si possono ricostruire le coordinate.⁵⁵

L'essere completo, l'artista, è allora, come in Diderot, «una sintesi della facoltà d'osservazione immediata, non secondaria ma primitiva, della concezione dell'uomo, della capacità combinatoria e logica - e della più intensa individualità, particolarità,

⁵⁵ Su questi problemi si veda K. Löwith. *P. Valéry*, a cura di G. Carchia, Milano, Celuc, 1986.

sensibilità sensoriale e sentimentale» (C.II, p. 1048). Fare quindi del lavoro artistico una sorta di *calcolo*, come spesso ripete Valéry, non significa volerlo «matematizzare» od «obiettivare» bensì saper tenere nella giusta considerazione tutti i fattori «soggettivi» e «oggettivi» che in esso si incrociano, senza aderire in modo acritico a univoche «interpretazioni», siano esse «metafisiche», «normative» o «romantiche». In ogni caso, anche in ciò che non si comprende, di fronte al quale siamo «muti», bisogna avere coscienza di ciò che si sta facendo, nella consapevolezza appunto che «ogni atto di coscienza ingloba *n* procedimenti o fatti divenuti incoscienti» (C.II, p. 212) e che la coscienza «consiste nel rendersi conto delle operazioni del pensiero che si pensa - quasi nello stesso tempo» (C.II, p. 203), mostrandoci «il pensiero in quanto pensato», e mostrandocelo in un'opera d'arte.⁵⁶

Le opere migliori si costruiscono in questa «freddezza» priva di «furore», in un'*organizzazione* dello spirito che permetta di riprendere in mille modi l'idea portandola a una «perfezione», cioè a una *espressione* di sé in oggetto. La constatazione, «empirica» o «psicologica» - piani in cui Valéry è pur sempre invischiato -, che i nostri atti sono *instabili* fa nascere nell'artista (e nello stesso osservatore) il tentativo cosciente - dove lo spirito è cosciente a se stesso e «si guarda» al lavoro - di «fissarli e di fissarne le coordinate» (C.II, p. 1016) in un superiore sforzo «combinatorio»: in quel «modo di vedere» che è l'invenzione, «inventore è colui che apprende ogni cosa o nulla con l'inquieto senso del possibile, dell'utilizzabile» e «fa servire questa mancanza, questo disordine, questo imprevisto, questo nulla, questa asperità, questa coincidenza, questo lapsus... ai loro contrari» (C.II, p. 993).

Il problema centrale dell'estetica di Valéry si rivela dunque quello della *costruzione*, in termini fiedleriani della *attività artistica*.⁵⁷ L'uso del termine «costruzione», sottolinea Valéry nell'*Introduzione al metodo di Leonardo*, è del tutto volontario e vuole rimarcare nel modo più «forte» possibile «il problema dell'intervento umano nelle cose del mondo», dando allo spirito del lettore «una direzione verso la logica del soggetto» (Leonardo, p. 47).

Esiste infatti, come si è più volte rilevato, una *logica* della creazione artistica che collega la sua origine mitica a un progetto: Socrate, il «simbolo» del pensiero cosciente e autocritico, di una maieutica che è il pensare stesso dell'artista, deve «fondersi» con Eupalinos, con l'architetto che materialmente attualizza il progetto, deve, aggiungiamo

⁵⁶ Mostrare il «pensiero in quanto pensato» è una delle numerose frasi «cartesiane» di Valéry, che può far avvicinare il suo «metodo» all'intenzionalità husserliana.

⁵⁷ Ci si riferisce in particolare al saggio di K. Fiedler del 1887 *Sull'origine dell'attività artistica*, in K. Fiedler, *L'attività artistica*, a cura di C.L. Ragghianti, Venezia, Neri Pozza, 1963.

ricordando Nietzsche, «imparare la musica», trovare Apollo nel sogno e trasferire sulla lira, nella veglia, il messaggio «metamorfo» di Apollo stesso agli uomini.

In questo senso «progettuale» - e pensando a Leonardo come la fusione «moderna» di Socrate e Eupalinos - «l'architettura diviene il nostro esempio» (Leonardo, p. 47): un esempio che ricorre in tutti i campi in cui l'uomo costruisce, anche nella fisica quando Einstein (che Valéry ascolta in una conferenza nel 1929) dichiara di voler sviluppare «la sua certezza e la sua fede sull'architettura (o bellezza) delle forme» (C.II, p. 875), nella quale il suo spirito «si ritrova» (C.II, p. 943).

L'architettura, più che per il suo richiamo alla bellezza (che è, piuttosto, una conseguenza), interessa Valéry per la sua struttura «progettuale», che mette in gioco, al massimo grado possibile, sia l'attività del creare artistico sia il piacere «fruitivo», visivo, tattile, ritmico. In ogni caso, l'architettura «mostra» l'idea stessa della materia nella sua intrinseca «poesia» (e poeticità) attraverso un lavoro creativo che, anche fra elementi «arbitrari», conduce non a una «combinazione per assemblaggio» ma a un *essere*. L'opera architettonica è, in un senso per molti versi differente da quello bachelardiano, una *poetica dello spazio*, interpreta oggettivamente, attraverso atti soggettivi, lo spazio e, come in Diderot, nello stesso tempo indaga sulla sua natura, la scopre, vede in essa un «equilibrio» di materiali in rapporto alla gravitazione, un insieme statico visibile e, in ciascuno dei materiali, un altro equilibrio, molecolare e mal conosciuto» (Leonardo, p. 48), che possiede una sua specifica struttura.⁵⁸

È attraverso l'architettura che, al di qua di ogni ipotesi ontologica, si può comprendere che «i problemi della costruzione sono reciproci di quelli dell'analisi» (Leonardo, p. 49): e questa è una «nozione fondamentale nella conoscenza moderna del mondo» (Leonardo, p. 49), cioè per quella *logica immaginativa* che è la logica della creazione artistica come possibilità di ordinare lo spazio in combinazioni regolari. L'architettura è quindi una via «privilegiata» per mostrare la genesi di quella che Bachtin chiamerà *l'architettura* dell'oggetto estetico-artistico, inseparabile da un progetto e, di conseguenza, da un'analisi delle possibilità stesse che ineriscono alla costruzione, relative sia agli atti soggettivi sia alle caratteristiche «materiali». È, inoltre, l'unico modo per definire la bellezza - Diderot avrebbe detto come «percezione di rapporti» - vedendola in quanto risultato di una logica «poietica» dove sono inscindibilmente connessi l'emozione e ciò che la causa, la forma e l'informe, il modo di fare e la cosa fatta, «scambio perfetto tra lo spettatore e lo spettacolo» (C.II, p. 939), «ricominciamento

⁵⁸ Diderot dedica all'architettura numerose pagine del suo *Traité sur la peinture*, oltre che numerosi pensieri in altri scritti di filosofia e sull'arte. Per quanto riguarda Bachelard ci si riferisce invece a *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

indefinito» (C.II, p. 941). La bellezza è un «geroglifico» che può essere espressa soltanto in una «architettonica», cioè attraverso un paradossale descrivere «le condizioni di produzione dello stato di non-potere-esprimere in tali casi particolari - e di tal genere» (C.II, p. 971) - la sua natura insieme necessaria, casuale, ineffabile.

Il filo del paradosso su cui si muove l'indagine «estetica» di Valéry ben si adatta alla paradossalità del personaggio-Leonardo, Mito insieme della genesi e dell'enigma di quella fase della commedia intellettuale chiamata «creazione artistica». Nei suoi scritti su Leonardo, Valéry tenta infatti, quasi attraverso un metodo che sembra procedere per continue «approssimazioni» nell'avvicinamento al proprio oggetto, di «dire» con parole ciò che la parola stessa mai potrà pienamente esprimere: *parola* che allora, di fronte all'arte da spiegare, ha almeno il compito preliminare di svelare e abbattere gli *idola* che ancora circondano il problema della creazione artistica, eliminando in primo luogo la credenza che esso si riduca all'interpretazione soggettiva del critico, dal momento che bastano alcuni «minuti di coscienza» per «constatare che è illusorio voler produrre nell'animo altrui le fantasie del proprio» (Leonardo, p. 52) o risolvere il problema giudicando il fare dell'arte come una somma dei singoli processi creativi: «quello che si chiama *realizzazione* - scrive Valéry - è un vero problema di resa in cui non entra in nessun grado il senso particolare, la chiave che ciascun autore attribuisce ai suoi materiali, ma soltanto la natura dei materiali stessi e lo spirito del pubblico» (Leonardo, p. 52).

La natura dei materiali stessi: è questa la prima indicazione «fenomenologica» che gli oggetti impongono al fare dell'artista. Infatti Leonardo è capace di approfondire «con lo stesso naturale vigore» quella meccanica che chiamava il «paradiso delle scienze» o le linee dei suoi «volti puri e fumosi»: il suo modo di guardare le cose è sempre quello del *lavoro*, degli atti, delle condizioni di fabbricazione.

Leonardo creatore guarda un'immagine - un'ombra - e vede una realtà, guarda un disegno e vede delle cose e, dalle cose, atti e operazioni possibili, di quel possibile «progettuale» che nella genesi del processo stesso *esprime* il valore più segreto delle cose viste.

Uno spirito completo, come quello di Leonardo, nell'epoca moderna non è dunque «uno spirito che conosca tutto, che giudichi tutto, ma quello che in un certo campo non si lasci né continuamente nella vaga intuizione e nel sentimento confuso di relazioni; né continuamente nella chiarezza - ma che abbia sempre delle riserve contro la chiarezza e delle risorse contro la complessità e la confusione» (C.II, p. 1002). Dovrà capire che l'importanza di un'opera per il suo autore è data sia dall'imprevisto che porta in sé, nella sua «materia», nella sua «nebulosa interna», durante la fabbricazione stessa, sia

dal fatto che tale genesi risponde pur sempre a regole proprie a una logica immaginativa.

Valéry non si ferma dunque, come sembra nei primi suoi scritti, a sostenere la generica necessità di un «Metodo» per la produzione artistica (un metodo che non la renda una «scienza» nel senso galileiano del termine ma che la sottometta alle analisi descrittive dell'intelligenza), bensì delinea una teoria generale della creazione artistica dove l'esaltazione del «fare» non è positivista eccitazione per «magnifiche sorti e progressive» né tentativo di tecnicizzazione assoluta del sapere bensì un modo per cogliere, anche su un piano di genesi storica, il passaggio, che l'uomo rinascimentale opera, non senza travaglio e «pena», da una «metafisica verbale» ad una «metafisica in atto», quella che Diderot avrebbe detto la «metafisica delle cose».

Attraverso la teorizzazione leonardesca del fare dell'arte fra arbitrario e necessità Valéry non offre giudizi di valore, non considera la prassi come la risoluzione storica delle contraddizioni del rapporto uomo-natura né, infine, vuole offrire un'analisi «filosofica» sulla funzione generale della tecnica. Suo scopo è mostrare che attraverso l'arte l'uomo «moderno» - si potrebbe dire a partire da Bacone - non pone più né la «psichica», né la «teodicea» né la «cosmologia»: fonda invece «la *modificazione del "mondo"* e non più la *spiegazione*, non più la *concezione*, non più la ricerca del *vero*, ma la *modificazione del reale*» (C.II, p. 1027).

A differenza dello spirito settecentesco - ed a sottolineare che la «modernità» non è nozione né statica né univoca - la considerazione storica, diderotiana e baconiana, che «tutto è subordinato al Fare» non si limita a un passivo «prendere atto» delle forze della natura né a una teorizzazione della «metafisica delle cose» in se stessa: dimostra invece come il Fare abbia una sua interna necessità e come, di conseguenza, questa necessità sia connessa alle specificità psicologiche dell'uomo; e, inoltre, come la necessità intrinseca al Fare trovi la sua originarietà culturale quando è legata all'operatività del soggetto, al gesto, alla «mano», a una tecnica «individuale» che, se assume significato intersoggettivo, storicamente determinato, appare come «tecnica artistica», il cui significato è rivelato dalla presenza delle opere d'arte.⁵⁹

Per Leonardo la filosofia stessa è una trama scoperta dalla tecnica artistica, «è realizzazione della divisione del pensiero con l'atto e la fabbricazione» (C.II, p. 1028), la «speculazione» «verificata dalla costruzione»: «il vero valore dell'opera d'arte è forse di dare valore alla speculazione, di trovare le fabbricazioni che stiano alla speculazione come i risultati pratici stanno alla geometria, alla meccanica» (C.II, p. 1029). Questo

⁵⁹ Si veda D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit.

topos, d'origine «aristotelica», dell'inscindibilità fra sapere e fare non è mai stato un sicuro possesso dell'estetica che, di conseguenza, non ha potuto comprendere che questo nesso fra sapere e fare ha, nel fare dell'arte, un significato «filosofico».

Se infatti Leonardo può venire «mitizzato» - Leonardo e non uno qualsiasi fra i numerosi «ingegneri» rinascimentali - è perché solo lui ha assunto la pittura per filosofia, ha cioè visto e compreso che «conoscere veramente A, è farlo e - che saperlo fare non comporta soltanto saper fare A, ma anche A', A'' - che sono fratelli di A» (C.II, p. 1041). Leonardo, sovrano dei suoi mezzi, «possessore del disegno, delle immagini, del calcolo, aveva trovato l'atteggiamento centrale da cui le imprese della conoscenza e le operazioni dell'arte sono egualmente possibili, e gli scambi felici tra l'analisi e gli atti singolarmente probabili» (Leonardo, p. 56).

Leonardo ha compreso non soltanto la frammentazione e insieme l'unità del sapere, ma anche che l'unità dei frammenti ha nella costruzione dell'opera d'arte un «luogo», uno «spazio» privilegiato: perché, anche se l'opera moderna è un «naufragio» - come scrive Valéry stesso, come scrive Jaspers - bisogna salvare in questo naufragio «l'idea di perfezione - l'idea di durata, di lavoro tanto bello quanto l'opera» (C.II, p. 1024). I «meteorologi», pur utilizzare l'immagine di Benjamin, potranno continuare a fornire i loro dati ipotetici o probabilistici ma vi dovrà essere sempre un capitano, in particolare se il mare è in burrasca, che sappia sfidare la «linea d'ombra» che sappia rischiare per arrivare, forse, alla meta.

Le *decisioni* dell'artista non devono essere guidate dall'entusiasmo poiché, per grande che sia la forza del fuoco, «non diventa proficua e motoria che mediante le macchine in cui l'arte le impregna» (Leonardo, p. 58): se un lato dell'artista è mito, impulso, arbitrario. un altro «prevede, compone modera, sopprime» e un terzo, formato dalla *logica* e dalla *memoria*, «mantiene i dati, conserva i legami, assicura qualche durata al coordinamento *voluto*» (Leonardo, p. 58).

La poetica di Valéry non vuole dunque ingenuamente estendere all'intero campo dell'artisticità il principio vichiano *verum-factum* bensì tentare - tentativo non privo di tormenti ed errori - di «coordinare» necessità e caso, entrambi elementi e atti possibili nella sfera dell'arte. La logica «poietica» è una logica che «fa salti»: si tratta tuttavia di riconoscere tali salti, l'assenza di «passaggi» logici e discorsivi nella loro natura «ineffabile» senza ricondurre al «mistero» di nozioni inesplicabili l'intera genesi dell'opera d'arte. L'accettazione - e non l'assorbimento dialettico - del caso e del negativo nella logica della creazione artistica rivela il suo carattere «antropologico», cioè il riconoscimento della complessità «etica» dell'uomo. Gli elementi «intuitivi» e mitici presenti nei farsi dell'opera attraverso atti soggettivi derivano il loro «valore» - la loro stessa

«funzione» estetico-artistica - non «dall'oscurità delle origini, né dalla supposta profondità da cui gradiremmo ingenuamente che uscissero, né dalla sorpresa che procurano a noi stessi, ma da un incontro coi nostri bisogni, e infine dall'uso riflesso che sapremo farne - ossia: dalla collaborazione dell'uomo intero» (Leonardo, p. 60).

È quindi ben preciso il senso della scelta di Leonardo come mito o eroe di questo «uomo intero»: egli ha infatti come suo primo scopo una ricerca condotta con *ostinato rigore* e soltanto dopo avere stabilito le «ragioni» di tale rigore scorge la possibilità di una «libertà positiva», di una logica immaginativa formata anche da forze casuali. Un artista non deve temere né l'analisi né il caso, né il *logos* né il *muzos*, quasi recuperando la loro unione «originaria»,⁶⁰ rifiutando, di conseguenza, che la sua opera sia ricondotta a *querelles* per lo più astratte. L'artista non è né «antico» né «moderno» poiché accetta con il proprio lavoro una tradizione che sempre «consulta in sé qualcosa di eternamente attuale» (Leonardo, p. 61).

Con questa presa di posizione «classica» Valéry non soltanto rifiuta di ridurre il significato dell'arte alle apparenti novità delle «avanguardie», depositarie di una verità che si afferma soltanto nella negazione dell'antico, ma anche, e in modo ben più radicale ed esplicito, a qualsiasi forma di pensiero dicotomico che sleghi le leggi della costruzione dalle più intime «intuizioni» del cuore o dello spirito. La distinzione pascaliana tra *esprit de finesse* e *esprit géométrique* è infatti, a suo parere, «rozza» e «mal definita», incapace di comprendere «la congiunzione delicata ma naturale di doni distinti» (Leonardo, p. 61), in altri termini la stessa personalità dell'uomo, la sua costitutiva «unità nella varietà», la sua «grazia» come conquista e non come «dono».⁶¹

Per Leonardo - e per la tradizione che Leonardo apre e inaugura - non si danno né rivelazioni né abissi né scommesse ma un gioco interiore di *ritmi* che uniscono «spiriti» all'apparenza inconciliabili: «egli passa dall'ordine delle trasformazioni puramente formali al regime della conoscenza imperfetta e della realtà spontanea» e sa che possedere «queste libertà nei mutamenti profondi, usare d'un tal registro d'accomodamenti è soltanto godere dell'integrità dell'uomo, quale l'immaginiamo presso gli antichi» (Leonardo, p. 62). L'arte, al di là di ogni metafisica, di ogni riduzionismo empirista, delle tipologie positiviste è in primo luogo un *godere* della complessità dell'uomo sul piano stesso della sua *sensibilità*, della sua dimensione estetica, del suo rapporto intuitivo con il mondo. Leonardo, di ricerca in ricerca, ricercando appunto l'unità nella varietà

⁶⁰ Si veda J.P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 193-215.

⁶¹ Tuttavia, nota V. Melchiorre, *Monsieur Teste o dell'umanesimo cartesiano*, in «Aut-Aut», n. 34, luglio 1956, p. 331, Valéry «arriva ad una posizione di equilibrio fra corpo e spirito che richiama molto da vicino la posizione, a lui già nemica, di Pascal».

infinita delle sue ricerche, molto semplicemente - e Valéry sempre sottolinea il senso etico che unisce la *semplicità* all'ostinato rigore - «si fa sempre più ammirevole custode della propria natura, governa indefinitamente i suoi pensieri, esercita gli sguardi, sviluppa le azioni, guida l'una e l'altra mano nei disegni più precisi, si scioglie e si raccoglie, restringe la corrispondenza delle volontà coi poteri, spinge il ragionamento nelle arti, e preserva la sua grazia» (Leonardo, p. 62).

La *grazia* non è dunque soltanto ricerca della calma consapevolezza della «forma» classica né il dono di una superiore verità metafisica bensì il ritmo espressivo con cui l'artista coglie nel fare la corrispondenza del volere e del potere - la loro essenziale coordinazione nel «Quarto corpo» dell'artista, essenziale a sua volta per la grazia stessa della creazione. Questo corpo che ha «grazia» costruttiva, che è il motore della creazione artistica, non è per Leonardo un «cencio» disprezzabile: «ha troppe proprietà, risolve troppi problemi, *possiede troppe funzioni e risorse per non rispondere a qualche esigenza trascendente così forte da costruirlo e non abbastanza per ignorare la sua complessità*» (Leonardo, p. 63).

Il corpo è sensibilità, origine di una «ragione» in cui esso è fuso con l'anima (non senza impliciti legami con la tradizione aristotelica): è l'emozione che l'artista prova di fronte a ogni minima traccia del reale, unito al *desiderio* di sviluppare in nuove direzioni questa sensibilità. In ogni istante Leonardo è «sorpreso» dal suo corpo ed è per questo che lo fa agire, trasforma la cosa visibile in quel che egli vi vede, rende se stesso in quanto artista un continuo scambio tra le cose, un punto di passaggio tra l'uomo e il mondo esterno, con l'«insaziabile» volontà di comprendere e costruire. *Lo stupore di Leonardo non è che le cose siano ma che siano tali e non altre*: il «segreto» di chi «inventa» è appunto vedere nelle cose rappresentate la loro unicità «espressiva», è comprendere che «l'aspetto di questo mondo fa parte di una famiglia di aspetti di cui possediamo, senza saperlo, tutti gli elementi del gruppo infinito» (Leonardo, p. 68).

Questa estrema, muta e quasi angosciata consapevolezza delle possibilità infinite che possono «comprimere» l'uomo o, all'estremo opposto, fare di lui un grande artista è la *scena*, il *teatro*, quasi come nelle opere di Diderot, su cui si succedono gli elementi che formano Leonardo come mito: e, come sfondo, la disperata solitudine, simile a quella del «cavaliere della fede» kierkegaardiano, della coscienza; con la consapevolezza, tuttavia, che il distacco dalle cose, necessario per poterle meglio vedere e analizzare, non è né un puro atteggiamento gnoseologico né un sentimento psicologico di inferiorità di fronte alla potenza della natura bensì il ritratto di una «potenza intellettuale» che giunge quasi a rifiutare le minuzie della propria personalità, gli accidenti psicologici, le maschere e i disinganni, i dolori e i ricordi, per essere *uomo dello spirito*, che tenta di

esaurire le cose esteriori per una sostituzione-interpretazione delle cose stesse e dell'io attraverso l'arte.

Leonardo è un mito perché guarda alle cose nella più assoluta *impersonalità*, nella più assoluta indifferenza per la contingenza di quelle che Jaspers chiamava le «situazioni-limite» che formano la «personalità», stato che rozzamente consideriamo la nostra proprietà più intima quando è invece cosa mutevole e accidentale, divinità psicologica secondaria, maschera di ricordi, abitudini, inclinazioni, reazioni. La personalità, con le sue situazioni limite o quotidiane, poste o su un piano psicologico-individuale o proprietà del «genere», deve in qualche modo essere «messa fra parentesi» per affermare la *persona*, cioè la capacità spirituale di comprendere il mondo e di costruire certe opere. L'«impersonalità» non è allora «formalistico» rifiuto della forza delle espressioni soggettive ma, al contrario, presa di coscienza - riconoscimento - della persona come entità costruttiva che sa vedere e analizzare l'uomo e i suoi processi anche come frutto del caso, di un incalcolabile disordine, in definitiva di un «gioco della natura». ⁶²

Questi elementi casuali, anche nella loro ripetitività necessaria, sono costitutivi dell'uomo, ritornano in ogni suo atto: vi sono, agiscono ma non dominano né devono dominare, non possono divenire - e Valéry ne ha in primo luogo coscienza etica - le uniche forze dominanti né la nostra quotidianità né la semplicità, il rigore e la chiarezza che, al loro massimo grado, la prassi dell'uomo trasforma in opere d'arte. La coscienza, anche nell'arbitrario dei suoi giochi interiori o dei casi esterni, non deve perdere il proprio *permanere*: deve sempre mirare al «funzionamento degli esseri» e alla «nascita delle opere».

Filosofia, estetica e creazione artistica. Nel saggio del 1929 *Leonardo e i filosofi* Valéry si accorge che il «suo» Leonardo, anche nel confronto con alcune interpretazioni «spiritualiste», non può non incontrarsi - e scontrarsi - con l'estetica, per contrapporre all'idea di «Bello» instaurata con un atto metafisico e ideale la genesi, il divenire, il lavoro attraverso il quale una materia diviene opera d'arte ⁶³

L'Estetica, in quanto disciplina filosofica, e come tutta la filosofia degna per Valéry più d'ironia che di studio, può venire in primo luogo spiegata come una risposta «psicologica» a un «bisogno» culturale dell'uomo. Essa è infatti «una grande oltre che irresistibile tentazione»: «quasi tutte le persone che sentono vivamente le arti fanno qual-

⁶² Su questi temi si vedano le pp. 70-1 dell'edizione italiana degli *Scritti su Leonardo*.

⁶³ Il saggio *Leonardo e i filosofi* è contenuto sempre negli *Scritti su Leonardo*, Milano, Electa, 1984.

cosa di più che sentirle, non possono sfuggire al bisogno di approfondire il loro godimento» (Leonardo, p. 78).

È a questo punto, tuttavia, che ha inizio il dramma - o la commedia - della filosofia, che vuole a sé ridurre, e al proprio linguaggio, ai propri *logoi*, tutte le complesse *operazioni* che si svolgono nel mondo dell' arte e della sensibilità, tentando di trarre da esse un *ordine* che sia un «universale», un «infinito» «ben fatto». Ciò che rende difficile, e quindi costellata da errori, l'impresa del filosofo è spiegare ed esprimere con il proprio linguaggio quest'ordine, cioè trovare la capacità di comprendere e far comprendere come in esso possano inserirsi la diversità, l'irregolarità, l'imprevisto, il contraddittorio, la particolarità e, infine, il fatto stesso che le costruzioni siano sottoposte agli «altri», con la varietà di comportamenti, espressioni, atteggiamenti di pensiero che l'alterità comporta.

Per tentare di comprendere questa complessità, di inquadrarla, in qualche modo di eliminarne i pericoli insieme al fascino, il filosofo, per Valéry, costruisce i suoi «sistemi»: una scienza dei valori d'azione, l'Etica, e una scienza dei valori dell'espressione o della creazione dell'emozione, l'Estetica. In questo tentativo di «sistematizzare» si pone tuttavia anche il limite intrinseco del filosofo, cioè la sua incapacità - o l'incapacità dei suoi *logoi* - di tenere «prigioniere», con un Io che è per definizione tanto onnipotente quanto astratto, tutte quelle passioni, azioni, emozioni e invenzioni che sono invece la peculiarità dell' arte, sia nella singolarità delle opere sia nella generalità dei processi del loro farsi.

È non accettando il limite che l'oggetto impone al metodo filosofico che nell' estetica il filosofo - o, meglio, certe tradizioni filosofiche che Valéry identifica con la filosofia in generale⁶⁴ - tenta di trovare un principio astratto capace di unificare i materiali dispersi, l'universo della sensibilità: ha così inventato la nozione di *Bello* quale «Principio unico e universale» che bisogna «prima d'ogni cosa, e *indipendentemente da ogni esperienza particolare*, definire o indicare» (Leonardo, p. 80).

Questa nozione è criticabile, più che in se stessa, per le modalità dogmatiche con cui viene sostenuta. L'idea di bello, infatti, ha, per lo stesso Valéry, un'importanza *storica* fondamentale proprio perché è suo tramite che ci si può richiamare a una «tradizione» dell'arte non vincolata al relativismo di *querelles* (come quella fra «antichi» e «moderni», o altre più recenti) che nascono «fuori» del campo dell' arte, e che sono appunto «filosofia» nell'accezione negativa del termine. Si tratta, allora, di guardare al pro-

⁶⁴ E' questo un atteggiamento caratteristico a Valéry, che scorge nel linguaggio filosofico una costante «negativa» che impedisce il legame fra il filosofico e il reale.

blema della bellezza nell'ottica «leonardesca», seguendo la genesi di quel fenomeno «straordinario» secondo il quale «lo stesso sviluppo delle scienze tende a diminuire la nozione del Sapere», acquisendo, invece di «universali» idee dogmatiche, «un modo nuovo di concepire o valutare il compito della conoscenza» (Leonardo, p. 80).

Questo frammentarsi del Sapere in «saperi», che possiedono ciascuno uno specifico «potere» verificabile sul mondo, comporta il superamento di qualsiasi prospettiva metafisica - «antica» o «moderna» che sia - e un conseguente adeguarsi alla realtà specifica delle cose, un «adeguamento» tuttavia non passivo, che ha sempre in sé un *conatus* costruttivo: ogni sapere vale ora in quanto «descrizione» o «formula» di un «potere verificabile» (Leonardo, p. 80). In tal modo l'etica e l'estetica che volessero confermare la validità metafisica del loro Sapere disgiunto dalla particolarità dei poteri, vedrebbero le proprie interne strutture, la propria Forma, il proprio senso, dissolversi, decomporsi «in problemi di legislazione, di statistica, di storia, di psicologia... e in illusioni perdute» (Leonardo, p. 81).

Riconoscendo, come lati caratteristici della filosofia della nostra epoca, la frammentazione dei saperi e, come conseguenza non sempre accettata, il nesso che lega i singoli saperi a un «potere» tecnico-costruttivo, Valéry si pone - ma in primo luogo pone l'arte - come un «ricostruttore» del nesso inscindibile «sapere-potere», svincolato dalle metafisiche e quindi capace di coglierne descrittivamente l'operatività, giungendo, nell'ambito della costruzione artistica, della «poietica», a una nuova unità del diverso, a un'opera d'arte che è un infinito non rinchiudibile in un «essere» o in un «linguaggio».

L'opera d'arte dunque, anche nel suo instaurarsi come Forma, non acquisisce un significato ontologico-metafisico,⁶⁵ ma si pone come il punto di incrocio e di verifica dei saperi dell'uomo e della sua capacità di tradurli in processi che, interpretando le cose stesse, modificano i volti della natura, che di «cose» appunto è costituita. Alle estetiche dogmatiche, metafisiche, antologiche, alle filosofie che negano il soggetto, l'oggetto o la loro relazione, Valéry oppone dunque, attraverso Leonardo, un'estetica consapevole almeno del suo punto di avvio, cioè di un sapere-potere «antropologico» nell'arte e attraverso l'arte - dove, con l'ambiguo termine «antropologia» non si intenda più né l'approccio relativistico, psicologico, alla realtà mondana (da cui i frequenti richiami di Valéry all'«impersonalità») né l'ontologizzazione di una «dimensione umana», in possesso, qui ed ora o in prospettiva utopica, o in rovesciamento dialettico, dell'integralità

⁶⁵ Nell'ambito della tradizione dell'estetica francese ciò accade con il pensiero di E. Souriau e, in particolare, con il suo *L'avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1925.

del Vero, del Bene, del Bello, ecc.: attraverso Leonardo ci si pone in una prospettiva genetico-descrittiva che costituisce valori e significati solo in connessione all'operatività del soggetto, alla sua indagine capace di individuare, anche là dove non le risolve, la passività e la casualità della materia oltre alla sua attività e causalità.

Un'Estetica metafisica - fondata su un'irrevocabile nozione di Bello non può più esistere perché «le arti necessariamente svanirebbero al suo cospetto, ossia davanti alla loro essenza» (Leonardo, p. 81). L'azione artistica invece, come scrive D. Formaggio, è *difficile* «poiché matura come un delicato equilibrio sopra castelli di numerosissimi elementi, che a loro volta risultano da precedenti acrobatici equilibrismi tra forze di natura, di società, di cultura». ⁶⁶ Valéry considera la complessità nel suo integrale manifestarsi: vede le angosce, le aporie che accompagnano il processo della creazione artistica, le antinomie tra poesia e filosofia, sogno e verità, io e mondo, spirito e vita che lacerano l'interiorità «razionale» dell'artista, conducendolo a una grazia, a una Perfezione essa stessa aporetica nella sua apparente freddezza: e proprio perché le considera, perché le «vive», sa che, come scrive concludendo *Le cimetière marin*, «il faut tenter de vivre», bisogna tentare di dare un senso alla «crisi dello spirito» (o della parola, o dell'uomo) afferrando le cime dell'irrazionale e del frammentario per riportarlo, attraverso quella «filosofia della non filosofia» che è l'arte, a un ordine non più statico, dogmatico, formalistico.

È questo il motivo per cui, come scrive Paci, Valéry *deve* ricorrere alla filosofia, cioè per «rendere esplicito logicamente ciò che era attivo come principio creatore della forma», ⁶⁷ mantenendo tuttavia ben ferma la distinzione fra «arte» ed «estetica»: perché quest'ultima è pur sempre una «traduzione» dei processi creativi - espressivi, geroglifici - della prima nelle regole e nell'organizzazione linguistica e concettuale della tradizione filosofica.

Rendere filosofia il mito attraverso la descrizione dei suoi processi costruttivi significa «usare» una dimensione del linguaggio capace di accogliere in sé l'arbitrario senza per questo con esso identificarsi: perché il fine di Valéry non è un «sistema», né l'eziologia dei miti, né la critica poetica della filosofia bensì un rendere «descrivibile» - e descriverlo, anche se con la difficoltà di dovere usare egli stesso dei miti, come Leonardo o Socrate «l'incontro del nulla e dell'essere, dell'esistente e dell'idea», in una parola «*la ricostruzione umana del mondo*» o la «sintesi costruttrice dello spirito». ⁶⁸ La

⁶⁶ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 276.

⁶⁷ E. Paci, *op.cit.*, p. 72

⁶⁸ *Ibid.*, p. 76 e p. 78.

filosofia non può dunque - se guarda fuori di sé, a ciò che è, senza essere «filosofico» - continuare a riferirsi a valori «defunti», né trasformarsi in «retorica» per fare l'elogio dell'ineffabile, né perdersi, in definitiva ancora retoricamente, nella constatazione del nulla e del relativo: deve invece comprendere e descrivere i *percorsi* di un processo, quello della costruzione, con cui non si identifica.

Nell'estetica come disciplina particolare del «filosofico», si dovrà comprendere che l'idea di Bello è franata non per ineluttabile morte spontanea ma contro la realtà delle cose che l'*arte* - l'*Altro* - produceva: l'idea di Bello si è trovata soppiantata da quelli che Valéry chiama «valori d'urto» (Leonardo, p. 81), quelli che nella sua epoca, per esempio, venivano posti in luce dai movimenti artistici delle cosiddette «avanguardie». Negli anarchici e contraddittori messaggi che le «avanguardie», in primo luogo surrealismo ed espressionismo, hanno «lanciato» verso l'estetica, uno almeno, tuttavia, è senza dubbio comune a quello di Valéry: la convinzione che il «potere dello spirito» (potere di immaginazione, di creazione fantastica, di trasformazione del mondo) ha la capacità di disvelare una dimensione «altra» del reale non riducibile a canone o norma «estetica». Ed è infatti, probabilmente, pensando al Surrealismo che Valéry scrive che «l'eccitazione allo stato bruto è la sovrana tirannica delle anime recenti, e le opere hanno per funzione attuale di strapparci alla condizione contemplativa, alla *beatitudine statica* la cui immagine era un giorno intimamente connessa all'idea generale del Bello, essendo sempre più penetrate dalle mode più instabili e più immediate della vita psichica e sensitiva» (Leonardo, p. 81).

Valéry dunque, pur sottilmente ironico, guarda all'intera esperienza dell'arte⁶⁹ perché sa che la filosofia può recuperare il suo valore «per l'uomo» se e solo se è sempre a diretto contatto con il reale e, nel caso dell'estetica, con la realtà dell'arte, anche con quei fenomeni di elogio dell'incoscienza, dell'irrazionale, dell'istantaneo che, pur non coincidendo con la sua idea di Perfezione, dominavano il panorama dell'arte del suo tempo, rivelandosi quasi «necessari» di fronte alla «sete insaziabile» di *originalità* richiesta dall'arte stessa. In Valéry «filosofo» vi è dunque un «mélange» molto stretto fra il «ricorso al reale», cioè la considerazione dei fatti concreti e la loro analisi, il riferimento al mondo dell'immagine e alla sua intrinseca logica «poetica» e un certo sospetto, se non disprezzo, di fronte al «resto», che è astrazione, linguaggio filosofico, in particolare se è privo di quell'ironia che pervade le filosofiche «idee fisse» di Teste.⁷⁰

⁶⁹ E non soltanto alla poesia come afferma J. Benda nel suo *Du poétique*, Genève-Paris, 1946.

⁷⁰ Si veda A. Berne-Joffroy, *Valéry et les philosophes*, in «*Revue de Metaphysique et de Morale*», gennaio-marzo 1959, 1, p. 84.

Valéry vuole dunque provare come *l'autre*, nelle sue varie manifestazioni, sia costitutivo del «medesimo» (*le même*), come dunque siano molteplici e contraddittori i fattori «reali» che penetrano nei processi della creazione artistica e che l'estetica filosofica deve tentare di porre su un piano analitico-discorsivo. In questi «scambi continui» tra *le même* e *l'autre*, che è il procedere stesso della creazione artistica, il filosofo deve trarre delle regole senza assolutizzarle, fondandole allora nelle *cose stesse* e nella realtà dei loro processi di trasformazione, prendendo come modello - quasi con «ricordi» kantiani - gli ideali di oggettività, precisione ed efficacia che dominavano nella scienza moderna. Tali regole, come ricorda Pareyson, rendono possibile «il regime della creazione e della costruzione» ma soltanto «nella misura in cui, accentuando il divorzio fra l'ordine e la necessità a cui si tratta di giungere e il caos e l'accidentale da cui si deve partire, rivelano l'impossibilità di dedurre ciò che si fa da ciò che si ha».⁷¹

Le regole cui guarda l'estetica devono dunque «adattarsi» - senza imitarli - allo spessore comunicativo del fare artistico, alla «poietica» o «poetica», che non è, scrive Blanchot, «l'esposizione delle regole riguardanti la composizione delle poesie o la costruzione dei versi ma lo studio dell'intelletto, in quanto esso *fa* qualcosa, nella misura in cui si esprime, in un'opera o nella creazione di tale opera».⁷² Nell'epoca contemporanea, protagonisti di una tensione storica che impone o di mantenersi all'interno di una tradizione o di aderire, come le avanguardie, all'esigenza di instaurare un *novum*, comunque di «differire», rimarcando le «differenze», e posti nel contrasto fra il «necessario» e il «casuale», una «definizione» del Bello esiste, in ogni caso, come documento del passato. Se l'arte non si sottrae alla consapevolezza che possono offrirle una disciplina e delle regole, non potrà divenire, nel suo farsi, l'oggetto di uno studio in cui appaia come un'organizzazione di un *universo di creazione*.

Universo di creazione: un mondo di oggetti e di relazioni dove si impongono problemi di ogni genere, dai molteplici nessi tra l'intero e le parti sino alle funzioni ornamentali dell'opera. Questioni di tal genere non possono essere poste dal «pensiero puro», vivere una vita concettuale separata dalla loro attualizzazione: divenire regola deve per loro significare acquisire «origine e forza», superare lo stato dell'esecuzione istantanea per divenire «consapevolezza» dell'artista che, scrive Valéry, «aspetta da soluzioni cercate in una meditazione d'apparenza speculativa e di profilo filosofico qualche decisione con la quale saranno stabilite la forma e la struttura d'una creazione concreta» (Leonardo, p. 82).

⁷¹ L. Pareyson, *L'attività artistica*, Milano, 1974, p. 187

⁷² M. Blanchot, *Passi falsi*, cit., p. 132.

La «forma» e la «struttura» dell'opera, all'artista stesso prima ancora che allo studioso, impongono un principio «riflessivo» (una «teoria») nel farsi dell'arte: una teoria che non ha come limite né la norma preconstituita né l'esistente «rappresentato» bensì la teorizzazione del possibile, l'artista stesso che «si propaga nel possibile e si fa *agente di quanto sarà*» (Leonardo, p. 82). È in questo senso che vi è nella creazione artistica tutta la «forza» dello spirito teorizzata dalle «avanguardie», «una forma assolutamente originale, un campo di forze le cui connessioni, le cui leggi, i cui valori sono particolari e quasi senza analogia con gli altri»: un'analisi estetico-filosofica che voglia considerare la produzione delle opere d'arte deve quindi ribadire costantemente «le osservazioni comuni e combinarle con altre del tutto diverse, abbracciare la ricchezza dello spirito banale per sostituirla la capacità dello spirito creatore, trovare nella sensibilità ordinaria tutto ciò che spiega la sensibilità artistica e anche non trovarvi quel *quid* che fa di questa qualcosa a parte e la rende irriducibile».73

Anche se l'arte non si esaurisce affatto nella conoscenza, il conoscere, il sapere/potere che offre alla «impersonalità» dell'artista non significherà più astrarre dalla concretezza del reale ma, anzi, cercare il reale proprio nella sua concretezza e nella relazione che questa ha o può avere con l'uomo: un sapere, scrive V. Melchiorre, che è «progettazione di rapporti possibili dell'uomo col mondo; conoscenza che è proprio nell'atto dell'artista, che è presenza intelligente dell'uomo in un mondo umano e non umano, ma sempre concretissimo, diveniente (cioè sempre annunziantesi in possibilità imminenti), e sempre trascendente la pura intelligibilità».74 Ciò che dunque separa l'estetica puramente «filosofica» dalla riflessione dell'artista e dal filosofo che, come Leonardo (e Diderot), sa «essere» artista ed entrare nei meccanismi della sua produzione, è l'incapacità della prima - incapacità ormai storicamente acquisita - di cogliere le «regole» nel senso in precedenza delineato, del mondo dell'arte. Il filosofo-puro, il filosofo ancora legato all'idea di Bello (o all'atteggiamento di pensiero che all'idea di Bello ha condotto) considera infatti le opere d'arte come «accidenti, casi particolari, effetti d'una sensibilità attiva ed industriosa che tende ciecamente verso un principio di cui la Filosofia stessa deve possedere la visione o la nozione immediata e pura» (Leonardo, pp. 82-3).

Una nozione pura delle cose è invece, per Valéry, estremamente parziale: bisogna, come anche Teste aveva compreso, rivolgersi all'arte, «compromettersi» con le cose dopo averle analizzate. Valéry sembra così giungere a un tipo di «umanesimo» dove «il

⁷³ *Ibid*, p. 133.

⁷⁴ V. Melchiorre, *art. cit.*, p. 332.

pensiero sta al centro, ma con la consapevolezza di porsi in una realtà che lo trascende e che non deve distruggere ma solo illuminare, ordinare fin dove sia possibile». ⁷⁵ Solo in questo modo l'arte diviene *saggezza* e la *saggezza* l'unica forma possibile del filosofare, che prende coscienza del potere del caso e delle forze dell'intelligenza che possono controllarlo o riconoscerlo.

Rifuggire uno spirito sistematico per cogliere la potenza «reale» dello spirito nella sua capacità di aderire al reale stesso e di costruire opere è, anche per Valéry, un modo di pensiero «inattuale», far venire in primo piano l'analisi dei meccanismi del pensare dove gli ondeggiamenti paradossali, gli aforismi apparentemente fra loro slegati possano mettere in guardia la filosofia sia dai luoghi comuni sia da quel «pathos» che, anche a prescindere da ciò che partorisce, è il primo e il più pericoloso «luogo comune» della filosofia. Valéry si rivolge allora a un pensiero filosofico che sia vicino al sensibile, a una «intuizione» estetica che ne metta in luce la profondità, che sappia farsi ritmo, intelligenza e, attraverso l'arte, ritrovi nelle cose l'uomo, ritrovando con ciò il senso «interpretativo» del fare dell'uomo. La filosofia deve condividere il destino delle cose e quindi non fuggire, nel campo dell'arte, le opere, le necessità particolari, l'importanza dei modi materiali, dei mezzi e dei valori di esecuzione. Lo studioso di estetica che fugge dal reale non può vedere quegli scambi intimi e perpetui tra ciò che si vuole e ciò che si può, tra la «forma» e il «contenuto», tra la «coscienza» e l'«automatismo», «tra le circostanze e il progetto, tra la "materia" e lo "spirito"» (Leonardo, p. 83): non vede che la natura stessa dell'artista deriva da una nascosta misura comune tra elementi estremamente diversi, dalla collaborazione e coordinazione in ogni attimo e in ogni atto del processo costruttivo dell'arbitrario e del necessario, dell'atteso e dell'inatteso.

La *libertà dell'artista*, che deriva da tali scambi, «dal suo corpo, dai suoi materiali, dalla sua volontà, e anche dalle sue assenze, permette infine d'aggiungere alla natura considerata come fonte praticamente infinita di soggetti, modelli, mezzi e pretesti, qualche *oggetto* che non può semplificarsi né ridursi a un pensiero semplice e astratto, poiché trae origine ed effetto da un sistema inestricabile di condizioni indipendenti» (Leonardo, p. 83). Il risultato di queste «regole» è che, in ogni caso, non è possibile ridurle a qualcosa che è al di fuori dei loro specifici mezzi espressivi: significherebbe perderne l'essenziale, non comprenderne né la struttura, né la genesi, né il significato, né, quindi, la relazione con la realtà dell'uomo e della sua storia.

L'analisi «estetica» non può pretendere di costruire un «invisibile» senza radicarlo nel visibile, non può, in altri termini, «estrarre» da un oggetto o da alcuni dispositivi

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 331-2.

una «formula generale delle cose belle» che, in quanto «essenza» dell'arte, avrebbe il potere di fare svanire di fronte a sé il significato espressivo non solo delle arti ma anche delle singole opere, il senso del loro porsi come «geroglifici» che il pensiero discorsivo non può adeguatamente tradurre ma che, eppure, *esistono*, si mostrano fra gli oggetti del nostro mondo circostante, al di là delle parole dei filosofi.

Leonardo «fenomenologo» fra arte e scienza. Le critiche di Valéry alla «classica» figura del filosofo, nella loro polemica chiarezza, rendono tuttavia difficile, come dimostra lo stesso personaggio di Monsieur Teste, la costruzione di una nuova «figura» di filosofo. Valéry infatti segue una strada densa di «pericoli» e «rovescia» il quadro negativo appena dipinto affermando che il Filosofo, sceso in campo per «spiegare» l'artista e, con ciò, in sé assorbito, deve invece essere egli stesso spiegato e «svelato» dall'artista.

È in questo senso - e ancora una volta si tratta di un senso non lontano dalle indagini di K. Fiedler - che l'attività artistica diviene una forma di conoscenza o, meglio, una possibilità per rivelare nuove forme del pensiero filosofico, forme che, ben presenti nella sua tradizione, sono state nel corso del tempo occultate. Ritrovare il senso della filosofia nelle cose è senza dubbio un messaggio «fenomenologico» offerto, anche se non se ne approfondiscono importanti nuclei teorici, dalle pagine di Valéry. Leonardo stesso, peraltro, è l'immagine di una «nuova» personalità di filosofo che si inserisce nella «tradizione» ma che la tradizione stessa di per sé non basta a spiegare e giustificare: un filosofo che va alle cose stesse e che è in un rapporto di attività con il mondo circostante, di cui disvela pazientemente, in un'impersonalità priva di pregiudizi, di «vestiti di idee», le strutture di senso.⁷⁶

È Husserl stesso, sin dal 1906, a sottolineare l'analogia fra l'atteggiamento dell'artista e quello del fenomenologo, scrivendo che «noi abbiamo un'intima affinità tra la visione artistica e quella filosofica» poiché «nel caso specifico dell'espressione artistica, come in generale per ogni formazione scientifico-culturale, la riduzione a fenomeno della struttura espressiva diventa una costante esigenza metodica».⁷⁷ L'opera d'arte, sostiene Husserl, deve essere considerata a partire da un atteggiamento, quello dell'

⁷⁶ È in questo senso che è possibile cogliere in Valéry, che certo non conosceva nulla della fenomenologia, una «esigenza» fenomenologica, molto simile a quella che si può ritrovare in Husserl e, in particolare, in sue opere dove è accentuato il carattere «critico» nei confronti della filosofia contemporanea, opere quali la *Crisi delle scienze europee* e, prima ancora, la *Filosofia come scienza rigorosa*.

⁷⁷ S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica* in S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book, 1984, p. 117.

artista, che in primo luogo prende in esame il mondo e, come voleva Valéry, da esso attinge il materiale per le sue forme, comportandosi qui *come un fenomenologo* e non come un naturalista o un osservatore pratico.

Si tratta allora, per Valéry come per Husserl, di cominciare a pensare *in quanto artisti* «certi problemi che sinora s'erano pensati *in quanto cercatori di verità*» (Leonardo, p. 85) e di assumere quindi nella filosofia quella *eticità del gesto* propria all'arte, che potrebbe anche attribuire al filosofo il potere di dare, attraverso le sue forze e facoltà, «vita e movimento alle cose astratte» (Leonardo, p. 86). È qui evidente l'affinità «metodologica» (come nota anche Blanchot) fra il pensiero di Valéry e la fenomenologia husserliana poiché in entrambi «si ritrova lo stesso uso di osservazioni immediate, uno sforzo analogo di cogliere l'esistenza mediante una descrizione fondamentale, e un impegno comune nel sottrarsi agli antagonismi della filosofia tradizionale considerandoli come disposizioni caratteristiche della realtà umana e non come problemi che bisogna risolvere».⁷⁸

Questo atteggiamento artistico-filosofico, simbolo della volontà, dell'intelligenza e del potere dello spirito, ha condotto Leonardo e altre «singolari esistenze» ad unire il pensiero astratto, con tutte le sue «sottigliezze e profondità», all'impegno «di creazioni figurate, d'applicazioni e di prove sensibili d'attento potere»: Leonardo possiede così il *segreto* della creazione artistica, cioè «un'intima scienza degli scambi continui tra l'*arbitrario* e il *necessario*» (Leonardo, p. 87). Ciò malgrado, come già si è potuto notare, Leonardo, che aveva la creazione artistica - la pittura - per filosofia, è con frequenza escluso dal novero dei «filosofi» per difetto di una esplicita costruzione di pensiero e, soprattutto, per l'impossibilità di «riassumere» o «schematizzare» la sua «filosofia»: infatti, se riteniamo valida la descrizione negativa che Valéry opera del filosofo, senza dubbio Leonardo *non* è un filosofo, perché sa che non è possibile costituire un sapere interamente esprimibile attraverso il linguaggio, i discorsi, i concetti - in una parola la teoria della conoscenza.

Il sapere deve essere, per Leonardo, un mezzo essenziale verso la costruzione, che è essa stessa «interpretazione» della natura e dell'uomo: come scrive M.T. Giaveri, opera d'arte è qui «il fare, non il manufatto; arte è la costruzione stessa dell'opera - gioco di schermo, partita di scacchi, impegno strategico fatto d'"atti" e di "attese"».⁷⁹ Leonardo, infatti, disegna, calcola, costruisce, orna, «usa di tutti i modi materiali che sostengono e

⁷⁸ Blanchot, *op. cit.*, p. 136. M.T. Giaveri, «*Faire un poème est un poème: P. Valéry e la critica genetica*», in «*Micromegas*», nn. 2-3, maggio-dicembre 1983, p. 174.

⁷⁹ M.T. Giaveri, «*Faire un poème est un poème: P. Valéry e la critica genetica*», in «*Micromegas*», nn. 2-3, maggio-dicembre 1983, p. 174.

saggiano le idee, offrendo alle idee occasioni di rimbalzi improvvisi contro le cose, se queste oppongono resistenze estranee e le condizioni d'un altro mondo che nessuna previsione, nessuna conoscenza preventiva consentirebbe di introdurre in anticipo in un'elaborazione puramente mentale» (Leonardo, p. 88).

Leonardo è dunque il mito non solo della filosofia in quanto poetica ma della *filosofia che sa identificarsi con la poetica*, una filosofia che è radicata nella tradizione rinascimentale ma che anche conosce il valore e il significato del frammento, che non separa il conoscere dal creare, né la teoria dalla pratica, né la speculazione dall' accrescimento di potenza esteriore, né il vero dal verificabile, né «dalla variazione del verificabile che sono le costruzioni d'opere e di macchine» (Leonardo, p. 88).

Leonardo rappresenta così, per Valéry come per Cassirer o Banfi, non soltanto il creatore di nuove macchine o il grande artista «ma l'inventore del tipo di uomo nuovo che esso incarna - di un tipo d'uomo per il quale Machiavelli scrive *Il Principe* e Campanella *La città del Sole* - uomo del Rinascimento, che farà sognare Burckhardt e Nietzsche, incarnando una nuova volontà e una nuova potenza d'esperienza».⁸⁰ Ma non rappresenta soltanto il nuovo tipo di uomo rinascimentale, per il quale molte altre figure, a cominciare da Leon Battista Alberti, meglio si adatterebbero, né possiede una personalità così facilmente «ideologizzabile» nel mito di un uomo che è tale se e solo se è «fabbro» della sua propria esperienza e del suo mondo. Questi elementi, indubbiamente presenti nel mito di Leonardo, tuttavia non lo completano: il nesso leonardesco, rilevato da Valéry, sapere-potere - oltre a sintetizzare la tradizione rinascimentale, l'uomo nuovo, il principio di «interpretazione» che Bacone e Diderot svilupperanno - è una «chiave» per leggere il significato che, attraverso l'arte, la scienza stessa può assumere per l'uomo moderno.

Scienza in un senso molto ampio, per nulla limitato al significato «quantitativo» post-galileiano: con questo termine, di cui Leonardo incarna i contenuti, Valéry, vuole sottolineare che il filosofo deve essere attento a quelle rivoluzioni del sapere che, nell'epoca contemporanea, nascono ai margini, fra le pieghe o indipendentemente dalla specificità «tradizionale» del pensiero filosofico. Leonardo è allora non soltanto l'uomo-fabbro-ingegnere-artista del Rinascimento ma anche, e soprattutto, uno «scienziato» che fa dipendere il sapere dal potere e ben sa che la scienza è un «complesso di accorgimenti e procedimenti che riescono sempre» e che si avvicinano progressivamente a una tabella di «corrispondenze fra i nostri atti e i nostri fenomeni»

⁸⁰ J.N. Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, U.G.E., 1977, p. 21.

(Leonardo, p. 88), derivando da qui una nuova visione dell'uomo, non più ideologicamente monolitica bensì aperta a tutte le possibilità del sapere.

Il «moderno» infatti ha potuto vedere, come Valéry sottolinea nelle pagine dei suoi *Cahiers* dedicate alla scienza, regnare successivamente o simultaneamente tesi contraddittorie, dottrine e metodi opposti, leggi e probabilità confuse le une nelle altre: nulla, quindi, di immediatamente identificabile con la galileiana matematizzazione dell'universo, con un'idea di un potere assoluto dell'uomo sul mondo ma, al contrario, consapevolezza delle difficoltà crescenti, quasi insormontabili, dell'uomo moderno a rappresentarsi un mondo che insieme *esiste e non esiste*. Valéry ben sa che ciò che distingue la *nostra* epoca dalle altre è, come sottolinea Givone, «l'esperienza» quotidiana di un fatto che se prima qualificava l'assurdo ora invece è diventato la norma: l'indeterminazione fattasi elemento positivo della conoscenza». ⁸¹

Valéry, come altri pensatori del suo tempo, anche a lui sconosciuti (come Bachelard), rappresenta non un razionalismo «ingenuo» ma la consapevolezza di una «crisi» del razionalismo stesso, cioè di una crisi dell'uomo rinascimentale posta *all'interno* di quell'uomo stesso, come possibilità *costante* della filosofia occidentale. Valéry-Leonardo rappresenta un'epoca in cui la rivoluzione non-euclidea è il nodo fondamentale «di formazione della scienza moderna (lo stesso termine moderno è un nodo epistemologico) ed altro non è che la condensazione nella forma di un problema epistemologico della ben più generale crisi di valori». ⁸²

In questo sapere «terribilmente variabile» l'uomo tuttavia non rinuncia al sapere né a ricercarne il senso ma porta le sue ipotesi e le sue conoscenze verso «un capitale sempre accresciuto e incorruttibile di fatti e di modi di produzione di fatti, ossia di *poteri*» (Leonardo, p. 89) e sa che questo è il fondamento del «vero» sapere, proposizioni come *formule d'atti*: «è il *potere*, ossia una trasformazione esteriore certa sospesa e una modificazione interiore cosciente» (Leonardo, p. 89). Un potere di costruzione del mondo che, prima di affermare ingenuamente la verità di qualcosa solo perché l'ha prodotta, tende a delineare lo scopo generale della scienza intesa come *lavoro dello spirito*, ovvero l'impossibilità di «avere per oggetto una contemplazione finale, la cui idea stessa non ha più senso (dove s'avvicinerebbe sempre più una concezione teologica, esigerebbe un contemplatore incommensurabile con noi» >, apparendo invece come «attività intermediaria tra due esperienze o due stati dell'esperienza, di cui il primo è *dato* e il secondo *previsto*» (Leonardo, p. 89).

⁸¹ S. Givone, *Hybris e Melancholia*, cit., p. 35.

⁸² A. Pasquino, *art. cit.*, p. 146.

L'uomo «moderno» non è dunque semplicemente una «restaurazione» dell'uomo rinascimentale ma una personalità portatrice di un sapere che, come in Diderot, «non si discosta mai dagli atti e dagli strumenti d'esecuzione e di controllo, lontano dai quali, d'altronde, *non ha il minimo senso* mentre, fondato su essi e riferendovisi a ogni attimo, consente al contrario di rifiutare ogni senso e ogni altro sapere che non proceda se non, e unicamente, dal testo, e non si muova che verso le idee» (Leonardo, p. 89). Non, quindi, esaltazione dogmatica del Fare come logica della dominazione (o mitologia che uccide i miti) bensì negazione di un sapere che si sviluppa indipendentemente da una ricerca sul senso delle cose e sulle capacità costruttive dell'uomo, dove la maggiore analogia con l'epoca rinascimentale è un generico opporsi agli stereotipi dei dogmi verbali e il legame è piuttosto con l'*esprit* diderotiano, là dove questo sottolinea il valore conoscitivo dell'esperienza, nel senso «forte» di processi elaborati dall'uomo per conoscere e trasformare il mondo. Se la filosofia non tiene conto delle novità continue che le scienze - in questo senso «ampio» - portano sul suo stesso campo, si riduce a essere un «genere letterario», lontano dalla realtà dell'uomo moderno e dal rapporto che questi instaura con la stratificata realtà del suo mondo circostante.⁸³

Leonardo pittore-filosofo: il dialogo della creazione artistica. Leonardo è allora, in primo luogo, un *modello epistemologico* di una «modernità» che, pur radicata nel Rinascimento, ne trascende ampiamente i limiti storici per giungere ai confini della contemporaneità. Se Valéry, a questo punto, fosse stato un seguace «filosofo» di Bacone e Diderot avrebbe cercato di estendere tale modello epistemologico al problema del rapporto generale tra filosofia e tecnica, ponendosi forse di fronte alla questione del «progresso». Ma egli non vede affatto - altrimenti non avrebbe coscienza della propria «modernità» - la storia come un razionale corso unitario, come un processo di certezze dove la progressiva matematizzazione e tecnicizzazione del sapere porta a un'effettiva esplicitazione del senso del nesso fra «sapere» e «potere», come un susseguirsi sempre crescente di «informazioni» che permettono all'uomo di «dominare» (e «razionalizzare», nel senso di «obiettivare») il mondo: il suo sapere non è quello delle teorie o, meglio delle tecnologie dell'informazione.

⁸³ Su queste tematiche, in altro contesto culturale, si veda G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1984. Senza dubbio anche Valéry avrebbe acconsentito nel sostenere che «la negazione di strutture stabili dell'essere» (*Ibid.*, p. 11) è una caratteristica specifica del moderno. Le differenze, come si noterà nel quinto paragrafo di questo capitolo, sorgono là dove si identifica il moderno stesso con l'epoca della storia.

Valéry è consapevole che l'epoca moderna è caratterizzata dal «primato della conoscenza scientifica»⁸⁴ ma non estende tale consapevolezza sino all'elaborazione (che sarebbe per lui una contraddizione in objecto) di un progetto epistemologico unitario, né quindi a una distinzione fra il Fare dell' arte, la tecnica, la tecnologia e la tecnocrazia come perdita di senso del Fare stesso. Senza dubbio in queste «assenze» vi è anche un motivo, per così dire «cronologico» - non avere cioè vissuto il contemporaneo dominio della tecnica e della tecnicizzazione del sapere -, che si aggiunge a una motivazione intrinseca al suo pensiero che, quando si riferisce al «Fare» descrive in realtà sempre il fare particolare dell' artista, cioè un tipo di operatività tecnica che, per usare il linguaggio husserliano della *Crisi delle scienze europee*, ben più difficilmente può vivere - o le vive soltanto come emblematici «casi-limite» (si pensi alla «scrittura automatica» dei surrealisti) - l'oblio delle operazioni del soggetto nei suoi rapporti con il mondo circostante.

Tuttavia, in Valéry, le assenze non possono mai essere spiegate facendo ricorso soltanto a motivazioni cronologiche o psicologiche, anche perché sempre è presente in Valéry-Leonardo l'esigenza di «appropriarsi» del mondo, di «colmare» tali assenze. Solo che Valéry ben sa che tale appropriarsi, operato in primo luogo attraverso la scienza e i suoi strumenti «d'esecuzione e di controllo», vive, se non in una «crisi» (termine troppo generico), in una costante «messa in discussione» dei propri risultati, che non permettono mai la definizione generale di un problema di cui si deve piuttosto ricercare l'*archeologia* di senso. Valéry-Leonardo non entra quindi in una discussione generale sui rapporti scienza-tecnica-filosofia (cui pure potrebbe condurre la tradizione baconiana) perché diffida delle «scienze matematiche» (e della matematizzazione del mondo) che, come Diderot quando si oppone a d'Alembert, reputa soltanto «un arnese transitorio» (Leonardo, p. 91).⁸⁵

La «meccanica», cui Leonardo riconduce le matematiche, ha senza dubbio un valore e una funzione essenziale per l'uomo moderno ma questi deve sapere che, assolutizzandola, rischierebbe sempre di restaurare quelle nozioni metafisiche ormai occultate. Il filosofo-artista dovrà allora appropriarsi del mondo, cercarne il senso, le «ragioni», la «necessità» nella specificità della sua *prassi*, nel farsi dell' arte, nelle descrizioni del mondo che l'artista compie attraverso le sue pratiche e i suoi strumenti. Ciò significa,

⁸⁴ Così definisce il moderno C.A. Viano, *La crisi del concetto di «modernità»*, in «Intersezioni», 1984, 1, pp. 25-39.

⁸⁵ La polemica diderotiana nei confronti dell'uso d'alembertiano della matematica è evidente nella trilogia *Rêve de d'Alembert* (in D. Diderot, *Opere filosofiche*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Feltrinelli, 1981²).

come già si è potuto notare, che la *necessità* del rapporto fra sapere e potere passa in Valéry attraverso il riconoscimento delle connessioni (anche arbitrarie o non riducibili ad analisi intellettuale) dei «saperi-poteri» particolari e, in primo luogo, del sapere-potere dell'arte, emblematico punto di incontro *dialogico* fra il Fare, la tecnica, le scienze e la filosofia.

Il *dialogo*, oltre che una forma letteraria che Valéry molto ama, è il principio che guida la creazione artistica stessa, sia come dialogo autore-opera-spettatore sia come dialogo «interno» all'opera nel suo farsi, nell'incontro che i gesti operativi del soggetto pongono fra i saperi e i poteri. Il fare dell'arte con i suoi procedimenti tecnici diviene quindi in ValéryLeonardo «discorso filosofico» non come esplicazione dei rapporti «tecnocratici» fra l'uomo e il mondo ma in quanto *espressione* di una *logica comunicativa*. Infatti, se Valéry individua in Leonardo l'atteggiamento centrale a partire dal quale possono «filosoficamente» organizzarsi le operazioni della conoscenza e dell'arte, «è principalmente attraverso il dialogo, la lettera e il saggio (e i *Cahiers*, beninteso) che cercherà tutta la vita per se stesso un tale atteggiamento».⁸⁶ Un atteggiamento che non è dato all'uomo solo perché vive in un certo ambiente e in una determinata epoca storica ma che è una lotta e una conquista perché anche quando l'uomo cerca chiarezza conosce la propria fragilità - la fragilità della propria intelligenza e dell'intera vita interiore -, sa di non poter sopportare troppe certezze o, forse, sa che non è facile pronunciare la parola «certezza».

È in questa ricerca, e per questa ricerca, che Leonardo torna spesso alla filosofia - alla pittura come filosofia - e quindi pone lo spazio del filosofare in un sapere-potere non assoluto e metafisico ma capace di andare sino al fondo possibile della realtà delle cose, *esigendo* «un'analisi minuziosa e preventiva degli oggetti che ha in animo di raffigurare, un'analisi che non si limita affatto ai loro caratteri visivi, ma s'inoltra al più intimo od organico, alla fisica, alla fisiologia, e anche alla psicologia, in quanto il suo occhio si ripromette, in qualche modo, di percepire gli accidenti visibili del modello che risultano dalla sua struttura nascosta» (Leonardo, p. 92).

Nell'arte, nel fare artistico in particolare, si incontrano quindi tutti i saperi, che l'arte, interpretandoli, trasforma in poteri, rendendo «cosa», «oggetto» - che è insieme un «universo di sensibilità» - i suoi gesti costruttori. L'estetica potrà esistere soltanto facendosi disciplina genetico-descrittiva che ricerca i ruoli e le funzioni di tali azioni e reazioni, instaurando per noi un dialogo tra tali «forme aperte»: *ricosce* che la pittu-

⁸⁶ A. Lazarides, *Valéry. Pour une poétique du dialogue*, Montréal, Presses de l'Université, 1978, p. 112. Per un legame con Bachtin si veda l'ultimo capitolo.

ra-filosofia richiede tutte le conoscenze e quasi tutte le tecniche e ne cerca le strutture invariante e i significati ontici, sulla base dei quali si potrà parlare del *valore* dell'opera. L'arte, come in Batteux e Diderot, a partire dall'analisi dell'apparenza degli oggetti - considerati in quanto «dati di rappresentazione» - non li «imita» bensì tenta di interpretarli, cioè «di ridurne i caratteri morfologici a sistemi di forze» (Leonardo, p. 92).

Questi «sistemi», così conosciuti, «sentiti» e «ragionati», parte del «sapere», sono da lui sempre di nuovo rinnovati - cioè resi nuovi sempre di nuovo - con il potere dell'arte, «con l'esecuzione del disegno o del quadro»: «e in questo raccoglie tutto il frutto della sua fatica, avendo ricreato un aspetto, o una proiezione degli esseri, per via d'una analisi in profondo delle loro proprietà d'ogni sorta» (Leonardo, p. 92). In questa serie di operazioni «poietiche», l'artista-filosofo non è asservito né alle matematiche né al linguaggio, che utilizza come *strumenti* fra gli strumenti, trovando invece nell'opera dipinta, nell'opera d'arte che ha costruito e che gli si offre allo sguardo, «tutti i problemi che può proporre allo spirito il progetto d'una sintesi della natura» (Leonardo, p. 93).

Descrivere tutti i processi impliciti in Leonardo e nel suo «mito» è quindi l'unica via che l'estetica può seguire per disvelare la «modernità» - e non il «moderno» come «mito d'oggi» -, per comprendere cioè che l'arte è un fattore fondamentale per scoprire quel «lavoro intellettuale» che agisce in ogni nostro rapporto con il mondo, sempre impregnato con la scienza e, in tale fusione, fondamento per un'organizzazione del sapere estetico-artistico «fondato sull'analisi generale e sempre impegnato, quando fa opera *particolare*, a non comporla che con elementi verificabili» (Leonardo, p. 93). Leonardo in quanto «poieteta» instaura un tipo di filosofia che, come le scoperte della scienza, richiede «un ritorno sulle nostre abitudini di spirito e come un risveglio d'attenzione in mezzo alle idee che ci furono trasmesse» (Leonardo, p. 93): la notevole reciprocità tra creazione e sapere, dove la prima è garantita dal secondo, scoperta da Leonardo e messa quotidianamente in atto dalle pratiche artistiche, è una requisitoria costante sia contro ogni assolutizzazione di un puro sapere chiuso in se stesso sia contro una scienza «puramente verbale». Nello stesso tempo, la prassi artistica mostra quei caratteri di eticità, curiosità, sete delle cause che devono appartenere alla filosofia nell'epoca moderna, nell'epoca che ha riscoperto il potere della tecnica ma che non vuole ad essa asservire i saperi dell'uomo e quell'idea di ragione che guida tali saperi.

Leonardo, come Teste, è «un mostro, un centauro, o una chimera» (Leonardo, p. 93) che, come già teorizzava Diderot, afferma che i filosofi devono possedere mani e occhi e gli artisti devono ragionare, *lavorare mentalmente* senza fidarsi dei soli istinti - e sentire ciò come *bisogno*. Il paradosso di un lavoro della mente e di un pensiero delle

mani è ciò che garantisce la ricchezza epistemologica dell' estetica là dove essa cerca di accostare arte e filosofia: un paradosso che si ripropone nell'irriducibilità assoluta della filosofia in quanto linguaggio particolare e specialistico, non riconducibile né alla lingua comune né alla realtà delle cose, all' espressione artistica: la significazione filosofica lascia sempre il dubbio, a parere di Valéry, sull'esistenza delle cose che pretende di significare. Questo dubbio, se denota la più completa assenza di qualsiasi opzione ontologica nel pensiero di Valéry, non porta neppure ad una debolezza del soggetto bensì alla delineazione di un suo limite - un limite non assoluto ma «funzionale», relativo all'atteggiamento teoretico con cui il soggetto si volge alla conoscenza del mondo: limite che può allora venire superato da un differente atteggiamento del soggetto che si delinea là dove la filosofia come disciplina discorsiva non comprende l'espressività, il dialogico livello di comunicazione fra uomo e mondo rivelato invece dall' arte e dai suoi procedimenti costruttivi.

Il paradosso e il dubbio non conducono tuttavia Valéry a decretare l'inutilità o la fine della filosofia e dell' estetica ma semplicemente a rifuggire quelle filosofie che si fondano soltanto sulle espressioni verbali, sulle «grammatiche», e che appunto sono condannate ai paradossi e alla costruzione di quelli che Bachelard chiamava «ostacoli epistemologici»: la filosofia deve invece andare «alle cose stesse», ponendosi come compito non la descrizione dei suoi propri pensieri (cosa che potrebbe rendere «estetica» la filosofia, ma non certo «artistica») bensì la descrizione della realtà essenziale di queste stesse cose. In particolare, l'estetica deve essere sottratta al dominio filosofico nel senso dogmatico del termine e divenire analisi dei campi della *sensibilità* e della *poiesis* che animano le nostre funzioni estetiche e artistiche: l'idea di «crisi» - crisi della filosofia e dell'estetica - non si risolve dunque per Valéry, scrive Trione, «in una fuga negli irrazionali e indistinti universi della *rêverie*, ma diventa consapevolezza dei compiti nuovi e inattesi che sono di fronte alla cultura e al pensiero».⁸⁷ Per la filosofia e per l'estetica il compito nuovo è «adottare il nostro Leonardo, in cui la pittura teneva il posto della filosofia» (Leonardo, p. 98).

Estetica e poetica: Valéry fra i filosofi. Nell'unico contributo esplicito che Valéry offre all'estetica - il *Discours sur l'esthétique* del 1937, ad apertura del II Congresso internazionale di estetica e scienza dell'arte tenutosi a Parigi - il «sospetto» relativo all' estetica e alla filosofia è evidente quanto in *Léonard et les philosophes*. Vi è qui, tuttavia, una più ampia spiegazione di quel che deve essere il «compito» di Leonardo, l'esame del

⁸⁷ A. Trione, *op. cit.*, p. 49.

rapporto tra la sensibilità e la creazione artistica, tra il caso e la necessità, tra il mito e il pensiero astratto o costruttivo.

Il «sospetto» di Leonardo per un' estetica puramente filosofica è peraltro quello stesso nutrito da gran parte dell'estetica francese (e tedesca) a lui contemporanea nei confronti, in particolare, di impostazioni spiritualiste o idealiste. A questo proposito si potrà ricordare che numerosi studiosi di estetica fra Ottocento e Novecento - da Guyau a Séailles, da Delacroix a Focillon - non erano filosofi ma psicologi, sociologi, storici dell'arte. E anche i numerosi *esthéticiens* «filosofi» rigettavano non senza disprezzo le estetiche «da tavolino», puramente verbali o mentali, ripercorrendo, come Alain, Bayer o Souriau, le linee «leonardesche» del pensiero di Valéry.⁸⁸

D'altra parte, almeno in Francia, Valéry è il solo che, rivendicando la sua posizione di «non filosofo», delinea come debba *ordinarsi* al suo interno l'estetica se vuole seguire e capire il «lavoro» artistico. In questa «unicità», gli influssi che agiscono sul pensiero di Valéry - da Bacone a Diderot sino a Maine de Biran, da Fichte a Schelling sino a Nietzsche - non sempre sono univocamente valutabili. Per quanto riguarda Schelling, per esempio, l'affinità con la sua filosofia della natura sembra essere messa in dubbio quando appare che per Valéry l'arte come «organo della filosofia» è solo il «risultato di un' *operazione esistenziale* che pone l'uomo nel suo mondo, in quella dimensione esatta che hanno gli oggetti quando corrispondono alla funzione che devono adempiere».⁸⁹ Le «operazioni esistenziali» che caratterizzano la concezione della filosofia come poetica, che instaura la durata di un'opera, lo avvicinano inoltre a Bergson e, ancora più, secondo alcuni, persino a Marx e insieme, contraddittoriamente, allo spiritualista Ravaisson.⁹⁰

Cercare tuttavia di ricostruire in base a frammenti lo specchio di un pensiero come se questo si trattasse di un sistema filosofico ben definito non solo non restituirà l'immagine di Valéry ma anche rischierà di tradirla profondamente: non perché non siano in lui presenti molteplici relazioni filosofiche ma per il fatto che egli rifiuta di aderire a un linguaggio «filosofico» e da qui, implicitamente, a qualsiasi tradizione ben definita della storia della filosofia. Se si vuole porre Valéry *fra i filosofi* le affinità andranno piuttosto cercate sul piano teorico, con autori che probabilmente conosceva soltanto «di nome» e che, forse, incontrò e ascoltò per la prima volta proprio a Parigi, ma *dopo* la sua iniziale prolusione: nomi come quelli di Fiedler, Dessoir, Utitz, Geiger

⁸⁸ Si veda E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit.

⁸⁹ F. Masini, *Note sulla poetica di Valéry*, in «Letterature moderne», gennaio-febbraio 1960, p. 78. Si veda anche il citato volume di Sutcliffe.

che, ben più che i francesi, sembrano in grado di comprendere la distinzione che Valéry opera tra *estesica* e *poietica*. Questa distinzione è inoltre il risultato di un'indagine analitico-descrittiva che si ricollega sia agli scritti su Leonardo sia alla concezione generale dell'estetica come disciplina non normativa né valutativa. È in questo senso che Valéry può venire avvicinato ai teorici tedeschi della *algemeine Kunstwissenschaft*, in particolare se si traduce *wissenschaft* con «sapere» più che con «scienza» e la si considera, come scrive Formaggio, «in senso non più positivistico, non più pre-galileiano, non più legato a quello che Husserl aveva criticato sotto il nome di obbiettivismo moderno o naturalismo non ridotto».⁹¹

Un «sapere» che, una volta «applicato» al campo dell'arte, è consapevole che oggi, come scriveva Adorno, «il momento caotico e la spiritualizzazione radicale convergono nel rifiuto della piattezza delle idee levigate che ci si fanno dell'esistenza» e quindi, paradossalmente, «l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può esser detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo».⁹² Un'estetica come disciplina filosofica, in quanto «sapere» filosofico, per Valéry, tende infatti necessariamente a farsi «nella misura in cui l'arte prende sempre più coscienza di se stessa».⁹³ È per questo motivo che la ricerca di una teoria dell'arte e della sua dimensione spirituale non può mai separarsi, in Valéry, dalla figura - e dal mito - di Leonardo, cioè da un personaggio della «Commedia intellettuale» che rappresenta e spiega in modo simbolico i segreti della creazione artistica.

Il piacere fra «sentire» e «creare». Il *Discours sur l'esthétique* sembra quasi il «modello» di un metodo descrittivo in senso «fenomenologico». Infatti, dopo aver parlato con la voce di un ingenuo atteggiamento «naturale», Valéry offre le premesse per un sapere-potere «leonardesco» in cui si fondono il *sentire* e il *fare*, ponendo questa duplice «base» come punto di avvio per un'estetica distinta in una «teoria della sensibilità» e in una «teoria dell'arte». L'esposizione di Valéry è qui «maieutica» e potrebbe a una prima lettura sfuggire, se non l'ironia, il procedere «simmetrico» del suo discorso, dove non si critica l'estetica ma il modo, l'atteggiamento, con cui una «certa» estetica considera i propri oggetti tematici.

All'interno dell'«universo» dell'estetica appaiono infatti una «infinità» di materie, materiali e tecniche: e non è sufficiente l'enumerazione, di cartesiana ascendenza, per

⁹⁰ Si veda A. Berne-Joffroy, *op. cit.*, p. 91 e p. 95.

⁹¹ D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 286.

⁹² T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 123. Per cui, scrive Adorno, *Ibid.*, p. 366, l'estetica di Valéry è una «teoria razionale dell'irrazionalità estetica».

⁹³ M. Bemol, *Valéry et l'esthétique*, in «Revue d'esthétique», I, 4, 1948, p. 420.

comprenderne ruolo e funzione in questo «territorio di confine». Alla radice di quei problemi che aveva creduto suoi e che appaiono al filosofo come un campo sterminato, l'Estetica considera un certo genere di *piacere*; e qui un procedimento esclusivamente metafisico trova il suo primo insormontabile ostacolo.

Il piacere infatti può divenire una «fonte di attività senza termine certo», «capace di imporre una disciplina, uno zelo, dei tormenti a tutta una vita» (O.I, p. 1299): in quanto tale è stato imprigionato dall' «idra metafisica» della filosofia classica, che ha tentato di neutralizzare la sua forza di mostro, sfinge, grifone o centauro - appellativi che Valéry già aveva collegato a Teste e Leonardo - della Favola Intellettuale. Non riuscendo a comprendere una nozione in cui si trovano fusi, in quanto *forze*, le sensazioni, il sogno, l'istinto, la riflessione, il ritmo e il senza misura, la Dialettica filosofica la spinge nell'ambito delle «nozioni pure» e qui scopre l'Idea del Bello - strada unica e continua in cui il filosofo finisce per incontrare soltanto la sua propria ombra. Senza negare il valore «storico» che tale nozione ha assunto per la pratica artistica occidentale, Valéry ritiene che abbia ormai perso, nell'epoca moderna, il suo significato perché l'estetica l'ha condotta a separarsi dalle «cose belle», cioè da una realtà che oggi sembra rifiutare, nell' arte come nelle scienze, l'ordine e l'unità che il pensiero vuole infliggerle. Un'Estetica metafisica, di conseguenza, non ha più bisogno di una «esperienza» del Bello e, continuando a rifiutare qualsiasi rapporto intuitivo-sensibile con il mondo circostante, è destinata ad allontanarsi dalla realtà dell'arte e dalla possibilità di costruire una «Scienza del Bello», distrutta «dalle diversità delle bellezze prodotte o ammesse nel mondo e nella durata». Infrangendosi contro l'indifferenza della reale presenza sensibile delle opere la possibilità di una «Scienza del Bello», il piacere sembra dilagare senza più confini che riconducano la sua forza *estetica* nell'ambito delle produzioni propriamente *artistiche*.

Sia la dogmatizzazione del piacere all'interno delle «ragionevoli» regole di una classica bellezza, sia la sua sfrenata presenza in ogni anfratto della sensibilità rappresentano un volto di quel che deve essere l'estetica per Valéry, e rappresentano al tempo stesso come ogni suo pensiero abbia per essenza *almeno due volti*.

Da un lato dobbiamo infatti sostenere che «il lavoro dell' artista, anche nella parte solo mentale di questo lavoro, non può ridursi a operazioni di pensiero direttivo» (O.I, p. 1306) poiché le materie, i mezzi, gli accidenti e i piaceri mantengono vivo in lui, come ha mostrato Leonardo, il «sentimento dell'arbitrario». L'artista procede così dall'arbitrario (il piacere senza freni) verso una certa necessità (la «regola» che scorgiamo nella produzione e nella ricezione delle opere), da un certo disordine verso un certo ordine: «e non può fare a meno della sensazione costante di questo arbitrario e di

questo disordine, che si oppongono a ciò che nasce sotto le sue mani e che gli appare necessario e ordinato» (O.I, p. 1307).

In questo modo la necessità «poietica» di Leonardo si rivela «altra» nei confronti di quella del logico poiché si costruisce in contrasto - ma in paradossale necessaria collaborazione - con l'arbitrario «e riceve la sua forza dalle proprietà di questo istante di risoluzione, che in seguito si tratterà di ritrovare, o di trasporre o di prolungare, *secundum artem*» (O.I, p.1307).

La *verità del piacere* non è dunque quella del logico, che rimane su un piano linguistico, o comunque discorsivo, bensì risultato di quella logica «aporetica», di una logica che «fa salti», propria al fare dell'arte e all'espressività geroglifica delle opere: è *la necessità dell'arbitrario, la necessità attraverso l'arbitrario*.

Il piacere della creazione - piacere di una «sensibilità intelligente», che si rivela sia nel fare sia nel recepire - è sempre accompagnato dalla consapevolezza che esso avrebbe potuto (o dovuto) non essere e si classifica quindi nell'improbabile, se non, nell'ambito generale delle nostre norme e funzioni, nell'*accidentale*. Questo *sentimento* contraddittorio «esiste al più alto grado nell'artista» ed è «una condizione di ogni opera» (O.I, p. 1309) poiché, come già in Leonardo, l'artista vive nell'intimità del suo arbitrario e nell'attesa della sua necessità, richiedendo quest'ultima a tutti gli istanti ed ottenendola soltanto dalle circostanze più imprevedute e più insignificanti: «attende una risposta *assolutamente precisa* (poiché deve generare un atto di esecuzione) a una domanda *essenzialmente incompleta*» (O.I, p. 1309) e verifica tuttavia ad ogni momento che «ciò che sembra *aver potuto non essere* ci si impone con la stessa potenza di *ciò che non poteva non essere*, e che *doveva essere ciò che è*» (O.I, p. 1309).

Pur nella sua sostanziale ambiguità, il piacere è dunque, per Valéry, l'istanza *soggettiva* che permette una comunicazione sia con i processi della costruzione sia con l'opera in quanto valore: un piacere che è allora in ogni caso, a differenza di quello kantiano, sia *interessato* sia *costitutivo* (e non trattato quale semplice stato psicologico identificabile con il gusto o con una reazione emotiva soltanto fisiologica). In questo senso è possibile notare che esiste qui un'altra analogia con la concezione husserliana, abbozzata nel Manoscritto che, nel 1906-7, egli ha dedicato all'estetica, in cui il piacere appare come un *sentimento* che si realizza soltanto nella relazione intenzionale con l'oggettività da significare e costituire come struttura oggettiva estetico-artistica. Husserl, quando teorizza il piacere estetico, come nota S. Zecchi, intende una modalità della coscienza intenzionante che ci apre all'intera opera d'arte come «connessione di rappresentazioni che suscitano un apprezzamento estetico, relaziona l'insieme unitario delle rappresentazioni sensibili agli atti intenzionali che costituiscono l'aspetto cultura-

le, tecnico, comunicativo di queste rappresentazioni sensibili, qualificando le connessioni di rappresentazioni sensibili in rappresentazioni estetiche»⁹⁴

Ciò apre la strada a un'estetica che deve proporsi come *genetica* e *descrittiva-morfologica*: nel rifiuto, evidente anche in Valéry, di dare una definizione concettuale dell'opera d'arte, guarda al «modo di darsi» dell'opera e qui vede nel piacere semplicemente «l'indicazione di particolari atti intenzionali che in un processo genetico costituiscono ciò che nelle variazioni sensibili si unifica in rappresentazioni con una propria legalità oggettuale estetica»⁹⁵

Seguendo tale strada, gran parte della tradizione dell'estetica fenomenologica può apparire in un percorso comune con Valéry poiché essa, come scrive Zecchi, vuole «cogliere il fondamento senza teorizzarne la definizione, individuare l'autonomia dell'arte, il suo carattere non normativo, senza chiudere questo tipo di determinazione teoretica in un circolo definitorio che asserisce ontologicamente "l'arte è ..."»⁹⁶ Il significato della descrizione si amplia in modo tale che in ogni atto costitutivo dell'intenzionalità artistica debba risultare visibile la connessione, che Valéry stesso pone a base della sua «proposta» di estetica, «di materia e bisogno perché il "fare" è la richiesta oggettiva di modi infinitamente possibili d'espressione».⁹⁷

È in questo modo che viene alla luce il *piacere di fare*, un piacere estetico la cui lettura, in Husserl come in Valéry, prescinde da elementi «semiotici» e appartiene piuttosto «al processo costitutivo dell'intenzionalità artistica», a un «bisogno reale di espressività del corpo» che «comprende un arco di "valenze" che va dall'apollineo al dionisiaco», ponendo il soggetto sul piano «dei bisogni reali della comunicazione corporea».⁹⁸ Anche in questa «ottica» fenomenologica si realizza dunque il paradosso di un'opera d'arte che «mostra» «la forma di una conoscenza in cui principi normativi e regole combinatorie sono solo derivabili da un fondo in cui agisce la prassi del *corpo*, nel suo *bisogno* di esprimere la tensione della padronanza di sé tra realtà e aspirazione, e in cui si condensa il *piacere* del senso vitale, come pienezza acquisita o irraggiungibile».⁹⁹

Il piacere della creazione è quindi sempre in bilico tra caso e necessità, tra Dioniso e Apollo - elementi costruttori e distruttori dei codici artistici e dei processi

⁹⁴ S. Zecchi, *Lo magia dei saggi*, cit. p. 122.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 195. A questo proposito si veda anche G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, 1981.

d'intenzionalizzazione artistica che accompagnano tutto il procedere della creazione e della ricezione dell'arte, rendendo potenzialmente contraddittoria qualsiasi definizione di un'estetica normativa. Tuttavia, afferma Valéry «chiudendo il cerchio» del suo discorso, «ciò che è indefinibile non è necessariamente negabile» (O.I, p. 1310), dal momento che abbiamo di fronte a noi, empiricamente constatabili, sia delle «estetiche» sia gli «estetologi». Si tratta allora di presentare i problemi in modo diverso - «a partire» da un atteggiamento diverso - e, invece di ricorrere alle definizioni metafisiche più o meno mascherate, descrivere gli ambiti specifici in cui gli «scambi continui» fra arbitrario e necessario hanno luogo.

Si potrà quindi identificare una *Estesica*, intendendo con questo termine «tutto ciò che ha relazione con lo studio delle sensazioni» (O.I, p. 1312), o, meglio, volendo approfondire il senso della nozione di piacere e facendola uscire da quella condizione «e-donista» cui anche Fiedler voleva costringerla, l'ambito di quelle eccitazioni e reazioni *sensibili* che «non hanno un ruolo fisiologico uniforme e ben definito» (O.I, p. 1311): appartengono cioè a un ambito del «piacere» che non si riferisce agli slanci libidici dell'uomo verso l'altro ma a un suo rapporto «erotico» con il mondo, il cui piacere, il cui desiderio, il cui bisogno e la cui risultanza stessa non appartengono in modo ben delimitabile alla sfera della fisiologia e, comunque, non si esauriscono nell'intensità di un attimo, perduto il quale è perduta anche l'attività estetico-sensibile che l'uomo ha posto nella costruzione dell'atto stesso. L'«idea fissa» di Valéry è quindi, come già si è notato, l'eros e questi si riferisce a una sfera della sensibilità, del «sentire» dell'uomo, irriducibile sia a un atteggiamento conoscitivo sia a un atteggiamento pratico-utilitario sia alla soddisfazione libidica.

L'estetica infatti, nel suo essere «estesica», afferra dal campo generale della sensibilità quelle modificazioni sensoriali di cui l'essere vivente può fare a meno ma che, unite insieme, costituiscono la specificità dell'uomo all'interno del genere animale, sono il suo «tesoro», ciò che rende «intelligente» il suo stesso «sentire», che lo fa divenire una «rarietà»: ¹⁰⁰ una «rarietà» in cui il soggetto è in contatto con il mondo cercando in esso quel «piacere» che sfugge a qualsiasi ordine quantitativo, che non può essere «misurato», che è differente da persona a persona e che comporta reazioni «eccentriche» rispetto alla «norma» fisiologica e che, eppure, a differenza del piacere istantaneo, della soddisfazione «libidica», ha la caratteristica di «durare», di vivere sempre di nuovo nelle opere d'arte, in chi le fa e in chi le recepisce.

¹⁰⁰ Valéry afferma che tali sensazioni contengono a titolo di «rarietà» le sensazioni indispensabili o utilizzabili. Si potrebbe istituire un confronto con la nozione di «rarietà» così come appare in J.P. Sartre, *Critica della ragion dialettica*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

Al di là di questo ambito in cui l'estetica si rivela collegata alla sfera della sensibilità - il «guardare» da cui sempre iniziava Leonardo - appare anche l'altro lato del sapere-potere leonardesco: la sfera della *azione umana completa*, «dalle sue radici psichiche sino alle sue imprese sulla materia o sugli individui» (O.I, p. 1311). Questa sfera prende il nome di Poetica o, meglio, di *Poietica*, ed è il vero punto di incrocio dei saperi delle scienze (in primo luogo di quelle che oggi chiamiamo «scienze dell'uomo») ¹⁰¹ e delle pratiche, dal momento che comprende da un lato «lo studio dell'invenzione e della composizione, il ruolo del caso, quello della riflessione, quello dell'imitazione; quello della cultura e dell'ambiente; dall'altro, l'esame e l'analisi di tecniche, procedimenti, strumenti materiali, mezzi e fautori di azione» (O.I, p. 1311).

L'arte diventa allora, come scrive Formaggio, «un complicarsi tecnico di queste esperienze pratiche, il loro crescere come azione, tecnica, costruzione, come una tentata risposta che l'uomo dà al possibile, a tutto il possibile che è nella natura ed in lui senza fine e senza determinazioni» e quindi diviene «la necessità conquistata attraverso gli oscuri sentieri dell'arbitrario, diventa la legge, l'ordine, la figura che sorge come risposta all'indeterminazione del possibile». ¹⁰² *Estesica e Poietica* qui si «aggrovigliano» e divengono il vero «motore» della creazione artistica poiché l'Arte stessa è fatta dalla combinazione di tali elementi e sente sempre il *bisogno* e il *piacere di rispondere* al mondo, «di riempire un tempo vuoto o uno spazio nudo» costruendo, attraverso una potenza «moltiplicata dalle trasformazioni che sa operare l'intelletto», quelle grandi opere che «raggiungono qua e là il più alto grado di *necessità* che la natura umana possa ottenere dal possesso del suo *arbitrario*, come in risposta alla varietà stessa e all'indeterminazione di tutto il possibile che è in noi» (O.I, p. 1314).

La sensibilità e il piacere. La figura del costruttore si muove dunque tra il «sapere»-piacere del «sentire» e il «bisogno»-necessità del fare, che è insieme piacere-bisogno-necessità di costruire: processo dove gli elementi sono inscindibili e le funzioni intercambiabili poiché non costruiscono dei codici «fissi» di lettura delle opere ma sono loro incessante *interpretazione*, in cui soltanto un atteggiamento analitico-riflessivo potrà distinguere il «fare» dal «percepire».

Il primo problema che Valéry presenta dunque alla riflessione, cioè all'atteggiamento del filosofo o dell'estetologo, è quello dell'estesica, della «fisica delle sensazioni» e del suo ambito operativo. Valéry è infatti convinto che non si possa essere «colpiti» da un'opera solo per cause puramente «culturali» o «intellettuali» - una

¹⁰¹ A questo proposito si veda D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, cit.

¹⁰² D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 176

convinzione che sembra pervadere altri poeti contemporanei, come per esempio, E. Pound:¹⁰³ l'opera come risultato di un percorso di attività richiede, avrebbe detto R. Bayer, una *sensibilità generalizzatrice*, che è una sorta di *sensibilità intellettuale*, propria all'arte e presente quindi là dove «l'intelligenza, nell'esercizio delle sue ricerche illimitate, faceva provare delle emozioni del tutto analoghe - sebbene di una tonalità tutta particolare - a quelle che sono associate alle impressioni che causano gli spettacoli naturali, i fatti della vita affettiva, le cose dell'amore o della fede».¹⁰⁴

Questa sensibilità, anche se non «serve» per la vita pratico-utilitaria, è un *bisogno* che apre il soggetto a ogni comprensione possibile sia dell'arte sia dei contenuti estetici presenti nel suo mondo circostante; in quanto tale è collegata al *piacere*, un piacere che non è «ingenuo» bensì, al contrario, «consumato da una ragione ardente»: qui il soggetto partecipa al *fondo* di se stesso e cerca di difendere, preservare e aumentare la libertà del proprio pensiero attraverso la piena utilizzazione di questa «energia sovrabbondante». La sensibilità è «preludio, generosità senza uso che non può obbligarsi essa stessa, pazientare, e da qui approfondirsi» sino a giungere, come Eupalinos, ad «incatenare un desiderio»:¹⁰⁵ già negli scritti dedicati a Leonardo la sensibilità appare in stretto collegamento con l'intelligenza, in una simbiosi dove l'una e l'altra continuamente si richiamano, segno della *maturità* dell'artista e della sua *virtù*.

Il mondo sensibile serve indubbiamente da *base* alla creazione, come scrive F. Pire,¹⁰⁶ ma questa base non va intesa come uno statico «blocco di marmo» bensì come qualcosa dotato di anima, come una fonte continua di suggestioni per la creazione, un percorso che renda possibile risalire geneticamente alla costruzione e al piacere del fare poiché (lo avrebbe potuto scrivere anche Diderot) «è attraverso il lavoro che riproduciamo il mondo sensibile» (C.II, p. 73). Al di là quindi di ogni «opposizione barocca» (come la chiama Valéry) tra intelligenza e sensibilità, l'estetica deve vederne l'ambito operativo comune, sapendo che la forza costruttiva della prima è integralmente fondata sulle ricchezze insospettate della seconda: la teoria dell'arte trova appunto nella sfera delle intuizioni la sua prima spiegazione in quanto poetica, operare tecnico come un'azione che, «sull'infinito possibile di un campo oscuramente naturale (...), lancia la rete della figurazione, lega i punti in forme e sembianze, sferza le creste dell'onda spa-

¹⁰³ Ci si riferisce, in particolare, oltre che ad alcune poesie, a E. Pound, *Saggi letterari*, a cura di T.S. Eliot, Milano, Garzanti, 1973.

¹⁰⁴ P. Valéry, *La création artistique*, in *Vues*, Paris, 1948, p. 287 (ora in tr. it. in C.M., pp. 25-39).

¹⁰⁵ R. Pietra, in «Micromega», nn. 2-3, maggio-dicembre 1983, p. 157.

¹⁰⁶ F. Pire, *La tentation du sensible chez P. Valéry*, Paris, 1964, p. 16.

zio-temporale, facendo gemere il possibile e l'arbitrario, fino a che si consegnano in autonecessità e perciò in libertà».¹⁰⁷

Possibilità e necessità nella poietica. L'estesica deve dunque necessariamente riportare alla poietica, al discorso di «Leonardo», di cui è quasi il «riassunto» o la riproposizione in «chiave» filosofica, prima presentazione di una compiuta filosofia della creazione artistica in una fenomenologia delle sue «forme». Valéry infatti non si occupa di creazione artistica solo perché è egli stesso un poeta, ma per un'esigenza «filosofica» che lo spinge a indagare, fra i frammenti e i «falsi» miti, ciò che, con ethos leonardesco, ritiene la specificità dell'uomo: il costruire, e in particolare il costruire intenzionalizzato in senso artistico, dove cioè il sapere-potere non si ripete secondo la traccia di una rigida necessità ma sempre di nuovo vede questa stessa necessità nella creazione aprirsi all'altro da sé, a un ambito che la tecnologia non può spiegare, all'arbitrario appunto, al piacere, al sentire.

Il costruire artistico diviene così, come dice Eupalinos, il più *completo* fra tutti gli atti, forse l'unico modo per rinnovare, in questa nostra epoca, l'intelligenza (Teste) e il genio tecnico (Leonardo), per darne almeno *testimonianza* con la consapevolezza che un'opera d'arte, come se fosse una persona, «chiede amore, meditazione, obbedienza ai tuoi pensieri più belli, l'invenzione di leggi da parte della tua anima, e molte altre cose ancora che essa trae in modo meraviglioso dal tuo intimo e che non avresti mai supposto di possedere» (Eupalinos, p. 12). Nella «oscurità» degli attimi della creazione, nel loro misterioso pulsare, Valéry vuole scorgere, attraverso l'arte, un ritmo segreto che conduca ad una *solidità* e ad una *durata*, a una *novum* che sia qui ed ora nel nostro spazio e nel nostro tempo, ad una temporalità non «unilineare» bensì *multiversa*¹⁰⁸ che questa durata non divenga per Valéry, almeno in modo esplicito, un dato «storico» è un consapevole rifuggire i pericoli delle «ideologizzazioni» dell'opera d'arte, operazione che assume una sua validità teorica solo dopo che ci si è posti di fronte ai problemi che l'opera stessa apre con un atteggiamento «descrittivo», considerandola come una realtà «stratificata», i cui strati stessi sono fra loro «intricati», non riducibili a formule, a «prese di possesso» prive della lotta e del dolore dell'«intelligenza della sensibilità».

La novità dell'opera non è vista come un «grido di rivolta», soggettivo o sociale, bensì come possibilità sempre rinascente dell'uomo di affermare la specificità del pro-

¹⁰⁷ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 222.

¹⁰⁸ Il «multiversum» della temporalità è categoria propria a E. Bloch. Si veda R. Bodei, *Multiversum*, Napoli, Bibliopolis, 1981.

prio essere al mondo. La «non linearità» del tempo della creazione artistica - che è probabilmente il punto con cui Valéry affascina Benjamin¹⁰⁹ - anche se prescinde da temi ideologici, «messianici» o di filosofia della storia, non si limita alla teorizzazione astratta della «ritmicità» del fare artistico e della sua temporalità ma, nel ritmo stesso del «creare», vede il tempo del soggetto come irriducibile a una necessità predeterminata - la necessità di una ragione «dominante» - e sempre rimessa in discussione dall'inserirsi di elementi casuali, da un arbitrario che mostra alla necessità «l'altro» con cui deve «fare i conti», che deve rendere operativo per portare a compimento il processo della costruzione. Tutto ciò senza che Valéry rinunci a un leonardesco «ostinato rigore», a un ideale di ragione che può dare un senso alle cose, che non domina l'uomo ma è da lui dominato nel momento stesso in cui il soggetto, in primo luogo con l'arte, mostra lo spettro delle sue possibilità, che l'intelletto può vagliare e saggiare nella loro stessa operatività.

«Fare è farsi» (C.II, p. 690), scrive Valéry: attualizzare il possibile nella creazione dell'arte. Tale linguaggio «aristotelico» non è qui «fuori luogo»: quando infatti Valéry parla di «poetica» o «poietica» sostiene di voler risalire al significato «primitivo» (O.I, p. 1341) del termine, legandolo, come Aristotele, alla comprensione di *favole* (*muzoi*), di quelle «favole» che, come già si è notato, sono per Valéry il cominciamento «mitico» dell'arte stessa e della sua costruzione. E ciò significa, come scrive Givone, che «l'abbandono dell'uso delle categorie intellettuali come costitutive del reale evidenzia il reale stesso nella sua natura mitica e nella sua derivazione dall'attività fabulatrice».¹¹⁰

Inoltre, anche se non sempre Valéry entra esplicitamente nei problemi relativi alla mimesis e ai «generi» poetici, la nota affermazione aristotelica che compito del poeta è «rappresentare cose quali potrebbero accadere, e cioè possibili perché verosimili o necessarie» (*Poetica*, IX, 1451 b), trova Valéry senza dubbio «in sintonia». Poetica non è infatti una raccolta di regole per un corretto «poetare» (né, si può aggiungere, una semplice funzione del linguaggio)¹¹¹ bensì una *poietica*, dominata quindi dal *poiein*, dall'idea di *Fare* che «si compie in qualche opera e che subito restringerò a quel genere di opere che si è convenuto chiamare *opere dello spirito*» (O.I, p. 1342), prestando più attenzione all' *azione che fa* che alla cosa fatta: scegliendo quindi un esame del farsi dell'arte e non una rilevazione pura e semplice delle sue caratteristiche di struttura. Se

¹⁰⁹ Si vedano le *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, cit., pp. 75-86.

¹¹⁰ S. Givone, *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ Per una breve storia del concetto di poetica, da Aristotele ai giorni nostri, si veda E. Mattioli, *Poetica*, in *Letteratura* (a cura di G. Scaramuzza). Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano, 1976, pp. 347-364.

in questo senso, che si potrebbe ormai chiamare «leonardesco», la poetica di Valéry si distanzia da quella del «Circolo di Praga» e di Jakobson, ha però con essa la comune preliminare esigenza di distinguersi da discipline specifiche e collaterali quali la «storia della letteratura» o la critica. La prima, infatti, ricerca le circostanze esteriori della composizione delle opere raccogliendo in sé le tradizioni e i documenti, mentre la seconda giudica del suo «valore»: ma entrambe devono riferirsi all'originarietà della *produzione* e del *produttore*.

Bisogna inoltre tener presente che il vero senso dello sforzo creatore è spesso fuori dell'azione stessa: è un ondeggiamento incessante tra *le Même* e *l'Autre* (O.I, p. 1345), un labirinto dove le intenzioni dell'autore e quelle della «materia» trovano quasi «casualmente» la strada comune dell'opera. Questo intrico, che non può essere riassunto né spiegato discorsivamente, esige necessariamente l'azione, può essere «detto» soltanto affermando che l'opera dello Spirito «esiste solo in atto» (O.I, p. 1349), dove con Spirito si intende, in questo caso, la «potenza della trasformazione», il tutto ben individuabile all'interno di un preciso contesto storico-culturale.¹¹²

E' la *necessità* di questa conclusiva presenza «storico-concreta» che permette l'attribuzione di un ordine e di una serie di regole alla poetica: infatti le casuali modificazioni interiori e i casi disordinati «devono necessariamente risolversi nel momento in cui la mano agisce, in un ordine unico, felice o meno» (O.I, p. 1351); e questa mano, questa azione esteriore, deve essere condotta con rigore, «risolve necessariamente bene o male l'indeterminazione di cui parlavo» (O.I, p. 1351). Lo spirito, dunque, in quanto creatore, cerca di imprimere nell'opera caratteri che paiono opposti ai suoi propri, che sembrano in contrasto con la sua origine «mitica»: trasforma l'instabilità, l'incoerenza e l'inconsequenza nella stabilità di un'opera d'arte. In questo senso, come scrive Formaggio, «nessuno forse più del Valéry è andato vicino al segreto significato della tecnica legandola al rapporto, naturalisticamente posto, necessità-arbitrio, atto-possibilità».¹¹³

In questo modo Valéry si rende conto che, nel produrre l'opera, «l'azione entra in contatto con l'identificabile» (O.I, p. 1357) - con la sfera del mito, con i geroglifici delle favole, con l'espressione «mutola» di atti soggettivi, con le qualità della materia - senza per questo rinunciare al *logos*, all'analisi, al tentativo di costruire legami fra ciò che è per essenza differente, a porre in simbiosi tale «indefinibile» con un'azione e uno stato:

¹¹² Si veda P. Roulin, *P. Valéry témoin et juge du monde moderne*, Neuchatel, 1964, pp. 64 sgg.

¹¹³ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 176.

Valéry, come farà Bayer, stabilisce così «un *regime* d'esecuzione, durante il quale c'è uno scambio più o meno vivo fra le esigenze, le conoscenze, le intenzioni, i mezzi, tutto il mentale e lo strumentale, tutti gli elementi d'azione, di un'azione di cui l'eccitante non è posto nel mondo dove sono situati gli scopi dell'azione ordinaria, e di conseguenza non può dar presa a una previsione che determina la formula degli atti da compiere per raggiungerla sicuramente» (O.I, p. 1358).

Non è dunque possibile «definire», rendere «norme» gli atti espressivi che guidano la creazione artistica e che differenziano la tecnica della costruzione dell'arte dalla tecnica in generale - e, di conseguenza, l'arte come scienza dalla scienza nel senso «quantitativo» e «logocentrico»: la «differenza» della poetica è posta nel suo avere come oggetto e come orizzonte tematico l'esecuzione di un atto in quanto compimento di uno stato che, se mai perfettamente esprimibile attraverso il linguaggio, rappresenta tuttavia «il tipo più generale possibile dell'azione umana» (O.I, p. 1358). Questo campo «illimitato» si riduce a dimensioni umane - ricordando ancora che «l'uomo è la misura di tutte le cose» - quando, invece di essere oggetto dell'elogio dell'indimostrabile, dell'incoerente, dell'indicibile, è dedotto attraverso la descrizione dell'esperienza e delle osservazioni degli artisti, dei loro mezzi che, messi alla prova, hanno rilevato la specificità antropologica della creazione artistica.

L'arte si rivela come la *qualità* di un «modo di fare» che «suppone *l'ineguaglianza dei modi di operazione*, e dunque quella dei risultati - conseguenza della *ineguaglianza degli agenti*» (O.I, p. 1405), oltre che del loro diverso modo di rapportarsi con la pratica e la materia: è qui che il soggetto creatore mette in azione la propria sensibilità come insieme di *virtù produttive*, fa agire un «disordine» finalizzandolo all'ordine. Nel «labirinto» della creazione artistica, dove la «generalità» dei principi costruttivi è sempre inscindibilmente connessa con i singoli «casi» - con le molteplici *chances* - e con le particolarità irriducibili delle prassi costruttive delle varie arti e dei singoli artisti, agiscono, quali dati «inventivi» fondamentali, due elementi o, meglio, due «gruppi» di elementi: «quelli di cui non concepiamo la generazione, che non possono esprimersi in atti, sebbene possano in seguito essere modificati attraverso atti» e quelli «che sono *articolati*, che hanno potuto essere pensati» (O.I, p. 1416). In ogni opera d'arte la predominanza dell'uno o dell'altro elemento genera le epoche, le scuole, gli stili, dove tuttavia sempre si riscontra la presenza e l'azione di entrambi gli elementi stessi.

La danza della creazione artistica. La creazione artistica è quasi una *danza* che unisce i vari fattori e sa da essi trarre un risultato unitario: ed è per questo motivo che la danza sembra, in Valéry, il «fondamento» di ogni arte (anche se non appare come ciò che era la musica per l'estetismo di Walter Pater). La danza è un'arte «fondamentale»

poiché in essa troviamo l'insieme degli elementi essenziali per la creazione artistica, connessi da un «leonardesco» amore per la gestualità del corpo, per i «gesti» che «creano» l'opera d'arte anche senza rappresentare il mondo attraverso una «materia».

È per questo motivo che, malgrado il sospetto nutrito da Valéry per il termine «filosofia», è a suo parere possibile ugualmente costruire una «filosofia della danza», presente in ogni epoca che «ha compreso il corpo umano, o che ha provato, almeno, il sentimento del mistero di questa organizzazione, delle sue risorse, dei suoi limiti, delle combinazioni di energia e di sensibilità che contiene» (O.I, p. 1391). La Danza è un'arte tratta dalla vita stessa poiché è l'azione dell'insieme del corpo umano, ma un'azione, come l'analisi infinita della pittura di Leonardo, posta in uno «spazio-tempo» che non è più quello della vita pratica: essa dimostra la *non omogeneità* del tempo ed il suo carattere di opera d'arte quando, come corpo, come «quarto corpo», diviene insieme corpo ed arte, rendendo possibile la durata dei singoli istanti.

Con ciò Valéry, come si vedrà più estesamente in seguito, riconduce la danza al modulo fondamentale della *Grazia*, caratteristica categoria «leonardesca» che l'estetica francese ha studiato con particolare attenzione: grazia non soltanto come categoria metafisica o come «dono» ma come *equilibrio* del corpo in movimento, equilibrio che si instaura anche nella fatica, nel dolore, nella lotta, nell'universo arbitrario della nostra vita sensibile. Esiste infatti una *sovrabbondanza* di movimenti corporei, la maggior parte dei quali - e su ciò si fondava il piacere stesso suscitato dall'arte - sono «inutili», almeno dal punto di vista fisiologico: si tratta dunque di *organizzare* queste «inutilità» (cosa concessa soltanto a quell'«animale singolare» che è l'uomo) conducendole verso una *forma*, la quale mostri le possibilità creative dell'istante all'interno della durata, facendo divenire necessarie le produzioni - o i movimenti - liberi e gratuiti.

La creazione artistica diviene allora, più che una «costruzione» di opere, una «creazione del *bisogno di opere*» (O.I, p. 1394) - una necessità «erotica» nata da un desiderio che stimola ed è stimolata da bisogni. Così la danza è il paradosso, quasi «kierkegaardiano», di una durata fatta di energia attuale, è il paradosso *vivente e corporeo* del ritmo di ogni azione artistica, di un atto privo di utilità pratica che possiede leggi proprie, che si crea un tempo e una misura del tempo da cui è inseparabile. È, ben al di là di una cieca esaltazione dell' *homo faber*, una «poesia generale» - la *poiesis* - «dell'azione degli esseri viventi» (O.I, p. 1402).

La danza, come l'analisi infinita di Leonardo, ha la capacità di isolare e sviluppare i caratteri essenziali dell'azione artistica, facendo del corpo un oggetto « di cui le trasformazioni, la successione degli aspetti, la ricerca dei limiti delle potenze istantanee dell'essere, fanno necessariamente pensare alla funzione che il poeta dà al suo spirito,

alle difficoltà che gli propone, alle metamorfosi che ne ottiene, agli scarti che ne sollecita e che l'allontanano, a volte eccessivamente, dal suolo, dalla ragione, dalla nozione mediana e dalla logica del senso comune» (O.I, pp. 1402-3). La danza offre l'esempio della *logica della creazione*, cioè dell'impossibilità di separare l'intelligenza e la sensibilità, la coscienza riflessa dei suoi *dati immediati*, di quei dati «mitici» che sono «all'inizio».

Si tratta - questo è il compito dell'artista - di *organizzare* i dati immediati cercando di entrare nell'*Inaccessibile*, in quella *Athikte* che è appunto l' «inaccessibile» muta protagonista danzante del dialogo valéryano. *L'anima e la danza*, sintesi vivente, quasi come la «grazia» di Elena nel *Faust* di Goethe, del ritmo e dell'istante, della bellezza e della grazia «nell'atto del suo farsi e del suo disfarsi», «forma dell'impossibile», «estrema danza ed estremo pensiero».¹¹⁴ La danza dà un senso all'arbitrario «mostrando chiaramente alle nostre anime quel che oscuramente compiono i nostri corpi» (A.D., p. 44) e quindi *incarnando* una funzione «socratica», appunto «maieutica».

L'istante costruisce un'*attesa* che la sensibilità intelligente spezza e contemporaneamente colma, in una «dialettica» sintesi degli opposti che è molto più la «metamorfosi» di Goethe che la conciliativa «negazione della negazione» hegeliana: nella danza si coglie - Socrate può cogliere - l'anima dell' arte o, meglio, quell' anima che spinge l'anima all' atto, alla creazione artistica - l'anima «vichiana» delle favole, «la fuggitiva da tutte le porte della vita» (A.D., p. 52), il *cominciamento*, che non ha bisogno di un *logos* che ponga l'essere e con esso storicamente si identifichi perché è «essere» nell' atto, nel gesto stesso del suo modo di presenza al mondo.

Così la danza fa concepire «molte cose e molti rapporti fra le cose, che si fanno immediatamente pensiero mio proprio (A.D., p. 53) celebrando insieme, con «spirito» diderotiano, la duplicità di ogni arte, l'*assenza* (il suo carattere di «nulla», di «esistenza fuori da tutte le cose», di «inutilità», di «impersonalità») e la concreta *presenza* sensibile, che si evidenzia attraverso movimenti, è «l'atto puro delle metamorfosi» (A.D., p. 55): nella danza «l'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante» (A.D., p. 65). La *noia di vivere*, la vita nuda nell'atto in cui si contempla, costringe l'uomo all'atto - all'atto del pensare e del fare, che sono in primo luogo un riconoscimento, un «vuoto», la consapevolezza di «non essere ciò che si è» (A.D., p. 59): «ma se è così - scrive Paci - la conoscenza e la vita sono insieme distruzione e creazione di sé, non sono

¹¹⁴ E. Paci, *Introduzione a Eupalinos e l'anima e la danza*, cit., p. 11. Qui Valéry è implicitamente polemico con Bergson.

passività ed immobile contemplazione, ma atto», atto creatore «di cui la fiamma e la danza sono il simbolo più alto e più comprensivo».¹¹⁵

L'atto, generato dalla noia, è insieme il suo contrario, che ci fa penetrare in uno stato «strano e mirabile»: è, kierkegaardianamente, la *qualità dell'istante*, «folle, giocondo e formidabile», attraversamento dell'assurdo verso il *possesso di sé* nella creazione artistica, potenza che altera, interpreta, «metamorfizza» la natura delle cose, la quale è, di per sé, «più profonda di quanto sia mai toccato allo spirito nelle sue speculazioni e nei suoi sogni» (A.D., p. 68). In questa negazione del nulla, che spinge la noia dell'uomo non verso il nichilismo ma nella vita del progetto, non morte bensì movimento nelle cose pur fuori da tutte le cose, la danza è la vita stessa nella sua paradossale «indicibilità», «non rappresentabilità», nella sua essenza «mitica», «anima profonda dell'essere e, insieme, al di là dell'essere»¹¹⁶ *limite* estremo della parola e dell'analisi che pone, nell'istante, di fronte a quell'istante indivisibile che è divenuto atto creatore, «atto che tutti i temi congiunge nella forma del pensiero e dell'arte»,¹¹⁷ divenendo *testimonianza* di ciò che Valéry chiama *l'infinito estetico - l'universo mitico* di Leonardo. *Ordine pratico e ordine estetico*. La danza, «ornamento della durata» (S.A., p. 14) e suo paradosso, sguardo-ricompensa sulla «calma degli dei» (ricordando i primi versi del *Cimetière marin*), non può certo «riassumere» la teoria della creazione artistica di Valéry ma, almeno, indicare le linee fondamentali di quello che è il suo «destino». Destino che, come scrive S. Givone, è sia fondato «sulla relazione tra l'accertata struttura delle opere e la prevedibile evoluzione della tecnica» (che può quindi modificare e di nuovo trasformare l'opera) sia funzione creativa dove si mostra come la «potenza di trasformazione» che si specifica nell' arte possa portare, per quanto riguarda le opere, ad una loro «vanificazione» o «per eccesso di distruzione o per eccesso di produzione».¹¹⁸

Questa seconda prospettiva, ben resa allegoricamente dal mito dell' araba fenice, riporta al nucleo de *L'anima e la danza*, all'attività dello spirito che si afferma soltanto nella propria negazione: ma una vanificazione delle opere e una morte dell'arte che, come scrive ancora Givone, è anche «rinascita certa».¹¹⁹ E rinascita sempre possibile: Athikte riprende a danzare, recupera la salute del suo corpo e sente rinascere in esso

¹¹⁵ *Ibid.*, p.17.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁸ S. Givone, *op. cit.*, p. 39

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

una «forza» erotica che la conduce nuovamente all' azione, al gesto, ad una «inutilità» ineffabile che, tuttavia, genera piacere, in chi danza e in chi osserva danzare.

Infatti, come già si è notato, il movimento, il ritmo della creazione artistica, sembra nascere, sin dalle sue origini «estesiche», in opposizione (o almeno non in sintonia) con l'ordine delle cose pratiche: non segno di un «uomo in rivolta» o di una «nuova dimensione» dell'uomo ma, senza dubbio, disvelamento di una dimensione «antropologica» del reale indifferente agli effetti a «tendenza finita» cui mira un *homo faber* incapace di «problematizzare» ciò che fa. D'altra parte, il rapporto fra i due «ordini» è in Valéry nient'affatto «dicotomico». Il nesso sapere-potere che sembra contraddistinguere, sin dal Rinascimento, l'uomo moderno, costruendo l'ordine (o l'ordinato caos) della sua vita pratica quotidiana, non esaurisce - a volte, se assolutizzato, anzi svilisce - l'intera dimensione della sua capacità costruttiva; in altri termini, se Leonardo fosse stato soltanto un ingegnere costruttore di macchine belliche o geniale inventore di strumenti, non sarebbe stato possibile fare di lui un «mito»; cioè, nel linguaggio di Valéry, un «cominciamento», posto all'inizio della Favola intellettuale che costituisce l'uomo d'oggi.

La «dimensione fabbrile» non è quindi legata soltanto al bisogno dell'uomo rinascimentale di impossessarsi del suo mondo in senso pratico-utilitario bensì può coinvolgere - e la genesi dell' arte ne dà «intelligente» testimonianza - tutta la polidimensionalità dialogica dell'uomo stesso: Leonardo dimostra che quello che Banfi chiamerà «l'uomo copernicano» non vuole soltanto «costruire» - e costruire secondo un processo «razionale» ma anche, e soprattutto, «approfondire», «far maturare» la tecnica nella direzione della tecnica artistica, cioè l'ordine delle cose pratiche, dicibile e ordinato, verso l' *ordine delle cose estetiche*, indicibile e sempre in bilico sull' arbitrario.

Questo ordine, che testimonia la sensibilità intelligente dell'uomo e la polisignificatività del corpo proprio, è in primo luogo estetico nel senso «etimologico» del termine: tende a *conservare* e *rinnovare* quanto è generato o suscitato in noi dai nostri sensi, dal muoversi del corpo nel suo mondo circostante dando origine a un insieme di effetti a *tendenza infinita*. *Infinito*, per non cadere nel vago o nel «senza limite», significa qui un *ordine* dove «la *soddisfazione* fa rinascere il *bisogno*, la *risposta* rigenera la *domanda*, la *presenza* origina l'*assenza*, e il *possesso* il *desiderio*» (S.A., p. 156): i contrari divengono complementari e spingono ad accrescere il sapere-potere della sensibilità, il sapere intuitivo che permette all'uomo, sempre di nuovo, la *comunicazione* e l'*espressione*.

In questo «universo della sensibilità», scrive Valéry, «la sensazione e la sua attesa sono in qualche modo reciproche, e si ricercano l'una con l'altra all'infinito, così come

nell'universo dei colori quelli complementari si succedono e si scambiano l'uno con l'altro, a partire da una forte impressione della retina» (S.A., p. 156). Ciò che caratterizza nel suo fondo quest'ordine è che il piacere sensibile svolge la funzione di stimolare incessantemente un bisogno, un desiderio di cambiamento, di «compimento» che non sempre la natura può offrire, o che non sempre riusciamo ad afferrare e che dunque dobbiamo *produrre*, con una produzione che deriva da un «eccesso» e che non ha uno scopo «pratico» o «conoscitivo».

Non siamo però di fronte ad una riproposizione del disinteresse estetico di matrice kantiana poiché l'ordine pratico, l'ordine «dell'interesse», si combina in molti modi con la sensibilità e l'ordine infinito delle cose estetiche. Il risultato fondamentale di questa combinazione è ciò che chiamiamo *opera d'arte*, risultato di un'azione «il cui scopo *finito* è di provocare presso qualcuno degli sviluppi *infiniti*» (S.A., p. 157). Ancora una volta si rileva la «duplicità» caratteristica della pratica artistica e dell'artista stesso poiché egli «ricompono le leggi e i mezzi del mondo dell'azione in vista di un effetto che riproduce l'universo della risonanza sensibile»: «innumerevoli tentativi sono stati fatti per ridurre le due tendenze a una delle due: l'estetica non ha altro oggetto. Ma il problema resta» (S.A., p. 157).

L'estetica si muove dunque incessantemente fra estetica e poetica, senza arrivare ad una «norma» definitiva, senza divenire una «scienza» la cui corretta «sistemazione» delle regole permetta la «riuscita» di un'opera, il «piacere» presso l'osservatore. Se esistesse un «risultato», se l'arte fosse riconducibile a un'equazione, l'estetica che la studia sarebbe «non filosofica» e tradirebbe anzi il significato e il ruolo che la filosofia deve assumere nel nostro mondo. È in questo senso che anche il pensiero di Valéry svolge una sottile funzione «critica», grazie alla quale si impedisce al pensare - dell'intelligenza e della «mano» - di raggiungere un punto «fermo», la cui validità sia una volta per tutte «stabilita». In Valéry, infatti, lo stesso *Cogito* cartesiano non apre un «sistema» metafisico ma diviene, come scrive E. Di Rienzo, uno strumento per liberarsi dalle catene sillogistiche, un «levier di potenza gigantesca capace di sbarazzare il cammino dell'umanità dagli ostacoli verbali, dalla selva di pseudoconcetti delle vecchie filosofie». ¹²⁰

D'altra parte, Valéry non teorizza un «dissolversi» dell'oggetto nell'infinità delle sue interpretazioni poiché la struttura stessa dell'artisticità è per lui l'esplicazione di un possibile che trova il suo limite e la sua realtà nella concretezza costruita dell'opera d'arte. Come scrive J. Wahl, egli si pone due problemi «leibniziani» e li trasforma: «si

¹²⁰ E. Di Rienzo, *Il sogno della ragione*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 51.

tratta della creazione attraverso il poeta di un mondo migliore possibile grazie a una caratteristica particolare; aggiungiamo che si tratterà per il poeta di creare un piccolo mondo assoluto in un mondo d'universale relatività». ¹²¹

Questo «mondo dell'arte» è opera di un *métier*, di un processo lavorativo che, come nota lo stesso Adorno, «si capovolge in penetrazione teoretica, in quella buona universalità che non abbandona il particolare ma anzi lo conserva in se stessa e con la forza del proprio movimento lo spinge verso la normatività». ¹²² Soltanto in questo senso, e con i limiti già segnalati, l'opera si traduce in uno schema intellettuale, come tentativo dell'artista di «bloccare» un infinito, un «infinito potenziale in un finito attuale» (C.II, p. 1038). Come Valéry scrive nei *Cahiers* poco prima della morte, l'artista, Leonardo, per «fare il meglio» deve impiegare l'intelligenza quindi scoprire come e attraverso quali processi questo «meglio» si sia prodotto (C.II, p. 1056). Allo stesso modo, molti anni prima, nel 1910, aveva dato una spiegazione «antropologica» di questo «bisogno razionale» di creare, poiché c'è una parte dell'uomo che si sente vivere solo creando e così trasforma la «formula» cartesiana: «invento, dunque sono» (C.II, p. 992).

Questa autocoscienza dell'artista, non ingenua e non naturalistica, è il «segreto» dell'infinito estetico e dell'invenzione, dell'inventare che «apprende ogni cosa o nulla con l'inquieto senso del possibile» (C. II, p. 992). Valéry non opera un'esaltazione «ingenua» dell'uomo rinascimentale, non estende categoricamente la validità del *verum-factum* vichiano a tutti gli ambiti dell'azione umana: la sfera del suo «interesse teoretico» è il lavoro dell'artista, ricchezza debordante del sensibile, analisi infinita della sensibilità che conduce a un dato oggettivo, a una presenza il cui significato originario non va ricercato «ontologicamente», come qualcosa che scaturisce dal movimento stesso dell'essere, bensì «archeologicamente», cioè nei processi che hanno condotto alla sua formazione - e che sono processi concreti, costanti, atti reali e, quindi, a loro volta, descrivibili, alla ricerca di un metodo che ne metta in luce gli ambiti e le funzioni operative.

Verso la grazia: l'eros della creazione. L'inquietudine, per non dire l'angoscia, che accompagna il lavoro manuale e riflessivo dell'artista è equivalente al pensare-penare di Leonardo e ricalca il procedere stesso dei suoi «Quaderni», dei suoi appunti, dove, come in Valéry, sembra quasi che «il lavoro è l'essenziale; il risultato secondario» (C.II, p. 1001). Se Valéry evita i pericoli connessi ad un'enfatizzazione «romantica» dell'artista

¹²¹ J. Wahl, *Sur la pensée de Valéry*, in «Nouvelle Revue Française», settembre 1933, p. 456.

¹²² T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 112.

proprio riconducendo la sua prassi all'ordine delle «cose pratiche», sottolinea d'altra parte come costante momento problematico, sostanzialmente non risolto, né risolvibile attraverso i giochi linguistici dei filosofi, la superiorità «qualitativa» del lavoro dell'artista dove, insegna Leonardo, sono impegnati e fra loro dialoganti tutti i «saperi» e i «poteri» dello spirito.

In questo senso l'artista è una personalità «altra», «una forma assolutamente originale, un campo di forze le cui connessioni, le cui leggi, i cui valori sono particolari e quasi senza analogia con gli altri».¹²³ Per questo motivo l'estetica, in quanto studio della sensibilità e del fare caratteristici dell'artisticità, non può rinchiudersi in dogmi, sistemi, definizioni: deve invece continuamente ribadire le osservazioni comuni e combinarle con altre del tutto diverse, abbracciare le ricchezze dello spirito banale per sostituirle con le capacità dello spirito creatore, trovare nella sensibilità ordinaria tutto ciò che spiega la sensibilità artistica e anche non trovarvi quel *quid* che fa di questa qualcosa a parte e la rende irriducibile».¹²⁴

Il processo della creazione artistica è inoltre origine di uno scambio «desiderante» poiché offre allo spettatore un oggetto reale che rende concreto il suo desiderio di nuovi possibili oggetti, un desiderio che non si esaurisce mai e che è lo stesso che spinge l'artista alla creazione: una forma «mitica» di amore, di *eros*, esclusivo e paradossale perché insieme completamente carnale e completamente spirituale. Questa nuova ambivalenza, che mostra poi la sottile ambiguità dialogica dell'estetica di Valéry, non è quindi parte di quella che Croce chiamava la sua «ignoranza» relativamente alla storia dell'estetica, né è segno della sua «impertinenza»:¹²⁵ proprio in tali «incertezze» Valéry è completamente inserito nell'estetica contemporanea, ed entra così in indiretto dialogo con prospettive i cui punti di contatto con le sue vedute «filosofiche» si muovono in quelle «marginalità» dove spesso sembra oggi essere relegata l'estetica filosofica.

4. Leonardo e la grazia

Immaginazione e psicologia dell'arte. Nel 1933, quando Valéry già ha terminato i suoi scritti dedicati a Leonardo da Vinci, Raymond Bayer pubblica due opere il cui tema di fondo appare affine ai lavori valéryani, anche se, senza dubbio, *L'esthétique de la grâce* e *Léonard de Vinci. La Grâce* sono molto distanti, per quanto riguarda i moduli argo-

¹²³ M. Blanchot, *op cit.*, p. 133.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁵ Si veda B. Croce, *L'estetica di Valéry*, in «Il Paragone», 1950, p. 243.

mentativi ed espositivi, dal procedere più o meno direttamente «aforismatico» di Valéry.

Gli scritti di Valéry non compaiono infatti nella bibliografia che chiude i due lavori di Bayer, il cui carattere «accademico» è sottolineato dal fatto che essi costituiscono entrambi «tesi» presentate per il dottorato. Tuttavia, anche a prescindere dal problema storico della conoscenza «diretta» delle opere di Valéry da parte di Bayer, peraltro ipotizzabile, è indubbio che comuni sono le «fonti» dei due autori, che hanno letto Séailles, Focillon, Alain, cioè pensatori che, sempre in polemica con il «bergsonismo», legano l'estetica ai problemi teorici suscitati dalla creazione artistica.¹²⁶

È comunque significativo che attraverso Leonardo si apra una stagione dell'estetica contemporanea che sente ben viva l'esigenza «scientifica» e vuole giustificarla attraverso descrizioni del fatto «estetico» che non si limitino alla sua classicistica «perfezione» bensì lo vedano come un'opera *prodotta*, risultato di un lavoro tecnico-concreto dove la dimensione fabbrile dell'uomo si fonde ai suoi «saperi» psicologici, sociali, storici, in generale connessi alle tematiche dell'intersoggettività: una ripresa quindi di problematiche «rinascimentali» che paiono spesso «saltare» le stagioni del pensiero idealistico guardando più all'analisi della struttura del fare che a una teoria delle facoltà o del genio creatore. Una tendenza di tal genere ha spunti «fenomenologici» anche se senza dubbio non conosce, o conosce molto superficialmente, i testi husserliani (e non a caso, infatti, risulterà ben presente e ancora viva e densa di spunti per autori esplicitamente fenomenologici quali Merleau-Ponty e Dufrenne).

È infatti Merleau-Ponty a scrivere che l'opera «compiuta» non è quella che esiste in sé come «cosa», bensì «quella che raggiunge il suo spettatore, l'invita a riprendere il gesto che l'ha creata e a congiungersi al mondo silenzioso del pittore»: è una *Stiftung*, illimitata fecondità della presenza, che si rivela in particolare nei prodotti della cultura e dell'arte «che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche in cui rivivono perpetuamente».¹²⁷ La cosa-opera d'arte si pone sempre, per Merleau-Ponty, al termine di uno sguardo o di una «esplorazione sensoriale» che «la investe di umanità», al centro cioè di un processo percettivo-sensoriale che ha un carattere «comunicativo», che è la ripresa o il compimento da parte dell'uomo di un'intenzione «estranea», materiale, o, viceversa, è la realizzazione all'esterno, nel

¹²⁶ Entrambe le opere di Bayer sono state pubblicate a Parigi da Alcan. Per una bibliografia sul suo pensiero si veda la bibliografia conclusiva.

¹²⁷ M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* in *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1974, p. 86.

mondo, della nostra potenza percettiva, un «accoppiamento» del nostro corpo con le cose.

In questa tendenza «costruttiva» un ruolo di primo piano è giocato dal pensiero, non sistematico né scolastico, di Alain, coetaneo di Valéry, attento commentatore di numerose sue opere poetiche, oltre che maestro di Sartre, Merleau-Ponty stesso e Dufrenne.

Gli scritti di Alain, dove si sottolinea che la creazione artistica deriva dalla capacità dell'uomo di «imbrigliare» la «matta sregolatezza» dell'immaginazione in «forme concrete», sono, come principio di fondo, molto vicini agli scritti di Valéry e alla logica immaginativa in essi contenuta. Infatti in Alain, come scrive Formaggio, «non importa tanto l'arte fatta, l'opera d'arte nella sua obiettivata storicità, e neppure importa l'aspetto di eternità»: «importa piuttosto il concreto farsi dell' arte, il suo sviluppo, il suo divenire umano, terreno e dunque storico».¹²⁸ Questa «estetica dal basso» non è «aritmetica» e «quantitativa» ma vuole piuttosto indagare la natura attraverso l'arte quale *impetus* spinoziano.

«Traducendo» Alain nel linguaggio di Valéry - una traduzione che non richiede particolari «forzature» interpretative - si può affermare che per lui la creazione artistica è l'unione insondabile di una *immaginazione arbitraria* e corporea (la *Phantasie* di cui parla Kant nella *Antropologia pragmatica*, delineata da Cartesio come «pazza di casa», risultato degli automatismi corporei) con un *progetto* costruttivo sistematico che, quasi vichianamente, fissa il vago e forma l'incompiuto. Si tratta quindi, come in Valéry, di risolvere in *forme espressive* il caso e l'arbitrario posto nella nostra sensibilità: se anche vi è nell'arte un momento affidato al caso o al delirio, si tratta di superarlo e, spinozianamente purificandosi dalle passioni (la «purificazione» che, anche attraverso Eros, Valéry ha tentato per tutta la sua vita), fermarsi in quella che Alain chiama la «potenza dell'oggetto».

Così facendo, scrive Solmi, «l'immaginazione, fissandosi sull'oggetto, darà a se stessa un passato e una storia»: «in questa necessità di prender corpo lo spirito si riscatta dal gioco inerte delle passioni e trova ancora una volta, nell'operare concreto, la sua libertà».¹²⁹ In lui troviamo quindi, come in Valéry, un'ironica diffidenza nei confronti del delirio e dell'entusiasmo «romantici», considerati soltanto puro arbitrio, immagi-

¹²⁸ D. Formaggio, *L'estetica di Alain*, introduzione a Alain, *Venti lezioni sulle Belle arti*, Roma, 1953, p. 10.

¹²⁹ S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, p. 59.

nazione vuota priva di materia, cioè, come avrebbe detto Cartesio, un tipo di percezione «sregolata» che non può condurre a un movimento costruttivo.

Per «creare» - e questo punto verrà sviluppato nell'ambito dell'estetica fenomenologica - l'immaginazione deve farsi «materiale» e incarnarsi in un corpo «espressivo» che plasma, espressivamente appunto, la materia, che fa suoi i «saperi» della materia stessa trasponendoli in nuovi oggetti, nella concretezza di nuove materie che sono, a loro volta, espressione del suo proprio «potere». Le «Belle arti» possono infatti essere considerate, per Alain, come «effetti dei movimenti del corpo umano»: il lavoro dell'artista consiste nel riconoscere l'idea di embrione e nel liberarla attraverso l'azione comunicativa del suo stesso corpo.¹³⁰ La prima qualità dell'artista è il suo lavoro, il suo essere «artigiano», avere la precisa consapevolezza teorica che «non si inventa se non lavorando», se non sottomettendo la fansasia all'azione.

Simili osservazioni, oltre che ricavabili dalle opere dello stesso Valéry, risultano anche in altri autori francesi contemporanei, a partire da Henri Delacroix che, in particolare nella sua *Psychologie de l'art* del 1927, sembra più volte in sintonia con le teorie di Valéry e con la sua visione «leonardesca» dell'artista. Infatti Delacroix, dopo aver sottolineato il ruolo psicologico delle *rêveries* e delle emozioni del soggetto, vede nell'arte, più che una loro «disciplina», un modo per renderle «costruttive» e così impegnare, nella creazione artistica stessa, l'attività totale dell'uomo: tutto il lavoro dell'artista creatore, sostiene, mira alla fabbricazione di tale insieme coordinato, di una «armonia» di elementi capace di divenire «forma».

L'arte dunque, come in Valéry e in Alain, non è una creazione momentanea e fugitiva ma è una «solida» realizzazione concreta, dove lo spirito ha «impegnato» tutto se stesso, nella sua capacità di fare e di percepire. L'«integralità» dell'arte è fondata, come accadeva in Leonardo, sull'*animazione* del mondo, sul suo continuo produrre che entra in relazione con l'animazione stessa dell'arte, trionfo del pensiero «sovrapposto e sostituito» alla «eccitazione» della «azione diretta» e bergsonianamente «intuitiva». Come in Valéry (e nello stesso Diderot), il rifiuto della «stupida elettricità» dell'entusiasmo, di nozioni mai del tutto analizzabili quali la «pura natura», i «dati immediati», la «coscienza profonda» o «il mondo delle Idee», conduce Delacroix alla conclusione che l'arte è *costruzione* di un mondo, è una creazione che si riallaccia a tutta la vita «mentale» dell'uomo, alla sua dimensione culturale e sociale. L'impulso

¹³⁰ Alain, *op. cit.*, p. 42. Sui rapporti teorici fra Alain e i suoi allievi Sartre e Dufrenne si veda M. Saison, *Immaginaire-Imaginable*, Paris, Klincksieck, 1980.

poietico e la ricca sensibilità soggettiva costituiscono il sapere-potere «integrale» dello spirito, la sua pienezza e il suo valore.

Questi processi, proprio per la «pazienza» costruttiva che richiedono, non possono svolgersi in una dimensione temporale sempre uguale a se stessa, in una durata bergsonianamente indistinta: ogni atto creatore ha un suo «tempo», che riempie uno specifico istante, e quindi il tempo della creazione artistica avrà un modularsi «ritmico», sarà un tempo «costruito». Se l'arte non è un'«illuminazione» sovratemporale è chiaro che si avrà per la nozione di genio lo stesso sospetto già rilevato in Valéry: la parola «non porta nessuna chiarezza» e quindi deve venire sostituita con quella di *invenzione*, cioè con una capacità tecnica che è potenza di «ordinare» i sogni dando loro corpo con la fabbricazione e il lavoro. Richiamandosi, come Valéry, a E.A. Poe, Delacroix sostiene che «il delirio, il sogno, l'incoerenza creatrice, non hanno potenza propria», anche se l'atto preliminare della creazione «si compie inevitabilmente nell'oscuro, nella regione stessa in cui la personalità costituisce i suoi mezzi di espressione» per poi «completarsi» in una fase riflessiva e cosciente». ¹³¹

Questo processo può essere descritto in tutti i suoi passi e non apparire come una sorta di «miracolo psicologico». Delacroix parla infatti di quattro modi di «produzione» dell'arte che fra loro si intersecano e succedono: l'attualizzazione brusca, improvvisa; la ruminazione subcosciente; il lavoro cosciente e riflessivo e, infine, la forma dell'abitudine e dell'automatismo. L'ispirazione è dunque «preparata» dal lavoro cosciente e riflessivo, oltre che «resa stabile» da una forma di «abitudine». La «psicologia dell'arte» di Delacroix (dell'arte, si noti - e non dell'artista) ha così un significato «antropologico» e non «tipologico», rivela l'arte come una forma di azione e di pensiero che mostra tutta quanta la natura umana che, nella creazione, rende «necessità» lo «sciame» dei «dati sensoriali».

Esiste senza dubbio in Delacroix, così come esisteva in Séailles, un'esigenza «conciliativa», che è invece del tutto assente in Valéry - l'esigenza di costruire attraverso l'arte, e nell'arte stessa, una «armonia» fra tutti i piani dello spirito. Al di là, tuttavia, di questa rilevante differenza - che è poi, forse, ciò che differenzia Leonardo stesso dall'artista-ingegnere rinascimentale - esiste in Valéry, Alain e Delacroix uno «stimolo» comune che tende a considerare l'arte come una realizzazione concreta e integrale dello spirito umano sottomessa a leggi, che l'estetica deve ricercare, cercando in esse i grandi temi della vita e del pensiero. È del resto lo stesso Delacroix a richiamarsi a Valéry quando, in *L'invention et le génie* del 1939, nota che l'ispirazione si situa sullo «svilup-

¹³¹ Si veda E. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., pp.

po rettilineo del lavoro riflessivo ed il progresso lento e regolare della normale maturazione». ¹³²

Le ricerche di Alain e Delacroix, pur con limiti «positivistici», trasformano, attraverso linee proprie alla ricerca psicologica, il problema della creazione artistica, ponendolo al centro di un discorso fondato sulla specificità di saperi che, non più riducibili agli ambiti quantitativi delle scienze «esatte», si rivolgono, e in questo rivolgersi fondano su nuove basi, la specificità delle «scienze dell'uomo». Il legame fra psicologia ed estetica, come dimostrano le opere di Dilthey e dello stesso Dessoir, è qui di fondamentale importanza poiché l'arte viene considerata come un «vissuto» in cui cooperano i processi dell' «intero animo», tanto che, sia pure in un senso molto differente rispetto a quello schellinghiano, l'arte finisce per porsi come «l'organo» della filosofia o, meglio, come l'organo che conduce l'umanità alla comprensione del mondo storico che essa stessa costruisce. L'arte, per usare un linguaggio proprio a Dilthey, ha la funzione di «allargare» la stretta cerchia del vissuto sollevando la connessione psichica dell' «accorgersi interno» alla sfera del riprodurre. Un riprodurre che non è un «imitare» ma che, come vogliono i pensatori francesi, è un «leonardesco» costruire ed esprimere che mette in gioco l'intera «formazione» dell'uomo, l'intero sapere che appare come una possibilità sempre nuova di costruire confrontandosi con una materia che offre le resistenze sue proprie alle forze «geroglifiche» dell'immaginazione poetica.

Ritmo e grazia in Raymond Bayer. La psicologia dell' arte finisce in questo modo per muoversi nella stessa direzione aperta dagli scritti di Valéry: una strada «dialogica» dove osservazioni, apparentemente «psicologiche», sulla specificità dell' *homo faber*, cercano in realtà di «reintegrare» in un più generale contesto teorico quei fenomeni psichici soggettivi - il sogno, l'abitudine, la fantasticheria - che, a prima vista, apparirebbero esclusi da un terreno regolabile attraverso «leggi» o comunque dotato di regole operative. Ciò è possibile solo se l'arte è definita attraverso la costruzione e se tali elementi sono fatti «rientrare» nell'ambito del Fare dell'arte stessa.

La nozione che permette di rendere una «logica» il fare dell'arte è, come già in Valéry si poteva cominciare a constatare, quella di *ritmo*, che in Raymond Bayer si connette al tema della *grazia*. Grazia che, come sostiene un autore molto vicino a Bayer, Pierre Guastalla, è in primo luogo una categoria di «ordine» temporale, «la qualità di certe successioni nel tempo, successioni per lo più di movimenti, tale che ciascuno stato sia preparato in linea di massima dallo stato immediatamente precedente»: «la gra-

¹³² E. Delacroix, *L'invention et le génie*, Paris, 1939, p. 513.

zia e il ritmo sono i due elementi speciali d'apprezzamento degli spettacoli che si svolgono nel tempo», costituendo una *successione*.¹³³

E allora importante che Bayer, collegando i temi della psicologia dell'arte a quelli di un'armonia estetica che deriva «dal basso» e che si realizza nelle categorie della grazia e del ritmo, trasferisca questo dibattito in un contesto dove domina la figura di Leonardo. Leonardo che, anche in questo caso, è evidentemente assunto come il prorompere del «nuovo», sia nell'ambito strettamente pittorico sia, in particolare, in quello delle concezioni estetiche. Se infatti «per i quattrocentisti la grazia fu una maniera d'essere», per Leonardo è per la prima volta un «problema»: negli *aspetti* con cui le opere si presentano, e sui quali si fondano le *categorie* estetiche, è radicata anche la specificità particolare di un artista, la sua capacità, quindi, di portare in sé e di imporre agli altri, come Leonardo, la novità degli aspetti.

In questo modo Leonardo è «emerso» dal Quattrocento e si contrasta ad esso proprio perché segna nell'arte italiana una «grazia» nuova. Leonardo pittore è il simbolo di una rivoluzione pittorica che trascende tuttavia la pittura; infatti, fra i numerosi elementi quattrocenteschi presenti nella sua concezione della grazia, ne compare uno nuovo, di fondamentale importanza: la *chiarezza*. In tale emergere della «luce» dai giochi del chiaroscuro, la luce stessa rivela la sua origine spirituale, il suo identificarsi con lo splendore che è *luce delle luci*.¹³⁴ In Leonardo la grazia permette di instaurare una concezione quasi cosmologica, sia per elementi tratti da Marsilio Ficino sia per il suo stesso costituirsi quale «congiunzione delle linee» e «corrispondenza delle figure». Attraverso la pittura Leonardo organizza così dei «temi», anche di pensiero: come già Valéry aveva sottolineato, egli possiede «l'istinto del correlativo»¹³⁵ e scorge nella *correlazione* la legge primitiva, la possibilità cosmologica della creazione artistica.

Se Bayer tende a sottolineare gli influssi «mistici» e «neoplatonici» della concezione leonardesca della grazia, senza peraltro dimenticare, come Cassirer, il possibile legame con Cusano, non si limita tuttavia a tali notazioni d'ordine «storico-filosofico»: suo scopo è invece mostrare con Leonardo l'«eroe» di una concezione estetico-filosofica che ha nella grazia la categoria «centrale» intorno alla quale tutte le altre devono disporsi. La grazia, qualunque sia il punto di vista «filosofico» da cui si affronta il problema, appare connessa a un movimento «ordinato» simile alla «ondulazione» di Leonardo, che trova il suo limite nel «sentimento dello sforzo» e che si realizza, oltre che

¹³³ P. Guastalla, *Esthétique*, Paris, Vrin, 1925, p. 148.

¹³⁴ R. Bayer, *Léonard de Vinci*, cit., p. 79. Sul chiaroscuro in Leonardo si veda anche quel che scrive Hegel nella *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 1105-1107.

nelle singole arti, nei nostri movimenti «interni» ed «esterni». L'essenza estetica della grazia, come Bayer cerca di dimostrare esaminando un gran numero di opere d'arte, si pone dunque in dipendenza dagli «aspetti», che derivano a loro volta da un incontro, non psicologico ma fondato sulla reciprocità, delle strutture affettive con le strutture «materiali» delle opere, fra il mondo «esterno» e il mondo «intimo». La grazia, che come in Valéry è un' «arte di sintesi», rivela qui la sua «funzione estetica» mostrandosi affine a ciò che Valéry aveva chiamato la *Pureté* o la *Perfection*: non concetti che riportano a un classicismo formalistico ma capacità costruttive e strutture delle opere che introducono «novità sconosciute» in ogni istante della durata.

Si tratta quindi di ricercare le «strutture» della creazione, comprendendo che è da qui che si derivano le prime «essenze concrete» dell' arte e, in primo luogo, il «ritmo» del movimento che «esprime» la specificità dell'arte stessa, la «grazia» come «segno estetico di un'economia definita, un equilibrio tipico dell'opera fra dei sistemi e delle leggi», una realtà che «ci si impone»¹³⁶ con la forza dell'oggettività. Nell'oggetto estetico si coglie un *equilibrio di struttura* che lo condiziona e definisce: «la sua natura estetica è interamente scritta, fondata in purezza secondo le sue risposte a tale sistema».¹³⁷ Per Bayer dunque è l'estetica stessa a porsi nell'*oggetto*, nel suo equilibrio, nell'intimità dei suoi aspetti in cui spiega totalmente la sua «apparenza», le «qualità» che vengono poi percepite.

Compito dello studioso sarà considerare le opere - gli oggetti dell' arte - per quelle cose che sono, analizzandole attraverso i loro metodi creatori. L'opera si rivela come un «gioco» con la sua forma, un gioco nelle strutture dove gli equilibri si costruiscono come una manifesta *legge di sovrabbondanza*, in cui è resa visibile la «facilità» del legame, che costituisce la prima caratteristica della grazia. L'analisi delle categorie è per Bayer una «metatecnica» attraverso la quale cogliamo l'elemento obiettivo in cui si cristallizzano gli aspetti e i tipi di equilibrio. Le ricerche di Valéry, che entrano nel cuore delle «aporie» della creazione artistica, sono dunque trasposte in un quadro armonico che accentua tuttavia il lato «architettonico» della costruzione stessa, mostrando come il lavoro dell'artista possa forgiare un oggetto con ben precise strutture che lo rendono riconoscibile in quanto «artistico». Il problema teorico di fondo è quello di reperire «in atto» i processi della costruzione nel momento in cui l'opera «si fa», diviene un oggetto

¹³⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹³⁶ R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 327.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 328.

del mondo, una cosa che si offre alla nostra percezione e alla complessità del nostro sapere estetico.¹³⁸

Non è qui (o non è soltanto) dominante l'esigenza di una separazione «metodologica» o di atteggiamenti soggettivi fra un esame della soggettività creatrice e ricettiva da un lato e dell'oggettività creata e percepita dall'altro ma in realtà la consapevolezza dell'*unità* di questi momenti, unità che l'oggetto stesso con la sua presenza *esprime*. La «forma», cioè l'oggetto artisticamente strutturato, non è «vuota» bensì, al contrario, il punto centrale di un' *estetica operativa* in cui si incontrano, pur se divisi nell' analisi riflessiva, il *fare* e il *sapere* del soggetto creatore, la sua azione tecnica e la sua «sensibilità generalizzatrice».

Le opere, con le loro strutture (e aspetti, e categorie), non possiedono valore in virtù del radicamento in un senso (antologico o metafisica) che le trascende in quanto singolarità ma trovano il loro senso nel processo costruttivo stesso, nel presentare alla percezione strutture che sono il risultato del lavoro umano. L'oggetto - *le même*, cioè quel che riconosciamo attraverso le sue strutture come oggettività autonoma - è radicato nell'*Autre*, in quei processi che hanno portato alla sua formazione, processi che a loro volta conducono l'analisi sul piano della «scienza» e, in particolare, di quelle scienze, chiamate «umane», che esigono un ripensamento metodologico delle «scelte» quantitative delle cosiddette scienze della natura.

In questo modo Bayer non soltanto vede nell'estetica un legame inscindibile, non psicologico ma fondato sulla corrispondenza delle strutture dell'opera, con i sentimenti del soggetto, fra l'oggetto e il soggetto (creatore o ricettore) ma anche considera *le même*, l'identità dell'opera con se stessa, come il risultato «organico», fattosi aspetti, strutture, categorie (Diderot avrebbe detto «rapporti») dell'*Autre*, di ciò che insieme appartiene e non appartiene all' opera compiuta. Al di là degli sviluppi che, come vedremo, queste posizioni avranno nell' ambito della filosofia francese,¹³⁹ si tratta di sottolineare che tale «scambio organico» non conduce a un relativismo soggettivistico bensì alla necessità di individuare, nella creazione stessa, le strutture dell'opera in cui essa, riconoscendosi, riconosce la propria «grazia».

Funzioni e strutture della grazia. La grazia, infatti, sostiene Bayer, è sempre dominata «da tutti gli equilibri in cui si creano degli aspetti di sovrabbondanza», equilibri costruiti nella molteplicità delle soluzioni che si offrono al fare, nella vita della nostra sensibilità che rivela un'inesauribile generazione di possibili. L'importanza «costrutti-

¹³⁸ Si veda G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, cit.

¹³⁹ Su questi temi si veda il capitolo seguente.

va» della grazia in un contesto espressivo deriva dunque dal fatto che essa si presenta come una «sintesi» dell'opera «sotto dei *regimi di cambiamento* continuo», là dove è struttura di sovrabbondanza «ogni equilibrio che mette il sistema chiuso delle sue esigenze, fermamente indicato, in presenza di tutte le evasioni», là dove si «saltano» dei passaggi logici, dove si verifica uno «scarto alla norma»,¹⁴⁰ così come nella «perfezione» di Valéry l'arbitrario e il caso sempre di nuovo mostravano il loro «ruolo» nell'istaurarsi della «forma».

La grazia impone una «disciplina di sintesi» - la pittura-filosofia per Leonardo - che, poiché l'opera è «scienza di aspetti», permette ad ogni elemento di partecipare all'*apparire* dell'opera stessa, al suo essere fenomeno «per noi»: la tecnica delle arti, per esempio, nella misura in cui implica la *fattura*; la fisiologia della macchina umana, ma nei limiti in cui è *movimento*; la psicologia, a sua volta, al grado di analisi in cui vede il gioco dell'anima divenire *espressione*; l'anatomia infine in quanto essa è *modellata*.¹⁴¹ Lavoro tecnico, movimento, espressione, forma esterna - insieme ai risultati di numerose altre scienze e discipline - si riferiscono all'opera in quanto la fanno apparire, la rendono ciò che essa è, con la sua struttura e i suoi equilibri. Tutte le scienze «ausiliarie» aiutano l'*esthéticien* nella ricerca dei processi che hanno condotto alla costituzione dell'oggetto estetico, al formarsi del suo specifico. «stato estetico», che è l'insieme visibile dei suoi «poteri».

È quindi nella *descrizione* che, ancora una volta, l'analisi scopre, nell'unicità dell'opera, i giochi di struttura e di livelli, lo schizzo, ancora vago, dei tipi di equilibrio. Fra gli aspetti e i regimi, pur se l'analisi è inesauribile, se si rinnova sempre di nuovo, l'opera appare come una realtà dotata di un suo proprio ordine, la cui dipendenza genetica da «cause» esterne non relativizza la solidità della sua struttura costitutiva, la sua sostanziale autosufficienza, il suo dar «forma» ad un «medesimo» - oggetto che non è una monade chiusa ma si lascia conoscere aprendo all'uomo un mondo dove l'uomo stesso si ritrova: i concetti estetici ci portano quindi a degli *equilibri umani*. In primo luogo ciò significa, come precisa Eco, «la presenza, di fronte all'oggetto, di un soggetto fornito di gusti e predilezioni personali» ma con la precisazione che l'analisi soggettiva delle categorie «sfugge al cerchio dell'introspezione come ai postulati inverificabili del trascendentale o del metafisico».¹⁴² È quindi, con un'impostazione non lontana dalla fenomenologia husserliana, l'*aistheton* stesso a richiedere l'*aisthesis*, con i

¹⁴⁰ R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 351.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 435.

suoi specifici sistemi ed equilibri «relativi». E la relatività del giudizio non si muove certo in senso «kantiano» poiché si tratta, ancora una volta, di afferrare descrittivamente i «sistemi» con cui l'oggettività dell'opera è «relativizzata» - in qualche modo schematizzata e «ridotta ai minimi termini» nell'ambito dei giudizi soggettivi.

Il gusto non è quindi un «capriccio» dello spettatore ma un «modo di comunicazione» con la «maniera» o lo «stile» dell'artista: e per entrambi è sempre l'oggetto a costituire «il *limite* comune di tutti i nostri possibili giudizi su di esso». Il «miracolo» dell'universalità soggettiva del giudizio estetico non va dunque ricondotto, kantianamente, alla «comunicabilità» dei sentimenti ma all'oggettività e al suo «rifrangersi» nel soggetto, in un equilibrio che, in polemica con il bergsonismo, comprende e richiede tre tempi: un equilibrio percepito, una risonanza ritmata e un giudizio che la esprime.¹⁴³ È sulla base del percepito che si instaura un ritmo soggetto-opera, in cui si radica il giudizio stesso - un giudizio che è dunque fondato sul farsi dell'oggetto. Il ritmo è il «fatto» decisivo, il segnale della ricchezza *qualitativa* della creazione artistica, la vivente opposizione alla durata bergsoniana: ogni *natura* si traduce in ritmi, «ogni categoria si individualizza in organizzazione di processi ritmici i cui *veicoli* sembrano essere intercambiabili ma di cui le forme si rivelano *costanti*»,¹⁴⁴ forme che ritroviamo nella creazione artistica, nel suo divenire «tecnico». Dimensione che, a differenza di Valéry, si conclude per Bayer nella instaurazione di un *equilibrio* tra l'io e la cosa, in cui l'opera d'arte si mostra come l'unione di una forma sensibile data con dei ritmi e dei ritmi posti sotto una forma.

La grazia è quasi il simbolo di questa *ritmica* con cui finisce per identificarsi l'estetica stessa, il principio unificatore dei molteplici elementi che concorrono all'apparire dell'opera. Leonardo, «rivoluzionando» la nozione di grazia, si pone dunque all'origine dell'estetica moderna nella sua impostazione «oggettivista». L'artista ci comunica, in quanto «poieta», dei ritmi, che egli stesso pone nella cosa: l'oggetto estetico si caratterizza per la presenza di questi ritmi che sono, al tempo stesso, paradossalmente, precisi e in movimento, imprevedibili e inflessibili, in modo da costituire una «disciplina animata». È un termine di passaggio stabile e definito fra l'artista e il suo pubblico, un equilibrio dove la grazia e il ritmo costituiscono quel «sensibile comune» «in più» che dà alle cose la specificità estetica. Così, dal lato dell'oggetto, si tratterà di mettere in luce una ritmica che mostri dell'opera le basi portanti del suo apparire - le

¹⁴² U. Eco, *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio*, in U. Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1978, p. 89 e R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 440.

¹⁴³ Su questi problemi si veda *Esthétique de la grace*, cit., pp. 442 sgg. e pp. 470 sgg.

strutture, i regimi e gli aspetti. Dal lato del soggetto si deve invece sottomettere la varietà emotivo-sentimentale dei ritmi agli equilibri interni imposti dall'equilibrio ritmico generale dell'oggetto stesso.

Questa ritmica non vuole soltanto istituire una «sintesi» tra «psicologismo» e «formalismo» ma essenzialmente risolvere sul piano estetico il problema filosofico generale della relazione fra soggetto e oggetto. Riferirsi infatti all'oggetto e alle sue strutture non significa né oblio delle operazioni soggettive né chiusura della realtà dell'oggetto, nella ricerca delle sue sincronie strutturali, ad una più ampia dimensione diacronica, in altri termini alle «serie» storiche in cui l'oggetto nel suo farsi si trova inserito: l'equilibrio ritmico, come già si è notato, è infatti un «equilibrio umano», che deve cioè venire confermato e «provato» sul piano della società e della storia. Se qui possiamo parlare di «bello» possiamo farlo soltanto considerandolo come un valéryano «universo» posto su un «limite» comune, incontro di soggetto e oggetto, del piacere estetico e della specifica realtà assiologica dell'opera in un equilibrio ritmico-umano che è quello della grazia: «fra la specificità irriducibile delle pratiche - scrive Bayer -, dove si esercita il tecnico, e la riduzione ultima delle specie, campo del filosofo, è concesso, su un fermo terreno di ricerca autonoma, a una disciplina autonoma di costituirsi, di precisare il suo oggetto e i suoi metodi e di interpretare i suoi risultati».¹⁴⁵

Grazia e opera d'arte. L'ideale e l'operatività concreta della grazia sono mostrati da Bayer, così come da Valéry, attraverso un discorso su Leonardo, discorso che in Bayer è senza dubbio molto legato a questioni critico-storiche, pur se rimangono teoriche le finalità di fondo. Egli sostiene che il timbro estetico dell'opera pittorica di Leonardo non è affatto *omogeneo* poiché il suo splendore e il suo chiaro-scuro appaiono come una «qualità mista». Tale «mélange» è tuttavia, come già sosteneva Valéry, una «esatta composizione degli aspetti» (in cui l'aspetto può di nuovo ricordare i «rapporti» di Diderot) che rendono possibile sia l'apparire dell'opera sia il coglimento delle sue possibilità espressive. Anche qui esiste inoltre un elemento di «tensione» che anima la ricerca estetica poiché la grazia di Leonardo è sempre rivolta alle altezze del Bello e quindi in essa opera un elemento *estraneo*, un elemento *altro* a ciò che può definirsi «grazia».

Il «senso dei volumi», che caratterizza tale elemento di novità, deriva da quei maestri del Quattrocento che non conoscevano la grazia stessa come categoria estetica: Leonardo eredita una linea innovatrice di *costruttori* quali Masaccio, Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio - che gli permette di far divenire la grazia non soltanto un «ordine» spi-

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 515.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 570.

rituale che guida il creare dell' arte (come sarà in Ravaisson) ma un concreto operare che informa di sé i singoli processi del fare artistico. Fra il «modellato» di origine botticelliana e la forza dei «costruttori», Leonardo apre una «terza via», dove la grazia restaura il «senso dei volumi» e pone lo «strutturale» al centro dell'opera d'arte.

In altri termini, più aderenti a quanto si è tratto da Valéry, nella sua opera pittorica possiamo cogliere la sua «filosofia», fondata sull'*atmosfera*, sull'anatomia, sul riflesso finalizzati alla costruzione. Anatomia vuol dire qui importanza della struttura, una struttura che è colta, come si può notare nel *Trattato della pittura*, sempre nel suo movimento. Tale movimento - ed è questo il compito specifico della pittura - deve essere tuttavia reso «espressivo», deve cioè raggiungere la grazia. Leonardo effettua così una «sintesi» in cui si invita l'artista che riproduce le opere della natura a prestare attenzione alla quantità, alla qualità, alla luce e all'ombra di ogni muscolo, indirizzandosi alla determinazione dei chiaroscuri.

Non sono queste soltanto regole «tecniche», indicazioni «pratiche» per l'artista, ma il segno di un'attenzione «interpretativa» nei confronti della natura che, nella sua precisione, deve sempre essere finalizzata al costruire, a un progetto che comporta precedentemente un'attenta analisi: vi è sempre, al di sotto della grazia, come sosteneva Valéry, Leonardo architetto, Leonardo-Eupalinos, costruttore che non conosce l'uniformità perché sa che costruire significa entrare nel *ritmo* della materia. La grazia «sintetica» di Leonardo è dunque fondata su un paradosso, sulla presenza di una discontinuità e, insieme, di una virtù unificatrice - elementi che sono con evidenza costitutivi del ritmo.

Le «interazioni» del ritmo non risolvono mai completamente, tuttavia, il divenire «aporetico» della grazia leonardesca, che mostra sempre delle «tracce» non descritte all'interno dell'opera. Risorge quindi, anche nel razionalista Bayer, la coscienza della «sintesi impossibile» fra arbitrario e necessario, che non caratterizza soltanto Leonardo ma l'intero ambito della creazione artistica. È qui che il lavoro dell'artista entra in reale contatto con la natura, che non considera la natura come un'entità astratta o un'essenza puramente verbale ma come una materia, un insieme di cose da descrivere, da plasmare, da interpretare costruendo. Così, da un lato, l'arte è un «giardino segreto», dall'altro è un «universo» posseduto dalle scienze e dai suoi problemi. La tensione di Leonardo verso la bellezza è questa stessa scienza, è il frutto di un'abilità e di un sapere, è disvelamento di un «doppio» dell'oggetto naturale - così come Leonardo artista è la realizzazione del «sogno di Leonardo teorico». ¹⁴⁶

¹⁴⁶ R. Bayer, *Léonard*, cit., p. 260.

L'arte *velut in speculo* non è quindi soltanto «copia» bensì *magia* - in termini jaspersiani «trascendenza» - incontro nel medesimo di un «altro», che non potrà mai venire completamente analizzato e ridotto ad elementi visibili.

Leonardo ci pone di fronte a un'estetica come analisi di un *mondo costruito*, un mondo espressivo che vuole interpretare la natura nella direzione dell'arte. Leonardo, anche in virtù della molteplicità delle sue «fonti» filosofiche, fra le quali spicca senza dubbio Aristotele, ha la capacità di «trasfigurare» i termini metafisici utilizzandoli in un contesto che non è solo teorizzazione del costruire bensì vera e propria costruzione. Con ciò non si superano tuttavia soltanto le «letture» metafisiche di Leonardo ma anche quelle prospettive positiviste che, come accade in Taine, vedono in lui il «fratello italiano di Faust», modello del tutto analizzabile del costruttore dove le forze sono realmente inscindibili dalle forme e dove il genio «germanico», il genio ispirato *sturmer*, possa presentarsi legato alla prassi, all'interno della quale soltanto si risolvono le nebulose contraddizioni. O dove la contraddizione genera «grazia» - presenza di una realtà da interpretare, bordo intorno al quale si muovono le tracce del «medesimo» e dell'«altro».

La grazia e il «figurale». Il problema della grazia è dunque un tema centrale relativamente alla creazione artistica, sia per la trama temporale che ad essa si richiama sia per la «metamorfosi» della nozione di «bello» che comporta - una «metamorfosi» che deve in primo luogo rifuggire quel regno dei «puri concetti» che la sola analisi linguistica potrebbe demolire. La grazia - e qui Valéry e Bayer si incontrano - mette in primo luogo in evidenza le «strutture» intorno alle quali si «ordinano», anche senza sistematizzarsi, le «figure» costitutive la fenomenologia della creazione artistica - figure «concrete», «operative», che vanificano il legame «storico» della bellezza con la metafisica.

Con Bayer, allora, si rileva il carattere «strutturale» della grazia, la sua capacità di incarnare «oggettivamente» la trama temporale dell'opera; esiste tuttavia, sin dall'antichità greca,¹⁴⁷ anche un lato «ambiguo» della grazia, che allontanandola dalla bellezza e dalla sua «produzione», lega *charis* al *carmen*, al «canto» che sorge insieme a un movimento espressivo. Tale ambiguità è, per così dire, accresciuta nel momento in cui la tradizione cristiana si inserisce in questa tematica, aprendo in essa il problema della «salvezza», di un «dono» o di una «illuminazione» che, nel suo «discendere» negli uomini, permette nell'uomo conoscenze «divine», un sapere-potere che segna la comunanza dio-uomo. Temi tutti che, a rigore, non sono affatto «extraestetici» ma, in

¹⁴⁷ Sui vari usi e significati di *charis* nell'antichità classica si veda, per un primo approccio, W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*. Vol. I: *L'estetica antica*, Torino, Einaudi, 1979.

un certo senso, «sovraestetici»: la «bellezza», qualità «estetica», diviene un «dono» dove anche la mediazione di «opere» riporta a un principio trascendente.

Questa ambiguità, che il tedesco «supera», come nota Schiller, chiamando *Amnut* la grazia «estetica» e *Gnade* quella «religiosa», ha tuttavia dirette relazioni con i temi che stiamo trattando. Infatti Félix Ravaisson-Mollien collega il problema «metafisico» della grazia con l'arte di Leonardo, applicando a questo passaggio evidenti «moduli» platonici: l'arte evolve per lui verso la Bellezza vivente che si collega al vero, segreto significato della Natura. Questa «evoluzione» diviene cosciente appunto con Leonardo, dove la grazia, espressione diretta dell'amore, è l'anima e l'essenza profonda di una Bellezza metafisica, incarnantesi nelle linee dei disegni leonardeschi. Questi temi, che sono poi gli espliciti obiettivi polemici di Valéry e Bayer, verranno peraltro «radicalizzati» da J. Segond.¹⁴⁸

Al di là delle polemiche «interne» all'estetica francese, la contrapposizione tra questi due «ambiti» della grazia, oltre a chiarificare in modo concreto cosa intendesse Valéry parlando criticamente delle «estetiche metafisiche», introduce alle problematiche di «confine» su cui nasce e si sviluppa la creazione artistica, aprendosi a temi «teorici» che, nel mutare delle epoche storiche, possano individuare alcune «costanti strutturali».

Vi sono, in questo contesto, differenze, oltre che «teoriche», «terminologiche», che rendono difficile il legame fra «tradizioni». In particolare, come già si è notato, non è agevole connettere l'interpretazione della natura di stampo baconiano e diderotiano con le filosofie della natura di impostazione romantica, pur nelle non occasionali comuni tematiche che si trovano a incontrare. La «grazia» costituisce appunto uno dei principali punti di «incrocio»: da Leonardo all'interpretazione che ne offre Valéry getta un ponte verso una «logica» della creazione artistica posta all'interno di quel «dialogo» finito-infinito che, per Valéry stesso, caratterizza l'espressione artistica.

Da Vico a Bacone, da Diderot a Valéry sino (come si vedrà) a Lyotard, il geroglifico, il gesto, l'immagine, il *figurale* costituiscono un'alternativa «espressiva» al dominio comunicativo del logos scientifico, aprendo la possibilità di un passaggio da una concezione «monologica» a una «dialogica» del rapporto fra la filosofia e i singoli «saperi» e «poteri». Se questa linea teorica certo non incontra, se non tangenzialmente, la «filosofia dell'identità» di Schelling, trova tuttavia nella relazione che Schelling stesso tematizza tra «finito» ed «infinito» una via per ripercorrere brevemente alcuni problemi

¹⁴⁸ Il problema della grazia è trattato da Félix Ravaisson in vari brevi scritti: *Léonard de Vinci et l'enseignement du dessin*, in «Revue Blue», 1887 e gli articoli *Art e Dessin* del «Dictionnaire de Pédagogie». Il problema in Segond è studiato in *Traité d'esthétique*, cit.

presenti nel pensiero di Valéry, aprendo quest'ultimo alla logica di una «grazia» che appunto nella «figura» è radicata. In un saggio del 1807 - *Le arti figurative e la natura*^{148 bis} - Schelling definisce infatti l'arte figurativa una «poesia muta», con ciò intendendo che essa «deve esprimere quei pensieri e concetti spirituali la cui origine è l'anima, non con la parola, ma, come la tacita Natura, per mezzo della forma, per mezzo di opere sensibili, da lei indipendenti» (A.F.N., p. 43).

La «tacita natura» non è tuttavia «muta», se non nel senso «mitico» vichiano, non è una «vuota armatura di forme» di cui è riportata soltanto un'altrettanto vuota immagine sulla tela e nella pietra bensì ha in sé una «forza creatrice». Questa forza creatrice - se ne esaminiamo la «fenomenologia» indipendentemente dalle conclusioni - rivela, come in Valéry, una «attività cosciente» posta accanto a una «forza incosciente»: solo «la perfetta unione e la reciproca compenetrazione di entrambe produce il vertice dell'arte» (A.F.N., p. 55). L'artista lo afferra quando coglie lo «spirito della Natura», quello spirito che parla «come per simboli» - o per geroglifici nell'interiorità delle cose, che agisce «per mezzo della forma e della figura».

Il vertice, l'essenza di questo processo, *non afferrabile ma sensibile a tutti*, è per Schelling la *grazia*, *charis*: «quando la grazia appare nella forma pienamente effettuata, allora l'opera della Natura è compiuta, non le manca più nulla, tutte le esigenze sono soddisfatte» (A.F.N., p. 71). Anima e corpo sono qui in «piena concordanza» e la grazia appare come «l'anima della forma» o «l'anima della natura»: è un compimento «erotico» che «divinizza» la Natura fondendo la bellezza dell'anima in se stessa con la grazia sensibile (e infatti Schelling scrive che «la pura immagine della bellezza trattenuta su questo grado è la dea dell'amore»).

L'anima dell'uomo, attraverso questa grazia «figurale», apparentemente «classica», si rivela tuttavia non il principio dell'individualità «ma ciò per cui egli si eleva al di sopra di ogni individualità e per cui diventa capace dell'abnegazione, dell'amore disinteressato e, ciò che è quanto di più elevato, dell'osservazione e della comprensione delle cose, e perciò anche dell'arte» (A.F.N., p. 72).

L'anima, in questo senso, *non è rappresentabile* (rivelando la tensione che «forma» l'armonia): non è una «facoltà» o una «qualità», non è un «sapere» o un «dovere», non è un «bene» o un «bello». E invece la bontà e la bellezza medesime, un «quasi nulla» che diviene «tutto»: l'essenza della grazia è che «non conosce se stessa» (A.F.N., p. 74) e «come non viene volontariamente acquistata, così essa non può volontariamente

^{148 bis} F.W.J. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Preti, Milano, Minuziano, 1945. D'ora in avanti citata nel testo con la sigla A.F.M.

perdersi» (A.F.N., p. 75), rimanendo una ineffabile *espressione sensibile dell'anima*. Inoltre, quando la grazia, oltre a rivelare lo spirito alla Natura, è anche il medium che unisce bontà morale ed apparenza sensibile, «è di per sé chiarissimo che l'arte debba agire nei suoi riguardi, come verso il proprio centro, da ogni direzione» (A.F.N., p. 77): l'incontro con questa grazia «affascina» e permette che lo spirito di Natura si fonda con l'anima stessa «come per una volontaria concordanza e per mezzo del fuoco interiore di un amore divino» (A.F.N., p. 78). Eros è qui il «vincolo dell'essere» in virtù del quale ogni contrasto «è solo apparente».

La forza creatrice segue così un «percorso»: uscita dalle profondità della Natura l'opera d'arte rivela la grazia e giunge infine all'anima. Tuttavia questa forza creatrice «non può dar luogo ad alcuna dottrina o indicazione: essa è un puro dono della Natura, che qui per la seconda volta si chiude, mentre essa, tutta realizzandosi, passa la sua forza creatrice nella creatura» (A.F.N., p. 89).

La bellezza si rivela come la *forma visibile* della verità che, attraverso la teoria dell'arte, si «raffigura» uno «spazio» all'interno della filosofia, in cui appunto si può osservare «l'eterno» in forma visibile. Come questa eternità, che in sé riunisce conscio e inconscio, tecnica e ispirazione, possa «mostrarsi» - e mostrandosi «esibire» la grazia - è il fondo problematico che lega Schelling a Valéry. Se infatti la delineazione schellinghiana dell'opera d'arte come «infinità inconscia», «infinità» dell'arte stessa come sintesi di natura e libertà, sembra non coincidere affatto con i processi fenomenologici di «interpretazione della natura» che Valéry in sé «riassume», mostra tuttavia, al di qua di ogni risoluzione dialettica, il carattere aporetico che la mediazione finito-infinito «raffigurata» dalla grazia in sé esprime, oltre che il carattere di «extraterritorialità» logica che la grazia stessa assume nei processi produttivi dell'arte.

Schelling ha dunque condotto all'esigenza di approfondire il significato fenomenologico della «forza creatrice» e della sua espressività, con ciò permettendo di esaminare i nessi che la grazia instaura tra l'opera d'arte, la natura e lo *Streben* costruttivo: un'esigenza che Valéry, attraverso Leonardo, ha riattualizzato con una visione «oggettiva» ed «operativa» dell'estetica. Tuttavia, al di là dello statuto scientifico dell'estetica come disciplina specifica, lo «spazio» (o l'orizzonte) che Schelling apre all'infinità dell'arte viene ripreso da Valéry e posto, ancora attraverso la grazia, in una dimensione dichiaratamente post-idealistic e post-romantica, nel quadro di una «modernità» di cui il mito di Leonardo rappresenta l'incessante divenire.

Prima di volgersi, quindi, ai problemi aperti dalla logica poetica di Valéry - e dalla sua dialogicità - si dovrà guardare al soggetto di tale logica, cioè al significato teorico che, nell'epoca moderna, può assumere l'idea di un uomo «costruttore», di un «Prome-

teo» che non sa dirsi «incatenato» o «liberato», che non sa se, né come, i suoi atti possano ancora instaurare, con l'arte, una «grazia», che non sa quindi se, con la *techne*, ha donato ai mortali la possibilità di afferrare il senso della natura e della loro stessa forza o se gli atti creativi dell'arte diano forma soltanto a «residui», siano «resti» di un potere «distruttore» o indifferente alle genesi di senso.

5. Leonardo e l'uomo moderno

Banfi, la civiltà moderna e Leonardo da Vinci. Il motto *hostinato rigore* che apre il quaderno di Banfi del 1920 dal titolo *Etica* e che è tratto dal Codice Leonardesco conservato a Windsor, suggerisce una presenza di Leonardo

da Vinci all'interno dell'estetica banfiana forse più rilevante di quanto gli scritti specifici a lui dedicati da Banfi stesso possano in apparenza suggerire. Dal nostro punto di vista è infatti importante che il motto presenti un quaderno che costituisce, come scrive Formaggio,¹⁴⁹ «il documento più preciso e più completo circa la prima formulazione della estetica di Banfi» e che, inoltre, questo interesse, contemporaneo a quello di Valéry, torni in uno degli ultimi scritti, *Leonardo e la civiltà moderna*, pubblicato nel 1952.

Vi sono, tuttavia, delle differenze fra i due «interessi», che segnano anche i differenti modi di approccio ai problemi presentati dalla filosofia a lui contemporanea. L'atteggiamento «leonardesco» di Banfi del 1920 è infatti polemicamente contrapposto all'interpretazione riduttiva del «rigore» di Leonardo offerta da Croce (come già si è notato) - interpretazione che viene letteralmente «rovesciata» da Banfi nella convinzione che il fondamento dello spirito estetico è «nello stesso sorgere del pensiero dal seno sensibile ed esistenziale della realtà»,¹⁵⁰ nella convinzione della centralità del problema della tecnica all'interno dell'estetica. Il misterioso substrato soggettivo dell'attività geniale e spontanea, quegli elementi casuali che Valéry chiamava gli «scambi continui» di Leonardo tra l'arbitrario e il necessario, sono mediati dal «rigore» dell'ideale che li trasforma nell'infinita «produttività spirituale idealmente riconosciuta

¹⁴⁹ D. Formaggio, in A. Banfi, *Filosofia dell'arte*. Roma, Editori Riuniti, 1962. p. 45.

¹⁵⁰ D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, cit., p. 201. Le opere di Banfi sono citate direttamente nel testo utilizzando le seguenti sigle: P.E.F. per *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano-Firenze, Parenti, 1961; F.A. per *Filosofia dell'arte*, a cura di D. Formaggio, Roma, Editori Riuniti, 1962; F.V.S. per *La filosofia e la vita spirituale*, Roma, Editori Riuniti, 1967; U.C. per *L'Uomo copernicano*, Milano, 1950; L.C.M. per *Leonardo e la civiltà moderna*, in «Società», giugno 1952, pp. 197-219; S. per *Spinoza e il suo tempo*, Firenze, Vallecchi, 1966; P.T.R. per *Principi di una teoria della ragione*, Milano-Firenze, Parenti, 1960.

in ogni momento» (F.A., p. 47). Risentendo delle conclusioni della *Kunstwissenschaft*, l'arte appare qui come la realtà dell'esteticità nel mondo umano, il terreno della sua stessa *fenomenologia*: una idealità del mondo umano immanente al mondo stesso quale *poieticità*, capacità di costruire e creare, di portare al compimento - e alla chiarezza concettuale del riconoscimento - un *elemento obiettivo*.

È difficile spingere oltre le analogie con il Leonardo di Valéry: anche se, probabilmente, analogie con *l'esprit* di Valéry esistono e sono facilmente afferrabili.¹⁵¹ Tuttavia, al di là di queste analogie, bisogna pur ammettere che, una volta che si raggiunge la consapevolezza scientifica che anche nell'estetica è possibile il riconoscimento di un elemento obiettivo, le strade divergono, non senza conservare, tuttavia, ulteriori punti di incrocio. È chiaro infatti che, di fronte all'opera d'arte, Banfi non potrà mai sentirsi appagato dal «long regard sur la calme des dieux» di Valéry poiché, già da *La filosofia e la vita spirituale* (1922), afferma che «la bellezza non è né una forma dell'oggetto per sé, né uno stato del soggetto per sé, ma un senso che si comunica all'uno e all'altro, come se nella sua direzione l'eterno contrasto dell'io e del non-io si conciliasse e fosse elevato ad una terza sfera, la sfera della pura, libera spiritualità» (F.A., p. 52), la «terza dimensione» di Simmel. Banfi vede sempre il problema dell'arte all'interno di un processo «fenomenologico» (empirico, dialettico e sistematico) secondo il quale, già dal 1920, la filosofia, nel momento descrittivo, deve porsi non come un pensiero «formale» che si rivolge all'oggetto ma come un pensiero concreto che pone sé e il proprio oggetto e che esprime quindi l'idealità di ogni momento e in ogni momento stabilisce la particolare sintesi tra sé e l'oggetto.

Inoltre, nell'ostinato rigore di Leonardo, Banfi inserisce una dinamica strettamente connessa ai piani della storia, la dinamica di una «teoreticità critica» capace di assorbire e giustificare «la parzialità e le opposizioni dei punti di vista diversi e dei metodi particolari» (F.V.S., p. 26), la tensione che vive nei molteplici campi culturali.

La «fenomenologia dell'idea di spirito» che caratterizza le prime opere contiene dunque in sé quella «fenomenologia della cultura» che svilupperà in tutto il suo lavoro successivo e che segna fra l'altro l'originale suo ripensamento del pensiero simmeliano: le forme dello spirito che determinano le sue sistemazioni obiettive (in primo luogo artistiche) si estendono a tutto il campo di quella spiritualità obiettiva che, pur realizzandosi per noi nei processi soggettivi dell'anima, li trascende e costituisce il momento del loro valore trascendentale, in modo tale che essi non sono dati formali a priori del

¹⁵¹ Si pensi, per esempio, alla comune diffidenza per il compiacimento della ricerca interiore o alcune simili frasi sul senso «problematico» della filosofia.

pensiero ma *direzioni* dell'attività spirituale, che nel suo stesso processo le eleva ad idealità.¹⁵² Banfi vede così all'opera in Simmel un connettersi e intersecarsi dei piani dell'esperienza, una serie di *relazioni* culturali che vanno indagate nella loro oggettiva idealità rintracciandone, con analisi pazienti e riferimenti concreti, la *struttura*.

Questa «dinamicità dell'esperienza» è in Banfi connessa all'idea «leonardesca» della «forma costruttiva», della «costruttività riflessa» o, ancora, della «costruttività concreta dell'arte», che spinge a vedere l'opera non come un puro ideale estetico bensì come una sintesi che è «centro fecondo di spiritualità» (P.E.F., p. 32), «interna problematicità senza limiti e senza riparo» (P.E.F., p. 85), «interferire complesso di sensi ideali e di piani di realtà in equilibrio instabile e dinamico» (P.E.F., p. 90): l'importante dunque, come era in R. Bayer, non è il «valore» ma la *genesì* del valore stesso in cui l'esteticità si afferma come «un sapere di funzioni, di leggi di costituzione e di sviluppo dell'esperienza, che permettono di dar rilievo, fuor d'ogni semplificazione pragmatica, alla sua ricca, differenziata, dinamica vitalità» (P.E.F., p. 91).

Al di là infatti di minuziose analisi sulle categorie e gli aspetti dell'opera (di cui peraltro Bayer è maestro, come dimostra in riferimento alla grazia), vi è l'esigenza di non offrire mai, neppure implicitamente, «modelli» di bellezza o perfezione: il mondo dell'arte è una realtà vivente ed averne coscienza teorica significa sia cogliere la molteplicità dell'intuizione estetica sia comprendere che la creazione artistica, come scrive Banfi, «s'attua in forme, sensi, direzioni differenti, infrangendosi in un complesso di esigenze il cui equilibrio varia di continuo a seconda non solo delle energie della vita o degli aspetti dell'esperienza che vi affiorano, ma del prevalere dei vari momenti di cui la creazione stessa risulta, dalla sensibilità alla riflessione, dall'effusione lirica alla costruzione, dall'intuizione alla tecnica, dalla sintesi ideale al gioco formale, dall'inerenza alla vita alla pura libertà estetica» (F.A, p. 55).

È proprio in queste parole che si rivela lo «spirito leonardesco» di Banfi, la sua tensione, evidente sin dal quaderno giovanile, verso un pensiero costruttivo che, nell'arte, in polemica con Croce e ancora una volta in sintonia con Valéry, deve affrontare il problema della tecnica artistica. Una tecnica, come già notava Abbagnano,¹⁵³ la cui fenomenologia è più hegeliana che husserliana, dal momento che Banfi utilizza più le figure «storico-culturali» dei piani estetico-artistici nel loro reciproco scontrarsi e integrarsi

¹⁵² Si veda A. Banfi, *Il relativismo critico e l'intuizione filosofica della vita nel pensiero di G. Simmel*, in G. Simmel, *I problemi fondamentali della filosofia*, Firenze, Vallecchi, 1961.

¹⁵³ Si veda N. Abbagnano, *Commemorazione del corrispondente A. Banfi*, in «Rendiconti Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche, filosofiche, serie 8^a», XIII. 1958

che la genesi e il riempimento di senso dell'oggetto estetico nella sua relazione intenzionale con gli atti descrittivi e affettivi del soggetto.¹⁵⁴

D'altra parte, questa ambivalenza nel considerare la «fenomenologia» è già apparsa esaminando il pensiero di Valéry - ed è apparsa forse in un significato molto vicino a quello che le attribuisce Banfi quando la vede come una «liberazione dal sistema di ideologie pragmatico-valutative» (P.E.F., p. 324) e quindi, come per Bayer, possibilità di rivolgersi con un atteggiamento «scientifico» verso la «struttura» dell'unità estetica, da esaminare nell'organicità delle coppie ideale-reale e soggetto-oggetto. È ovviamente qui che è possibile connettere l'estetica e le altre forme culturali, artistiche ed extraartistiche, qui dove l'arte incontra quelli che hegelianamente Banfi chiama «i caratteri dello spirito oggettivo» (P.E.F., p. 326), incontro «fenomenologico» fra materia e forma da cui di nuovo sorge il problema della tecnica e della sua specifica *intenzionalità*.

La realtà concreta dell'arte, partecipando all'intrecciata concretezza di io e mondo, si esprime infatti nella sua stessa *tecnicità*, dimensione fondamentale per un discorso poetico: «la *technè* - scrive Banfi - è l'incontro attivo dell'io e del mondo, è il loro reciproco conformarsi come realtà spirituale» (P.E.F., pp. 111-2). Una tecnica che nell'arte assume, come voleva Leonardo, una «intenzionalità» tutta speciale, che riflette il principio ideale dell'esteticità e sempre lo supera nella ricerca del senso estetico dell'arte: supera l'abilità del semplice mestiere e si pone come «un fare trascendentale, che non subisce ma prescrive i problemi e le soluzioni». Come già affermava Valéry l'opera d'arte non è fatta ma «si fa», ed il suo farsi è un'interna tensione, un sedimentarsi di piani differenti nell'unicità di un'azione che ne esprime la libertà. L'obiettività culturale dell'arte, in cui si compie l'esperienza estetica, è dunque il risultato di una creazione che, attraverso la tecnica, attinge sempre di nuovo alle sfere storico-spirituali delle attività sintetiche intuitive e riflessive sviluppate nella relazione fenomenologica fra il soggetto e l'oggetto. L'estetica di Banfi è dunque un'estetica *operativa* (come lo era quella di R. Bayer) dove l'incontro tra il «medesimo» e l'«altro», tra la cosa e il soggetto, non coinvolge il solo piano di una pur attiva «sensibilità» bensì porta sulla varietà dei campi che costituiscono la realtà estetico-artistica e la pongono come sapere e riflessione.

I momenti tecnico-costruttivi del farsi dell'arte non possono quindi essere «fissati» in astratti caratteri «categoriali». Gli elementi «categoriali», che pure appaiono nella determinazione delle funzioni tecnico-artistiche (divenendone le strutture stesse) non sono in ogni caso né dedotti metafisicamente né porti come oggetto di una constatazione «empirista»: essi, per Banfi, appaiono come momenti e direzioni della vita dell'arte

¹⁵⁴ Su questi problemi si veda anche P.E.F., p. 292.

«che nella sua realtà si intrecciano in equilibri sempre nuovi, a sostenerla in una caratteristica tensione» (P.E.F., p. 155). È tuttavia questa stessa tensione che rende difficile a Banfi l'analisi «fenomenologica», la fissazione dei «passaggi» e delle «trame» che disegnano le caratteristiche strutturali delle genesi dell'esperienza estetica e della creazione artistica, proprio perché, a suo parere, la fenomenologia dell'estetico si rivela «come corrente di vita, in continua tensione e movimento, attraverso un'infinità di aspetti, di sensi, di riflessi» (P.E.F., p. 18).

Il «riconoscimento» degli elementi specifici che operano all'interno della cosiddetta «esperienza estetica» afferra dunque più la tensione culturale del movimento della vita nel suo insieme che la specificità strutturale delle singole parti, forse così mettendo in rilievo un limite «intrinseco», «essenziale» di ogni discorso «fenomenologico» riferito alla genesi costruttiva dell'arte - limite che Banfi ulteriormente teorizza sostenendo che la sintesi estetica «non è mai data in senso obiettivo» (P.E.F., p. 103). Banfi infatti, pur ispirando una «leonardesca» «fenomenologia della tecnica artistica», non ne segue sino in fondo, attraverso una analisi descrittiva (che, come si è visto in Valéry, è lo strumento che permette di trasformare il «limite» in «metodo»), quello che Formaggio chiamerà il suo «ciclo fenomenologico», il suo leonardesco sorgere come «sensibilità» e «natura», per divenire poi, con l'uso, volontà, coscienza, intelligenza.¹⁵⁵

La teorizzazione della necessità della tecnica non è quindi sempre accompagnata da un'analisi delle strutture che rendono «operativa» la tecnica stessa. Questo, oltre che per i motivi «vitalistici» già individuati, è forse per la ricorrente ambivalenza in Banfi del termine «fenomenologia». È infatti, a suo parere, soltanto una «fenomenologia» delle figure storico-culturali in cui si incarna la tecnica artistica che potrà illustrare il tendere dell'arte verso la sua propria autonomia: un'autonomia che storicamente si afferma appunto nel Rinascimento, dove la tecnica acquista un valore «indipendente ed assoluto» (P.E.F., p. 186) e l'artista, come Michelangelo, possiede la coscienza precisa dell'essenziale *originalità* del mondo da lui creato e del *potere* che, avrebbe detto Valéry, inerisce alla creazione tecnico-artistica. Banfi ribadisce così come le categorie filosofiche del «moderno», sorte appunto in periodo rinascimentale, non possono essere spiegate «isolatamente», nella sfera del solo oggetto o soggetto, poiché richiedono d'essere considerate, per quanto riguarda in specifico l'estetica, «in relazione al mondo vivente dell'arte, alle sue strutture, alle sue forme, ai suoi problemi, ai suoi riflessi, al suo interiore dinamismo» (P.E.F., p. 33). L'interpretazione della natura attraverso

¹⁵⁵ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 246.

l'arte diviene immediatamente *fenomenologia storica* del suo divenire, delle molteplici modalità di incontro storico del soggetto e dell'oggetto.

L'atto creativo, scrive infatti Banfi, «si dispiega sempre nelle complesse linee di interferenza delle due sfere, nella vivente e articolata tensione delle due polarità, che è il piano appunto della vita spirituale» (P.E.F., p. 34).

Alcuni appunti, scritti da Banfi tra il 1922 e il 1925,¹⁵⁶ affermano proprio che questa bipolarità trova il suo punto di avvio in Leonardo e nel pensiero del Rinascimento, là dove la *natura* posta come bellezza è soluzione di un problema di *cultura* che vuole mettere in luce «l'infinito della vita spirituale dietro l'arte», e l'arte stessa come «rivelazione degli ideali umani - dell'ideale soggettivo» (P.E.F., p. 273): energia creatrice che nasce «dall'oggettività stessa dell'arte e dei suoi piani, dalla vita dell'arte e dal suo intreccio con la vita umana» (P.E.F., p. 159).

Lo spirito «leonardesco» di Banfi si rivela quindi, già nelle prime opere e sempre più chiaramente in seguito, come un discorso sulla specifica realtà culturale dell'*uomo moderno*, quell'uomo che è il risultato della «rivoluzione copernicana» del Rinascimento poiché, come scrive Banfi nell'*Uomo copernicano*, è soltanto dopo il Rinascimento che il sapere filosofico si apre alle polarità presenti nella cultura contemporanea e scopre la centralità della figura umana. In Leonardo si incarna così, nella storia, la prima «figura» dell'uomo copernicano: l'uomo del Rinascimento per il quale l'ideale e la realtà si conciliano in una vivente armonia del mondo. Vi è qui, come nel quaderno giovanile, il senso di una *eticità* che lega la persona con se stessa inserendola in un equilibrio-limite dello spirito che, come in Simmel, tende ad affermarsi all'interno di una nuova, conflittuale concezione della cultura. Qui infatti l'arte affronta la realtà e assume una nuova *coscienza tecnica* su cui pone le proprie basi un autonomo sapere, quello appunto dell'uomo moderno: la «genialità» di Leonardo porta verso una conoscenza che trova da se stessa i principi della propria organizzazione, un sapere che «non ricerca la ragione dei fatti ma piuttosto la loro struttura» ed è quindi «empiricamente ricco, aperto, progressivo, teoricamente esatto, coerente, dimostrativo, universalmente razionale» (U.C., p. 26-27).

Leonardo, ancor prima di Galileo, con ostinato rigore e con rigore teoretico, pone l'uomo storico di fronte alla realtà naturale con un *senso etico* che gli illumina le condizioni, i problemi, il significato della vita. È dunque in questa accezione etica - e non solo per un criterio storiografico economicistico (come afferma Garroni¹⁵⁷) - che Banfi

¹⁵⁶ Si tratta di alcuni appunti, così datati da L. Anceschi in PEF

¹⁵⁷ E. Garroni, *Leonardo e il suo tempo*, cit., p. 18.

decisamente differenzia Leonardo uomo rinascimentale dalla tradizione del Medioevo: appunto nella stessa direttrice «razionalista» che si è vista operante sullo sfondo dell'opera di Valéry, più per seguire un ideale teoretico di *ragione* che per porre in essere categorie statiche di interpretazione storiografica di un'epoca. Leonardo è qui l'artista-pensatore che, come per Valéry, ha la consapevolezza, attraverso l'arte, di un sapere che «non si discosta mai dagli atti e dagli strumenti d'esecuzione e di controllo, lontano dai quali, d'altronde, non ha il minimo senso».¹⁵⁸

Leonardo rappresenta dunque, nel saggio che Banfi gli dedica nel 1952, l'origine della civiltà moderna, appunto della simmeliana *Kultur*: un soggetto che si libera dagli schemi metafisici e guarda alla realtà come natura vivente «iuxta sua propria principia», «natura di cui l'uomo fa parte, in cui vive ed agisce non secondo un eterno schema di validità, ma secondo un'iniziativa provocata dalle condizioni stesse d'ambiente, e che via via s'estende e si rinnova per opera del sapere e del lavoro» (L.C.M., p. 197). L'uomo costruisce ora il suo mondo e, in questo, se stesso come individuo, come scopritore di quella trama ordinata di relazioni che, scrive Banfi, «determina l'esperienza e ne costituisce la realtà» (L.C.M., p. 197).

Scientificità, dunque, unita al *senso della storia* e alla *tecnicità* in cui i principi scientifici si realizzano nel tempo, sono per Banfi gli aspetti della coscienza dell'uomo moderno - sono le caratteristiche stesse che trasformano in Leonardo il Teste di Valéry, che rendono Leonardo la sintesi «mitica» di Socrate e Eupalinos. Leonardo appare - e così appare soprattutto nell'arte - come il protagonista di una *rivoluzione antropologica* che è coscienza culturale - e coscienza di sintesi - di un uomo che, nell'arte, vuole farsi (come in Bacone e in Diderot) interprete della natura: un'interpretazione che, ancora una volta, non è possibile scindere da uno slancio creativo, da un desiderio di appropriarsi, anche tecnicamente, della realtà circostante, di entrare con essa in un rapporto di comunicazione poiché, scrive Leonardo, «quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile».¹⁵⁹ È quest'uomo «autonomo e pratico», che sarebbe riduttivo rinchiudere in una non meglio specificata «dimensione fabbrile», che «esprime da sé le nuove forze dominatrici della natura, e costruttrici del mondo umano e, come tecnico, si pone al centro della grande avventura della modernità» (L.C.M., p. 200)¹⁶⁰

Il «mito di Leonardo», con accenti non dissimili a quelli che già si sono considerati in Cassirer, segna dunque il passaggio - un passaggio in cui Banfi non rinuncia a fare

¹⁵⁸ P. Valéry, *Scritti su Leonardo*, cit., p. 89.

¹⁵⁹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cit., p. 3.

del personaggio un «modello» ideologico - a quella concezione antropologica che rende possibile unificare, nell'estetica, la spinta *etica* e la tensione *scientifica*, l'*ethos* e il rigore: il riconoscimento della realtà naturale è inseparabile dalla considerazione della storicità del processo umano e dalla funzione tecnicamente costruttiva del suo lavoro. Vi è in Leonardo, pur nella curiosità che sconfinava in vari saperi, la consapevolezza dell'unità cosmica del sapere stesso, sia attraverso l'arte («avere la pittura per filosofia») sia in quella più generale «tecnicità» (dove ben si possiede la precisione delle «matematiche») che, quando libera le sue energie, le lascia «scorrere, ardite e costruttive, per le vie che la natura stessa simpateticamente gli apre» (L.C.M., p. 204). Nel «ritmo» della «grazia» di Leonardo Banfi vuole dunque costruire una «realtà» che trascende il piano estetico ed è invece l'affermarsi - o meglio il «simbolo» dell'affermarsi - di un nuovo statuto antropologico, riconoscimento di «un millenario sforzo dell'uomo, affacciandosi fuor del mito magico a un nuovo aperto orizzonte, per dominare la natura col lavoro, riconoscerne col pensiero le leggi, fondar su di esse il suo proprio mondo, assumendo la responsabilità del suo sviluppo» (L.C.M., p. 207).

L'arte, allora, come la filosofia, non è imitazione e dogma ma ricerca, «e la ricerca è intima, infinita partecipazione» (L.C.M., p. 209): scoperta della realtà in senso non metafisico e neppure puramente gnoseologico, bensì afferramento dei suoi piani dialogici, appunto della sua «infinita recondita ricchezza». Utilizzando la tecnica e il lavoro nell'idealità dell'arte Leonardo, per Banfi, li rivela come *vita spirituale* non riducibile a prefissati canoni estetici, esperienza le cui molteplici direzioni e i vari piani intrecciantisi mostrano, nelle *relazioni* stesse, la possibilità del sapere scientifico, così come il paesaggio di Leonardo è sempre il frutto di un'esplorazione diretta a rilevare strutture e rapporti naturali (è, insomma, «l'amore della realtà» di cui per Banfi è maestro Spinoza).

Leonardo, con Galilei e Spinoza, apre dunque «l'antropologia dei tempi nuovi», grazie alla quale la filosofia scopre la sua natura di «sapere assolutamente mondano» (S., p. 30) e l'arte aderisce completamente, attraverso la tecnica, a tale sapere antropologico, la cui tecnicità porta alla «creazione di un nuovo mondo» (S., p. 218).

In questo suo «viaggio verso il moderno» l'analisi infinita dell'arte di Leonardo giunge a un passo dalla teorizzazione di Galilei, ad un'unione quasi metodica di *osservazione ed esperimento*, dove il limite di relatività soggettiva dell'esperienza deve venire vagliato, per acquisire validità, da una ragione che indica la necessità intrinseca alla

¹⁶⁰ Si veda tuttavia l'interpretazione di G.D. Neri, *Crisi e costruzione della storia. Sviluppi del pensiero di A. Banfi*, Verona, 1984, p. 100 e nota 77.

natura e all'arte come momento della ragione, istanza di «un' autonoma significanza dell' esperienza».¹⁶¹ Se dunque il saggio banfiano su Leonardo si conclude con una forte, non priva di «ingenuità», opzione ideologica, che fa divenire il personaggio quasi il simbolo di un principio di libertà utopica che cancella ogni «ingiusto privilegio», non ci si può fermare a tale livello interpretativo, che pure ben rappresenta alcune tendenze dell'ultimo Banfi. Una lettura «estetica» può infatti scorgere nel Leonardo di Banfi non solo un indubbio legame con le contemporanee interpretazioni francesi, e con Cassirer stesso, ma anche la novità antropologica che Leonardo porta nel mondo dell'arte, di cui è, metaforicamente, il «Galileo». Al di là, infatti, delle svolte o dei ripensamenti interni al pensiero di Banfi, Leonardo ha sempre rappresentato, sin dal quaderno giovanile, l'iniziatore di una particolare «fenomenologia» dove la molteplicità dei saperi non può porsi senza un'idea ordinatrice dei saperi stessi che ne sappia cogliere i nessi trascendentali, le specificità vissute e le funzionalità operative. Saperi la cui «crisi» è in realtà il riconoscimento delle tensioni produttive che in essi si intersecano. Tensioni che, appunto, all'interno dell'ideale stesso della scienza (della scienza come ideale di ragione) trovano, per così dire, un ideale di operatività.

Esiste tuttavia un «punto critico», che permette di «problematizzare» la «modernità» di Leonardo: se infatti si vede in lui il modello dell'uomo copernicano, il precursore di Bacone che comprende la specificità «spirituale» della tecnica artistica, il Galileo del mondo dell'arte, sorgono una serie di problemi, non facilmente risolvibili rimanendo all'interno della prospettiva banfiana. Si può infatti accettare, alla luce di quanto già considerato, l'affermazione che il Rinascimento veda la nascita di un «uomo nuovo» - uomo la cui «potenza» non è così «ingenua» o «ideologica» come a volte si è voluto vedere.¹⁶² Rimane tuttavia complesso il problema di come, nella genesi dell'artista «moderno», possano «unificarsi», nel mito di Leonardo, le «figure» di Bacone e Galilei, i quali risultano sostanzialmente portatori di due istanze scientifiche differenti, che, al di là dei punti di contatto, generano tradizioni di pensiero non coincidenti, prospettive che non solo portano verso diverse definizioni della «scienza» ma che giungono anche a considerare in modi inconciliabili la relazione fra l'arte e la scienza.

In altri termini, nella concezione che Galilei ha della scienza non vi è posto per le qualità «secondarie», quelle qualità da cui ha avvio, per Diderot, «l'interesse» dell'uomo per il mondo; in Galilei, quindi, la scienza perde quel legame «originario» con l'arte che, pur nelle distinzioni operative e funzionali che Batteux mette così luci-

¹⁶¹ G. Scaramuzza, *Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, Padova, Cleup, 1984, p. 89.

¹⁶² Ci si riferisce all'interpretazione di E. Bloch, di cui già si è detto nel I capitolo.

damente in rilievo, era invece alla base della concezione baconiana. E, in conseguenza di ciò, Galilei perde anche completamente il legame che, come Bloch ha teorizzato, univa la scienza rinascimentale al mondo magico, al terreno originario del mito, ai geroglifici espressivi. Leonardo come «uomo moderno», nella sua consapevolezza antropologica «copernicana», se diviene «Galileo» rischia di obbiettivare quelle «qualità secondarie» che gli permettono di «interpretare», con la sua arte, la natura, obbiettando quindi la sua stessa capacità fabbrile di artista, ricadendo nella critica husserliana alla «scienza» nel senso galileiano. Quando invece la separazione tra arte e scienza deve «partire» dalla consapevolezza dell' *autonomia espressiva* dell' arte, considerando che questa «autonomia» è una «modalità» di interpretazione della natura circostante da parte dell'uomo in cui è radicata la scienza stessa.

In Banfi, e probabilmente neppure in Valéry, questo problema non è del tutto posto (né, di conseguenza, risolto) ed è da qui che può sorgere il rischio di vedere nell'uomo «nuovo» Leonardo un personaggio troppo «perfetto» per incarnare le aporie della modernità: un personaggio che è scienziato, artista, tecnico e fonde «armonicamente» queste sue qualità (senza il «penare» che lo contraddistingue in Valéry) con una «forza» che gli fa superare ogni eventuale contraddizione, risolvendo nella «dialettica concreta» aporie «qualitative» non dialettizzabili, un rapporto fra il «medesimo» e l' «altro» che la dialettica non può risolvere, un «superamento» dell' arte classica in cui il «classico» non muore bensì si iscrive in un contesto «dialogico», si fa problema da «interpretare». Interpretazione che, come si è visto in Valéry, è riproposizione del rapporto tra «finito» ed «infinito», con la consapevolezza, derivata dalla descrizione stessa delle opere, della loro genesi e dell'operatività del soggetto, che in esso esistono (e sono costitutivi per l'arte stessa) «scarti» non colmabili, quegli scarti che differenziano il Prometeo di Eschilo dall'uomo prometeico di Banfi. Banfi coglie, per così dire, solo un lato della «modernità» di Leonardo, un lato in cui tuttavia non rientrano tutti gli aspetti del suo «mito». Non scorge completamente, di conseguenza, che (come ben notava Spengler) la pittura «moderna» - la pittura occidentale a partire da Leonardo - apre nel dipinto uno spazio cosmico, in cui «orizzonti lontani approfondiscono l'immagine all'infinito»¹⁶³: un'immagine dove la rappresentazione non è obbiettata, dove il finito sa trasformarsi nell'infinito, aprendo il «viaggio» del moderno (quello di Jacques e del suo padrone) con un'aporia e un paradosso.

La spiegazione dell' atteggiamento banfiano è probabilmente nella ambigua accettazione delle prospettive husserliane nei confronti delle «letture» galileiane della scienza.

¹⁶³ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di F. Jesi, Milano, Longanesi, 1981⁴, p. 497.

Pur accettando le critiche di Husserl - che problematizzano appunto il *sensu* della filosofia moderna nel suo rapporto con la scienza - le sue analisi certo non si spingono sino all'accettazione dell'istanza «postgalileiana» di Husserl, che non è superamento ma «continuazione» della prospettiva «copernicana» di Banfi. Egli continua infatti a vedere in Galilei, come scrive nel 1931, la messa in atto di un generico progetto «umanistico» capace di segnare, «al di fuori di ogni limite, riduzione, presupposto, le linee di sviluppo organico ed insieme infinito del sapere». ¹⁶⁴ Banfi infatti, anche quando coglie «fenomenologicamente» il lato descrittivo-operativo della tecnica, vuole risolverne in via dialettica le contraddizioni e quindi non ne vede la strumentalità nella conoscenza teoretico-scientifica del mondo circostante, non ne indaga il piano in cui, scindendosi essa dalla dimensione intuitivo-sensibile soggettiva (quella di Bacone, di Diderot), segue la traccia di una obiettivizzazione che la distacca dal radicamento nel mondo-della-vita, anche quando crede ingenuamente di penetrarlo nel suo segreto. Non è quindi casuale, ma anzi estremamente significativo, che il «rimprovero» che Banfi rivolge a Leonardo - il suo «limite» nei confronti di Galileo - sia proprio quello di non avere metodicamente attuato la matematizzazione del sapere, non collegando in via teorico-concreta l'esperienza diretta e l'analisi matematica dei fenomeni, non applicando insomma all'oceano infinito dei fatti naturali la possibilità di un'estensione ugualmente infinita del metodo scientifico (senza tuttavia notare che, se così Leonardo avesse fatto, non avrebbe più potuto essere artista, non avrebbe colto la specificità espressiva dell'arte, le sue valenze «geroglifiche»: la componente «faustiana» di Leonardo è irriducibile alla «scienza» di Galilei, proprio come Goethe è irriducibile, nella sua filosofia della natura, alle prospettive newtoniane).

La scienza, per Banfi, è doveroso ribadirlo, non è certo un positivistico o meccanico «accumulo» di fatti e leggi bensì, come volevano anche Cassirer e Dilthey, la realtà spirituale umana, cosciente della sua dignità e natura teoretica, della sua varietà di struttura e di forma, del suo processo di sviluppo, della sua aderenza profonda alla vita ed agli altri aspetti concreti della cultura. In questo senso, la scienza dell'uomo copernicano è senza dubbio, come scrive Papi, «l'autocoscienza dell'uomo come costruttore del suo mondo» ¹⁶⁵: tuttavia essa è pur sempre guidata da una ragione che, per l'assenza di precisi riferimenti all'*intenzionalità* delle genesi descrittivo-costitutive, potrebbe cadere in ciò che, nella *Crisi*, Husserl aveva chiamato «l'ingenuità di quel razionalismo che in genere viene scambiato per la razionalità filosofica, che del resto è effettivamente

¹⁶⁴ A. Banfi, *Filosofia fenomenologica*, in «La Cultura», X, 1931, p. 469.

¹⁶⁵ F. Papi, *Il pensiero di Antonio Banfi*, Firenze, Parenti, 1961.

caratteristico dell'intera filosofia a partire dal Rinascimento e che si considera il vero, universale razionalismo».¹⁶⁶

D'altra parte, a segnalare che è proprio *attraverso l'arte* che Banfi intuisce la «problematicità» dell'uomo moderno, se è vero che vi è in Banfi una crescente volontà di risolvere la «crisi» in un principio ideologicamente «ingenuo» di concreta e fattiva positività della ragione,¹⁶⁷ vi è anche, sin dai *Principi di una teoria della ragione*, la chiara consapevolezza «fenomenologica» che l'esperienza non si esaurisce sul piano del «conoscere» e dunque la «purezza» della matematizzazione è sempre dialetticamente coinvolta con la concretezza del finito, con quella che Papi chiama la «praticità della ragione», la sua «concretezza storico-pratica»¹⁶⁸; quindi una componente che, sia pure con strumenti storicistico-dialettici, lo conduce oltre Galileo, oltre la crisi, oltre Husserl, oltre (o al di qua di) una tematizzazione filosofica del mondo della vita, ma tuttavia, attraverso Leonardo, lo pone di nuovo di fronte all'estetico o, meglio, alla sua storicità nella potenza creativa dell'arte e nella forza dell'intuizione. E anche qui con la precisa consapevolezza che, nell'estetica, il divario fra «categorie» e «realtà», fra il pensiero concettuale e la vita, non si adagia in una crisi senza uscita né in un'enfatizzazione di uno dei due elementi in contrasto, bensì propugna l'idea di un concreto sapere guidato da una ragione che deve lasciar convivere, con spirito leonardesco, la varietà delle intuizioni del mondo e della vita che in esso si elevano a universalità, «la differenza degli aspetti dell'esperienza in cui s'oggettivano, la molteplicità dei metodi e di atteggiamenti, che può sembrare spesso arbitraria e che corrisponde a una molteplicità di fini e di compiti» (P.T.R., p. 181).

Nell'arte di Leonardo Banfi scorge dunque come l'estetica possa divenire, nel mondo moderno, una disciplina «critica» - e non solo perché il suo oggetto specifico, l'arte, sta attraversando un periodo storico di «crisi»: è piuttosto perché l'estetica di Banfi trova il suo centro, il senso della sua «fenomenologia», nell'integrazione storica dei saperi all'interno della realtà dell'arte, cioè in un livello di «autonomia» che non può essere «fissato» in forme e categorie, che ha senza dubbio recepito la lezione kantiana sull'inscindibilità trascendentale di soggetto e oggetto ma che l'ha integrata «dialogicamente» con ulteriori componenti «spirituali» dell'uomo moderno, cioè con il senso simmeliano della storia (pur in modo significativamente diverso rispetto ad altri

¹⁶⁶ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, cit., p. 350.

¹⁶⁷ Si veda G. Neri, *op. cit.*

¹⁶⁸ F. Papi, *op. cit.*, p. 110 e p. 420

«allievi» di Simmel quali Benjamin e Bloch), con l' *élan vital* bergsoniano, la forza della dialettica e il rigore razionale della filosofia di Husserl.

Al centro di questo dialogo Leonardo è il modello di una «figura» della modernità non sempre adeguatamente problematizzata, il moderno come coscienza che la diversità dei saperi trova il suo senso all'interno di un'idea di ragione che è il senso stesso teleologico della filosofia, che è connessione attiva dell'esperienza e del giudizio su di essa con una capacità *costruttiva* al centro della quale si pone, come in Valéry, la complessità dell'intera *persona* umana, che non si disperde nel minimale e nel negativo ma ricerca nell'arte, anche attraverso il negativo stesso, il senso della realtà ed è sempre disposto, sempre di nuovo, a riplasmarlo con la propria azione prassistica. Attraverso Leonardo l'estetica, senza perdere il rigore teoretico - il senso della sua ragione - è in primo luogo il terreno di una conquista antropologica che, liberando questo termine da opzioni metafisico-ontologiche o psicologico-soggettive, come pure da accenti «umanisti», non solo si apre all'intera socialità ma anche coscientemente instaura una prospettiva *etica* in cui l'uomo moderno è protagonista storico e culturale di un processo creativo che è il farsi stesso della vita in oggettiva realtà secondo un ideale trascendentale di ragione. *Operatività* della ragione nel farsi stesso dell'esperienza, significato intrinseco alla *presenza* delle cose, metodologia *descrittiva* e tensione *etica*, per usare espressioni che Valéry non avrebbe rigettato, portano dunque Banfi allo spinoziano «amore della realtà» che è insieme, contemporaneamente, *amor vitae*: nella costruzione dell'arte, nella dimensione tecnica dell'artisticità, fenomenologicamente può disvelarsi l'ordine, la struttura, la trama di relazioni del reale; in essa si coglie, con spirito leonardesco, la traccia unitaria di un'apertura sempre possibile della ragione verso la scienza, si afferma il *metodo*, la *chiara coscienza teoretica* e la *sistematica razionale* che tengono vivi, aperti ed eticamente responsabili i rapporti tra l'esperienza e la ragione.¹⁶⁹

La scienza, o l'estetica come disciplina che utilizza la «riflessione», sono «discorsi mentali» che, come voleva Leonardo, devono trovare nell'esperienza, nella prassi, la loro necessaria integrazione, il senso del loro percorso: quel «continuo reagire» di ragione ed esperienza che conduce all'uomo copernicano, all'autocoscienza - «termine» necessario per una «fenomenologia» di ispirazione hegeliana - di un artista che si sa «nell'universo infinito a costruire il suo mondo».¹⁷⁰

¹⁶⁹ Si veda L. Sichirollo, *Antonio Banfi. Intellettuale e società. Profilo dell'uomo copernicano*, in «Problemi della transizione», 1982, 10, pp. 65-75.

¹⁷⁰ A. Banfi, *Galileo Galilei*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 339.

Il moderno e le aporie della costruzione. Leonardo come «mito» della modernità, di una modernità «critica» e costruttiva insieme, copernicana e prometeica, è immagine che si è vista ricorrere, oltre che in Banfi, anche nella prospettiva di Valéry. Esiste, tuttavia, il sospetto di una varietà di percorsi che, fra i molteplici possibili, differenzia non poco il «moderno» di Banfi da quello degli scritti leonardeschi di Valéry, tanto da far pensare che quest'ultimo, portando al paradosso il «rigore» che lo lega alla tradizione «razionalista» (e da qui a Banfi), percorra sino ai suoi estremi le «possibilità» del moderno, almeno come esse si presentano nel quadro problematico della creazione artistica.

Risulta peraltro complesso tentare, attraverso questa via, una «definizione» del moderno, soprattutto poiché l'intero percorso sin qui seguito si pone, con tutte le sue svolte, all'interno della filosofia moderna: filosofia la cui unitarietà è senza dubbio tramata da differenti linee di sviluppo, diversamente sviluppatesi sino ad oggi, oltre che diversamente interpretate. D'altra parte, se è difficile «periodizzare» il moderno o ridurlo a un numero determinato di «figure», è probabilmente molto credibile che esso nasca in qualche modo connesso a una tradizione radicata in Leonardo, in Bacone e in Diderot, come Banfi stesso aveva ben compreso: una tradizione a cui si ricollega, secondo varie strade, la nascita stessa dell'Estetica come disciplina autonoma, tanto che è giusto vedere l'estetica stessa «come evento in sé essenzialmente ed inevitabilmente "moderno"». ¹⁷¹ È, quindi, il tentativo di definire, se non l'estetica, il suo «campo», connettendo la disciplina ad una discussione sul «moderno» in generale, con il pericolo della rinascita di nuove (o rinnovate) *querelles*, con tutti i limiti di genericità che tale discorso può assumere. All'interno di questo contesto il tema della «creazione artistica» ha aperto uno spazio per numerose aporie in virtù delle quali il soggetto «creatore», posto innanzi all'unità storica dell'opera, si interroga sulle «eccedenze» che l'opera stessa offre e tenta così, sempre di nuovo, una «ridefinizione» della propria «operatività», un'interrogazione sul senso del «fare».

L'indefinibilità del moderno (cioè lo scarso significato di ogni definizione) si scontra con la sua problematizzazione in campi specifici, nati all'interno della filosofia moderna e dunque dotati di un'intrinseca dimensione «storica», in cui diviene «problema» proprio il legame fra l'opera, il soggetto costruttore e la storia - legame che corre all'interno di molte pagine valéryane.

¹⁷¹ F. Fanizza, *Baumgarten e la modernità dell'estetica*, in AA. VV., *Aesthetica bina. Baumgarten e Burke*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1986, p. 32. Si veda anche F. Fanizza (a cura di), *Modernità e coscienza estetica*, Napoli, Tempi Moderni, 1986.

La critica della storia da parte di Valéry, e l'apparente contrapposizione tra «mito» e «storia», è fondata sull'esistenza nell'uomo di un «senso ultradelicato dell' arbitrario», che vanificherebbe una «storicizzazione» dell' opera - e una sua «narrabilità» - nell'atto stesso del costruire. L'arbitrario è infatti, come si è notato; il «motore» del fare artistico e, non considerandolo nelle sue «narrazioni», lo storico ha appunto perso la capacità di «creare», di entrare poieticamente nel mondo (C.II, p. 1487). L'opera d'arte, «nata» a partire dall' arbitrario, viene così implicitamente ad opporsi alla storia, ponendosi là dove la narrazione storica non giunge.

D'altra parte, come si è visto per l'estetica nel *Discours* del 1937, Valéry ha come primo obiettivo polemico un «modo» metodologicamente errato di «formare» una disciplina e quindi accusa più la «storiografia» che la «storia» in sé (C.II, p. 1521). Allora, sia pure paradossalmente, la creazione artistica può porsi come una nuova modalità di «fare storia»: la poietica può essere il modello di ciò che la storia «dovrebbe essere» e che non è riuscita a divenire nelle sue «fissazioni» storiografiche. Il «rimprovero» che Valéry rivolge alla storia è infatti quello di non avere coscienza del «mestiere» che fa e di ciò che produce (C.II, p. 1527). Si tratta di rendere la storia «cosciente» delle sue produzioni, di collegarla all'originarietà del fatto, senza che questo venga ridotto a pura «narrazione» o ad «eccitazione» per le speculazioni e le passioni individuali (C.II, p. 1536) alla ricerca di fantomatiche «cause»: il «finalismo» della storia, la sua spiegazione «causalistica» (così come nell'arte), devono essere riportati alla «descrizione» e, da qui, alla «cosa stessa», rifuggendo qualsiasi normatività, riduttiva delle concrete operazioni del soggetto.

È in questo senso che l'arte è «un modo di fare storia» - un ricondurre la storia all'*origine*, alla sua *genesi* che, come in Vico, non è una questione di «priorità» temporale ma di intrinseco «metodo» del divenire storico dell'uomo. Esiste allora, per Valéry, la possibilità di una *Storia vera*: una storia che sarebbe «la Storia delle Immaginazioni, Idee, Cosmi, Attese, ecc., di ogni epoca; e in ciascuna, della massa e dei primi spiriti», così come dei «mezzi d'azione» (C.II, p. 1518).

Negando l'assolutezza della storia, Valéry la conduce a una dimensione poietica, dove la possibilità dell'arbitrario è implicita nel divenire stesso dei fatti: se l'epoca moderna ha «dogmatizzato» il divenire storico, ciò è accaduto perché ne ha perso di vista la genesi «fattuale», il suo legame con i «mezzi d'azione» per guardare invece alla «narrazione», perdendo il «senso» del fare dell'uomo in un «vuoto» finalismo. L'uomo moderno si rivela come un «Giano bifronte», una «chimera» in cui convivono anime contrastanti: infatti in lui, traendo un discorso unitario dai frammentari appunti di Valéry, convivono almeno tre concezioni della storia: una storia «alta», che perde il fatto

nella narrazione ricercandone le «cause», mirando a individuare un percorso teleologico dell'uomo; una storia ricondotta alla «descrizione», legata cioè al «fatto» e ai «mezzi d'azione», alle operazioni del soggetto: ma una storia che, nel suo non voler essere «normativa» o «finalistica», si incontra aporeticamente con la difficoltà di «ricostruire» un fatto «passato» - aporia che è la stessa di ogni disciplina che, come la poetica, guarda a processi che *non si ripetono mai identici* così come un'opera d'arte o un fatto storico sono realtà che lasciano sempre qualcosa di sé nel passato, un qualcosa di «arbitrario» che la descrizione non può «recuperare»; terza concezione, infine, strettamente connessa a quest'ultima, è quella che vede la storia come una frantumazione di fatti «isolati», che non possono più venire «narrati», un rincorrersi di tracce e aporie, di caso e arbitrio al quale non si può imporre un ordinato divenire, tantomeno «causalistico».

Alle «spalle», per così dire, di queste concezioni della storia, si pone ancora una volta quello che è *il problema storico di Leonardo* - il problema dell'*unità* e della *frammentazione* del sapere, della sua aporetica possibilità di trasformarsi in «potere», in atto costruttore. Il problema della storia è, di nuovo, il problema della possibilità della scienza per l'uomo moderno, un uomo che vive le «mancanze» delle sue realizzazioni, che ha «secolarizzato» il piano finalistico della storia e nella secolarizzazione stessa rischia sempre di trovare soltanto tracce e frammenti di un passato «morto», che non si può narrare, di cui non si coglie il senso, che è così perduto anche in relazione al proprio presente.

Se questo è il problema di Leonardo, che non contrappone, come Bacone, la «memoria» (facoltà «storica» per eccellenza) alla «fantasia» né, come Aristotele, differenzia i livelli di «verità» in relazione alle possibilità progettuali intrinseche all'arte e alla storia, se dunque questo è il problema del rapporto nella «scienza moderna» di «sapere» e «potere», è allora, come in Leonardo, l'arte ad indicare una via alla storia, mostrando un modo di connessione «poietico» fra sapere e potere, un modo che risponde alle istanze dell'uomo moderno.

Il punto di «dissidio», il «penare» di Leonardo, è nel «come» il fare possa andare alla ricerca del senso della storia. Le aporie stesse di Leonardo costruttore impediscono infatti di credere a una «narrabilità» finalistica della Storia, a una Storia che inglobi in sé le contraddizioni del suo stesso procedere o, in senso storicistico, separi il divenire dai «soggetti» del divenire stesso e dalle loro azioni, la narrazione dal fatto e il fatto dalla sua descrizione. La «secolarizzazione» poietica della storia comporta piuttosto un suo recupero in senso «classico», indifferente al finalismo e alla ricerca delle cause. Infatti, come scrive Lyotard, l'universalismo e la teleologia pura «non sono classici nel

sensu dell' Antichità ma moderni nel senso del cristianesimo»: «le "filosofie della storia" vengono forgiate intorno ad un avvenire di redenzione».¹⁷²

Anziché porsi, tuttavia, il problema della «fine della storia», Valéry si inserisce, come Leonardo e con Leonardo, nella «molteplicità» di «punti di vista» della storicità dell'uomo moderno, che è sia l'uomo cristiano (con la sua «finalità» della storia), sia l'uomo Prometeo (costruttore della sua stessa storicità), sia l'uomo che in sé vive le parabole del senso, che non guarda solo al «fine» o alla «critica» perché disprezza lo «scetticismo» che è «fuga» di fronte a «vecchi ideali» - ideali «classici» - non ancora chiarificati. Come scrive Husserl in *La filosofia come scienza rigorosa*, la critica allo storicismo non deve porsi come scettica negazione della storia bensì come rifiuto della sua finalità «assoluta», in modo tale che l'impulso alla ricerca del senso non provenga dalle «filosofie» bensì dalle cose e dai problemi: noi - nota Husserl - «dobbiamo assumere delle posizioni, dobbiamo preoccuparci di eliminare le disarmonie del nostro atteggiamento verso la realtà - verso quella realtà che ha un *significato* per noi, e nella quale noi stessi dobbiamo averne uno - in una "intuizione" del mondo e della vita che sia razionale seppure ancora non scientifica».¹⁷³

Invece, allora, di considerare la «fine della storia», si potrà guardare ad essa in senso «leonardesco», revisionando i suoi fondamenti, considerando che, se essa è la scienza delle cose che «non si ripetono» (O.I, p. 1135), suo compito non sarà quello di «prevedere» bensì, come l'arte, di «meglio vedere»: invece di guardare al divenire con le categorie astratte di «progresso» e «superamento» si dovrà considerarlo con quelle di «sapere» e «fare», con cui l'uomo moderno può plasmare se stesso riempiendo di senso la propria temporalità, vedendo in essa il dialogo fra una pluralità di dimensioni temporali.

L'uomo moderno di Valéry non è quindi l'uomo moderno di Banfi, ancora troppo legato, anche se ne rovescia l'idealità in prassi, ad un «finalismo», terreno e non più escatologico. Se il Leonardo banfiano è «moderno» perché apre, con la sua pratica tecnico-scientifica, l'epoca della storia in cui l'uomo è consapevole di se stesso, si può allora considerare la «modernità», secondo quanto scrive G. Vattimo (esplicitamente richiamandosi a Löwith), come l'epoca che, «sviluppando ed elaborando in termini puramente mondani e secolari l'eredità ebraico-cristiana (l'idea della storia come storia della salvezza, articolata tra creazione, peccato, redenzione, attesa del giudizio finale),

¹⁷² J.F. Lyotard, *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 195

¹⁷³ E.Husserl, *Filosofia come scienza rigorosa*, a cura di F. Costa, Torino, Paravia, 1975, pp. 77-8.

conferisce portata ontologica alla storia, significato determinante alla nostra collocazione nel corso di essa».¹⁷⁴ Questa nozione, tuttavia, partendo dal punto di vista di Valéry, non è l'unica possibile per l'epoca moderna che, indipendentemente dalla posizione temporale del singolo, può recuperare, nel rapporto con il suo mondo circostante, il senso stesso delle cose, anche se per frammenti e tracce, fra caso ed arbitrio. Con Valéry siamo dunque ancora all'interno (come, su altri piani, con Husserl) - e proprio attraverso la forza poetica dell'uomo - di una «fenomenologia della storia», dove questa non viene «ontologizzata» né ha sopravvento una posizione «storicista» che vuole risolvere i fatti in un «assoluto».

In questa «fase» del divenire storico - quella che si estende proprio a partire da Leonardo - esistono senza dubbio tracce di «dissoluzione della storia»¹⁷⁵ ed è proprio attraverso tali tracce che Valéry dà corpo alla sua posizione «poietica», liberandola da qualsiasi «ingenuità» prometeica. A partire dalla «tracce», che sono anche opere d'arte, opere dell'uomo, Valéry vede, come Benjamin (pur senza alcun riferimento «messianico»), che «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità"»¹⁷⁶ - dove «attualità» è *Jetztzeit*, *tempo dell'istante*, quell'istante che, come già si è notato, è (o può divenire) il tempo «costruttivo» dell'uomo, la storia che non vive né può vivere come *continuum* perché rinasce ad ogni istante, ad ogni «presente», «che non è passaggio, ma in bilico nel tempo ed immobile».¹⁷⁷ Leonardo diviene l' «uomo moderno» che, nei frammenti delle sue disparate conoscenze, non ne cerca una fittizia unità «nel bordello dello storicismo» bensì ne accetta la dialogicità storica in cui egli «rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il *continuum* della storia»:¹⁷⁸ non accetta «primati» di un «sapere» su un altro per non ricadere in un assolutismo ontologico che nega la pluralità antropologica del dialogo (quella teorizzata da Diderot),¹⁷⁹ comprensione prima che «emancipazione», afferramento di una dimensione «estetica» che, con i suoi «mezzi d'azione», è il fondo anche della storia.

¹⁷⁴ G. Vattimo, *Fine della modernità*, cit., pp. 11-2

¹⁷⁵ Senza voler entrare, in questa sede, nel dibattito su «moderno» e «postmoderno» si può comunque notare che parlare del postmoderno come «fine della storia» può ricordare quel che Valéry, nel suo *Discours sur l'esthétique*, scrive in relazione alla «fine dell'idea di Bello», giungendo a considerare possibile soltanto un esame della «estetività diffusa» nelle singole cose.

¹⁷⁶ W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 83.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 84-5.

¹⁷⁹ Si veda il capitolo II di questo stesso volume.

Sono dunque le aporie stesse della costruzione - quelle tra l'arbitrario e il necessario, tra il finito e l'infinito - a rendere Leonardo «uomo moderno» e la «modernità» il tempo dell'autocoscienza delle aporie della storia, fra continuità ed istante, tra finalità e frammentazione caotica dei fatti. In queste aporie - e non nella loro negazione - trova posto il pensiero di Valéry, senza disperdersi in esse bensì qui recuperando al proprio «sapere-fare» il senso (o le tracce di un senso) del divenire dell'*hostinato rigore* dell'uomo.

Valéry uomo moderno: la storia e il classico. Il dialogo che Valéry istituisce, nel processo stesso del fare artistico, tra le diverse nozioni di «storia», oltre che tra quelle di necessità e arbitrario, di finito e infinito, non si concludono, come già si è notato, «dialetticamente» o in uno «storicismo» che assume e annulla in sé le contraddizioni, accentuando più «l'astuzia» che la capacità dialogica della «ragione». ¹⁸⁰ La «ragione» vive piuttosto, nella storia, «poieticamente» e, come nella poiesis dell'arte, «interpretata» la natura dell'uomo, delle cose, del loro mondo circostante.

È quindi problematico vedere in Valéry un'opposizione rigida tra «natura» e «storia», dal momento che principali oggetti delle sue critiche sono appunto le loro «assolutizzazioni» o obiettivazioni in concetti astratti e piano del loro incontro è invece proprio quello «poietico», «costruttivo», in cui la «naturalità» del mondo incontra la prassi storica dell'uomo. La «polarizzazione», di matrice «löwithiana», tra «storia» e «natura» - con la conseguente «fine della storia» - risulta dunque, in Valéry, difficilmente riproponibile in tale radicalità, pur sullo sfondo di una comune opposizione a qualsiasi storicismo di matrice idealista. D'altra parte, come ha notato G. Carchia, «la vera soglia per Löwith non è quella che separa la tradizione classica e la tradizione cristiana, bensì è la frattura che alla tradizione *tout court* oppone il tempo moderno, l'età della crisi e della secolarizzazione» ¹⁸¹: e, su tale frattura, il piano di incontro con Valéry risulta immediatamente evidente. Qui, infatti, «l'orizzonte *ante-storico* non si costituisce come termine di una utopia *anti-storica*, ma si profila entro il dispiegarsi e consumarsi integrale della stessa dimensione storica». ¹⁸²

Queste posizioni appaiono con particolare evidenza nell'ultima opera di Löwith, che appunto al pensiero filosofico di Valéry è dedicata, facendo venire alla luce il suo modo

¹⁸⁰ Il termine «storicismo» non si riferisce qui a quello di Dilthey bensì alle considerazioni «finalistiche» della storia. Sul rapporto tra Löwith e lo storicismo diltheyano si veda l'introduzione di Pietro Rossi a K. Löwith. *Significato e fine della storia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979.

¹⁸¹ G. Carchia, *Introduzione* a K. Löwith, *Valéry*, cit., p. 11.

¹⁸² *Ibid.*, p. 12.

di essere «uomo moderno». Eroe o mito del pensiero puro, Valéry dichiara la fine della metafisica, se non altro perché questa ha esaurito il senso dei concetti che utilizzava, lasciando alla storia soltanto le «parole», parole che, come Bello, Storia, Mito (e, aggiungiamo, Moderno) sono «vuote» di contenuto. Il pensiero puro di Valéry vuole giungere alla «purezza», che recuperi il senso del reale, che abbia in sé senza in sé annullarli, la «conoscenza» degli estremi e possa quindi, come l' *io posso* di Husserl, ricondurre a «forma», non a «norma» o «linguaggio», qualsiasi questione, liberandola dagli *idola* attraverso quel nuovo «idolo» chiamato «io». Alle «scienze verbali» contrappone la «purezza» della «possibilità di costruire», una «purezza» che si può forse definire una visione «classica» dell'uomo moderno.

Per non rimanere tuttavia imbrigliati nei labirinti verbali delle definizioni di classico, dando invece una «forma» al discorso, si può ricordare la definizione hegeliana di «classico» che, nell' *Estetica*, afferma che «il centro dell'arte è costituito dall'unione, in sé conchiusa a libera totalità, del contenuto con la forma ad esso senz'altro adeguata»¹⁸³: tale realtà esterna che coincide con il concetto di *bello* appare soltanto con l'arte classica, che è «la vera arte secondo il suo concetto». Il classico come unione o ricomposizione in «totalità» di elementi non coincidenti, nella sua «completa penetrazione della libera individualità interna con l'esistenza esterna nella quale e con la quale l'individualità appare», ammette in sé elementi «eccedenti» - simbolici o romantici - pur se l'unità con se stessa gli permette di differenziarsi da questi «residui» e di «comprenderli» in sé.

Valéry, senza impostare in senso storicistico-dialettico il divenire dell'arte, né parlando di «morte» dell'arte classica, ricompono nella «forma purificata» dell'arte una *unità classica*, considerata tuttavia, paradossalmente (e in senso «postclassico») come *l'autocoscienza dell'uomo moderno*. Löwith, che pure non giunge a tali conclusioni, insiste sulla volontà di «insieme» presente nei *Cahiers* di Valéry, dove questo insieme «classico» non è il dio greco «personale», «non è un Dio che crei e sorregga il mondo e l'uomo. E non è neppure il cosmo sussistente per natura, bensì è la connessione e la differenza, il rapporto e la sproporzione di *Corps*, *Esprit* e *Monde*, che egli nei *Cahiers* designa con la formula CEM e definisce il suo Intero»,¹⁸⁴ un intero sempre connesso alle operazioni del soggetto, all'attività costruttiva dell'io.

Questo insieme CEM appare allora molto vicino a quel *Cosmo* che Valéry trae da Poe e che è *all'inizio*: così, oltre Löwith, si può vedere l'intera opera di Valéry come una

¹⁸³ G.F.W. Hegel, *Estetica*, cit., p. 563.

¹⁸⁴ K. Löwith, *P. Valéry*, cit., p. 91.

tensione verso questa «favola», verso la *classicità del mito*, che è «cominciamento» e che presenta «favolisticamente» l'unità cosmologica di corpo, spirito e mondo attraverso le operazioni costruttive del soggetto. «Tensione», tuttavia, e non «compimento»: perché nell'epoca di Leonardo, nel suo costruire, è implicita la possibilità della perdita di senso, dell'io che non sa più conoscere il mondo, che non sa riempire le lacune di significato tra l'oggetto e la parola che lo designa, un io che vive le proprie aporie nella loro integralità, che, nella ricerca del «rigore», della «purezza», della «perfezione» appare, come Leonardo, «non umano», ritrovando la propria «umanità» (e finitezza) nei saperi frammentati, nelle incertezze del creare, nell'uso dell'arbitrario, nell'intervento del caso.

«Desiderio» di classicità che solo il «fare» può realizzare nella sua «forma» - diventando forma - ma che, allo stesso modo, ha in sé, nell'epoca moderna, nella confusione di tempo «lineare» e «circolare», la possibilità di non venire mai colmato e di presentarsi sempre nell'alone mitico non della romantica «nostalgia» ma del desiderio di uno «charme» che spezza l'incanto ponendo l'opera stessa come «incanto»: perché, come nota Löwith,¹⁸⁵ in Valéry non esiste «agire alcuno, per quanto ben concepito, progettato ed eseguito, il quale non abbia, a causa di cieche interferenze (*relais*), conseguenze che non si possono prevedere e che pongono in discussione ogni "responsabilità"». Tuttavia, contrariamente a quel che afferma Löwith, il «cosmo» in queste interferenze non viene distrutto, riducendo l'intero a «corpo» e «spirito», bensì acquista nelle possibilità dell'arbitrario la sua dimensione mitico-favolistica, in cui sono radicati, nella loro «forza» e «debolezza» sensibile, «estetica», sia il corpo sia lo spirito.

Al limite estremo della riflessione, del rigore, Valéry trova l'equilibrio instabile di un mondo «classico» radicato nel mito: e pur sottolineando, contro la Filosofia o la Storia «metafisiche», questa «instabilità», con altrettanta forza mette l'accento sull'«equilibrio», sull'opera costruita, sui volti «puri» di Leonardo, sugli «incanti» che sono, dopo un verso o in un verso, la «calma degli dei» - la *grazia*. Valéry, come Teste «mistico senza Dio», scopre nel caso posto nel fare la possibilità di giungere al «necessario», di unire «corpo» e «spirito» nel cosmo di una «forma» che è il risultato di un'elaborazione della natura (del dato materiale) per fare apparire un *quid* che non è in natura, che Dio non ha fatto «apparire» e che può mostrarsi solo in modo «mediato», nel fare dell'uomo: questo, come ogni opera d'arte, è un nuovo «cominciamento», il caso e la necessità del mito.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 102-3

La consapevolezza teorica, l'autocoscienza di tale «classicità» si afferma in Valéry tornando alla critica della storia o, meglio, della «storiografia»: è infatti l'epoca moderna ad avere spezzato il senso della «tradizione» fondando, grazie al progresso tecnico-scientifico, quella che Löwith chiama una nuova «epoca del provvisorio»¹⁸⁶ - epoca che nasce con Leonardo, con Bacon, con la scoperta della relazione sapere-fare, con l'oscillare dell'uomo fra ordine e caos in una «classicità» sempre minacciata. Nella provvisorietà dell'epoca il punto che mostra «l'umanità» dell'uomo è proprio il suo rapporto «cosciente» con la natura: non ente «generico», «statico», «indefinito» ma nucleo di possibilità che «dà senso» alla storia, che la «interpreta». Come scriveva Hegel in riferimento all' arte classica, essa, per quanto possa manifestarsi come immediatezza, «non può mai essere un'unità prima e quindi naturale, ma deve mostrarsi come un' associazione *fatta*, portata ad effetto dallo spirito soggettivo».¹⁸⁷

Se in Hegel la natura deve essere «superata» e il «classico» stesso deve morire perché lo spirito abbia il suo compimento storico, in Valéry, all'interno di una prospettiva che non conosce la dialettica, queste problematiche mutano il loro accento: la natura, l'oggetto naturale, quell'oggetto ambiguo che, in *Eupalinos*, Socrate trova sulla spiaggia, la conchiglia, mostrano un'operatività possibile della natura stessa che l'uomo «prosegue», inserendosi nella «formazione» propria al «fare» naturale, aggiungendo qui la *techne* alla *physis* nel senso «leonardesco» di un'interpretazione «tecnica» della «intenzione mitica» che è nei prodotti stessi della natura. Un processo dunque non «lineare» - che non ha inizio e fine precisi - perché vede la creazione dell'opera d'arte come l'inserzione di una dimensione temporale «nuova» in quel divenire «ciclico» - il mare «sempre ricominciato» del *Cimetière marin* - che è il fare della natura: l'istante del fare artistico rinnova infatti, spezzandolo e ricostituendolo, il ciclo del tempo «classico».

In questo modo, per Valéry, la «conquista» della classicità non è né definitiva né, in ultima analisi, pienamente definita: nel suo opporsi alle metafisiche della storia e della bellezza agiscono in lui le idee di *metamorfosi* e di *Bildung* presenti in Goethe accanto alla sua concezione classica del tempo secondo la quale «la legge che governa lo sviluppo dei fenomeni non ha nulla di storico; il suo tempo è un costante presente che ha in sé passato e avvenire».¹⁸⁸ La creazione artistica in Valéry sembra così assumere in sé due fra i principali movimenti di «metamorfosi» presenti nel *Faust* di Goethe: quello di

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸⁷ G.F.W. Hegel, *op. cit.*, p. 577.

¹⁸⁸ S. Zecchi, *La magia dei saggi*, cit., p. 46.

Homunculus, «forma» che trova il corpo attraverso Eros e quello dello stesso Faust che, trasfigurando la bellezza nel movimento della grazia, incontra Elena.

Questi elementi classici, in cui Valéry sembra anche subire il fascino dell'eterno ritorno di Nietzsche, questi legami con l'istante e il tempo classico di Faust - che è in Valéry incontro mitico di Spirito, Corpo e Mondo nell'unità «istantanea» e «ciclica» dell'opera d'arte, «formatasi» per impulso di Eros - non esauriscono tuttavia la «classicità» di Valéry, la «tensione» che la nutre. Vi è infatti un ulteriore elemento, eccedente, poiché a Faust si sovrappone Leonardo con il suo problema «storico» di creare un'unità fra i frammenti, di costruire una forma con un suo «corpo», una sua presenza, mettendo in «atto» un «potere» la cui unitarietà costruttiva è data da saperi frammentari, da conoscenze ridotte, da descrizioni inconcluse che, se non hanno «perso di mira» il fatto, vedono tuttavia i limiti intrinseci alla sua «narrazione». Le eccedenze che la trascendono, i casi che la falsificano.

Valéry, allora, presenta qui la sua paradossale concezione «moderna» del divenire «classico» - un'armonia interpretativa tra il fare della natura e quello dell'uomo. Senza voler «superare» Faust lo «modifica» guardando alle aporie che l'arte, la storia e la scienza hanno aperto dopo Goethe: volendo, come Locke, «secolarizzare» Cartesio, Valéry porta la ragione dal Bello alle «cose belle», con un passaggio che implica «novità», che, come l'*angelus novus* di Benjamin, a volte impone un ingresso «a ritroso» nella storia, impone di sovrapporre al Faust di Goethe quello che Valéry esplicitamente chiama «il mio» Faust. Un Faust che si presenta senza veli come «uomo moderno», che rifiuta di compiere i riti del passato e che ha in fiero sospetto l'eterno ritorno di Nietzsche o il tempo «circolare» di Goethe.¹⁸⁹ Il tempo «classico» che ogni opera d'arte «porta all'essere» esige dunque sempre nuovi istanti: il Faust di Valéry è la «metamorfosi» del Faust di Goethe, del suo «tempo», in un nuovo «eroe» che sa parlare sia con i simboli geroglifici sia con i romantici entusiasmi e che inserisce questa sua «ciclicità» nel divenire «mitico» della creazione artistica, nell'istante del cominciamento che la favola offre.

Il *Mon Faust* inizia infatti *à rebours*: con Faust che vuole «ringiovanire» Mefistofele, insegnandogli che i tempi sono mutati e che si impone ora uno «scambio di poteri». Mefistofele diviene per Faust solo un «prodotto della tradizione» (M.F., p. 58) - un prodotto «storico» - fermo in una «eternità» che non conosce più il presente, che non vede il divenire del mondo, il progresso della scienza che riscopre il *caos* nell'intimo dei

¹⁸⁹ In alcuni suoi appunti Valéry considera «folle» l'idea di Nietzsche dell'eterno ritorno. Significativo, comunque, che avvicini tale idea al «Fermati, attimo», del Faust di Goethe. Si veda S. Kao, *Lire Valéry*, Paris, Corti, 1985, p. 62.

corpi e con esso la consapevolezza della novità sempre intrinseca all'esperienza, che muta, che è in movimento. Allora Faust, con illuminazione diabolica, rivela a Mefistofele che, nell'epoca moderna, l'uomo è cambiato e «tutto il sistema del quale tu eri una delle parti essenziali - il Male ed il suo eterno ritorno all'interno del Bene - «non è più che rovina e dissoluzione» (M.F., pp. 64-5). Faust, in questo mondo, dove non esiste il Bello e il Male si è avvilito, non sa se potrà avere futuro perché non sa più ritrovarsi nel passato.

«Guardarsi dall' amore» ed «accettare il presente» sono i due messaggi lanciati all'uomo moderno: «Sono il presente stesso. La mia persona si tramuta esattamente nella mia presenza, e lo scambio è perfetto qualunque cosa accada» (M.F., p. 109). «Io sono - aggiunge - nel periodo classico dell'arte di vivere», in cui l'uomo torna al legame estetico originario con il mondo, in cui si accetta ed accetta il reale essenzialmente perché «vive», perché «tenta di vivere»: «*io respiro e io vedo...* Ma ciò che forse vi è di più presente nella presenza è questo: *io tocco*. E di colpo, io trovo e creo la realtà» (M.F., p. 112).

In questo modo Faust diviene Leonardo ed ama tutti i suoi propri *desideri*, punto di incrocio, di instabile equilibrio tra due «anime»: quella di Faust che, come Teste, sconcerta con la sua «estrema intelligenza» e «lucidità eccessiva» (M.F., p. 168) e quella della giovane Lust, nuova Margherita, con le sue «oscurità», con la forza del suo oscuro desiderio. La prima anima conduce Leonardo alla scienza e all' arte nel «desiderio intellettuale» di «dominare lo spirito con lo spirito» (M.F., p. 198), di impossessarsi della «triplice chiave» - *Sapere, Potere, Volere* - che apre all'uomo la forza demonica del moderno. L'altra anima, tuttavia, rende «incompiuto», «non finito» come il lavoro stesso di Valéry, l'atto dell'uomo: Lust non si trasforma, come Margherita, nella salvifica *Mater gloriosa* bensì, come possibilità dell'amore, conduce il Discepolo alla perdizione.

Sia di fronte al *rigore* di Faust sia di fronte all'*amore* del Discepolo, Lust invoca una paradossale «continuità» dell'istante poiché in lei, ad ogni istante, ricomincia il mistero del mondo che né l'intelletto né l'amore possono pienamente spiegare, rappresentare, narrare: vi è una *oscurità* (che ricorda la blochiana «oscurità dell'istante vissuto») ¹⁹⁰ nell'uomo che nulla può pienamente rischiarare ma che, nello stesso tempo, indica l'extraterritorialità del tempo dell'uomo, cioè la possibilità di vedere, di esprimere - senza rappresentarlo o storicamente narrarlo - quell' *alterità* che è «dietro» al visibile,

¹⁹⁰ E. Bloch, *Prinzip Hoffnung*, cap. 20. Si veda L. Boella, *E. Bloch. Trame della speranza*, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 243-82.

poiché al mondo non c'è soltanto «ciò che il mondo offre a tutti» (M.F., p. 228). La costruzione di opere d'arte, il fare artistico è insieme l'accettazione di questa oscurità e il tentativo di superarla: è la classicità dell'epoca moderna, un'epoca in cui Faust si sostituisce a Mefistofele, Lust a Margherita, in cui la *negazione* del passato è il punto di avvio della metamorfosi.

Faust di fronte alla fata - Musa che ascolta e Grazia che vede - rivela la forza «oscura» dell'intelletto e dell'amore, la forza che crea: «Debbo ridiscendere sulla terra e riannimare la mia gloria, / Rivivere, duro e sicuro, sapendo ciò che io so, / Rivivere, e non più vivere disordinati esperimenti, /Ma, questa volta, immergere un'anima tutta armata, / Una potenza vergine, e di ogni cosa esperta, / Nel cuore stesso del mondo... E con le mie fiere mani, / Vincere l'uomo e la donna, e tutti gli dei umani...» (M.F., p. 281). In questo «rinascere» che è l'arte, in questo oscuro tentativo di compiutezza, al di qua degli ideali romantici, «la verità è sempre ineffabile» e «ciò che si può narrare non conta che ben poco» (M.F., p. 284): Faust moderno, nella consapevolezza del suo passato che non è più in grado di narrare, non può più trovare il «gusto dell'Universo» perché c'è in lui il demone della negazione. «Non c'è in me - scrive - alcuna ansia di nessun'altra avventura, / In me che ho saputo vincere l'angelo e tradire il demone, / Ne so troppo per amare, troppo ne so per odiare, / e non ne posso più di essere una creatura» (M.F., p. 286).

Sentendo, in primo luogo nel suo stesso corpo, i «limiti» della propria umanità, Faust domina soltanto la Parola che «impera sulla Metamorfosi» (M.F., p. 287): ma possedere la parola significa anche possedere la forza del Mito, dire «No» come prima e ultima parola di fronte al mondo significa, nella consapevolezza del limite e dell'oscuro, dare avvio al *progetto* della creazione artistica - inserirsi paradossalmente, con lucidità estrema ed estremo disincanto, nella storia.¹⁹¹ Così, «negando» il Faust di Goethe - ma mascherandosi dietro esso - Valéry presenta un «nuovo» Faust, che Margherita non potrà salvare dalla perdizione ma che, con Lust, è sempre in bilico verso di essa. Faust è ora «polivalenza» e «pluralità»: «è un essere infinitamente moltiplicato il cui destino (e il tormento) è di ricominciare senza mai esaurire la durata né il possibile». ¹⁹² Capace di tutte le trasformazioni, Faust è *possibilità*, possibilità di costruire, istante che sa vincere e superare nella costruzione sia l'istante «messianico» dell'angelo sia l'ironico nichilismo del demone: «rifiuto della ripetizione ciclica, ma anche rifiuto di

¹⁹¹ Sul potere della «negazione» nella possibilità progettuale dell'arte si veda D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981³.

¹⁹² S. Kao, *op. cit.*, pp. 83-4.

una soluzione illusoria»¹⁹³ che sfocia nel paradosso moderno di un «nichilismo bizzarramente costruttore» (C.I, p. 1042) - un nichilismo che, a differenza di quello di molte filosofie contemporanee, non annulla l'idea di *poiein* e quella della sua storicità né crede che la fine del classico teorizzata da Hegel concluda la parabola dell'arte: ha in sé, invece, la precisa coscienza della possibilità di un mondo post-classico con un suo specifico orizzonte creativo, che pone in essere, attraverso l'arte, il mito come forza genetica di senso.¹⁹⁴

Leonardo-Faust è posto come punto di incrocio e di fuoco del *costruire* (descrivere, fare, interpretare, amare, cercare la grazia) e dell' *esaurirsi* (la frammentazione dei saperi, il non senso della storia, il caso improvviso, la negazione distruttiva, lo scetticismo, «mélange» ben rappresentato dalla fisica contemporanea, che inventa sempre di nuovo e, nello stesso tempo, sembra «dissolvere» la materia): qui incontra le aporie dell'uomo moderno e in esse scopre, anche se in senso ben diverso da quello hegeliano, che l'opera d'arte può soltanto essere «classica» - deve rifuggire gli «eccessi» pur avendo in sé l'eccedenza, deve «mostrare» l'Io pur essendo «altro» dall'Io, deve porsi tra la negazione e l'affermazione. Deve essere, dunque, *possibilità di dialogo*, dialogo fra il sapere e il potere, tra il medesimo e l'altro: il suo tempo non assorbe in sé, nella staticità o in un circolo che ritorna su se stesso, gli elementi in dialogo bensì pone in movimento l'istante, mostra, come Leonardo, la possibilità costruttiva del molteplice, il *desiderio di unità* che è in esso, la stabilità e l'arbitrio di un'unità posta in essere da un movimento aporetico. Ha in sé quel che Hegel chiamava lo «spirito di passaggio» che segna la «morte» del classico - la «scissione in generale fra lo spirituale per sé autonomo e l'esistenza esteriore»¹⁹⁵ - senza che, tuttavia, questo «spirito» ammetta la distinzione tra uno stato di «pacifica conciliazione» e uno di «ostilità e inconciliabilità».¹⁹⁶

Se esiste una «dialettica del moderno» è questa - nell'Io come nel Fare - una dialettica che, con Kierkegaard, si può chiamare «qualitativa», una dialettica quindi che solo là dove le qualità sono in «atto», nella logica della costruzione artistica, può mostrare i caratteri, le aporie, le certezze e il vuoto dell'uomo moderno. È questo, infine, ciò cui ci si dovrà rivolgere per non chiudere il costruire di Leonardo - il suo interpretare la natura con l'arte - in un «circolo ermeneutico»: si dovranno riprendere i termini sin qui utilizzati - interpretazione, scienza, ragione, genio, creazione, mito, grazia, desiderio,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 96

¹⁹⁴ Si veda S. Zecchi, *Novalis*, in AA.VV., *Romanticismo*, Milano, Unicopli, 1987.

¹⁹⁵ G.F.W. Hegel, *op. cit.*, p. 673.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 677.

alterità - per porli in dialogo. Un dialogo che non si conclude in domande e in risposte o in una «fusione di orizzonti» (di matrice gadameriana)¹⁹⁷ bensì in una «polifonicità», in una costruzione dove nessuna voce - e nessuna Bellezza o Verità - prevarica le altre: in una *poietica* dove l'uomo moderno «sente» e «costruisce» - mai concludendo di «sentire» e «costruire» - le varie, molteplici «oscure» «cose belle», facendo rinascere, in un'incessante metamorfosi, il proprio desiderio.

¹⁹⁷ Si veda H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983.

QUARTO CAPITOLO

POIETICA E OPERA D'ARTE

1. Valéry e la poietica

La poietica dopo Valéry. Nel *Discours sur l'esthétique*, come già si è notato, Valéry sintetizza la sua posizione filosofica riconducendola a un ambito che chiama «poietica», facilmente ricollegabile al senso generale del greco *poiein*, il quale appare come «orizzonte» dell'opera che, nel senso husserliano, mostra modi di datità di nuova specie. Un orizzonte che, come vuole Jauss, permette di integrare il *costruire* e il *conoscere*, scorrendo nella *poiesis*, non senza richiami «romantici», un *sapere poietico* che designa quell'esperienza estetica fondamentale per cui «l'uomo può soddisfare il suo bisogno generale di *sentirsi nel mondo come in patria*, e di *abitarvi*, attraverso la creazione artistica».¹

La *poiesis* è dunque una forza che permette non soltanto di superare l'estraneità del mondo ma anche di appropriarsi di tale alterità cogliendone il senso espressivo, che si pone come l'orizzonte in cui l'opera può presentarsi: un orizzonte che vede l'arte come *attività instauratrice* e che, da Hegel a Souriau, ha superato gli schemi posti da un'estetica la cui dimensione «soggettiva» non era stata ancora, come direbbe Gadamer, «trascesa».

Tale orizzonte poietico, sul quale per primo Valéry ha posato lo sguardo, trova nell'estetica francese contemporanea, in particolare con R. Passeron (e il suo gruppo di ricerca), un ampliamento significativo, che, tuttavia, è ancora spesso vincolato a piani descrittivi tipologici e psicologici di evidente matrice «positivista». Peraltro, Passeron è convinto (e ciò non corrisponde al vero) che Valéry parli di «poietico» in specifico riferimento alla sola poesia e, di conseguenza, la sua prima proposta è quella di «ampliare» la nozione valéryana a tutte le arti o, addirittura, a tutte le attività costruttive e opere dell'uomo. D'altra parte, l'impostazione di Passeron ricalca quella di Valéry, dal momento che vede l'opera tra il *poiein* e l'*aisthesis*, fra l'artista che la propone e il pubblico che la recepisce: possono così differenziarsi gli specifici atteggiamenti soggettivi nei confronti dell'opera stessa, quelli cioè che danno origine all'estetica, alla poietica e alle scienze particolari dell'opera. L'oggetto specifico della poietica non è infatti l'artista, così come non lo era per Valéry, e ancor prima per la vichiana logica poetica:

¹ H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, p. 12.

centrare l'attenzione sulla particolarità dell'artista condurrebbe ad una relativizzazione psicologica o tipologica dell'intero discorso, che farebbe perdere di vista l'orizzonte su cui si muove la poietica stessa, cioè il rapporto dinamico con cui è in relazione con la sua opera.

Alla distinzione di «atteggiamenti» si affianca quindi la considerazione dell'effettiva unità che tutte le scienze coinvolte nel campo dell'arte trovano nell'*opera* stessa. Il «passaggio», o il mutamento di prassi intenzionale, dall'artista al pubblico, dal *poiein* all'*aisthesis*, ha comunque il suo referente nell'opera, vero e proprio «discrimine» che permetterà di definire la poietica come «la promozione filosofica delle scienze dell'arte che si fa» e l'estetica come «la promozione filosofica delle scienze dell'arte che si consuma».² Tale distinzione tra il «fare» e il «sentire», che risultano sempre interconnessi, deve tuttavia far risaltare la specificità dell'attività produttiva dell'arte dal momento che Passeron è convinto (pur se non giustifica tale convinzione) che l'opera in quanto tale sia chiarificata più dal processo della sua produzione che da quello della sua «consumazione» dal momento che il primo ci conduce, per usare la terminologia propria a E. Souriau, alla genesi instaurativa delle opere, all'interno della complessità delle loro linee diacroniche e sincroniche che coinvolgono, ancor più che l'estetica, l'etica o discipline collaterali (in primo luogo la sociologia).

La poietica deve, per Passeron, risultare più «chiara» del suo oggetto, cioè dell'opera d'arte, che porta con sé concetti corollari come creatività, spontaneità, sforzo creativo, ispirazione, espressione, liberazione attraverso l'opera che non risultano mai del tutto analizzabili. Il programma della poietica mira appunto «a chiarificare, su dei fatti, il senso di tutte queste parole».³ Volendo dunque ricercare, anche se non una norma, uno «schema» o un «sistema» della poietica, Passeron pretende che essa segua tre ordini metodologici, i quali costituiscono, per così dire, tre «livelli» di «temi scientifici». La poietica adotta dunque, in primo luogo, il metodo «pluralista» delle scienze umane, guidato da un intento «descrittivo» che deve «lasciar essere» l'oggetto che studia. Il secondo metodo si rivolge alla introspezione dell'artista, alla descrizione che gli offre della sua esperienza, all'analisi fenomenologica dei suoi rapporti con la sua opera. Questa duplice conoscenza «fattuale», indubbiamente «relativa», va integrata con una riflessione che, in modo esplicito, Passeron chiama «normativa», in cui, come «scienza critica», la poietica si pone accanto alla morale, all'estetica, alla logica, con ciò definen-

² R. Passeron, *La poïétique*, in AA. VV., *Recherches poïétiques*, t. I, Paris, Klincksieck, 1974, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 20.

dosi come «la scienza normativa dei criteri dell' opera e delle operazioni che la instaurano».⁴

La normatività che la poietica assume in Passeron sembra così differenziarla dalla prospettiva che di essa offriva Valéry. Passeron tuttavia precisa che la normatività della poietica non è quella dell'estetica poiché, in qualche modo, la precede e la fonda, inserendo elementi «casuali» e la forza del «nuovo» posto in ogni opera in un quadro normativo che si rivolge alla «piena» instaurazione dell' opera stessa come oggetto che possiede una sua specificità nei confronti degli oggetti materiali presenti nel nostro mondo circostante. Tuttavia, dal momento che Passeron vuole costruire un «sistema» della poietica - con al centro l'opera come incontro di «fare» e «sentire» -, risulta evidente l'assenza di un momento descrittivo delle operazioni che caratterizzano i vari atteggiamenti soggettivi (a differenza di altre tradizioni come - ed è importante non soltanto per esemplificazione - quella rappresentata da M. Dessoir e dal movimento dell' *algemeine Kunstwissenschaft* in Germania). Il creare dell'arte esige infatti un atteggiamento descrittivo poiché l'intreccio delle sue disposizioni, fattori psicologici e tratti caratterologici, può difficilmente venire ricondotto immediatamente, con un'intuizione più o meno geniale, ad una unità. Una unità, quindi, che non potrà venire colta su un piano «estetico», pur se tale piano è la base della costruzione stessa dell'arte dal momento che, come scrive Dessoir, «nel creare artistico agisce qualcosa d'inconscio, o meglio di subconscio: le idee operano, direi quasi, a proprie spese e senza disturbare continuamente la coscienza». Come in Valéry, tuttavia, questo fondo «casuale», questa libertà dell'immaginazione creatrice «da sé può concludere ben poco, se non interviene la ragione che funge da facoltà ordinatrice e da guida».⁵

Su questo piano «generale», il terreno della poietica cresce complicandosi nella varietà delle arti, delle singole opere e degli artisti, che hanno quale unico versante comune quello «antropologico», poiché all'azione dell'uomo in ogni caso va ricondotto il piano poietico: ma un'azione che porta sempre alla centralità dell' *opera*, parola che designa in generale «tutto ciò che l'uomo elabora, fabbrica, istituisce, e che resta in qualche modo fragile in una società insieme valore e realtà».⁶ Il criterio generale dell'umano viene quindi determinato come «la capacità di compiere un'opera», instaurando così storicamente la propria qualità «umana»: l'opera, e l'opera pittorica in spe-

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, a cura di L. Perucchi e G. Scaramuzza, Milano, Unicopli, 1986, p. 159 e p. 169.

⁶ R. Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1969, pp. 7-8.

cifico, è il lavoro creatore, il suo interpretare, «giunto a iscriversi in una tale materia da lui trasformata, che è divenuta uno dei volti attraverso cui si esprime l'essere dell'uomo». ⁷ Passeron mostra così la specificità dell'espressione pittorica, che si costruisce attraverso una manipolazione-selezione degli elementi che la natura offre; entrando in tal modo nel problema stesso dell'espressione in cui ogni opera esprime «altro» da se stessa, rivelando la sua appartenenza a sistemi simbolici o, meglio, a *sistemi di espressione*: «non c'è, in verità, opera d'arte che a partire dal momento in cui ciò che è fabbricato e costruito sbocca su un'altra cosa, che non è implicata né materialmente né tecnicamente nella costruzione tecnica, ma *espressa* da essa». ⁸

L'opera esiste in quanto tale attraverso il *senso* che assume nel suo farsi, che non necessariamente coincide con l'intenzione creatrice da cui è animato l'autore: la descrizione dei suoi molteplici elementi costitutivi conduce a una conclusione che è ormai una acquisizione «storica» dell'arte e della genesi stessa del figurale, cioè che la pittura, in quanto «lingua che si cerca», sfugge al campo (e al dominio) dei sistemi semiologici, se questi vogliono rendersi «assoluti» e più non svolgono la loro funzione «analitica». L'arte infatti, come ricorda Formaggio, non appartiene agli apparati informativi, la sua espressività è *comunicazione* - costruzione e creazione - che non si lascia facilmente ricondurre alle regole di un linguaggio. ⁹ L'espressività pittorica, cioè quella comunicazione che connette intenzionalmente fra loro il creatore, lo spettatore e l'opera, trova il suo legame originario nel riconoscere, nell'opera, una natura comunemente visibile al di fuori di essa, che è in primo luogo, così come era per Leonardo, un «mondo visivo» che offre «lezioni» su ciò che dovrà in seguito essere trasformato in opera pittorica.

Questa «condotta instauratrice» non si limita né al campo della pittura né a quello dell'arte, dal momento che numerose attività dell'uomo trovano in un'«opera» il loro punto unitario: Passeron afferma infatti che «si è in diritto di parlare di una poietica delle religioni, delle lingue, dei miti, delle filosofie, delle tecniche, delle scienze, dei costumi e del diritto, come di una poietica politica», la cui «ammissibilità» sarà determinata dalla «poietica generale», ¹⁰ che dovrà stabilire se queste attività siano o meno

⁷ *Ibid.*, pp. 8-9. È da precisare che Passeron ben poco si richiama al movimento tedesco della «scienza dell'arte», sorto intorno a Dessoir all'inizio del secolo, ed è invece molto legato alla cultura francese, non necessariamente estetica. Fra i suoi riconosciuti maestri si trova infatti I. Meyerson, psicologo parigino autore di *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin, 1948.

⁸ *Ibid.*, pp. 208-9.

⁹ Si veda D. Formaggio, *Arte*, cit., pp. 161 sgg.

¹⁰ R. Passeron, *Le poiétique*, cit., p. 23.

«creatrici», stabilendo con ciò la specificità dell'arte fra le attività costruttive dell'uomo - la *lotta* dell'uomo contro il vuoto. In tal modo ritorna in primo piano, quale costante che corre attraverso tutte le tematiche filosofiche sulla creazione artistica, quasi meta-storicamente, il versante «etico» del fare dell'arte che cerca sempre di nuovo di indurre al costruire, di «sforzarsi» nel fare per «riempire» lo spirito, per cogliere cioè, nell'universo normativo della poietica, la specificità *espressiva* del fare dell'arte, testimoniata dal divenire dei vari «sistemi espressivi», dal divenire delle singole arti, dal processo che tutte le accomuna quasi come «hegeliana» manifestazione sensibile in cui l'oggettività è una «cifra» dell'interiorità.

Una «cifra» che, come scrive R. Court ricordando Merleau-Ponty e Cassirer, è in primo luogo un senso «che mira un'esperienza anteriore all'atto di significazione, cioè più originale di quella del linguaggio verbale votato al concetto», che ci conduce verso quei «linguaggi indiretti che sono le opere d'arte». ¹¹ Come già in Diderot, *l'espressività*, termine che nella storia dell'estetica assume molteplici e ambigue valenze, si rivela come un'attitudine di certe «cose» di comunicare un sentimento, di entrare in comunicazione, in una sintonia empatica con la sensibilità-sensualità del soggetto, cioè di cogliere un mondo, una serie di «orizzonti», oltre il punto di vista (ed il relativo orizzonte) del rappresentare, della pura e semplice ri-presentazione fantastica dell'oggetto: sono «voci del silenzio» che in qualche modo si contrappongono - ampliandone lo spazio visivo verso l'invisibile e non negandolo - all'universo del discorso, a quel linguaggio «diretto» che veicola significati concettuali o pratico-utilitari.

Questo «silenzio» carico di espressione, come i gesti dei sordomuti o i geroglifici, non è il segno di un «vuoto» o di una «assenza» o di una pura e semplice «sublimazione» immaginativa bensì mostra la pienezza di senso di una presenza percettiva, cioè il significato non puramente gnoseologico del percepire: «portato dalla potenza materiale dei simboli, dimorante in permanenza all'interno della massa di un materiale ben particolarizzato, ci si offre come una sorta di linguaggio *lourd* che irradia un senso misterioso ed inesauribile». ¹²

Questo legame materiale-comunicativo dell'espressione con il soggetto e con la realtà dialogica del nostro mondo circostante, con la natura come mondo di «cose» da «interpretare», ricerca, in alcuni aspetti dell'estetica francese contemporanea, e in primo luogo in M. Dufrenne, un diverso radicamento, il «ritorno» verso una «fonte» di senso originaria che è Natura nel senso «naturante» di Spinoza, come «principio» di

¹¹ R. Court, *Le musical*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 11-2. ¹² *Ibid.*, p. 228.

¹² *Ibid.*, p. 228

infinita produttività. Il «poetico» o il «poietico» come espressione della natura diviene così la manifestazione estetico-sensibile della poieticità «ontologica» della Natura naturante - una poieticità che, tuttavia, non dimentica la «poietica» di Valéry.

Valéry infatti, nota Dufrenne in *Le poétique*, parla di uno «stato» o di una «emozione» poetica in cui è impegnata la totalità della persona, la sua «sensibilità generale» il cui correlato è il mondo, un universo di senso. Di conseguenza, Valéry non è vittima di un relativistico «psicologismo» poiché egli assegna all'emozione una *intenzionalità*, che la conduce a scoprire il senso espressivo di un mondo di «sogno», ma dove il sogno è all'interno di una veglia, provocato da una percezione, è creazione di opere attraverso la produttività che coglie - e li interpreta - i contenuti immaginativi posti nei dati stessi della percezione. Scoprire questo mondo è, per Valéry come per Dufrenne, raccogliere il senso dell'opera poetica, facendo di esso una conoscenza che è co-nascenza, un senso cioè cui nessuna analisi linguistica, strutturale, «intellettuale» può rendere giustizia. È questo il motivo per cui Valéry («l'ultimo dei classici» per Dufrenne) insiste sul lavoro, in cui l'uomo nasce insieme all'opera che sta costruendo, entrambi animati da un comune principio «instaurativo», sorta di «energia spirituale» che pone in «comunicazione» con la Natura naturante.

L'espressione diviene la rivelazione, in primo luogo estetico-sensibile, mostrata tuttavia dall'arte, della poieticità della Natura come «idea-limite», «fondo» inesauribile di possibilità costruttive, divenire del senso che trascende le dimensioni del rappresentato (di ciò che un gioco di parole permette in francese di considerare come meramente «rappresentato», *representation*) per aprirsi al «nuovo» di universi «poetici» «che rispondono alle esigenze più segrete della musica e dell'espressione». ¹³ La poieticità, il lavoro dell'artista, la sua capacità di esprimere sono ricondotti ad una potenza «ontologica» naturante, che in sé supera, ed annulla, qualsiasi dicotomia fra soggetto e oggetto, in sé sintetizzando il loro senso «intenzionale». Superando lo stadio «intellettivo» della significazione, la *poiesis* della natura trasforma la relazione intenzionale in «fusione» ontologica e qui vede, come ciò che costituisce l'essere della Natura, lo slancio di una costruzione che è *espressiva*, che è il «fondo» schellingiano dove, al di là di ogni finalismo teologico, si mostra nelle opere concrete che l'uomo costruisce. Il «poetico», nella sua intrinseca «poieticità», intesa nella sua radice «greca» ed «aristotelica», si offre come «essere poetico della Natura, che insieme suscita lo stato poetico e sollecita il linguaggio poetico». ¹⁴

¹³ M. Dufrenne, *Le poétique*. Paris, Puf, 1973², p. 101

¹⁴ *Ibid.*, p. 226

La poesia dunque, come i miti, i mutoli geroglifici, è il «primo linguaggio», un linguaggio espressivo naturante, il linguaggio con cui l'uomo «risponde» al linguaggio della Natura o che, piuttosto, fa apparire la Natura come linguaggio: la poesia è poetica, cioè è quella *poieticità* che «dice», cioè «esprime», l'essere poetico della Natura poiché «è la Natura che è in primo luogo e fundamentalmente poetica: poesia che ispira ogni poesia. È poetica nella misura in cui esercita ed esprime il suo *poiein*».¹⁵ L'intuizione «poetica» della Natura nel suo ispirato «produrre» si cristallizza in «opere», in immagini del mondo, mondi che, si potrebbe dire con terminologia jaspersiana, sono le «cifre» della Natura, ciò attraverso cui la Natura parla, comunica, entra in relazione con la nostra «dimensione estetica». Ogni arte diviene allora, per esprimere, una imitazione «cifrata» della Natura: non riproduzione «artificiale» di oggetti naturali bensì concreta possibilità di costruire oggetti che abbiano la consistenza e lo «splendore» delle immagini «naturanti» con cui la Natura stessa si rivela - oggetti che esprimono un mondo al di là di ciò che l'opera rappresenta, natura naturata che mostra gli infiniti volti possibili - l'infinito estetico - della Natura naturante.

Il piano «interpretativo» di Dufrenne pur non scorrendo, come in Diderot, i segni geroglifici di un'espressività qualitativa della natura che è la stessa delle esperienze scientifiche, pone ugualmente la genesi dell'espressione artistica da un principio produttivo, naturante, che, coinvolgendo interamente la nostra sensibilità, è l'origine stessa, il «cominciamento» della donazione di senso. Interpretare il naturato sarà allora, per Dufrenne, risalire al naturante e alla sua originaria «poeticità» espressiva, dal momento che «il poetico designa in primo luogo la potenza che si rivela nell'apparire della Natura» - una Natura che può d'altra parte apparire soltanto «attualizzando i suoi possibili e divenendo natura naturata».¹⁶ Una natura che sempre testimonia, dunque, la presenza creatrice del naturante, testimonia cioè come la Natura sia in ogni sua parte «poetica» e come la «poesia» sia un fondamento in tutte le opere in cui la Natura si esprime.

Il poetico, nella sua forza naturante, appare come il «trionfo» del sentimento, trovando la sua «sede», la sua «presenza» nella «generosità» e nella «benevolenza» del sensibile. Il «Fare» della Natura comprende in sé atteggiamenti che trascendono la dimensione «leonardesca»: la «grazia» dell'ispirazione è guidata da un principio «naturante» irriducibile a una genesi descrittiva, la cui «forza», anche se colta sempre e soltanto a posteriori attraverso il naturato, in realtà lo «precede» e lo fonda. È questo il

¹⁵ *Ibid.*, p. 231

¹⁶ *Ibid.*, p. 242

segno evidente dell' assenza, in Dufrenne, forse per il suo privilegiare sia il lato estetico-sensibile sia quello ontologico del discorso, della precisa consapevolezza della creazione artistica come *instaurazione* di opere, tecnicamente costruite e formate - consapevolezza che la tradizione della poietica trae, oltre che da Valéry, dall' opera di E. Souriau, «padre» dell' estetica francese contemporanea.¹⁷ Un'instaurazione che, quando non deborda anch'essa su una metafisica ontologica, sull' Arte posta da un movimento dell'Essere opposto a quello del Cogito, e la cui intenzionalità dunque lo trascende, è tuttavia presenza delle opere che, nel loro essere al mondo, si offrono come «percorsi di attività», come, direbbe Valéry, «progetti architettonici».

Progetti che - in quanto geroglifici di senso, in quanto «miti» - sono costruzioni che hanno in sé un principio, o un germe, di «decostruzione», a testimonianza che la *poiesis* dell' arte, a differenza del processo naturante della Natura, ma anche differenziandosi dalle costruzioni «ripetitive», conosce, e in sé con essi dialoga, la distruzione, la negazione, la fatica, soprattutto l'intervento del «caso» e dell'arbitrario, di elementi «altri» che la descrizione fenomenologica serve a «presentare», non a spiegare, e che rendono il «fare» una «espressione artistica», con ciò ponendo il problema generale dell'espressione, cioè della «dicibilità» del senso del mondo dell'arte.

La necessità della «destrutturazione» - vedere nell' arte il caos, il caso, un desiderio non analizzabile, un eros di cui non si può ricostruire una genesi libidinale - è tanto più necessaria quanto la «struttura» instaurata non è un oggetto d'uso, una «cosa» dell'universo «finito», bensì un'opera d'arte, una specificità dell'infinito estetico. La «destrutturazione» propria alla poietica, non essendo un elemento «estrinseco» ma «costruttivo», segna la specificità «etica» del fare stesso: un'eticità che, al di là di molteplici prese di posizioni politiche e ideologiche,¹⁸ è comune a tutto il «movimento» della poietica poiché solo un *ethos* quale modalità di essere al mondo dell'artista, im-

¹⁷ L'intero sviluppo del pensiero di E. Souriau, anche quando le sue posizioni rivelano ben precise svolte metafisiche, appare orientato in senso poietico, come è evidente sin dalla sua prima opera «estetica» *L'avenir de l'esthétique*, del 1927. In particolare, Souriau ha partecipato al primo volume delle *Recherches poétiques* curato da Passeron con un importante saggio che ha come titolo *La notion d'oeuvre*. Su Souriau si veda il volume della «Revue d'esthétique» *L'art instaurateur*, nn. 3-4, 1980, dedicatogli in occasione della morte.

¹⁸ È molto forte, nell'estetica francese degli anni '70, l'opzione ideologico-politica, più «anarchica» che «marxista». I testi più importanti di questa «svolta» politica (che è divenuto quasi un atteggiamento «scolastico») sono i volumi di O. Revault d'Allones, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973 e di M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974

pulso a «leggere» nel mondo che ci circonda, sempre di nuovo ad ogni atto costruttivo, qualcosa «di più» e qualcosa «d'altro», può spingere ancora al fare, al *desiderio* di interpretare costruendo il naturato da qui traendo il naturante, la grazia ancor prima della bellezza, cioè il sentimento di una comunicazione con la realtà circostante operata attraverso sistemi non codificabili, con *logoi* paradossalmente non sempre «dicibili», in dimensioni che, pur nell'ambiguità del termine, possono dirsi soltanto «espressive».

L'espressione, insegna Valéry, e già Diderot indicava, nasce superando l'imitazione, sostituendo cioè ad uno statico «modello» il movimento del «dialogo» interpretativo di un «progetto» che, come scrive O. Revault d'Allones, è «una realtà anticipata, una realtà che ancora non esiste e che, di conseguenza, non posso *imitare*: non posso che costruirla»,¹⁹ La «perfezione» di Valéry non è un «modello» statico ma una conquista costruttiva che ha momenti «anarchici», è un progetto che non ha una «fine» ben precisa, e neppure una definizione normativa, non rinchiudibile in un cerchio ontologico o linguistico. In queste tracce di «destrutturazione» finalizzate a un progetto costruttivo che non può dimenticare la centralità del soggetto - la poietica assume in sé alcuni caratteri «critici», elementi che impediscono di «concentrare» la costruzione dell'arte in una sua esclusiva «polarità». Il «desiderio», che per Lyotard «spezza» il senso dell'intenzionalità, non è allora il «motore» del fare ma un «itinerario» che mostra la possibilità di superare il «sogno» dell'artista per realizzarlo - superare cioè lo «stato poetico» per andare verso la poesia. Il desiderio, nella poietica, pone così il piano di una «decostruzione» che, volgendosi alla ricerca del senso del soggetto in un «progetto», si oppone alle «decostruzioni» poststrutturaliste (in particolare, appunto, di Lyotard).

Lyotard infatti, discutendo sulla funzione critica dell'opera attraverso un esame del pensiero di Adorno, critica il filosofo francofortese perché non ha compreso che ciò che l'artista realizza non sono le sue intenzioni bensì delle «intensità anonime»²⁰: tuttavia anche al di là di Adorno, nella poietica è l'impostazione «etica» a richiedere che si parli ancora di «soggetto», di un soggetto che costruisce e come il Teste di Valéry, sa *riconoscersi* - e si riconosce in primo luogo costruendo (anche se non fa di se stesso una «totalità», priva di angoli oscuri e «svolte» cieche). Per Lyotard, invece, la «decostruzione» non «ricostituisce» il soggetto ma porta «al di là» di questo o, almeno, mostra come «incriticata», nella tradizione della filosofia, la nozione stessa di soggetto - un sog-

¹⁹ O. Revault d'Allones, *Destrutturazioni*. Faenza editrice. 1976, p. 52.

²⁰ J.F. Lyotard, *Adorno come diavol*, in J.F. Lyotard, *A partire da Marx e da Freud*, Milano, Multhipla. 1979. p. 195.

getto che invece determina per la poetica la sua «funzione» nell'operatività intenzionale del costruire. Un soggetto-creatore che, indagato nelle sue generali capacità costruttive, viene piuttosto «criticato» come realtà presente nel «particolare», cioè nelle singole situazioni storiche (rappresentante quindi, nell'epoca moderna, di un carattere di unicità e individualità numerica del creatore che non deve essere spiegato con un «potere» dell'individuo «ma unicamente con la sterilità, con la sterilizzazione del gruppo in quanto tale»).²¹

Nella creazione si deve allora, e ciò è imposto dalla prassi stessa anche nei suoi momenti «decostruttivi» o «controprassistici», cogliere il «desiderio» posto in opera nel cammino stesso della storia, «non come un oggetto indifferente ai soggetti ma, al contrario, come attrattiva per un'infinità di soggetti, perché è tutta quanta caricata di una soggettività, che forse non ha niente altro da dichiarare se non la propria affermazione e la propria diversità dai semplici oggetti». ²² In questa sua forza l'arte non riveste il significato di una ideologia o di un riflesso né di una pura «conoscenza» poiché lo «statuto» dell'espressione artistica è per essenza «stratificato» e richiede da parte del soggetto atteggiamenti non univocamente assimilabili al «sapere», alla «conoscenza», all'ideologia. Ciò proprio perché tutti questi strati sono compresenti nel fare dell'arte e, tuttavia, in essa, nell'opera, trovano la loro paradossale «unità». Come scrive Revault d'Allones, mentre «l'operatività della scienza e dell'ideologia ha la sua origine altrove e non al loro interno (per esempio nel bisogno, nel profitto, nella lotta di classe), l'operatività dell'arte, quella che porta alla creazione dell'opera, è irrimediabilmente inerente all'arte stessa». ²³

L'arte, come ha dimostrato Valéry, possiede una genesi che non può essere né dogmatizzata né «addomesticata». Il bisogno e il desiderio non devono quindi ridurre l'arte all'eteronomia, all'asservimento a principi «altri» poiché loro compito è mostrare come «l'altro» sia inscindibilmente connesso alla genesi costruttiva dell'opera stessa, agendo al suo interno perché «l'infinità» dell'opera non si presenti mai come una realtà «pacificata», del tutto estranea alle forze che hanno condotto alla sua formazione. La poetica, sin da Valéry, si oppone a quella che, con terminologia freudiana, potrebbe chiamarsi la «sublimazione estetica» e che consisterebbe «nel proporre ed anche nell'imporre al desiderio un soddisfacimento tramite ed in oggetti che, pur rimanendo affini sotto un certo aspetto all'oggetto originario, non sarebbero più "selvaggi" ed im-

²¹ O. Revault d'Allones, *Destutturazioni*, cit., p. 93.

²² *Ibid.*, p. 94

²³ *Ibid.*, p. 99

mediati, ma mediati, acculturati, addomesticati e soprattutto valorizzati dalla loro messa in rapporto con un ideale, ritenuto esso stesso superiore a quello del soddisfacimento diretto». ²⁴ In altri termini, si tratta di tenere vive nell'opera d'arte la forza formativa portata dal caso e dalle tracce del mito, non riconducendo la sua genesi ad una dominante «necessità» che uccide il desiderio incapace di esaltarne le potenzialità produttive connesse al *piacere*, cioè a quello specifico «estetico» che costituisce, per Valéry, la grande ricchezza comune dell'uomo che crea arte e di colui che la recepisce.

In questo senso la prospettiva di Valéry, quella di Revault d'Allones, così come numerose correnti dell'estetica fenomenologica, colgono ugualmente la specificità essenziale del fare artistico nella sua base estetica, in quella operatività del soggetto che, nell'arte, agisce «sotto il principio di piacere», un piacere «originario» che, nei suoi legami non sempre «fenomenologizzabili» con il bisogno, il desiderio, l'immaginazione, la specifica «alterità» dell'opera o della materia, conduce la «perfezione» dell'opera ad una «desublimazione liberatrice» che non abbandona il legame con il casuale e con il trasgrediente. «Il vero e proprio carattere distintivo della perfezione formale - scrive Revault d'Allones - nei confronti delle altre operazioni dell'attività umana è il piacere estetico che essa procura, che né l'attività scientifica né il lavoro ideologico raggiungono ed a cui del resto neppure mirano». ²⁵

Al di là, dunque, delle «ideologie» del desiderio, il rapporto «estetico» con l'opera - quella sfera «mitica» e «originaria» che Valéry chiama «piacere» - coglie la specificità sia della creazione sia della contemplazione dell'opera nella loro pregnanza «erotica», «idea fissa» che non può venire soddisfatta nel momentaneo poiché richiede di perdersi in una «totalità» che è «apertura» all'infinito estetico: ed è apertura solo se si pone nella «perfezione formale» della sua «grazia» o «purezza». L'autonomia del piacere estetico si rivela qui pienamente proprio perché il legame con eros impedisce la riduzione dell'opera a piaceri «libidinali», cioè ad una sua presentazione come semplice «macchina desiderante»: anche là dove il piacere e il desiderio spezzano la normatività dell'estetica nei confronti dell'arte, così come il dominio della rappresentazione sull'espressione, l'infinità cui essi «aprono» deve essere riportata all'opera attraverso gli atti del soggetto, sia costruttivi sia ricettivi. Il piacere deve rivelarsi come una forza estetica non riducibile alla fisiologia o alla psicologia così come il desiderio non è un impulso «vuoto», meramente fantastico, ma si confronta sempre con la materia, con il

²⁴ *Ibid.*, p. 103

²⁵ *Ibid.*, p. 111

costruire, tende a «riempire» di contenuti radicati nei materiali stessi la forza produttiva dell'immaginazione.

In particolare, per non rinchiudersi nei circoli ideologici (o di critica ideologica dell'ideologia) della «pura contemplazione» - come se l'opera «compiuta» avesse del tutto assorbito in una pacificata «totalità» la sua propria genesi - i piani dialogici dell'opera, ovvero le sue relazioni contestuali diacroniche e sincroniche, hanno particolare risalto se analizzate con gli occhi della poietica, cioè entrando, attraverso il piacere, e approfondendo questa che è, per Valéry, una «gioia originaria», nei processi stessi del «fare» dell'arte, nell'instaurazione delle opere come particolarità espressive che, richiedendo il «sapere», non si esauriscono in esso, non si presentano come il risultato - la somma - di una accumulazione di mezzi. Le «condizioni» del fare artistico, della poietica, non sono «accumulative» poiché impongono l'attenzione verso la «qualità» degli atti del soggetto, sottolineando, come scrive Revault d'Allones, «che i saperi accumulati hanno poca importanza nei confronti dell'arte del fare e che l'uso di ciò di cui si dispone vale più del suo possesso».²⁶

La creazione artistica è dunque una realtà «pluralista», «multiforme», «variegata» che «suppone l'esistenza in potenza, in qualche parte nell'ombra, di ciò che essa farà essere in atto», un atto che è dunque una «messa in luce» o una «illuminazione» di cui l'opera è «una virtualità promossa all'essere grazie a un certo *éclairage*».²⁷ La dimensione «ideologica» della creazione artistica, quello che per Bachtin era il dialogo del «testo» con il «contesto», cioè con dimensioni extratestuali, anche quando conduce, nella poietica post-valéryana, a posizioni dichiaratamente «politiche»,²⁸ torna sempre alla «metodicità» del «fare», cioè alla sua «appartenenza» alla specificità etico-antropologica dell'uomo stesso, all'uomo «misura di tutte le cose» in Valéry, in attesa attraverso l'arte, per Dufrenne e Revault d'Allones, di utopiche «promesse di libertà».

Tuttavia, al di là (o meglio, alla radice) di posizioni ideologiche che si richiamano alla tradizione «critica» (Revault d'Allones), di estetiche dell'instaurazione che si rivelano metafisiche dell'essere (E. Souriau), di indagini fenomenologiche sull'estetica che, ancora all'interno di un irrisolto «cartesianesimo», vedono solo in opzioni ontologiche l'incontro dell'oggetto estetico-artistico con i vari atteggiamenti soggettivi (M. Dufren-

²⁶ *Ibid.*, p. 115. E' per questo motivo che l'arte può assumere una valenza «critica» e condurre verso una «desublimazione liberatrice», fondata su una «ridefinizione» della creazione e del piacere. E infatti «desublimazione liberatrice» è proprio il titolo del saggio da cui stiamo citando.

²⁷ O. Revault d'Allones, *La création artistique et les promesses de la liberté*, cit., p. 5.

²⁸ Scrive O. Revault d'Allones, *La création artistique*, cit., p. 291: «In ogni società che tenda ad abolire ogni creazione, l'abolizione di questa società diviene la sola creazione possibile».

ne), di «sistematiche», non prive di tracce positiviste, dei processi e delle scienze «implicate» nella genesi della poietica stessa - alla radice, dunque, di posizioni che si riconoscono tutte quante una base *poietica* - quale loro comune «orizzonte» - si ritrova l'indagine che Valéry ha condotto sulla «poieticità», ricercandone una fenomenologia che, considerata la particolarità del suo oggetto, oltre che la specificità intenzionale del piacere soggettivo che verso l'opera conduce, non può riprodurre «passivamente» criteri prefissati bensì deve adattarsi alle particolarità dell'oggetto e dell'infinito estetico: una fenomenologia allora che, come si è notato, procede per «figure», per «miti» - Leonardo, Teste, Cartesio, Goethe, ecc. - ciascuno dei quali mostra e «incarna» un «livello» della genesi dell'arte. In questo modo il terreno «destrutturato», «casuale», «mitico» su cui l'arte si fonda mostra una forza poietica che è, come in Goethe, *forza di metamorfosi*, ricostruzione della *Bildung* dell'arte attraverso figure umane e atti dell'uomo, forza costruttiva che è espressione e, proprio per questo, non ha un nome che la esprima: qui, come in Faust, «il sentire è tutto» e il nome «è solamente un suono, un fumo, una nebbia che vela lo splendore del cielo». ²⁹ La poietica di Valéry sembra allora ripercorrere la discesa di Faust alle Madri, consapevole del rischio di dovere affrontare il «vuoto» e la «solitudine», regioni mai percorse e non da percorrere, per trovare tuttavia, di fronte al nulla come possibilità, il «tutto» dell'arte, gli schemi dell'immaginazione produttiva, la «forza nuova» che «fa apparire ad ognuno la meravigliosa forma desiderata», ³⁰ conosciuta la quale è impossibile la rinuncia. La dimensione desiderativa, di conseguenza, non ha qui una struttura prevalentemente «immaginaria» (o memorativa) bensì si confronta sempre di nuovo con la forza costruttiva del soggetto, con il suo fare, con la sua *azione* che, come la favola, è in principio.

La poietica fra «stato» e «atto». Per Valéry oggetto privilegiato dello studio della poietica sarà, più che le opere fatte (privilegiate da Passeron), *l'azione costruttiva*, l'atto che fa, il gesto come geroglifico che nella sua azione «esprime». Valéry infatti non vuole «valutare» le opere d'arte né «criticarle», né «farne la storia» ma andare invece alla ricerca dell'origine del *valore* artistico che, nell'arte come nell'economia, si instaura, ha la propria genesi di senso nei processi di *produzione* e negli atti del *produttore* - processi e atti il cui significato intellettuale «pone in opera» una *unità di valore* destinata ad essere riconosciuta nel mutare delle epoche storiche.

Tuttavia, anziché cercare relazioni fra il produttore, l'opera e il consumatore, ciascuno dei quali deve mantenere la specificità del suo ruolo e del suo «atteggiamento»,

²⁹ W. Goethe, *Faust*, cit., p. 177..

³⁰ *Ibid.*, p. 331

primo compito della poietica sarà mostrare che «*l'opera dell'intelletto non esiste che in atto*» e gli atti si riferiscono soltanto «*a ciò che fa nascere ciò che le fece nascere*» (C.M., p. 135). Il gioco o il dramma della creazione artistica si compiono nell'opera visibile ma l'opera è la *traccia* di un percorso che tende a fissare in un'azione esteriore quella varietà infinita di accidenti che la natura rivela nel processo stesso del costruire. La «mente che produce» lotta contro l'attività accidentale e istantanea e, in questa lotta, rivela la sua «vita», la «natura» della sua interiorità: la mente dell'opera, in lotta contro la mobilità, l'inquietudine costituzionale, la varietà e la dissipazione che le sono proprie, trova qui gli elementi per una costruzione che segua il ritmo dell'arte comprendendone l'essenza non statica, scorgendo cioè che la sua «grazia» esige un'apertura al possibile, una trama dove il possibile viva all'*interno* del necessario, l'*altro* nel medesimo.

«L'instabilità, l'incoerenza, la non consequenzialità di cui parlavo - scrive Valéry - che ostacolano e limitano la mente nella sua impresa di costruzione o di composizione rigorosa, sono d'altra parte tesori di possibilità, dei quali essa intravede la ricchezza solo all'approssimarsi del momento in cui si consulta» (C.M., pp. 137-8). La poietica è allora lo spettro di quell'arcobaleno di possibilità infinite che si aprono in uno «scambio» dialogico fra le «misteriosissime» relazioni tra il *desiderio* e l'*avvenimento: desiderio* che, nell'arte, è sia riempimento «ontologico», motore dell'azione costruttiva per possedere una «forma», sia «scarto» tra il piano dell'agire e quello dell'essere, fra la prassi e l'opera che, sempre di nuovo, impone la creazione, impone come paradossale movimento ontologico la frattura dell'altro, la tensione del non compiuto, l'angoscia del mancato all'interno di un processo condotto al massimo del suo sforzo possibile.

La poietica non porta, allora, all'enfasi di un razionale creare, elogio di un intelletto «separante», «mitico» nel senso adorniano, che analizza e costruisce forme, ma, anche in questi processi che manifestano la sua necessità ed unità - quelle proprie alla sua «materia -, ha la precisa consapevolezza che «non abbiamo *alcun mezzo per raggiungere esattamente in noi quello che ci auguriamo di ottenere*» (C.M., p. 139). L'opera è questa aporia, che si muove fra il desiderio di produrre e il desiderio generato dall'opera prodotta, fra il desiderio di compiere e quello di «alimentare» nuovamente il compimento. Non sarà allora possibile «categorizzare» l'opera, porla in una griglia definitoria che ne stabilisca perpetuamente il valore poiché essa è costituita da parti indipendenti i cui nessi, necessari per la sua costruzione, non sempre sono analizzabili con strumenti discorsivi o concettuali in grado di «imprigionare» la forza di possibilità che scaturisce dal brancolare dell'artista, dai suoi momenti di buio, dalle ceneri del suo apparente riposo, dal suo abitare i confini del desiderio.

L'opera, in ogni suo istante, ci offre sia l'*alimento* sia lo *stimolo*: è lo sforzo che sa essere riscattato nella forma, che non disperde le energie fisiologiche ma organizza i loro impulsi casuali verso la costruzione di un cosmo: ma di un cosmo dove non scompaiono gli elementi che, pur costitutivi, risultano irriducibili all'analisi, «buchi neri», e, in primo luogo, l'illusione - quella stessa che domina la sfera di eros - di agire, di esprimere, di scoprire, di capire, di risolvere, di vincere, anche quando queste azioni rimangono irrisolte o sospese o immaginarie. Questi «effetti», pur nei vertici che raggiungono, sono tuttavia *istantanei*, «durano» nell'altro da noi - nell'opera - ma non nei processi della costruzione artistica. Nella poietica, infatti, la *profondità estetica* dell'uomo, quanto è proprio alla sua sensibilità interiore, si combina con un gran numero di fattori *esterni*, che, come già Bacone aveva compreso, non possiamo comprendere semplicemente enumerandoli, come fossero dei «quanti» estrinseci. «Tutto questo - scrive Valéry - si riassume nella seguente formula: nella produzione dell'opera, l'azione viene a contatto con l'indefinibile» (C.M., p. 143).

Il primo elemento costitutivo della poietica, e l'elemento che differenzia la costruzione artistica dalla costruzione in generale, è dunque la non definibilità di alcuni «istantanti» costitutivi, cioè, in altri termini, il loro porsi su piani non discorsivi, *non riducibili a un'espressione finita*, a una forma logica in cui tutti i passaggi siano «giustificabili». Di fronte a questo indefinibile «infinito estetico», *stato* che non corrisponde ad alcun termine preciso della nostra esperienza, parte concreta, corporea ed operativa, si pone per Valéry il secondo elemento costitutivo della poietica, in costante dialogo con il precedente: l'*atto*, cioè l'attualizzazione di un ampio spettro di possibilità, instabili e non predeterminabili, in un' *opera* quale risultato di un processo e, quindi, di nuovo, alimento e stimolo per un nuovo processo di costruzione.

Questo scambio dialogico fra lo *stato* e l'*atto* ha così ricondotto alla situazione, per così dire, «di partenza»: ma solo in modo apparente perché si è in realtà verificato un movimento tecnico-costruttivo grazie al quale un labirinto di possibilità si è attualizzato e organizzato in un'*opera*. L'oggetto tematico della poetica sarà allora questa serie finita/infinita di movimenti processuali: l'interpretazione è qui descrizione finita di un processo infinito, che non vuole giungere a una «definizione» dell'opera bensì alla possibilità di porla al centro di un dialogo, esso stesso costruito e sempre di nuovo rinnovato dall'azione dell'uomo nel mondo, nella natura e nella storia.

La poietica studia l' *esecuzione di un atto* come «compimento», esito, determinazione finale di uno stato inesprimibile in termini finiti, stato connesso «all'azione umana più generale possibile» (C.M., p. 144). Non esistono principi in grado di determinare con logica certezza i processi della creazione artistica: la sfera della poietica non si sot-

tomette al principio di non contraddizione (poiché la contraddizione è la trama estetico-sensibile di ogni processo costruttivo) né al principio di causalità (poiché gli «effetti» sono le opere d'arte: e da esse non siamo in grado di risalire alle cause formatrici). Vi è, d'altra parte, una «logica», una «necessità» nella creazione artistica - come ha testimoniato un'intera tradizione storico-teorica - ed allora la poietica deve cercare le tracce di tale logica, «fissare una linea semplice, una specie di trattato geodetico attraverso osservazioni e idee di una materia multiforme» (C.M., p. 144) che permetta di enumerare problemi senza riferirsi a un rigido canone normativo, accettando, di conseguenza, di segnare confini in un campo illimitato, dove l'«altro» invaderà sempre il terreno del «medesimo», dove il caso rimetterà sempre in gioco gli equilibri della necessità, dove il «non fenomenologizzabile» metterà sempre alla prova la «passione» fenomenologica di cogliere le differenze.

Costruzione e ricezione dell'opera in Valéry: il ritmo della grazia. La poietica è allora «scienza» se e solo se si premette che l'oggetto tematico di tale disciplina - l'arte e il processo del suo farsi - è oggetto di un'interpretazione dialogica (sia pura un'interpretazione che possiede un preciso referente oggettivo) e non di una obiettivazione causalistica, di un'interpretazione che deve essere ridotta a «proporzioni umane», alla misura umana che è la misura stessa dell'esperienza artistica. Le scienze della natura, dunque, costituiscono soltanto un modello ermeneutico per la poietica e non le offrono nessun modello metodologico. Come Valéry afferma in una conferenza del 1928 (*La création artistique*), vi è analogia fra le scienze e lo studio della creazione, ma una «analogia» che non comporta affatto (e Kant stesso lo ha insegnato) un'affinità di strutturazione logica. Le scienze hanno fornito all'uomo *mezzi d'azione* sulla natura in grado di superare i poteri immediati dell'uomo: allo stesso modo, nell'ambito delle arti, come già affermava Diderot, un'analisi teorica ben condotta può permettere una combinazione così complessa di questi mezzi d'azione tale da suscitare nell'opera un potere d'emozione così intenso e sostenuto «che lo spettatore o l'ascoltatore soggiogato sia tentato di attribuire la creazione a qualche essere sovrumano» (C.M., p. 29).

Non siamo invece di fronte a nulla che vada posto in un regno iperuranico: la non-sistematicità della creazione artistica, il suo essere *senza bordi* non comporta la rinuncia al tentativo di ordinare ciò di cui abbiamo esperienza, per trarre da questi tentativi tracce di senso dell'opera, eliminando al tempo stesso gli equivoci che hanno allontanato l'estetica dal concreto rapporto con la genesi delle opere d'arte. Le opere *non sono* entità ben definite e dunque il filosofo non può risalire i percorsi di tale genesi con operazioni dirette e lineari. La *verità* dell'opera si pone infatti, in primo luogo, nel dialogo fra le sue dimensioni di esistenza: nel suo apparire a vari osservatori, nel suo essere

composta di e fra innumerevoli incidenti interni ed accidenti esterni, i cui effetti, accumulandosi, rendono l'opera stessa un realtà relativamente indipendente dal suo «artefice».

La prima esigenza della poietica è dunque quella di distinguere, nell'atto del creare artistico, come già Dessoir aveva tentato, i molteplici elementi costitutivi: «un creatore o autore; un oggetto sensibile, che è l'opera; un paziente, lettore, spettatore, ascoltatore» (C.M., p. 31). Non bisogna confondere, per Valéry, i contenuti che costituiscono la specificità di questi singoli campi del mondo dell'artistico, né confondere i piani dei loro giudizi. Se infatti, per esempio, l'autore ha difficoltà a sentire l'effetto dell'insieme dell'opera (di cui ha vissuto la «fatica» della costruzione), questo effetto di «unità», di costruzione precisa che non dipende più dal tempo, può facilmente presentarsi all'osservatore o al lettore. D'altra parte, la ricezione è possibile perché l'opera è stata costruita e in questa costruzione esistono sia momenti «estetico-ricettivi» sia atti «artistico-costruttivi»: scinderli, analizzarli e ricongiungerli nell'opera è il compito della poietica - offrire cioè, sia pure frammentariamente, il senso antropologico della creazione artistica, mostrando la funzione dei saperi-poteri in essa coinvolti.

Si vedrà allora che esiste anzitutto un *primo stato*, una fase emotiva, un ondeggiare nella natura fra le incertezze della propria sensibilità puramente ricettiva, quasi passiva - uno stato che «non tende ad alcuna forma finita, determinata e organizzata, ma che può produrre elementi parziali di espressione, frammenti, che troveranno un giorno - o forse mai - il loro tutto» (C.M., p. 34). Questa prima fase, in cui è posto ancora confusamente il «futuro» dell'opera, appartiene per Valéry alla «psicologia generale» o, come avrebbe detto H. Delacroix, ai primi movimenti inconsapevoli della «psicologia dell'arte»³¹: ma l'insieme di questi fattori estetico-psicologici non è sufficiente per la produzione dell'opera organizzata, che implica invece «un tipo completamente diverso di attività mentale» (C.M., p. 34) e, di conseguenza, un *atteggiamento* del tutto nuovo da parte del creatore. Un atteggiamento dove l'attività della coscienza costruttrice - analitica e tecnica - sappia elevare a funzione creativa la passività della mera sensibilità ricettiva, dando origine a un processo che conduca a un'opera, cioè a realtà non psicologiche ma «esterne», «reali», «oggettive».

Al di là di queste due fasi è tuttavia fondamentale ribadire la non riducibilità dell'opera alla precisa definizione di alcuni suoi elementi costitutivi anche primari: le condizioni indipendenti e le energie di diverso genere presenti nel fare dell'arte debordano il campo della descrizione, che rimane, d'altra parte, l'unico approccio possibile

³¹ Si veda ancora H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927.

all'opera poiché evita che essa sia ridotta alla vuotezza di formule definitorie onnicomprehensive. Soltanto la descrizione, cogliendo le differenze sia fra i piani dell'estetica sia fra gli elementi che formano l'opera, potrà mostrarne la realtà «eterogenea» che confluisce in un prodotto «autonomo» attraverso quella che Valéry stesso chiama la «tecnica dell'arte» (C.M., p. 36). Tema che segna per lui il *necessario* passaggio tra i due piani costitutivi della poietica, quello casuale delle modificazioni psicologiche e quello «attivo-reale» dell'attività costruttiva, il passaggio cioè «dallo spirituale al temporale», a un'esistenza concreta nel tempo in cui i mezzi reagiscono sui fini, in cui può instaurarsi quella «idea di composizione» che è, per Valéry, «la più poetica delle idee» (C.M., p. 83).

Gli elementi tecnico-costruttivi, una volta elencati e descritti, permettono dunque di eliminare i pericoli, uguali ed opposti, che vedono i discorsi «filosofici» sull'arte perdersi nella vaghezza o fissarsi nel dogma o nel sistema. La poietica, pur nell'idea di «classicità» che propone, è anzitutto rifiuto di un'estetica «classica» che, in virtù di principi autodefinitisi «eterni», potrebbe esistere anche se non esistesse alcuna opera d'arte, limitandosi a speculare sul linguaggio o sulla «sistemazione» di elementi astratti. È però, allo stesso tempo, rifiuto polemico di altre estetiche incapaci di cogliere la «dialogicità» intrinseca all'arte e al suo processo di costruzione: l'estetica «storica», che tutto spiega con un sistema di reciproche «influenze»; l'estetica «scientifica», che riduce a rapporti quantitativi sia l'opera sia la sensibilità ricettiva dell'osservatore. «Estetiche» tutte quante «legittime» - e con cui è possibile dialogare dal momento che presentano esigenze effettivamente presenti nel campo dell'arte e del sapere estetico - ma che rischiano di dimenticare la *presenza* delle opere d'arte, i processi concreti della sua *esecuzione*, il fatto che la «produzione materiale» dell'opera richiede procedimenti diversi da quelli della sua ricezione e che il legame è soltanto «posteriore», nato nel momento in cui l'opera, risultato di un *bisogno* costruttivo, suscita il *desiderio* di una nuova creazione.

In questo dialogo fra bisogno e desiderio si pone la realtà «antropologica» della poiesis artistica, un senso di carenza originato non da un'assenza bensì da una *presenza*, da un bisogno in qualche modo già soddisfatto e concretizzato in un'opera. La poietica è descrizione dell'elaborazione, da parte dell'artista, di un artista che vuole «interpretare» la natura, di un *effetto*, di un *lavoro* che suscita il desiderio di una nuova costruzione, di un ulteriore processo in cui ciò che è proprio all'uomo possa ricongiungersi all'altro della natura, veda uno scarto tra questi due momenti nella stessa «opera fatta» e *desideri* allora un nuovo riconoscimento di sé in un nuovo slancio costruttivo.

«Creatore - scrive Valéry - è *colui che fa creare*»: mette in opera l'infinito estetico, unione dell'ordine delle cose estetiche con l'ordine delle cose pratiche che si introduce in noi come una sorta di facoltà del desiderio, «espressione di un desiderio di desiderio che si pronuncia» (C.M. p. 98). Il desiderio - apertura possibile che dalla presenza dell'opera porta verso ulteriori possibilità di opere, labirinto di impulsi che tentano di trovare il loro compimento oggettivo - esige un'azione, l'*azione della fabbricazione*, cioè la combinazione del «finito» pratico con l'«infinito» estetico.

L'oggetto o l'opera d'arte vengono dunque realizzati con l'intento di produrre un effetto che è il motore stesso della creazione artistica, e della sua autonomia che si afferma in un dialogo con istanze «eteronome»: effetto che è la costruzione di un *prodotto* che porta in sé il *bisogno* della creazione, un bisogno suscitato dal desiderio e che pone in opera, sempre di nuovo, il desiderio stesso. Un bisogno che non è soltanto quello «ornamentale» di occupare un tempo vuoto o di riempire uno spazio, non è soltanto il soddisfacimento immediato, «vitalistico», di bisogni «sensibili», «fisiologici» ma che, a partire da questi, come a partire dal «piacere», vede intervenire l'*intelletto* e l'*intelligenza*, un progetto, una «sorta di calcolo» (C.M. p. 101), capace di costruire, attraverso la sensibilità e nel sensibile, una sempre più articolata «complicazione» di forme.

È quindi necessario, perché il desiderio divenga bisogno e il bisogno opera, che l'artista abbia in sé al tempo stesso - e nel tempo della creazione, nel suo ritmo - «un poeta che inventi, che fecondi con la sua sensibilità le cose, i tempi e gli spazi vuoti» e «un tecnico, un uomo che abbia il coraggio e la forza di imparare a lottare contro le difficoltà con lo studio» (C.M. p. 101). L'ispirazione è solo il mito originario di una produzione spontanea che tende a scomparire con il crescere della complessità dei saperi e della polifonia dialogica dei saperi stessi che agiscono negli atti costruttivi dell'artista: questa è l'intelligenza, capacità (ricordando Batteux) di «costruire» un'opera che sia un'architettura di momenti di qualità *differente*, per saper discernere i quali è necessaria la capacità di critica, di analisi, di ragionamento e di sintesi dell'autore.

L'opera come «intero» realizza tale legame ricercando, al di là di leggi predate, una logica interna al materiale stesso che la costituisce, che diviene così un corpo vivo soltanto nell'atto del suo strutturarsi, non insieme caotico ordinato da un intervento «esterno» ma «tutto» che ha *in sé* le possibilità di venire unificato nella realtà singolare dell'opera, attraverso un atto di intelligenza poetica (che è insieme bisogno e desiderio) che risponde all'intelligenza di cui la materia stessa ci offre le tracce (pur con fatica, con dolore, con i momenti propri al leonardesco «pensare» e «penare»).

Questo «equilibrio» che si crea fra l'intelligenza dell'autore e quella della materia è un equilibrio ritmico che mostra una logica - che potrebbe essere chiamata, ricordando Leonardo, «logica della grazia» - che fonda e rende possibile la creazione artistica. Riprendendo le idee svolte da R. Bayer in *Esthétique de la grâce*, nelle sue *Reflexions sur l'art* del 1935, Valéry immagina la logica dell'esecuzione dell'arte come il lavoro di un pittore o di uno scultore «in una specie di danza, che operino ritmicamente» (C.M., p. 107). Il ritmo è così, ancora una volta, simbolo, criptogramma o geroglifico dell'opera d'arte: è il suo «tratto permanente», il «sensibile comune» che l'artista (come voleva Bayer) introduce nel mondo dell'arte ma che in esso già vive quasi come «a priori materiale» di una ritmica oggettiva che si fonde «empaticamente» all'ordinato costruire del soggetto.

L'equilibrio dell'io risponde così all'economia dell'opera perché in essa ritrova ciò che ha già in se stesso: dal rapporto percettivo-sensibile con l'oggetto sorgono profonde rivelazioni sull'io intimo perché, scrive Bayer, «ciò che ciascun oggetto estetico ci impone è, nei suoi propri ritmi, una formula unica e singolare di flusso delle nostre energie». ³² Il ritmo è quella «danza» che, introducendo la grazia come principio «ordinatore» della creazione artistica, permette di «compensare» la sostanza emotiva propria alla «grande arte», originando i processi creativi. Se l'esecuzione è un'operazione ritmica, si potranno analizzare gli elementi compositivi di tale ritmo, quelli che formano la *personalità* e l'*originalità* dell'artista costruttore, elementi che entrano nelle opere quanto più grande è l'impulso artistico che li suscita. «Grande arte» è infatti, per Valéry, «quella che esige dall'autore *l'uso di tutte le facoltà della mente*» (C.M., p. 107), dalla spontaneità al calcolo, dal desiderio al ragionamento.

In altri termini, la grande arte è opera «dell'uomo completo»: è una nozione che fa agire, come in Kant, tutte le facoltà proprie al «sistema dell'uomo», sia nel momento in cui si crea sia quando si «fruisce». Anche la «fruizione» è infatti un capitolo che la poetica non può ignorare poiché in esso entrano in dialogo le stesse dimensioni di senso che, diversamente organizzate, avevano originato l'esecuzione dell'opera. Lo spettatore potrà così trovare nell'opera qualcosa di diverso da ciò che l'autore ha voluto: «ma è certo che l'intenzione dell'autore di voler stimolare con la sua opera l'insieme delle facoltà dell'uomo - e quindi di esigere dal pubblico uno sforzo della stessa qualità del proprio - definisce un'arte che si può ben qualificare come grande» (C.M., p. 108).

Non si tratta tuttavia, a partire da un'arte che mette in gioco, kantianamente, tutte le facoltà dello spirito, di ricavare un «sistema» che permetta di «enumerare» tutti i

³² R. Bayer, *Esthétique de la grace*, cit., p. 7.

fattori che rendono possibile la creazione artistica, né, tantomeno, di rendere meccanico questo processo: il problema è, al contrario, quello di restituire alla logica della grazia la sua libertà, senza rinunciare a vedere «in opera» - cioè in oggetto e in movimento costruttivo - una *logica dell'espressione*, cioè un'analisi descrittiva che tenti di raggiungere la maggior consapevolezza possibile relativamente al fare dell'arte, tentando di ritrovare, con la ricostruzione di un processo genetico di riempimento di senso, «alcuni risultati analoghi a quelli interessanti o utilizzabili, che (tra centomila colpi possibili) ci dona il caso mentale» (C.M., p. 162).

La poietica non è un tentativo «razionalista» di far divenire «meccanismo» la creazione dell'arte, bensì, come volevano Batteux, Diderot, Kant stesso, e come Leonardo aveva intuito, di costruire, guardando il movimento stesso dell'arte, una «logica» della creazione artistica, una logica della grazia secondo la quale è necessario, «*affinché la luce sia*», che la «potenza vibrante» della nostra sensibilità e delle nostre passioni, dei nostri bisogni e del nostro desiderio di costruire, si scontri con i corpi dai quali riverbera. La poietica è lo studio, il più possibile «unitario», di questo scontro - scontro che nell'arte diviene *dialogo*, incontro «dia-logico» appunto fra stato poetico e «azione completa e vigile dell'intelletto», fra «arbitrario» e «necessità». È in questo senso che Valéry si oppone a Pascal, cioè all'idea «vaga» di una dicotomia esclusivamente «scolastica» tra *esprit de géometrie* e *esprit de finesse*, elementi che sono invece «fusi» nell'opera e nel suo farsi e che quindi devono essere posti in dialogo quando vogliamo osservare «scientificamente» le costanti proprie alla poiesis artistica.

Le difficoltà di «combinare» il lavoro meditato e le formazioni spontanee che nascono dalla vita sensoriale ed affettiva (che propagano emozioni e non comunicano idee) sono indubbiamente numerose, e non tutte «dicibili»: ma l'arte è appunto tale «combinazione», è la prova che l'incostanza del desiderio e la discontinuità della sua dimensione temporale possono originare la logica «mitica», la logica «mutola» della creazione artistica. È sorprendente, nota Valéry, che un lavoro necessariamente «discontinuo» possa ottenere - e presentare anche nella dimensione dello spazio alla nostra percezione - la *continuità*, l'*uniformità* e la *pienezza* dell'opera d'arte, che sono «le condizioni di un piacere assoluto e che devono sovrastare tutte le altre qualità di un'opera» (C.M., p. 172).

Questa «unità» dell'arte - un'unità *costruita*, legata alla dimensione della sensibilità e del desiderio - si *oppon*e all'intelletto, non è il risultato di un processo logico-razionale, non è simile alla realizzazione di una «verità» scientifica, non si muove come un ragionamento che misura la coerenza avendo come metro soltanto l'incoerenza del proprio procedere: l'arte è un processo di recupero, in un'unità costruita, che giunge ad

una composizione, del percorso discontinuo dell'intelletto e della sensibilità. Valéry sembra così quasi voler «recuperare» la durata bergsoniana - la continuità uniforme e piena di una genesi costruttiva - di fronte a un intelletto che spaccia per «verità» le proprie incostanti astrazioni: ma il piano su cui il recupero concretamente si effettua - quello dell'opera d'arte costruita - è un dato *formale* dove l'intuizione estetica originaria è inscindibilmente fusa con il piano analitico dell'intelletto.

La continuità spazio-temporale dell'opera è una trama di spazi e tempi «aperti», senza i quali non sorgerebbe, dall'opera stessa, il desiderio e il bisogno di un nuovo impulso poetico. Ciò implica non solo una visione «formale» della durata, che cessa così di essere «bergsoniana», ma anche una ben diversa idea della sua «formazione», che si verifica soltanto perché un desiderio è incanalato all'azione attraverso un bisogno di pienezza che il solo farsi dell'arte può colmare e, al tempo stesso, lasciare aperto alla forza del possibile.

Nella «poietica» di Valéry esiste quindi uno «slancio vitale» che conosce le pause, i respiri, le interruzioni, in altri termini le leggi ritmiche proprie alla «grazia» della creazione artistica e, alla base di queste leggi, la vita intera della sensibilità, l'incostanza della nostra vita fisiologica, i «misteri» del piacere, le pulsioni del desiderio e del bisogno suscitate non da un *horror vacui* ma dalla volontà di non vedere nella presenza una realtà statica, metafisica, che non permetta più altre corse in quella «caccia magica» che è il «fare» dell'arte. La durata del costruire artistico è un *continuum* che come ogni continuità, ha una trama discontinua, una trama che vede il Medesimo e l'Altro sempre di nuovo incontrarsi e separarsi. È forse proprio l'esigenza di sottolineare tale carattere dinamico, e non la staticità delle forme in esso raggiunte, a far preferire a Valéry il termine *poietica* (dove più si «sente» la radice dal greco *poiein*) a quello tradizionale di poetica.³³

Valéry, definendo la poietica come lo studio dell'azione umana completa, dalle sue radici psichiche e fisiologiche fino ai suoi interventi sulla materia o sugli individui, pone in essa un ampio numero di, per così dire, «sottosettori (come Dessoir aveva fatto con la sua «scienza dell'arte») che la vedono spaziare dallo studio dell'invenzione e della composizione (secondo un'accezione «diderotiana») all'esame del caso e della riflessione, dalla considerazione della vastità culturale del fare all'analisi dei molteplici mezzi d'azione. Come «idea generale» dell'azione umana la Poietica, a differenza della

³³ Avendo tuttavia consapevolezza, come ben scrive E. Mattioli, *Poietica*, cit., che «una definizione univoca del concetto di poetica non è oggi correttamente proponibile; per evitare un ambiguo eclettismo la nozione deve essere definita di volta in volta in rapporto ai diversi momenti storici e alle diverse correnti di pensiero in cui è presente».

sua originaria formulazione aristotelica, è sempre finalizzata, in unione con l'Estetica, a costituire un'Estetica, disciplina «teorica» che nell'arte e nel processo del suo farsi vede in opera e in azione, congiunti con forza di possibilità, la necessità e l'arbitrario propri alla «natura umana».

È questo fondo «antropologico» - non residuo ma principio - che permette a Valéry di porre l'arte non come semplice «imitare» ma in quanto processo, articolato e complesso, in cui ogni elemento, anche quelli non analizzabili, è necessario all'intero. La necessità, il lucido sguardo dell'intelletto, ha quindi, *al suo stesso interno*, la possibilità del «mito», dell'elemento non del tutto chiarificabile attraverso una logica discorsiva. In tal senso va «smitizzata» - e subito ricondotta all'interno di un mito «originario», favolistico, non «ideologizzabile» in un suo «rovesciamento» - l'idea della poetica come «calcolo» applicato al fare dell'arte e, al tempo stesso, l'idea di Valéry come artista «freddo», che rifiuta qualsiasi «cedimento» dell'intelletto al sentimento: vi è invece, in Valéry, la necessità di sapere, di ricercare con il tormento e l'entusiasmo dell'intelligenza, la natura di quegli elementi che l'arte deve utilizzare e interpretare, senza che per questo si pretenda di ridurre al solo intelletto la combinazione di tali elementi.

È qui che si pone la connessione, profonda anche se non frequentemente rilevata, di Valéry con la «psicologia dell'arte» di H. Delacroix e con la filosofia di Alain. È inoltre possibile, anche grazie a questi legami, comprendere le critiche che Julien Benda, in apparenza «razionalista» molto vicino ad alcune posizioni valéryane, rivolge a Valéry stesso, ponendolo in definitiva fra quei «chierici» che, a suo parere, dominavano e corrompevano la cultura francese. Benda polemizza infatti contro quella tendenza «secondo cui l'arte deve dipingere l'anima umana nella sua regione puramente *emozionale* (o *profonda*) e non più, come vogliono i classici francesi, nella sua regione *cosciente e chiara*»³⁴: il suo «razionalismo» è quindi rifiuto «classico» dell'emozionalità, che deve essere allontanata dai processi del creare artistico in quanto regno di un «soggettivismo» che è negativo, oltre che sul piano estetico-artistico, anche su quello sociale e che, di conseguenza, deve essere mediato, se non eliminato, proprio dal discorso «poetico».

A differenza di Valéry, allora, la «poetica» non sarà lo studio del farsi dell'opera (o di un divenire dell'interpretazione di fronte all'opera) - e quindi l'inserzione del possibile nell'atto, del caso nella necessità - ma l'esame razionale di una realtà *già fatta*, presente alla ricezione: chi studia la poetica, scrive Benda in un saggio del 1946 (*Du poétique*), non deve «auscultare» l'attività creatrice dell'artista, bensì considerare lo stato

³⁴ J. Benda, *Les sentiments de Critias*, Paris, Emile Paul, 1917, p. 168.

d'animo del poeta, rilevando tuttavia che tale «stato» è «una realtà *statica*, non dinamica»: «accogliamo un'opera poetica in quanto cosa *fatta*, non come in *corso di farsi*». Lo «stato poetico» può senza dubbio (come voleva Valéry) avere come sua base un dinamismo, un'inquietudine, una vaga *rêverie*: «ma è in quanto stato - e in quanto stato *espresso* - del dinamismo *divenuto statico*, dell'inquietudine *fissata*, del vago *immobilizzato*; è dell'incosciente *che si è reso cosciente*; ed è in questa fissazione che noi lo riceviamo».³⁵

Queste posizioni di Benda - rivolte a ciò che il lettore «sente» come poetico - sono polemicamente indirizzate proprio «contro» Valéry: ciò che Valéry, per sottolineare le complesse e contraddittorie caratteristiche del fare dell'arte, chiamava il «malinteso creatore», è in realtà, per Benda, un espediente «aristocratico» per separare l'artista dall'umanità, dai ricettori, per cui è soltanto l'artista a provare «sentimenti» da cui vuole escludere il lettore (con un'interpretazione che, come vedremo, è singolarmente antitetica a quella sostenuta da Gadamer nei confronti dell'estetica valéryana). Il «poetico», in altri termini, è ciò che si rivolge al lettore mentre l'«estetico» è un puro ideale, un ideale esoterico che annulla l'affettività della poesia in ragionamenti, rifiutando, di conseguenza, la costruzione di una «affettività coerente» all'interno della poesia e perdendosi in una inintelligibilità che si limita a giocare con le parole, ad inseguire «aspirazioni personali» (potremmo aggiungere «filosofiche») «non occupandosi per nulla di ciò che noi, *profanum vulgus*, gli domandiamo».³⁶

La «poetica» di Valéry è quindi, per Benda, l'applicazione alla poesia della «ideologia» dei chierici: ha tradito la poesia in nome dell'«ordine», un ordine indotto ed aristocratico, che non corrisponde alla verità né della poesia né del poetico.

L'intera posizione di Benda è tuttavia fondata su un equivoco, un equivoco che scorda la distinzione, più volte rilevata da Valéry, fra l'ambito del «creare» dell'arte e quello della sua «ricezione»: distinzione preliminare ma necessaria proprio perché, come ha insegnato Dessoir, la separazione fra l'artistico e l'estetico (che Valéry ripropone distinguendo «poietica» ed «estesica») non elimina, per il filosofo che voglia analizzarla, la necessità di un'ulteriore divisione analitica tra i fenomeni «soggettivi» ed «oggettivi» che si verificano in ciascuno di questi due settori e che vedono dunque i processi soggettivi del «fare» arte distinti da quelli oggettivi di inserimento del fenomeno artistico in specifiche coordinate storico-culturali. Se in quest'ultimo campo Valéry non vuole entrare è soprattutto perché ritiene che sia in primo luogo necessario

³⁵ J. Benda, *Du poétique*, Gèneve-Paris, 1946, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 196.

strappare l'idea del fare dal predominio di confuse idee «sentimentali» che riguardano il settore soggettivo della ricezione: in altri termini, è per lui importante attribuire un senso «oggettivo» ai fenomeni «soggettivi» della creazione artistica, non limitandosi a considerare l'arte come il risultato di singole «prassi» artistiche bensì ricercando delle regole per tale prassi, regole non fisse e immutabili, non normative, ma in grado di comprendere le costanti di un processo produttivo che interpreta, trasformandola, la natura stessa.

In questo senso, in tale ricerca dove l'estetica è posta su un piano non normativo, dove le regole della creazione sono date dal lavoro stesso del fare artistico, dove l'ordine è tramato da un disordine, dove la necessità è sempre il frutto del caso, la «poietica» di Valéry non è il risultato teorico delle meditazioni di un chierico isolato ma il tentativo di costruire un'estetica «scientifica» capace di ridiscutere il termine «scienza» e, anziché polemicamente contrapporlo alle «scienze della natura», farlo «giocare» su campi e orizzonti dove la particolarità delle «scienze dell'uomo» in cui può inserirsi non possa confondersi con un relativistico soggettivismo antropologico.

La poietica è piuttosto «scienza» nel senso «generale» che Valéry attribuiva al termine già nel 1901-2, senso che vieta qualsiasi sua «obiettivazione» dogmatica: «una scienza reale - scrive Valéry - non è un sistema di *risposte*. Al contrario è un sistema di problemi che rimangono sempre aperti. Gli assiomi fondamentali di una scienza sono le determinazioni parziali dei problemi» (C.II, p. 833). La poietica in quanto scienza non vuole quindi rispondere all'interrogativo «che cos'è l'arte?», né tantomeno a quello «che cos'è la creazione artistica?», bensì vuole descrivere i «problemi aperti» che il fare dell'arte suscita, problemi che l'opera non risolve neppure nel suo «essere fatta», né sono risolvibili sul piano, proprio a Benda, di un «sentimento estetico» che tenta di «razionalizzare» il livello ricettivo o che, comunque, rischia di voler attribuire all'arte una serie di regole o norme che la varietà delle opere d'arte basta a vanificare.

L'unità dell'arte nella molteplicità delle arti e dei loro prodotti è data dalla poietica stessa in quanto scienza, cioè dai problemi comuni che la creazione artistica offre alla descrizione e all'analisi - offre «all'interpretazione»: un'interpretazione che ha qui un senso particolare ma che è forse il termine che meglio si adatta al procedere di Valéry poiché la scienza - e la poietica in quanto disciplina scientifica - non è considerata come un «accrescimento» o un «approfondimento» della descrizione del mondo bensì come «l'accrescimento d'organizzazione, di coscienza e di connessioni» (C.II, p. 836). «Chiarificare», quindi, un campo dove le molteplici linee di tendenza compresenti rischiano sempre di condurre ai pericolosi opposti del dogma metafisico (le estetiche classiche della bellezza) o della dispersione frammentaria (le poetiche, le critiche, l'enfasi della

ricezione): e chiarificare non secondo le istanze di soggettive pulsioni psicologiche ma in un processo descrittivo, che sia possibile determinare secondo prescrizioni uniformi.

La poetica pone allora su un piano che non è logico-discorsivo (e che non è dominato dal principio di non contraddizione) quelle istanze «logiche» che caratterizzano sia la scienza «in generale» sia la logica «mutola» della creazione artistica. Ogni scienza, infatti, non è il risultato necessario ed immancabile della «ragione umana» (termine molto astratto se non se ne ricostruisce la genesi) o del «buon senso»: la scienza «fa salti» ed è quindi il risultato di una serie di «casi fortunati», di desideri «assurdi», di «immagini» poetiche. Quelli che Bachelard chiamava «ostacoli epistemologici» sono nell'arte tracce di percorsi di interpretazione di quel mondo circostante che chiamiamo «natura»: tracce «artificiali», costruite dall'uomo, elaborate per seguire esattamente la natura, e per seguirla proprio in quel suo *viaggio* con l'uomo che già Diderot vedeva nel movimento incessante della vita, «modo di viaggiare in paesi sconosciuti che sono fatti delle cose più ordinarie prese in un altro modo» (C.II, p. 840).

La poetica in quanto scienza, che non si identifica affatto con l'arte, «occupa» quindi quella regione di atti e atteggiamenti soggettivi rivolti al fare artistico. In questo modo mostra anche che arte e scienza, pur procedendo con mezzi affini e presupponendo entrambe una «costruzione» (e una «creatività»), hanno differenze di *probabilità*, si rapportano cioè in modo diverso all'oggetto. La scienza ha infatti per condizione l'acquisizione (definitiva in sé) di una capacità di rifare e se, come l'arte, si richiama al «Fare astratto», cioè all'«imitabile», appunto al valore della «possibilità di rifare», differente è il rapporto fra gli elementi simili che costituiscono arte e scienza perché in quest'ultima lo scienziato «creatore» è «l'inimitabile creatore d'imitabile», di qualcosa che, per essenza, deve essere ri-fatto, mentre caratteristica dell'arte è lo «scontro» tra «Fare astratto» e «Fare concreto», cioè fra la possibilità di imitare e il carattere «non imitabile» proprio all'arte, al suo «valore» e alla sua «grazia».

La conclusione di Valéry è, nel suo substrato teorico (quello stesso che agisce negli scritti su Leonardo) straordinariamente affine ai risultati di Diderot e Batteux (se non dello stesso Kant): arte e scienza, a partire dalla distinzione relativa al diverso rapporto che in esse si instaura fra «Fare astratto» e «Fare concreto», risultano quasi indiscernibili nel momento che «precede» la costruzione vera e propria, «nel periodo della osservazione e della meditazione» (C.II, p. 926) ma si separano nettamente nell'*espressione*, per dividersi *in modo definitivo* nei risultati. Ciò significa, come rileva Valéry, che l'opposizione fra «arte» e «scienza» è destinata a rimanere ingenua o superficiale se non si riconosce sia l'analogia dell'atteggiamento iniziale sia la differenza espressiva, che si manifesta proprio a partire dal «fare» stesso dell'arte: l'ispirazione

artistica è infatti caratterizzata «dall'eccitazione forte e diretta dei mezzi d'espressione attraverso la cosa da esprimere» (C.II, p. 928) - che, a sua volta, è «eccitata», è (si potrebbe dire) «estetizzata» dalla conoscenza intima dei mezzi espressivi, dalla loro esistenza che *desidera* manifestarsi, che tende alla presenza come ad un bisogno, che vuole presentarsi in quanto *oggetto estetico*.

La «differenza di probabilità» che separa l'arte e la scienza significa che il «fare» dell'artista deve affrontare un maggior numero di *incognite*, di elementi casuali ed ipotetici che nulla gli garantiscono degli *effetti*. Il compito della poietica, che in quanto scienza è essenzialmente possibilità di ri-fare, sarà allora quello di «restringere» le incognite della creazione artistica, pur con l'avvertenza di «metodo», indicata dal campo stesso, che l'arte si qualifica come espressione proprio per la presenza di questi elementi «probabilistici», non riducibili ad automatismi o a leggi causali. Arte e scienza mettono così «in gioco» gli stessi elementi di «sapere» e di «potere»: ma attraverso differenti processi e, di conseguenza, con diversi risultati, a partire dai quali l'analisi dell'estetica riconoscerà la specificità espressiva dell'arte, a partire dalla sua stessa «estetività». ³⁷

L'io e il medesimo nella poietica. La poietica, per riconoscere la *necessità espressiva* dell'arte, deve determinare i molteplici livelli di realtà che si riferiscono - dialogano - all'azione umana. Questa «idea», a sua volta, deve, per venire chiarificata, ricondursi alla nozione di Io, a quell' *Io puro* che, da Leonardo a Teste, è una costante dell'opera di Valéry, nozione che, dalla consapevolezza della «appartenenza» dell'ego a se stesso, trova lo slancio per rivolgersi ad «altro» e in tale relazione scopre il primo impulso, il primo desiderio-bisogno di fare arte.

L'io è infatti una *relazione*, non un insieme atomico o empirico di «dati» e stati, quasi un fenomenologico *cogito cogitata qua cogitata* la cui attività è posta negli atti intenzionali stessi. Nei termini di Valéry, «l' Io è ciò che "risponde" o può rispondere e non importa che cosa. O ciò che è comune ad ogni risposta» (C.II, p. 313): l'io è appunto questo *rispondere* alle sollecitazioni offerte dal mondo, è la relazione propria alla risposta, è un dialogo o un «principio dialogico». L'io non si identifica quindi con quel centro di permanenza, di identità, che è il *Medesimo* poiché «il Medesimo è attestato e l'io attesta, e il Medesimo è una negazione della pluralità» (C.II, p. 322). L'io, che appartiene all'autore (in quanto «possibilità» di creare), deve alla maggiore complicazio-

³⁷ Anche la Fisica contemporanea, scrive Valéry nel suo *Discours sur l'esthétique*, deve «tornare» verso l'estetica. Si veda, per alcuni possibili rapporti fra estetica e fisica, D. Formaggio in «Fenomenologia e scienza dell'uomo», 4, 1986.

ne della sua coscienza un grado più elevato, in cui sempre di nuovo si contrappone al Medesimo un nuovo Altro.

Queste nozioni (che già erano presenti nell'estetica di Bayer) definiscono il contesto della poietica di Valéry, che è studio del lavoro costruttivo dell'intelletto, capacità dell'io di porre relazioni *concretizzandole* in un incessante passaggio dal Medesimo all'Altro. L'io riveste qui il ruolo dello «zero», un elemento, o un punto, che è posto per soddisfare alle condizioni più generali della conoscenza: e in tale contesto, nell'arte, deve svolgere la funzione di «soggetto» senza essere, propriamente, una «persona». Lo «zero» è la migliore «immagine» dell'io perché «da un lato esprime il senza-attributo, né immagine, né valore dell'io puro che si ottiene attraverso esaurimento» e, dall'altro, è necessario per indicare l'appartenenza, è un «coefficiente di importanza»: «così ciò che si conosce come nulla in sé è tuttavia un eccitante di *valore incomparabile*» (C.II, p. 327).

L'io puro si definisce dunque in Valéry come una possibilità generale e inesauribile di «conoscere» (al di là di uno specifico atteggiamento gnoseologico), un'infinita possibilità di conferire senso che è, a sua volta, assoluta e non dipendente dal conferimento di senso stesso: questa «coscienza pura» è un centro di attività e non possiede, nel senso ingenuo e «naturale» del termine, un carattere di «realtà» poiché, ancor prima di concretamente produrre è, utilizzando parole di Husserl, il presupposto essenziale di una scienza eidetica puramente *descrittiva* che «deve mettersi davanti agli occhi esemplarmente dei puri accadimenti di coscienza, portarli a perfetta chiarezza, analizzarli in tale chiarezza e coglierne l'essenza, seguire gli intuitivi nessi tra essenze, fissare ciò che di volta in volta si è intuito in fedeli espressioni concettuali il cui senso viene determinato appunto in base a ciò che si è visto e penetrato». ³⁸

L'io è dunque un centro di attività che si dirige verso il mondo, un centro di atti che sono «dell'io» o «verso l'io». Il problema della poietica (o della scienza) è, per così dire, «successivo» poiché il «soggetto» del fare dell'arte è un «io» che non può rimanere Teste: la *vita dell'arte* non è la vita di Teste, non è passaggio «da zero a zero». Teste è l'io puro, occhio del pensatore che è «fuori del mondo», «occhio frontiera fra l'essere e il non essere»: di conseguenza, «come il soggetto metafisico di Wittgenstein, l'io di Valéry è un puro limite insostanziale; ma, a differenza di quello (di cui il *Tractatus* dice

³⁸ E. Husserl, *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, vol. I, Torino, Einaudi, 1976, p. 142 (par. 65).

che "non si può dire, ma mostra sé"), esso si può solo *dire* e mai *mostrare*»³⁹, forse, si può mostrare soltanto nell'altro, nelle opere.

L'arte invece, in primo luogo, si *mostra* e non si dice: il suo «fondo», il suo *Ur* mitico è indubbiamente radicato, come già si è notato, nel linguaggio (a sua volta radice del mito) ma il fondamento della sua espressione, cioè della sua specificità artistica, è nella presenza concreta dell'opera, nell'oggetto risultato di una genesi fabbrile, che va al di là del logos, che agisce sulla natura e non resta, come Teste, con il viso «verso il muro». Conoscere alla perfezione la superficie del muro è necessario per imparare ad acquisire quella forza che permette di rivolgersi dalla parte del mondo, mettendo *in atto* il metodo acquisito. È per questo che anche Teste, volendo «salvare» l'idea dell'Arte ed ammettere la possibilità della costruzione artistica, «fissa» l'io in un Medesimo, in grado a sua volta di bloccare la pluralità dei propri stati e di dirigersi verso l'altro per costruire, di andare verso il mondo con quel *desiderio* che in Teste ancora non appare (e comparirà soltanto in quel «proseguire» di Teste che è il dialogo *L'idea fissa*), rendendo l'analisi «interpretazione», cioè possesso necessario di un possibile attualizzato.

Il Medesimo è quindi la prima costruzione dell'io, così come Leonardo ha la sua base in Teste e Socrate può compiere la sua *Bildung* filosofica soltanto nell'architetto Eupalinos: il Medesimo, afferma con chiarezza Valéry, «esige altra cosa che se stesso» (C.II, p. 267), il medesimo si instaura soltanto attraverso «l'altro» - e l'intero processo ha come presupposto il volgersi dell'io puro «verso il mondo», applicando al mondo la trama segreta scoperta nel muro lungamente osservato. Il Medesimo, a sua volta, l'identità, è costituito da elementi estranei, da atti e dal loro opposto: è una relazione «come quella del centro di un cerchio con l'insieme della circonferenza di cui tutti punti lo *guardano*, sono definiti attraverso di lui» (C.II, p. 323).⁴⁰

Un «io puro», un io puramente intenzionale, non ha dunque come sua trama costitutiva l'alterità ed è piuttosto il centro di avvio, la condizione di possibilità, di un processo dove la genesi stessa del Medesimo e dell'Altro attraverso la creazione artistica spezza la sua unità simbolica in una genesi concreta fatta di bisogni e desideri, di passività e casualità. Nell'attività dell'io è posta la possibilità dell'instaurazione di un Medesimo e di un Altro dove risultano inseparabili i momenti di attività e passività, dove la descrizione deve anzitutto mostrare il loro interagire nel fare dell'arte che, essendo l'azione umana «più completa», è metafora del «farsi» stesso della persona. Valéry non

³⁹ G. Agamben, *Introduzione a P. Valéry, Monsieur Teste*, cit., p. 19.

⁴⁰ Sul problema dell'identità si vedano anche i numerosi pensieri raccolti nel I volume dei *Cahiers* di Valéry.

abbandona così la prospettiva «metodologica» della descrizione ma, sulle sue basi, scorge la necessità di indirizzare gli atteggiamenti del soggetto verso una costruzione al cui centro è posta la concretezza di una persona, di un soggetto corporeo che si costituisce attraverso l'altro e che vive costantemente nella dimensione dell'alterità: fra altri uomini, fra oggetti «esterni», «altro da sé».

Differenza da sé: differenza tuttavia assorbibile nel processo della costruzione, nella genesi artistica - là dove questa differenza può venire *esibita*, come le idee estetiche di Kant, e in tale «esibizione» costituire una base «estetica» per il riconoscimento del soggetto costruttore, delle sue possibilità di esprimere il mondo circostante nelle sue qualità e nei suoi contenuti immaginativi, di «interpretarlo» a partire da una coscienza delle differenze in grado di congiungersi con se stessa in un'opera compiuta, in una realtà che «blocca» un percorso di attività, tracce di senso e pulsioni desiderative.

La poietica si pone come una «fenomenologia della creazione artistica» proprio perché vede nella realtà dei fenomeni e nella loro descrizione a partire da un «Io puro», da un cogito non sostanzialistico, le radici di un discorso filosofico, «scientifico», che non vuole dogmatizzare le regole né fissare causalisticamente il reale. L'io puro, se vuole «riconoscere» le proprie capacità costruttive nel rapporto concreto con la materia, deve farsi «medesimo», deve farsi cioè *corpo proprio, io posso, attività* in quanto mezzo, organo e presenza di ogni atto percettivo. Il medesimo, il corpo, non si costituisce come unità di apparizioni nel suo spazio isolato, in una dimensione solipsistica, ma sempre in connessione con l'alterità, con l'altro corpo nello spazio, con gli oggetti posti nel suo campo percettivo. Questa corporeità psicofisica, corporeità che agisce, che costruisce nello spazio, non può identificarsi con l'io puro ma, nello stesso tempo, si riempie di senso soltanto «a partire» dall'io puro. Il «dialogo» fra il medesimo e l'altro, pur conducendo all'opera «fatta», non è rinchiuso all'interno di una totalità astratta, in grado di eliminare le differenze annullandone il senso per la poeticità stessa: questo dialogo è costruito dal desiderio stesso della creazione - «desiderio», cioè un elemento la cui «descrizione» conduce di nuovo al di là della «purezza» di Teste, verso le «differenze» da cui muove lo sguardo e la mano di Leonardo.

2. Le même e l'autre. Un'estetica della grazia

Il potere del desiderio e l'erotica dell'arte. Il termine «desiderio», connesso alla poietica come incontro di Altro e Medesimo, permette di ricordare come E. Lévinas (che di questi temi è «profeta» e fenomenologo) introduca tale parola, in *La traccia dell'altro*, citando un verso di Valéry che, nel *Cantique des colonnes*, parla di «*désir sans défaut*», aggiungendo, in un verso che Lévinas non ricorda, «*nos grâces studieuses*»: dovendo

rispondere che cosa portino così in alto le colonne sembra quasi ipotizzare che esse «riassumino» le idee-guida della poetica di Valéry, definendo appunto l'opera come un «desiderio senza mancanza» guidato dalla «grazia», cioè dalla logica ritmica dell'espressione artistica.

Una logica che conduce alla «chiarezza», al «cristallo», ad elementi «limpidi» - alla «riuscita» di un'opera - ma che, ciò malgrado, ha in sé la profondità mai chiaribile della storia, gli ondeggiamenti fra mare e spiaggia della pietra trovata da Socrate in *Eupalinos*: il «corpo» delle colonne non ha una chiarezza totalmente dicibile perché alcuni dei loro passi risultano «ineffabili» e camminano «nelle favole», in quell'origine mitica della creazione artistica tramata dalla grazia in cui l'analisi non completa mai «un profond jadis / jadis jamais assez». Anche in Valéry, dunque, il «desiderio senza mancanza» - quel desiderio che si ispira a Platone come «aspirazione» non condizionata da alcuna mancanza preliminare - si rivela tramato di mancanze, in cui l'artista, il Medesimo, deve sempre di nuovo aprire verso l'altro il suo desiderio di creare, scoprendo le ombre che velano la chiarezza e, insieme, gli «angoli ciechi» dell'io costruttore.⁴¹

Il desiderio dell'alterità nasce così in una situazione di «pienezza», in cui non manca nulla, in cui l'opera è «fatta» di fronte a noi, frutto di una perfezione, figlia del «numero d'oro»,⁴² che si offre alla visione come «compiuta», «sola e saggia voce che canta per gli occhi»: questo infinito «pieno», che «interpreta» le voci del silenzio, è per Valéry l'infinito estetico in cui, come già si è notato, la soddisfazione, la risposta, la presenza e il possesso rigenerano, rispettivamente, il bisogno, la domanda, l'assenza, il desiderio. Un infinito che è volontà di andare oltre il medesimo e, per completare il suo riconoscimento, per compiere la sua «fenomenologica» autocoscienza, spinge attraverso la propria prassi, attraverso l'*ordine finito* delle cose pratiche, verso l'altro: «per poter desiderare - scrive Valéry - è necessario desiderare un'altra cosa; e il bisogno di cambiamento si introduce come indice del *desiderio di desiderio*, o desiderio di qualsiasi cosa che si faccia bramare» (S.A., p. 156). Se il mondo circostante non ci offre qualche oggetto degno di uno sviluppo illimitato, se non vediamo intorno a noi o in noi un corpo, una forma, una voce che susciti uno slancio «erotico», sorge allora l'*erotica* della creazione artistica, che *produce* da sola immagini di ciò che desidera - immagini

⁴¹ La nozione di desiderio riferita a Platone si richiama a quanto scrive E. Lévinas in *La traccia dell'altro*, in E. Baccarini, *Lévinas*, Roma, Studium, 1985, p. 98. Devo a F. Mariani Zini la considerazione sugli «angoli ciechi» dell'io all'interno della costituzione fenomenologicamente impostata.

⁴² Così si esprime Valéry nel *Cantique des colonnes*, ispirato, per quanto riguarda il «numero d'oro», dall'opera di M. Ghyka sul numero d'oro, cui aveva dedicato uno scritto.

che non sono soddisfazione onirica od onanistica bensì *opere*, oggetto della poieticità dell'uomo, labirinti di senso dove il desiderio si fa altro da sé, dove gli sviluppi sono infiniti e innumerevoli le svolte cieche, gli errori, le incertezze i momenti di stanchezza ed inazione, ma dove ciascuno di questi istanti ha in sé la possibilità di una *riuscita* unitaria, di uno sbocco oggettivo, in cui l'oggetto è il limite e il referente dell'intero processo che ha condotto alla sua costruzione, in cui l'oggetto ha un «volto», una vita, è, per usare un'espressione di M. Dufrenne, un «quasi soggetto».⁴³

È questa, utilizzando una terminologia lévinasiana, una «esperienza eteronoma», un comportamento «che non può trasformarsi in categoria e in cui il movimento verso l'Altro non si recupera nell'identificazione, non ritorna al suo punto di partenza». L'opera - non soltanto l'Opera etica ma anche l'opera d'arte nel suo fondo di eticità, nell'eticità del suo apparire non è allora un «agitarsi solo apparente di un fondo che in definitiva resta identico a se stesso», né «un'energia che, attraverso tutte le sue trasformazioni, rimane uguale a se stessa», né tanto meno, «la tecnica che mediante la famosa negatività riduce un mondo estraneo ad un mondo in cui l'alterità si è convertita in una mia idea» bensì «è in realtà un movimento dell'Identico che va verso l'Altro senza mai ritornare all'Identico».⁴⁴

La creazione artistica non è un puro dispendio di energie, non dirigersi verso il vuoto, non totalità identica, non movimento che rientra in calcoli di perdite e profitti: movimento dell'Identico verso l'Altro che è un *orizzonte* che ci apre al volto dell'opera, al nostro volto, ai volti che appaiono nel nostro mondo circostante. Come afferma poeticamente Valéry è uno «sguardo sul mare» che genera «uno strano *impulso di orizzonte*, uno slancio virtuale verso il largo, una sorta di passione o di istinto cieco del partire» (S.A., pp. 149-50).

In questo «ritornare» del mare l'impressione «potente e insopportabile» di un'eterna ripresa, l'idea «del tutto assurda» dell'eterno ritorno di un tempo sempre uguale a se stesso, di una durata stabile, si trasforma nel tempo ritmico della creazione artistica, si muta appunto in «*desiderio* furioso di rompere il ciclo sempre futuro, stimola una sete di *schiuma sconosciuta*, di *tempo vergine*, di avvenimenti variati all'infinito»: desiderio di uscire dal medesimo, da un'identità artefatta per una nuova costruzione, per scoprire nuovi volti, per andare verso il *possibile*. La «grande calma» del mare, come delle colonne, «forma» ed unifica, per così dire, impulsi sotterranei

⁴³ Dufrenne usa questa espressione in *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953

⁴⁴ Lévinas, *La traccia dell'altro*, cit., p. 150.

(«libidinali», direbbe Lyotard), vibrazioni rapidissime, ritmi segreti che originano irregolarità sottostanti e brusche deformazioni - apparente fissità che già Diderot vedeva all'interno dell'arte.

Ciò che appare nasconde allora, per Valéry, «qualcosa d'altro», e compito della poetica è mettere in luce, «esibire», questo «altro» che suscita il desiderio della creazione artistica, il movimento stesso del fare: mettere in luce, senza definirlo, senza dissolverlo, senza fissarlo in un'identità astratta bensì sempre riconoscendo, nella sua «permanenza», la sua «natura mobile». Quasi tutte le vere bellezze di una nave, avverte Valéry (S.A., p. 154), sono sott' acqua, e il resto è opera morta: «andate nelle stive e nei bacini di carenaggio, osservate la grazia e la forza delle carene, i loro volumi, le modulazioni delicatissime e minuziosamente calcolate delle loro forme, che devono soddisfare contemporaneamente tante condizioni. Qui interviene l'arte; non vi è architettura più sensibile di quella che fonda sul mobile un edificio a motore in movimento».

L'opera, volto costruito, spazio aperto che desidera un compimento, è una «apertura nell'apertura», un «desiderio di desiderio» - un «rischio», la volontà di «interpretare» la natura attraverso l'arte realizzando in opere desideri che, di per sé, in essa non verrebbero soddisfatti,⁴⁵ che non possono essere «rappresentati» ma che tuttavia pongono in relazione inscindibile il «sensibile» e il desiderio, intenzionalmente «fusi» insieme nell'orizzonte della creazione artistica.⁴⁶ L'arte ha in sé l'idea di infinito ma non ne è una rappresentazione: è apertura di un «piano» - di un *tableau* - dove i richiami reciproci fra il Medesimo e l'Altro hanno una valenza, un «valore di verità» *espressivo*, non riconducibile, né normativamente riducibile, a un atteggiamento «conoscitivo» (che riporterebbe al piano della rappresentazione) né limitato alla «passività» pulsionale (che condurrebbe all' «imperialismo» del libidinale sull'eros). Qui la fenomenologia come «metodo» filosofico, «comprensione attraverso la messa in luce», non costituisce, come nota Lévinas, «l'evento finale dell'essere stesso»: «la relazione tra il Medesimo e l'Altro, non è sempre riconducibile alla conoscenza dell'Altro da parte del

⁴⁵ Esistono peraltro notevoli diversità fra il volto e il «quasi-soggetto» dell'opera d'arte, dal momento che la problematica del «volto» va affrontata nell'ottica etica dell'intero discorso lévinasiano. D'altra parte il tema della produzione è affrontato da Lévinas in *Totalità e infinito*, Casale, Marietti, 1982, p. 24, anche se non in riferimento diretto all'estetica.

⁴⁶ Si veda il saggio *Une esthétique libidinale?* che M. Dufrenne in *Esthétique et philosophie* II, Paris, Klincksieck, 1973 dedica polemicamente a Lyotard.

Medesimo, e neppure alla *rivelazione* dell' Altro al Medesimo che è già fondamentalemente diversa dallo svelamento».47

D'altra parte - e proprio sul piano della creazione artistica - la fenomenologia, così come deve essere al di fuori dell'atteggiamento «teoretico», sembra «eccedere» il proprio metodo, e, descrivendo le «anse» della genesi della creazione artistica, si pone e pone il proprio oggetto su un orizzonte che è anche l'orizzonte del desiderio - che «differisce» dagli orizzonti posti dal pensiero oggettivante, che viene di conseguenza «sorpassato», «posto fra parentesi» attraverso esperienze di cui può tuttavia «riappropriarsi» sul piano della riflessione, che può descrivere e radicare in un comune «orizzonte di senso». Orizzonte che è la «verità» della presenza, quella verità *intenzionale* dove la filosofia - e la fenomenologia - si mostra (sono parole di Merleau-Ponty) non come «ri-specchiamento di una verità preliminare» bensì, in analogia con l'arte, come «realizzazione di una verità», presenza di una «topologia dell'essere» e non dell'Essere come statica totalità.48

Il percorso di Valéry, da Teste a Leonardo, da Faust a Eupalinos, è dunque il disvelamento, a partire dalle «testimonianze» dell'Io puro, di un io-uomo che, affermando nel suo fare la propria identità, la propria capacità di analizzare passo dopo passo i propri atti, scopre sia in sé medesimo in quanto artista sia nel mondo naturale con cui entra in relazione fabbrile, un'alterità non assorbibile, non rappresentabile, non sintetizzabile, un'alterità che è volto di un desiderio e, al tempo stesso, volto di quel «Giano bifronte» che è l'artista (e Valéry come teorico), spietato analizzatore da un lato e, dall'altro, consapevole del ruolo che le *rêveries* e il caso «giocano» nella costruzione dell'arte. L'erotica della creazione, proprio perché è *eros* e non libido, non si esaurisce quindi nel «possedere» l'oggetto, né in una amorfa passività né in una dimensione estatica né nell'affermazione totalizzante e ideologica di un «potere» fabbrile e tecnico che origina la «violenza» di un'antologia: è invece impossibilità di scindersi dall'Altro (oltre che coscienza della complessità e dei molteplici livelli che investono tale rapporto, considerati i «gradi» diversi dell'alterità, dalla sfera materiale all'altro uomo) anche là dove la riflessione o l'atto impongono tale scissione, che viene sempre «ripro-

47 Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., p. 26. Per i rapporti tra Lévinas e Dufrenne si veda F. Perissinotto, *Temporalità dell'essere e passato immemorabile in Lévinas e Dufrenne. Un tentativo di lettura comparata*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 2, 1985, pp. 83-97.

48 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 30. Si veda, per ipotizzare un confronto, E. Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., pp. 37 sgg.

blematizzata» nel rapporto tra l'ordine infinito delle «cose estetiche» e quello finito delle «cose pratiche».

Il sapere-potere di Leonardo non annulla l'alterità, né la riduce a una dimensione conoscitiva o pratico-inerte: impossessandosene nella creazione realizza in sé e nell'opera un desiderio che non si «adempie» nel possesso stesso, cioè che non pone l'opera come totalità bensì come infinito. Ed infinito deve qui essere inteso proprio quale nozione «concreta» che si produce come Desiderio: «non - scrive Lévinas - come un desiderio che è appagato dal possesso del Desiderabile, ma come il Desiderio dell'Infinito che è suscitato dal Desiderabile invece di esserne soddisfatto». ⁴⁹ Ora, questa alterità che si presenta concretamente come «infinito» non può essere posta sul terreno «neutro» della rappresentazione perché è un «volto», un «quasi-soggetto» che si «esprime». È un'espressione che (come andava delineandosi in Kant) mostra nella sua «forma» la totalità del suo contenuto, finendo così per sopprimere in sé la distinzione stessa tra forma e contenuto.

L'«altro» che è all'origine di questo rapporto costruttivo è dunque un «altri» che possiede i caratteri soggettivi e trova in essi l'apertura all'infinità: come l'«aurora» di Valéry (O.I, p.113), nell'atto, nell'«onda unita», si scorge e si *sente* fremere «la profondità infinita», dove il desiderio si è fatto oggetto sensibile e, nell'infinità espressiva che deriva dalla sua genesi costruttiva, trascende i «limiti chiusi» dell'oggettività rappresentata: desiderio, cioè aspirazione animata dal «desiderabile» e non «bisogno» come soggettivo «vuoto dell'anima». La genesi dell'opera d'arte si «riempie» in un farsi dell'opera stessa come realtà che si determina e costruisce in geroglifici di senso attraverso «gesti» in movimento intenzionale verso il riconoscimento dell'altro, cioè in un riempimento di senso della propria infinità, in una relazione «desiderativa» con il mondo, sia con la sfera «naturale» sia con quella «discorsiva» della cultura.

L'«io puro» di Valéry si fa relazione tra l'Altro e il Medesimo, si fa, in primo luogo, «forza estetica», *Genuss* kantiano o quel *piacere* che in Valéry, pur mancando di un ruolo fisiologico uniforme, ben definito o definibile, è la radice delle *infinite risorse* delle nostre arti: *ritmo* che spezza la totalità banale del tempo obiettivato e si fa *azione*, rifiutando di «fissarsi» nel godimento estetico e dunque andando verso l'altro, «supremo legame / del mio silenzio con questo mondo» (*La ceinture*, O.I, p. 121). Facendosi azione, divenendo poeticità, diviene anche coscienza della non riducibilità degli

⁴⁹ E. Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., p. 48. «Infinito» non è qui tuttavia nel senso di Valéry, anche se il sospetto nei confronti della rappresentazione accomuna Valéry, Lévinas, Lyotard e Dufrenne. Si veda il saggio che Lévinas dedica a Dufrenne, *A priori et subjectivité*, in «Revue de Metaphisique et de Morale», n. 4, ottobre-dicembre, 1962.

atti costruttori alla soggettività dell' autore, dal momento che gli «scarti» e gli «elementi casuali» propri alla creazione artistica, varietà ed indeterminatezza del possibile che è in noi, rendono l'opera e, ancor più, il processo del suo farsi, relativamente «autonomi» - non soltanto «termine» di una genesi bensì «origine» di nuovi, infiniti sviluppi.

Desiderio, piacere, attività, movimento del caso, volontà di costruire, possibilità di estrinsecare, necessità di fare se stessi nel contatto con l'altro sono elementi che rendono la creazione artistica una *erotica*: un eros che procede secondo una «logica della grazia», cioè su un terreno che mostra passo dopo passo il movimento dell'artista da Teste verso Leonardo. L'amore - quell' atto d'amore che è la creazione artistica - è, nella perfezione del suo atto, scrive Valéry, «il dramma del compimento, della conoscenza - con quella disperazione finale, lo spasmo» (C.II, p. 551): qui parlare di un «Io» come realtà compiuta è un mito «grossier» perché possiamo osservare soltanto l'*istante* e la sua *struttura instabile*, cioè un «cominciamento» mitico che è, per sua stessa natura, inesauribile, incapace di rimanere chiuso in se stesso, in una sfera solipsistica, «obiettivato», costretto da regole e norme.

Faust, anche per Valéry, rappresenta questo incontro fra eros e creazione artistica, in una dimensione dove si coglie la «bellezza» dell'istante: è il pensiero più profondo che «esce dall'ombra che è in noi, va a *qualcuno*». L'opera d'arte è appunto quella *action naïve* «che vuole trovare quest'altro» (C.II, p. 542) e che, nell'altro, si esaurisce, si compie e si rinnova, «rivive»: e «rivivere è opera d'arte» (C.II, p. 478), incontro e distacco tra finito ed infinito, cioè impossibilità di costruire nell'incontro desiderativo tra il Medesimo e l'Altro una totalità chiusa, priva di fratture e di vertigini pur nella «rigorosa» necessità del suo procedere.

La cintura della grazia. Valéry, attraverso un Eros goetheano «che di tutto è creatore», attraverso l'Azione che in questa «erotica» si manifesta, presenta come trama di questo *Streben* la «logica della grazia». Anche se in modo esplicito utilizza raramente quest'ultimo termine, secondo le modalità indirette ed allusive che caratterizzano il suo pensiero estetico (dire esplicitamente sarebbe per lui troppo pericolosamente vicino al definire dogmatico delle estetiche metafisiche), Valéry allude chiaramente alla grazia come principio che «guida» dall' «interno» la logica «espressiva» del fare dell'arte, principio che, come già si è notato in Schelling, esprime una «concordanza» tra anima e corpo, tra finito e infinito nello slancio erotico della forza creatrice della Natura. Vi allude, in particolare, in una poesia dei suoi *Charmes*, *La ceinture*, in modo ancora più «segreto» che nel *Cantique des colonnes*: una vera e propria «cifra nel tappeto» di cui si può in realtà supporre sia tramata l'intera opera di Valéry.

Numerosi, infatti, sono in queste poesie gli accenni ai caratteri costitutivi della grazia come (per usare la definizione di R. Bayer) «segno estetico di un'economia definita, un equilibrio tipico dell'opera fra dei sistemi e delle leggi»⁵⁰: nel «giocare» del tempo, segno di un ritmo interiore che «colora» il cielo, la *cintura* avvolge (*enchaine*) questo quadro in una «danza» fatta di un'ombra, «muta di piacere» (*muet de plaisir*). La cintura è «vagabonda», è *in movimento*, «soffio aereo» capace di far fremere il «supremo legame» fra il mio silenzio e il mondo, legame che è appunto quello della creazione artistica, intriso sia di sensualità (ultima difesa di fronte alla nudità del mondo, e dell'uomo nel mondo) sia di un mistero in cui si fondono *presenza* (il dato concreto, costruito, *aesthetico*) e *assenza* (il desiderio non compiuto, il caso non analizzabile, il processo infinito dell'arte): se nella bellezza l'uomo si sente «formato», se crede di avere costruito un cosmo perfetto, qui, in questo sforzo muto che segna il ritmo istantaneo del tempo, la cintura è il segno di un movimento, quello della creazione artistica, che lascia l'uomo «solo e cupo», instabilità di una grazia che non può essere ridotta a norme e principi.

Ci si deve tuttavia domandare quali siano i motivi che autorizzino a scorgere nella «cintura» l'immagine della grazia e la «logica» espressiva della creazione artistica, dal momento che Valéry nella sua poesia non osa esplicite dichiarazioni. L'enigma è forse risolto se guardiamo alle prime pagine di *Grazia e dignità (Über Anmut und Würde)* di Schiller, dove è ricordato il mito greco che attribuisce alla dea della bellezza una cintura «che ha il potere di conferire grazia a colui che la porta e di cattivargli l'amore altrui».⁵¹ I greci, di conseguenza, sin dai poemi omerici, distinguevano tra grazia e bellezza poiché se ogni grazia è bella, dal momento che la cintura è proprietà di Venere, non ogni bellezza è grazia «perché anche senza questa cintura Venere rimane quello che è» (Schiller, G.D., p. 137). Tale «allegoria» (come la chiama Schiller) sottolinea l'autonomia della grazia nei confronti della bellezza, poiché la grazia può appartenere anche al «non bello», proprio come in Valéry non si riduce alla bellezza il fine dell'arte, dal momento che «creare» significa in primo luogo «esprimere» - dire con grazia.

⁵⁰ R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 327.

⁵¹ F. Schiller, *Grazia e dignità (Über Anmut und Würde, 1773)*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, Utet, 1951, p. 137. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con la sigla G.D. Tra le fonti di questo scritto si trovano le *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* di Kant e, ancor di più, la tradizione della «critica del gusto» tedesca e di Winckelmann. Il lavoro fu notoriamente letto da Goethe, il quale ad esso si richiama nella definizione della «grazia» di Elena nella scena della «Notte classica di Valpurga» del Faust.

La grazia è inoltre una bellezza «in movimento», è una bellezza *mobile, danzante*, cioè un «bello» che ha nel suo processo di formazione un ineliminabile elemento di «casualità», quel caso che è per Valéry il fondamento costitutivo della poietica. La grazia, scrive Schiller (G.D., p. 139) è una bellezza «che può nascere casualmente e altrettanto casualmente cessare nel suo soggetto». È in ciò che si distingue dalla bellezza «fissa», cioè da quella bellezza ritenuta «classica» che, pur nella sua importanza «storica», non rivela per Valéry i caratteri essenziali posti in essa dalla costruzione dell'arte. La creazione è invece un processo *oggettivo*, che non muta soltanto l'apparenza delle cose: l'arte, interpretando attraverso la prassi dell'artista la natura, agisce sull'essere delle cose, attribuendo loro la grazia come proprietà oggettiva, come essenza risultante da una specifica genesi di donazione di senso. La cintura della grazia, come nota Schiller (G.D., p. 139), non agisce soltanto sull'«impressione» che abbiamo di una persona che la indossa bensì sulla persona stessa; «la grazia si trasforma in una proprietà della persona» e «colei che porta la cintura è realmente amabile, non solo *appare* tale». Inoltre, essendo la cintura un ornamento «casuale», il suo possesso è segno di una «volontà», non una volontà costretta, obbligata a compiere atti ripetitivi, bensì una volontà libera, necessaria al fare dell'arte; una volontà «magica» che non limita al «rappresentato», al «medesimo», la forza dell'arte: la grazia è una qualità che si manifesta «in movimento» perché il movimento è l'unica mutazione che può verificarsi in un oggetto senza modificare la sua identità, il suo statuto «necessario».

Soltanto la grazia, dunque, nel suo stesso fondo mitico, riassume in sé le molteplici esigenze, spesso contraddittorie per essenza, presenti nella creazione artistica e nell'oggetto del suo sforzo costruttivo, l'incontro che qui si verifica tra caso e necessità, tra la soggettività del processo artistico e l'oggettività materiale dell'opera: la grazia, bellezza in movimento, è così «in primo luogo oggettiva e riguarda l'oggetto stesso, non solo il modo come noi lo percepiamo» e, in secondo luogo, «è qualcosa di casuale in esso, e l'oggetto rimane anche se noi lo pensiamo senza questa qualità» (Schiller, G.D., p. 140). L'accidentalità della grazia, il caso mobile che opera nella bellezza, è infatti legata alla «necessità» del movimento dell'uomo, ai suoi movimenti volontari che, avrebbe detto Valéry, non possedendo un ruolo fisiologico uniforme e ben definito, possono essere soltanto *espressione di sentimenti* - e sentimenti la cui realtà non è soltanto «sensibile» poiché in loro agisce un impulso e un fine *morali*. In altri termini, se la bellezza può essere anche naturale, la grazia è soltanto «umana», proprio perché è «etica» l'azione artistica, movimento volontario che spinge l'uomo a costruire, a *esprimere* costruendo: è in questa «umanità» della grazia il sigillo che essa pone sul fare dell'arte,

«bella espressione dell'anima nei movimenti volontari» (Schiller, G.D., p. 142), cioè *bellezza costruita*, prodotta da una persona umana.

La logica espressiva rappresentata dalla grazia esige dunque la libertà della creazione, e la libertà comporta un sentimento morale, un *ethos* che guidi il fare, in modo che vi sia una *corrispondenza*, un *dialogo*, tra il gesto espressivo (il movimento costruttore) e il sentimento etico. Corrispondenza che, d'altra parte, sempre possiede un elemento di «involontarietà» perché il soggetto «non deve mai dare l'impressione di essere cosciente della propria grazia» (Schiller, G.D., p. 157), cioè di dominare completamente la bellezza che plasma. Tale è il carattere aporetico del fare artistico - cui la grazia allude - nel suo essere insieme «assenza» e «presenza»: perché se la grazia, da un lato, è qualcosa di involontario, dall'altro noi la cerchiamo soltanto in movimenti, in atti concreti, in gesti, che sono volontari e costituiscono, come si è visto in Leonardo, in Vico, in Diderot, in Batteux, nello stesso Kant, la base originaria dell' *espressione artistica*, la sua esibizione, gli strumenti «muti» che l'arte possiede per interpretare la natura. I geroglifici di Diderot, i gesti di Batteux, il linguaggio «mutolo» di Vico, le idee estetiche di Kant, poste al confine tra volontarietà e involontarietà, tra necessità e caso, hanno la capacità, nell'arte e attraverso l'arte, di *esprimere la grazia*, di interpretarla incarnando nell' opera il movimento costruttore, rendendo un favore «morale» (come scrive Schiller) all'elemento sensibile.⁵²

Schiller vede dunque nell' *anima bella* l'espressione fenomenica della grazia, in un incontro «armonico» di sensibilità e ragione, di dovere ed inclinazione sensibile. Se la grazia è l'espressione di un'anima bella, la *dignità* sarà considerata da Schiller l'espressione di un modo di sentire *sublime*: stabilire un accordo tra queste due nature al fine di costruire un tutto armonico è compito dell'uomo - ma un compito al quale non ci si potrà mai adeguatamente conformare per le condizioni stesse, fisiche e morali, dell'esistenza dell'uomo. Uomo dunque che ha in sé due «nature», riferite alla dignità e alla grazia: nella prima lo spirito si comporta da «padrone» del corpo affermando la sua autonomia contro l'istinto; nella grazia, invece, lo spirito «governa con liberalità» perché «qui è lui che mette in azione la natura e non trova alcuna resistenza da vincere» (G.D., p. 189). Se dunque la dignità consiste nel «dominare» movimenti involontari, la grazia, in quanto «disciplina» della creazione artistica, è libertà dei moti volontari: «la dignità quindi si richiede e si mostra più nella *passione* (παθος), la grazia più

⁵² Il discorso di Schiller si sviluppa a questo punto in senso polemico in riferimento al «rigoroso» della morale kantiana. Si veda G.D., pp. 177 sgg.

nella *condotta* (ἡθoς); poiché solo nel patire può rivelarsi la libertà dell'animo, esolo nell'agire la libertà del corpo» (G.D., p. 189).

La grazia non è dunque una categoria «statica» propria all' arte antica in cui, come credeva Winckelmann, si confonde con la dignità. La grazia non è un vago «non so che», quell'oscuro «piacevole secondo ragione» che per Winckelmann «agisce sulla semplicità e sulla quiete dell' anima ed è offuscata dal troppo fuoco e dalle violente passioni»,⁵³ divenendo un «segno», arbitrario ma paradossalmente normativo, per determinare la superiorità dell' arte antica. La grazia invece, come ricorda Schiller (G.D., p. 194), «non si chiude, ma viene incontro» e, in questo suo movimento, non può essere confusa con il sublime, con la dignità che «trattiene» la natura nelle sue manifestazioni, che subordina l'elemento sensibile a quello morale. Nella grazia, invece, la ragione vede le proprie esigenze soddisfatte nella sensibilità: vi è nell'opera della grazia una «inattesa concordanza» fra l'accidentale della natura e il necessario della ragione. Tale sentimento di «compiacenza», di «consenso» che deriva dall'accordo è un sentimento di «attrazione dell'oggetto sensibile» (Schiller, G.D., p. 195), un *desiderio*, un *amore* «inseparabile dalla grazia e dalla bellezza» - origine, appunto, di una *erotica*: non «voluttà», non «brama», non soltanto «libido», bensì *eros*, sentimento libero, non vincolato al soddisfacimento di un bisogno immediato. Il desiderio appare qui come un «incanto» e, infatti, scrive Schiller (G.D., p. 199), «il più alto grado della grazia è l'*incanto*», uno di quegli *charmes* cui appartiene la «cintura» di Valéry.

La grazia e l'interpretazione. Gli incanti della grazia sfiorano il limite della «dicibilità»: nel momento in cui sono fissati come opera l'autore è muto e non può dire più nulla sui propri versi. Gadamer, come già si è accennato, ha creduto che, con queste posizioni, Valéry volesse ricondurre il concetto del «genio», il problema della creazione artistica, al punto di vista dello spettatore o fruitore dal momento che, a suo parere, il «nichilismo ermeneutico» di Valéry vuole attribuire ad ogni incontro con l'opera la dignità di una nuova produzione. In *Verità e metodo* Gadamer scrive infatti che, per sfuggire al mito della produzione inconscia del genio, Valéry ha finito «per caderne totalmente prigioniero»: egli trasferisce al lettore e all'interprete quella «onnipotenza della creazione assoluta che non vuole esercitare lui». Ma attribuire genio all'interprete - conclude Gadamer - non è una soluzione migliore di quella che teorizzava il genio del

⁵³ J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, Torino, Einaudi, 1953, p. 57. Ci si riferisce, in particolare, al saggio del 1759 *Della grazia e opere d'arte* (ma anche alla *Storia dell'arte antica* del 1764).

creatore.⁵⁴ Si tratta tuttavia di considerare che, in virtù della mobilità e della «casualità» proprie alla grazia, Valéry in realtà non ha mai cercato un «criterio di perfezione» dell'arte e, di conseguenza, mai ha potuto attribuire «genio» all'interpretazione del lettore e al suo «arbitrio» il destino dell'opera: la grazia non può essere circoscritta in una totalità assoluta, sia del creatore sia dell'interprete.

Gadamer non considera dunque che in Valéry il rapporto con l'opera compiuta si riferisce, più che al Bello e alla sua «luce»⁵⁵ alla sua «grazia», cioè alla logica espressiva della sua costruzione, ad uno «stato poetico» che è risultato di una «potenza poetica» che non potrà mai essere integralmente «detta», ridotta a strutture prosastiche, a un logos privo di quell'*azione* che, come vuole Goethe, è «in principio» - ed è l'arte stessa. Quella che Gadamer chiama allora l'«onnipotenza» dell'interprete è in realtà soltanto un riflesso dell'unica «potenza» che appare nell'opera, quella della *poiesis*, della grazia, del fare. Il poeta non può nulla di fronte alle parole che il filosofo (o il critico) dirà sulla sua poesia non perché l'interprete sia «onnipotente» e «ricrei» ma perché la poesia è *altro* rispetto a quelle parole, è espressione di uno stratificarsi di sensi che l'interprete non potrà mai «dire» sino in fondo: così come la grazia non si dice, perché si mostra. Un'opera - scrive Valéry - «è un oggetto o un *événement* dei sensi, considerando che i diversi valori o interpretazioni che essa suggerisce sono delle conseguenze (idee o affezioni), che non possono alterarla nella sua proprietà tutta naturale di produrne tutt'altra» (O.I, p. 1511).

In questo senso le parole dell'autore e quelle del critico o dell'interprete, nella loro varietà, rischierano sempre di inseguire un «cattivo» infinito perdendo di vista la grazia dell'infinito estetico, cioè di un'infinità che possiede, radicata nella struttura sensibile stessa dell'incontro fra uomo e mondo, una logica costruttiva, un potere espressivo. L'opera è così il «limite» di tutti i giudizi che su di essa o intorno ad essa si possono formulare: è un corpo «piuttosto misterioso», di quelli che «la fisica studia e la chimica utilizza» (O.I, p. 1512), e la sola presenza di questi corpi in un certo insieme di altre sostanze «determina queste a unirsi fra loro, rimanendo quelli inalterati, identici a se stessi, né trasformati nella loro natura, né accresciuti né diminuiti nella loro quantità» (O.I, p. 1512). Questa espressiva forza autosufficiente dell'opera, questa grazia dell'infinito estetico che la rende «presente e assente, agitante e non agita», porta in Valéry ad un *altro* significato dell'interpretare, non sospettato da Gadamer e anzi, come si vedrà, forse a lui contrapposto.

⁵⁴ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 125.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 538. Si veda anche H.G. Gadamer, *Attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986.

L'interpretazione infatti non è quella del ricettore perché va invece alla ricerca del piano dove è situato il *potere* dell'opera, il piano dell'incontro costruttivo, extralinguistico o prelinguistico, fra il sapere e il fare dell'artista, presenza del senso e assenza della sua pienezza - logica ritmica fatta di salti, di istanti, di contraddizioni, di aporie. L'opera così «interpretata» - un'opera oggetto di una «poietica» e non di una poetica limitata al ricettore come voleva Benda (e Gadamer sembra equivocare) - è in Valéry «azione di presenza» che modifica gli spiriti «ciascuno secondo la sua natura e il suo stato» (O.I, p. 1212), ritrovandosi tuttavia «inalterata» e «capace» di innescare indefinitamente altri fenomeni in un'altra circostanza o in un altro individuo».

«Interpretare» è allora qui, per Valéry, quello che intendeva Diderot: è *fare*, entrare cioè nei processi produttivi dell'opera e, nell'azione, comprendere i livelli di realtà dell'oggetto stesso e del suo mondo circostante. Non generica «capacità», da parte del critico, di «continuare la creazione» interpretando bensì concreta possibilità, da parte del «poietista», di ricostruire analiticamente i processi che conducono all'instaurarsi dell'opera e, nel porsi dei suoi livelli di esistenza, vedere nel suo «volto» quello della grazia, dell'infinito estetico, cioè di possibili mai del tutto riducibili all'analisi, ad una logica discorsiva, al linguaggio.

Interpretare è *descrivere* «l'alterità» dell'opera, riconoscendo nelle relazioni che con essa instauriamo un' autonomia di fronte alle interpretazioni «critiche» o «poetiche»: e in tal senso va intesa la frase di Valéry (da cui ha preso avvio la discutibile «lettura» gadameriana) che «i miei versi hanno il senso che si presta loro» (O.I, p. 1509). Non, quindi, assimilazione dell'interprete al genio, quasi fosse un nuovo «creatore assoluto», bensì, al contrario, relativizzazione dell'interpretare critico se questo vuole attribuire alle opere d'arte un senso «vero», unico, integralmente dicibile, conforme o identico al pensiero dell'autore. In questo caso si finirebbe per rinchiudere l'infinità dell'opera in un angusto quadro terminologico incapace di accoglierne la molteplicità di lati, di descrivere l'universo della poesia come Universo di «relazioni reciproche». Il testo poetico, scrive Valéry (C.M., p. 85), «è come uno strumento di cui ognuno si può servire a suo modo e secondo i suoi mezzi»; ma non va dimenticato che, in questo «universo» vi sono e vi debbono essere vedute «parziali» tanto che, ricorda Valéry, nell'arte vi sono almeno tre fattori *distinti* da spiegare separatamente: un creatore, un oggetto sensibile e un «fruitore». Ed è comunque nell'incontro fra i primi due piani - il creatore e l'oggetto sensibile - che viene messo in azione un autentico «interpretare», non potere del filosofo e del critico ma «potere-sapere» dell'artista che, costruendo, fa della pittura, come Leonardo, la sua filosofia, *interpreta la natura* e vede in essa l'uomo quale misura di tutte le cose, che rende libertà di costruire la necessità dell' or-

dine naturale, che scorge nell'arte geroglifici di senso, rapporti espressivi fra le parti, simmetrie, contrasti, corrispondenze.

L'opera va così «interpretata» in quanto *favola*, come un linguaggio «muto», secondo le linee proprie alla vichiana «logica poetica»: la sua radice è «mitica», ancorata nel fondo «sensibile», «naturale» della forza creativa dell'uomo, un'origine di cui si deve pazientemente ricercare la genesi, di contro alla sostanziale «impotenza» di una pura e semplice «interpretazione critica». Sottrarre l'opera all'autore e ai suoi interpreti significa, per Valéry, ricercarne la genesi di senso uscendo «dalla logica dei valori e delle distinzioni paradigmatiche (arte / non arte; poesia / non poesia; arte / pensiero) incapaci di cogliere il divenire del fare artistico». ⁵⁶ L'opera d'arte «resiste» così alle interpretazioni e soltanto in questa «resistenza» genera un nuovo senso dell'interpretare o, come scrive Pareyson, stimola e suscita tutte le interpretazioni «consegnandosi ad esse senza annullarsi o dissolversi»⁵⁷: è un *dialogo infinito*, e l'infinito estetico è questo stesso dialogo.

Il dialogo interpretativo suscitato dalla genesi costruttiva dell'opera è in Valéry, come già si è notato, il risultato di un sostanziale separare il punto di vista del creatore e quello del «fruitore». In questo modo Valéry corre, più che quelli suggeriti da Gadamer, il rischio, sottolineato da Pareyson nella sua *Estetica. Teoria della formatività*, di ridurre l'opera a un «abile artificio», effetto di una «industriosa predisposizione» che può esigere dallo spettatore «l'ignoranza dei retroscena». ⁵⁸

D'altra parte, la distinzione che Valéry pone tra l'atteggiamento del creatore e quello dell'interprete è, propriamente, una distinzione *fenomenologica*, cioè una distinzione fra *atteggiamenti*: così il fare dell'artista è una modalità intenzionale specifica che si differenzia dall'esperienza dello spettatore o dell'interprete. Cogliere *descrittivamente* le differenze fra questi atti è per Valéry il primo modo in cui si afferma un nuovo senso, originario, dell'interpretazione: non critica, non ricerca di «criteri» per l'opera, bensì «pura» descrizione (la purezza dell'io di Monsieur Teste, «io puramente io») dei livelli di senso che riempiono quei processi genetico-costitutivi in virtù dei quali si può parla-

⁵⁶ A. Trione, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁷ L. Pareyson, *L'esperienza artistica*, cit., p. 257. Per lo sviluppo, anche critico, di alcune idee di Valéry sul problema della interpretazione si veda L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., in particolare cap. VI. Pareyson critica in specifico la separazione di «atteggiamenti» posta da Valéry fra interprete e creatore (si veda p. 250).

⁵⁸ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 251.

re di «arte», «artista», «ricettore», ecc.⁵⁹ A partire da questa base descrittiva originaria si potrà comprendere la diffidenza di Valéry nei confronti di quei giudizi interpretativi che compiono «sintesi inconsapevoli o implicite» (C.M., p. 31). Lo spettatore non deve quindi «ignorare» i retroscena in cui si forma la creazione artistica bensì cogliere descrittivamente le differenze che sussistono fra il suo rapporto con l'opera e quello instaurato dall'artista, comprendendo, di conseguenza, lo «scarto» - problema sempre «aperto» nell'estetica - tra l'opera costruita, il processo della sua creazione e quello della interpretazione.

È soltanto a questo punto che può compiutamente inserirsi una più complessa accezione dell'«interpretare», in cui, una volta chiarificato il campo e differenziati gli atteggiamenti soggettivi, si comprende che l'oggettività dell'opera non è né negata dalle interpretazioni, né affidata (come vuole Gadamer) all'onnipotenza dell'interprete, né è una realtà «scissa» in una rigida separazione tra «sapere» e «fare» del ricettore e dell'artista: interpretare è invece un vero dialogo fra gli elementi presenti nell'«universo» dell'arte, un ingresso nella genesi produttiva dell'opera, vedendo qui in azione la «logica» propria dell'espressione artistica, la logica della grazia, lo slancio desiderativo dell'infinito estetico.

In questo senso, dunque, è possibile «riprendere» le critiche di Pareyson a Valéry, volgendole in una prospettiva che appare, a sua volta, valéryana e che si rivela in questa accezione «espressiva» dell'interpretare. Qui infatti, ma soltanto dopo avere descritto le differenze intenzionali fra i vari atti, *l'effetto dell'opera* si rivela come la sua «vera esistenza», cioè, scrive Pareyson, mostra «la sua realtà di forma, come riuscita di un processo di formazione».⁶⁰ Vedere l'opera come forma significa allora «considerarla come una riuscita, che vuol dire, *insieme*, successo di tentativi e quindi assenza di sforzo, e compimento di un processo tuttora inclusivi e visibile»: l'opera diviene essa stessa interpretazione, interpretazione della natura e dell'uomo e, in tal senso, «legge della propria esecuzione», «guida dell'artista che la inventa eseguendola e del lettore che la esegue interpretandola».⁶¹ La legge dell'esecuzione - del creare e dell'interpretare - è dunque l'opera stessa, insieme interpretante e interpretata: «essa - scrive Pareyson - come è stata legge dell'artista mentre la formava, così è legge dell'esecutore mentre la

⁵⁹ Descriverli, per usare una terminologia fenomenologica, «nel modo in cui mi si presentano, così da raggiungere, attraverso la scoperta delle connessioni che intercorrono tra i diversi fenomeni, la conoscenza della loro *struttura*» (G. Piana, *I problemi della fenomenologia*, Milano, Mondadori, 1966, p. 95).

⁶⁰ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 251

⁶¹ *Ibid.*, p. 251.

rende e la fa vivere; come è stata risultato di un processo di formazione, così è stimolo d'un processo di interpretazione; e come è riuscita ad essere risultato della sua formazione solo in quanto ne era legge, così alla fine s'identifica con l'esecuzione che l'ha presa a propria norma». ⁶²

L'opera, quindi, utilizzando un differente linguaggio, può venire «interpretata» soltanto perché essa stessa è realtà *interpretante*, perché la sua stessa logica, quella genesi che ha condotto alla sua formazione, e un processo di interpretazione espressiva della natura, un disvelamento dei suoi «geroglifici» di senso, dei suoi «contenuti immaginativi», delle sue «qualità secondarie», dove alla descrizione si aggiunge la *capacità di fare*, l'azione costruttiva, dove cioè *poiesis* e *aisthesis* siano connesse se si vuole comprendere il senso dell'infinito universo estetico. Interpretare l'arte vorrà allora dire interpretare «attraverso» l'arte, liberandosi sia dall'eterna sostanzialità del bello sia dall'onnipotenza dell'interprete, vedendo nell'arte un *dialogo*, snaturato se ridotto ad una soltanto delle sue «parti espressive». In questo modo l'arte, come nota H.R. Jauss, libera anche la ricezione estetica dalla sua passività contemplativa «facendo partecipare il fruitore stesso all'atto costitutivo dell'oggetto estetico: *poiesis* indica ormai un processo in cui il fruitore diventa il co-artefice dell'opera»; e questo è, continua Jauss, il semplice significato della frase provocatoria «i miei versi hanno il senso che si presta loro», «tanto contestata a torto dall'ermeneutica». ⁶³

La grazia tra arte e natura. In questa *poiesis* «interpretante» l'arte appare come quell' *oggetto ambiguo* che, nel dialogo *Eupalinos*, Socrate trova sulla spiaggia, oggetto «mitico», originato da una favola, esso stesso «favolistico» nel suo mischiare «naturalità» e «artificialità». Ma interpretare l'arte significa proprio entrare nell'ambiguità stessa con cui l'arte, nel suo fare, interpreta la natura - non attraverso ipotesi o spiegazioni bensì attraverso il mito, per essenza ambiguo: infatti gli oggetti visibili delle arti, quando sono assunti dall'artista - dice il Socrate del dialogo *Eupalinos* - «continuano ad essere quei che sono e a frammischiare la propria natura e il proprio specifico significato nel proposito di colui che li impiega al fine di esprimere la propria volontà» (*Eupalinos*, p. 107). In questo modo, d'altra parte, l'artista «dice qualcosa di più rispetto a quanto voleva dire in origine, non può limitarsi all'essenziale» (*Ibidem*): non può fissare in essenza o in linguaggio il significato dell'arte perché non può «obiettivare» le qua-

⁶² *Ibid.*, p. 251.

⁶³ H.R. Jauss, *Poiesis: il carattere produttivo dell'esperienza estetica*, in «Studi di estetica», cit., p. 46. Su questi temi si veda anche H. Blumenberg, *Sokrates und das «objet ambigu» P. Valéry Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des Aesthetischen Gegenstandes, in Epimeleia. Helmut Kuhn zum 65 Geburtstag*, a cura di F. Wiedemann, Munchen, 1964.

lità che costituiscono l'opera d'arte, perché «non può separare il colore da un qualche oggetto».

Interpretando l'arte il pensiero si *biforca* tra il costruire e il conoscere, si trova di fronte, da descrivere, oggetti «indescrivibili», la cui importanza è inseparabile dalla perplessità che suscitano: crea - e interpreta - una «natura più che natura», una forza che agisce sulla natura interpretandola - una «nuova» natura costruita, come scriveva Kant nella *Critica del Giudizio*, non da «effetti» bensì da «opere». Di fronte a questi oggetti «ambigui», a Socrate divenuto creatore, appaiono tre modi di generazione o produzione, che si mescolano e compenetrano: gli uni fanno apparire il caso, gli altri un accrescimento simultaneo sicuro e cieco, gli ultimi, infine, *opera dell'uomo*, attraversano quella natura e quel caso: qui «ciò che produce e ciò che è prodotto sono indivisibili e così è di tutti i corpi viventi, o quasi viventi come i cristalli (*Ibidem*, p. 139). L'uomo costruisce distinguendo le particolarità della produzione della natura e quindi interpretando con l'arte il lavoro della natura, aggiungendo un tempo, un *ritmo*, una *grazia* al fare naturale. È proprio infatti all'uomo *creare in due tempi*: «di questi- scrive Valéry l'uno si svolge nel campo del puro possibile, in seno alla sostanza sottile che tutte le cose può imitare e combinare tra loro all'infinito; l'altro appartiene alla natura: contiene, in certo modo, il primo; e ne è, in altro modo. contenuto. I nostri atti partecipano di entrambi; e il progetto è ben separato dall'atto e l'atto dal risultato» (*Ibidem*, p. 140).

La costruzione è dunque «l'atto più completo» perché è in grado di interpretare la natura sia descrivendo il disordine del mondo sia perché, di questo caos, invece di cogliere somiglianze e identità, *organizza* le ineguaglianze e le differenze, come un demiurgo (forse quello stesso del platonico *Timeo*) che cerchi nel reale un'espressione mitica per «dire» il mondo senza utilizzare i *logoi*. Ma un demiurgo che ha comunque elementi di novità, che riprende cioè fra le sue mani l'opera «prima» per riplasmarla al limite delle sue possibilità espressive, manifestando così la forza espressiva dell'uomo stesso: gli elementi disgiunti offerti dalla natura suscitano nell'uomo un senso di «incompiutezza» che lo spinge ad «agire», ad interpretare un'opera che vede «fuori di sé», costruendo su di essa ed attraverso essa la sua specificità antropologica. Il costruttore è l'*atto* che, dopo aver scorto nella natura la *materia*, la *forza* e il *desiderio*, rifiuta la «separatezza» che segna il rapporto tra Dio e mondo e porta invece a compimento, indipendentemente dalla volontà divina, il desiderio stesso della natura e dell'uomo di incontrarsi e dialogare nella costruzione «interpretante»: «io vengo dopo di lui: sono colui che concepisce quel che volete in modo un po' più esatto di quanto voi stessi non sopportiate; consumerò i vostri tesori con un po' più di continuità e di genio di quanto

non facciate voi stessi; e certamente vi costerò assai caro; ma tutti alla fine ci avranno guadagnato. A volte commetterò errori, assisteremo a qualche rovina; ma si può sempre, e con grande vantaggio, guardare un'opera mancata come a un gradino che ci approssima alla somma bellezza» (Eupalinos, p. 163).

È questa una «tensione» alla bellezza, erotica della creazione artistica che Valéry incarnava nella figura di Goethe, dove è rappresentata la differenza tra il produrre della natura e quello dell'uomo: se, nel momento in cui si offre, ogni dato naturale è «desiderabile», solo il costruttore, interpretandolo, è in grado di far «nascere e rinascere» amore e desiderio, divenendo così autore, inventore, creatore - trasformando in grazia la staticità della bellezza. La Giovane Parca di Valéry, di fronte al filosofo, ha infatti coscienza che gli «amori più preziosi» - le opere d'arte - sono condotti a termine da «un lungo lavoro dell'anima e del desiderio», lavoro che è una *cintura* piena di nodi perché anche un oggetto soffuso di grazia è ornato di tormenti, appartiene allo sforzo, alla «misura» dell'uomo nel mondo: «opera ansiosa» di un «grande desiderio» è «ombra» e «mistero» della vita dell'uomo, della sua trama paradossale posta tra «il vuoto e puro evento», nella fatica perenne, nel «vento» della creazione, di «tentare di vivere».

Gli «incanti» che risultano da questo «lavoro del desiderio» sfidano il paradosso - paradosso che è l'espressione artistica stessa dove le colonne «cantano» e dove l'uomo può «ascoltare» questo canto così come può immaginare nel cielo il monumento di una melodia. Un paradosso che è *charme* e che va dunque, come un «canto», considerato nei suoi delicati equilibri, con un rigore dove lo sforzo non appare od appare soltanto «regolato», segno di una libertà che soltanto nella regola trova la sua pienezza e nel mito-favola-arte la sua espressione. L'interpretazione dell'elemento casuale non è allora «discorsiva» ma effettuata all'interno del suo stesso «divenire opera», del suo trasformarsi in «necessità», «opera pura di un'eterna causa» dove «il tempo scintilla e il Sogno è sapere», come scrive Valéry nel *Cimetière marin*. In questo modo l'opera, certa e interpretata al tempo stesso, è uno «stabile tesoro», «occhio che guarda in te», «Tempio del Tempo».

La costruzione artistica, dice Valéry per bocca di Anfione, sarà allora «vedere ciò che non c'è» (aspirare ad una forma la cui esistenza è in un primo tempo puramente mentale), «sapere ciò che non è più» (fondare in una forma costruita e presente un insieme di conoscenze che, pur necessarie al creare, devono sia occultarsi nell'opera compiuta sia non costringere a sé l'interpretazione), «fare ciò che sarà» (agire sottolineando la forza della costruzione, ricordando cioè che «fare è farsi»), «necessariamente amare» (perché se l'opera si compie, se si ha il desiderio di crearla, è soltanto grazie allo *Streben* di eros). Le Muse qui combattono i sogni perché le *rêveries* non imprigio-

nino l'artista, perché Apollo, dio del sogno, si riveli, come nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche, anche dio della forma e dell'invenzione, il dio che, nel sogno, insegna la musica a Socrate e, nel canto della lira, *eccita la natura*: l'uomo, prigioniero del dio, vede «il furore e l'amore» dei mortali, «fa vibrare» la natura, *costruisce* - persegue l'opera, la bellezza e la grazia *interpretando* il dono di Apollo.⁶⁴

Valéry ermeneuta. La «scoperta» della possibilità di creare è per l'uomo speranza e desiderio di interpretare, di scoprire se stesso e il mondo. In questo senso soltanto l'artista è *ermeneuta*: come il Cristoforo Colombo di Todorov ne *La conquista dell'America*, di fronte a un mondo presente ma non conosciuto, interpreta il *nuovo* che gli appare e con il quale comunica secondo tre diverse sfere, naturale, divina e umana. E se il rapporto con Dio risulta puramente verbale, scoprire e comunicare si realizzano in uno *scambio reale* con la natura e con gli uomini, perché è qui che *l'io* scopre *l'altro* e, in questo incontro-riconoscimento, «chiudere» un mondo completando un'opera, costituendo una totalità, significa anche «aprire un universo»: un universo dialogico in cui, come scrive Todorov, «nessuno ha l'ultima parola, in cui nessuna delle voci riduce l'altra allo stato di semplice oggetto».⁶⁵ L'interpretazione di fronte all'opera d'arte è così dialogica come (per usare un'espressione di Lévinas) *epifania dell'altro*: ma un dialogo in cui «la fusione» delle voci e degli orizzonti presente nell'opera non è rinchiudibile in un circolo linguistico perché l'arte «esprime» ed «esibisce» differenze e forze non dicibili, ha in sé, come vuole Bachtin, elementi «trasgredienti» e disomogenei, mantiene scambi di senso propri alla sua genesi dialogica.

L'interpretazione come dialogo - scrive Todorov commentando Bachtin - è quindi la sola che «permette di ritrovare la libertà umana», il *sensò* come elemento di libertà che trafigge la «necessità» - della logica e della vita. Se infatti, nell'ordine dell'essere, nella chiusura di uno «spazio ontologico», la libertà umana è soltanto ingannevole, nell'ordine del senso - quell'ordine in cui nascono sia l'opera d'arte sia la sua interpretazione -, essa è assoluta perché ricomincia «sempre di nuovo», ad ogni incontro del soggetto con l'altro: perché «il senso è libertà» e «interpretare l'uno significa esercitare

⁶⁴ *Amphion* è un «libretto» che Valéry scrisse perché venisse musicato da Honneger. «Consustanziale» al testo è quindi l'argomento «musicale». Sulla «intelligenza ermetica» si veda anche D. Formaggio, *Arte*, cit.

⁶⁵ T. Todorov, *La conquista dell'America*, Torino, Einaudi, 1984, p. 103.

l'altra»,⁶⁶ ponendo la verità in senso «dialogico», come orizzonte e principio regolatore.

Hermeneuein ha così, in Valéry come in Bachtin, il significato greco originario e designa sia l'attività di produzione dei discorsi sia la loro comprensione. Contro «l'imperialismo dei segni» (cioè l'assolutizzazione «linguistica» dell'ermeneutica), che è pur sempre un insieme a «tendenza finita», Valéry propone dunque l'infinito della creazione artistica, uno *charme*, un *carmen* dove la parola si fa gesto e geroglifico espressivo, incessante movimento, come il mare «sempre ricominciato»: appunto «incanto», *charme*, il greco *charis*, le Grazie (*Charites*) che accompagnano Venere e vietano l'ontologizzazione della bellezza, permettendo la *varietà* all'interno dell'unità, una varietà che, come già voleva Schiller, è legata alla volontà costruttiva dell'uomo e sfugge alla «caccia dialettica» delle nozioni pure, agli espedienti linguistici che «categorizzano» l'arte non comprendendo la dialogicità *polifonica* dell'espressione artistica, della poesia che «si inebria di smarrimento», che si perde nei labirinti e non teme né le sorprese, né le deviazioni né le tenebre.

La verità non è su un cammino unico e continuo, non appartiene al solo mezzo espressivo del linguaggio: è sfondo che regola i molteplici percorsi nel labirinto, è quella «grazia» di cui, nel I secolo d.C., già parlava Dionigi di Alicarnasso (*Sulla disposizione delle parole*, II), «freschezza, eufonia, dolcezza, forza di persuasione» che diffida della grandiosità, della solennità, della dignità della bellezza. Lo *charme*, la grazia che guida la creazione dell'arte, apre a problemi che non si circoscrivono in un campo ben determinabile, che non si esprimono in termini esatti, che non si riducono a un criterio di «verità» interno alla cerchia convenzionale di una dottrina o di un linguaggio. L'artista, se vuole essere libero, non può staccarsi dal sentimento dell'arbitrario, dalla consapevolezza che la cintura potrebbe non esserci e che il processo che dà forma al mondo segue una «necessità» non asservita al logos, alla parola e al discorso: lo *charme* può rendere «muti» perché a parlare siano quelle che Merleau-Ponty chiamava le «voci del silenzio» - dialogo espressivo fra molteplici specie e modi d'essere, che parla più con un gesto che con la voce, che «fa salti» e, rifiutando il principio di non contraddizione, non sempre riesce neppure a trovare le «ragioni» della sua esistenza. Già Empedocle (Diels, 116) affermava che *charis* ha orrore per «l'intollerabile necessità» e vive quindi legata all'idea di libertà, interprete dell'Amore, che appare agli uomini «insito nella membra,

⁶⁶ T. Todorov, *Critica della critica*, Torino, Einaudi, 1986, p. 101. Todorov scrive queste parole in riferimento al pensiero di M. Bachtin (che avvicina ad alcune posizioni sartriane). Di T. Todorov su Bachtin è da ricordare M. *Bakhtine ou le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

e per esso pensano cose amiche e compiono opere di pace, chiamandolo coi nomi di Gioia ed Afrodite» (Diels, 17), per esso si avvicinano al «divino».

Charis inseparabile da *Eros* permette a quest'ultimo di costruire senza disperdere la sovrabbondanza delle energie vitali in uno sforzo e in un piacere che si dissolvono in atti privi di fine oggettivo. Lo *charme*, sin dalla prospettiva plotiniana, si aggiunge al logos rendendo *desiderabile* e *operante*, «anima delle forme», carattere espressivo che, nel suo «fondo» inafferrabile, è la trama più segreta della creazione artistica, voce della sua capacità di interpretare il mondo, di leggere al di là del rappresentato, del mondo come «elemento nudo», «l'ascenso dell'essere» di Lévinas. L'*ethos* che Schiller vedeva nella grazia le permette di superare l'intelletto che, come scrive Plotino (Enneadi, VI, 7, 22), «contempla cose belle e sante, ma non ha ancora tutto quel che cerca»: l'amore si accosta a un volto bello ma questo non attira lo sguardo «perché non vi risplende la grazia che attrae alla bellezza» (*Ibidem*). Come affermerà Schelling, riprendendo suggestioni plotiniane, ⁶⁷ *charis* è un modo d'essere «incoglibile» e tuttavia immediatamente sensibile, anima delle forme che unisce nell'eros il desiderio e la sfera intera della sensibilità finalizzando la sua forza all'espressione.

Lo charme e l'ineffabile. Come scrive V. Jankélévitch, in una felice sintesi delle potenzialità poietiche della grazia, lo *charme*, presenza insituabile e infinitamente assente, virtualità mobile, evasiva, fugace, si oppone al capolavoro chiamato Bellezza ⁶⁸ e, nella sua essenza incompiuta e mai finita, si rivela, potremmo aggiungere, «bellezza fluente» - come l'Elena di Goethe portata da Chirone: non «risplendere del Bello» ed «evidenza dell'Intelligibile» di cui parla Gadamer, ⁶⁹ bensì divenire sfuggente di un infinito dialogo. In questo suo movimento la grazia è, sempre di nuovo, possibilità di avvicinarsi all'altro, di desiderarlo e amarlo, un Altro che l'uomo avrà «messo in opera», che «non gli apparterrà e nel quale anzi la sua egoità si trasmuterà (si dissolverà); ma che proprio perciò sarà stato tanto più voluto, amato, desiderato».⁷⁰

La grazia, fra echi plotiniani e schellinghiani, visibilmente rivissuti attraverso l'esperienza della filosofia bergsoniana, si unisce così, in Jankélévitch come in Valéry,

⁶⁷ Sull'eros in Plotino si veda G. Carchia, *Estetica ed erotica*, Milano, Celuc, 1981, pp. 43-6, libro peraltro da tenere ben presente relativamente a tutti i temi qui trattati. Plotino si occupa della grazia in quelle parti delle *Enneadi* che non sono dedicate al Bello bensì al Bene: si veda in particolare VI.7.28 e I.6.9.

⁶⁸ V. Jankélévitch, *L'irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 302-3. Il pensiero di Schelling (e di Plotino) costituisce una delle fonti primarie della filosofia di Jankélévitch.

⁶⁹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 551.

⁷⁰ E. Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia*, Napoli, Esi, 1983, p. 142..

alla poiesis, volendo accedere a quella che Jankélévitch stesso chiama l'esperienza «originaria», uno stato di «grazia» che pone l'uomo di fronte, al di là di ogni empiria o dialettica, al «problema di tutti gli altri problemi».71 Non si cerca dunque un ordine «espressivo» che sia polemicamente un «altro» ordine rispetto al logos - termini antitetici di una irrisolvibile dialettica qualitativa o termini che si integrano nella sintesi della creatività - bensì il «tutt'altro ordine» dell'origine radicale, *assolutamente altro*, metaempirico e metalogico, cioè, alla lettera, «metafisico»: un assolutamente «gratuito» «quasi-nulla», pura «effettività»; siamo di fronte a un «non-so-che» (*je-ne-sais-quoi*) che è soltanto «grazia diffusa e dappertutto sparsa» opposta all'opacità neutrale di ciò che Lévinas chiamava «il y a».72

Lo charme non è così un carattere attribuito «dall'esterno» all'opera, una fra le possibili categorie per definirla ma piuttosto, con il linguaggio «metafisico» proprio a Jankélévitch, il «divinum quid» che «solo rende la bellezza efficace e convincente, o viceversa il *nescioquid* senza il quale una perfezione inavvicinabile in ogni punto resta derisoriamente secca, inoperante, inefficace, senza forza operativa».73 «Forza operativa», «azione», «poiesis» indicano la via aperta dal «quasi»: al di là della logica, fra l'essere e il nulla, si pone il *Fare*, che non è né essere né non-essere, fare che coincide con il *Farsi* nella grazia della «efferenza».

Qui si verifica, per Jankélévitch, la coincidenza del *Facere* divino e del *Fieri* umano, cioè della pura *operazione* creatrice e dell'impuro processo creaturale - *Fiat* dell'istante creativo in cui la forza dell'attimo diviene, bergsonianamente, slancio costruttore, far essere senza essere, cioè principio di costruzione non sottomesso a leggi causali, conversione «ontologica» (così come «ontologica» è la durata bergsoniana) dell'Essere a un ordine «tutt'altro», all'ordine del «Fare senza essere». La creazione è dunque fondata su un paradosso, su un triplice «mistero» che è la sua triplice «grazia»: il fare non ha una dimensione esclusivamente soggettiva; dare esistenza a un oggetto significa «non» darla; e, infine, il «dare» non si separa mai del tutto dal donatore. È, appunto, arbitrarità assoluta e «gratuita», slancio poetico della grazia che, come l'ispirazione del genio, è «efferenza sorgiva e spontaneità inaugurale»: «il creatore non *scopre* una preesistenza latente ma egli *inventa* un' esistenza nuova per scoprirla in seguito - di più an-

71 V. Jankélévitch, *Philosophie première*, Paris, Puf, 1954, p. 29

72 *Ibid.*, p. 145, in cui Jankélévitch cita Lévinas

73 *Ibid.*, p. 148

cora: egli la *crea* per inventarla in seguito; o meglio, egli crea, inventa e scopre in un medesimo atto di geniale e incomprensibile posizione».74

Creare non significa allora, come era invece per Valéry, «porre relazioni», né la grazia è l'interno principio che guida questa logica espressiva: per Jankélévitch siamo su un piano «bergsoniano», che Valéry sostanzialmente rifiuta sin dagli scritti dedicati a Leonardo, cioè su un piano *intuitivo* dove è possibile una relazione priva di un'alterità correlativa e dove si realizza nel suo mistero la contraddizione di un pensiero assoluto. Per Jankélévitch, infatti, la creazione non è un «processo» perché «essa non è passaggio graduato e continuo dal meno al più attraverso i gradi successivi di un comparativo scalare, ma mutazione dal niente al qualcosa o (il che è lo stesso) dal niente al tutto».75 Siamo di fronte ad una *metamorfosi assoluta* - non a quella graduale di Goethe - che risponde ad ogni domanda semplicemente creando, giustificando il movimento con il proprio movimento, «grazia taumaturgica» che permette il sorgere di un essere totalmente qualificato (forma e materia) a partire da nulla.

La creazione non è *Bildung*, non è un cambiamento «giustificabile», né un'azione «situabile»: è atto di «grazia», che inventa il problema stesso e, ponendolo, nello stesso momento, lo risolve. Non siamo di fronte ad Eupalinos e neppure a Socrate che si converte all'architettura: quest'ultimo sa che l'istante della costruzione è in realtà un ritmo, una catena coordinata di istanti, ciascuno dei quali ha la sua specificità costruttiva, una qualità che lo identifica e gli dona capacità di esprimere, di costruire nelle colonne il «cantico» della grazia che nella natura tace. In Jankélévitch, invece, la creazione coincide con un istante «assoluto», o «parte» da un istante «esplosivo», un atomo irraggiante «che è esso stesso ogni operazione ed ogni "poesia"» - «pura posizione di esistenza».76

È vero, come scrive E. Lisciani-Petrini commentando Jankélévitch, che tutto ciò è possibile perché l'uomo è passato attraverso un doloroso *apprentissage* che lo conduce al riconoscimento dell'altro, al desiderio di costruire un Altro che sarà sua «opera» e quindi amerà e desidererà sempre di nuovo senza possedere.77 Tuttavia il «Creare» (con i suoi elementi autenticamente «poetici» e «poietici») vive su uno sfondo metafisico che dimentica il piano propriamente «estetico» o, come lo chiamava Valéry, «estetico», dimentica cioè quella che per Valéry era la fonte originaria della infinità del crea-

74 *Ibid.*, p. 202. In questo volume, all'interno del capitolo dedicato alla Creazione, Jankélévitch titolò un paragrafo (pp. 187-93) «La triplice grazia del Far-essere senza essere».

75 *Ibid.*, p. 203.

76 *Ibid.*, p. 218.

77 E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 141.

re artistico. Creare infatti non è riconoscere la ricchezza del processo instaurativo *a partire* dall'opera posta in uno spazio-tempo estetico bensì, per Jankélévitch, porre l'esistenza di qualcosa in generale, porre un mondo, un universo di mondi e un universo di universi all'infinito - quindi dimenticare la connessione tra il finito e l'infinito, separare le cose dotate di grazia dalla genesi di senso della grazia stessa. Significa, se ci poniamo dal punto di vista di Valéry, ricadere in posizioni metafisiche, ritornare nei sentieri interrotti di una «caccia magica» dove, alla fine, si catturano soltanto ombre, quella che Jankélévitch stesso, circondandola di mistero, definisce come una «vertigine metafisica che si impadronisce dell'uomo in presenza del mistero senza nome».

La grazia, allora, è per Jankélévitch l'atto «arbitrario», «immotivato» e «miracoloso» della creazione: non «far dono» dell'essere ma *fare essere* attraverso un «non so che» che è insieme fonte del «potere essere altrimenti» e della posizione creatrice. La creazione di questa miracolosa «alterità» permette tuttavia a Jankélévitch di cogliere, attraverso l'arte, anche la dimensione antropologica del fare, in questo modo avvicinandosi alla tradizione poetica dell'estetica francese, senza peraltro rinunciare al contesto «platonico» e «ontologico» del suo discorso. Anche l'uomo è capace di quella «intuizione amorosa» che lo conduce verso la creazione, nello slancio di un istante costruttivo in cui il mistero della «pura quoddità» riceve nell'arte la diffusione della gloria e, nel momento in cui la conquista, la perde in quanto problema filosofico perché vede il mistero poetico cedere il posto alla meraviglia poemica e la poiesis sparire dietro al poiema: ma questo ineffabile «quasi essere» che l'uomo ha instaurato è una «promessa di eternità», una speranza.

L'amore che la guida non è nulla ed è tutto, è dunque *quasi nulla*: «perché come la libertà, come Dio, il divino non-so-che intravisto nell'intravisione dell'uomo, come tutti i misteri e come tutte le cose più importanti e sublimi, l'amore è un quasi-nulla o (il che è lo stesso) uno *charme*, se è vero che lo charme è sempre nascente, sempre sul bordo». ⁷⁸ Lo charme, la grazia è la novità - sempre di nuovo «esplosiva» - dell'istante creatore, che non può essere reso perenne e si presenta soltanto come «equivoca» e fuggente verità di un *modo* intenzionale che assume per noi l'aspetto dell'*élan vital* bergsoniano. Soltanto in questo «quasi nulla» in cui l'empiria si consuma, in cui la descrizione si perde, l'uomo accede all'altro del «tutt'altro», alla «divina inconsistenza» di un «quasi» non altrimenti dicibile, ad un «Quasi-essere» che, insieme nascente e morente, altro e medesimo, desiderio e suo appagamento, è tutto ciò che la creatura (colui cioè che è stato a sua volta creato), fuggita dall'Essere, potrà conoscere della nuova ontolo-

⁷⁸ V. Jankélévitch, *Philosophie première*, cit., p. 260.

gia costruttiva che pone l'arte, del puro *Far-Essere* in cui non può permanere, che è un «istante» inconcepibile che ha in sé tuttavia la forza e l'impensabilità della Durata.

Il «quasi» della grazia non è dunque in Jankélévitch il compimento antropologico della possibilità di fare, la scoperta di un uomo «misura» del mondo e della sua interpretazione, bensì la manifestazione di una dialettica qualitativa «kierkegaardiana» guidata dal «sacrificio», perché l'assurdo che non può essere pensato, la sublimità sovrumana del «far-essere», dello charme, sono colti dall'uomo nell'istante cieco del sacrificio, in cui la conquista (si pensi all'episodio di Abramo che vuole sacrificare Isacco come è descritto da Kierkegaard in *Timore e tremore*: nella relazione assurda con l'Altro, accettando l'inconcepibile del suo Dio, Abramo, nell'istante, perde il mondo, diviene il muto e solitario «cavaliere della fede») è perdita ed il «quasi» diviene, come il sacrificio di Isacco, un «caso-limite», un limite «dinamico» tra l'incoglibile e il coglibile.

Lo charme non è qui un «ritmo» tra continuo e discontinuo, un ritmo che permette di riconoscere la logica espressiva dell'*humanum*, pur fra le sue rotture inconcepibili, ma un essere nell'istante e un essere l'istante, intuizione filosofica che si identifica con la radicalità del *Fiat*, della cui presenza sospesa nel «quasi», in un ordine ineffabile, ci accorgiamo soprattutto quando viene a mancare, quando è assente, quando non vediamo i volti ineffabili che l'arte ci apre. Soltanto allora, in questo dolore, in questa «assenza», scaturisce nell'uomo il desiderio di Far-essere, di essere altrimenti, di «iniziarsi» alla grazia: efficacia taumaturgica, potere creatore, gioia creativa che si rivela nella morte, doppia sofferenza, «la perdita di ciò che era più caro e inoltre il distacco da ogni rimpianto egoistico per quella perdita stessa».⁷⁹

Il dolore ci apre quindi all'altro, e di conseguenza al desiderio e all'amore: ma solo se il dolore, come il «penare» di Leonardo, è forza costruttiva, *apprentissage* per la creazione, apertura alla grazia, disponibilità a far-essere nella nostra realtà impura, con tutta quanta l'anima, con la disponibilità più assoluta. L'artista vuole l'*effettività* del non-so-che, vuole la grazia, lo charme: la loro «messa in opera» richiede «il massimo sforzo e un rigore inflessibile, nonché una generosità illimitata e un estremo distacco da sé, dato che si tratta di rieffettuare in un'altra forma un "qualcosa" di ambiguo e sfuggente, di non fondato e non fondante, che solo lì, in quell'alterità che va prendendo forma, trova provvisoriamente un senso: una sua vita e una sua purezza momentanee».⁸⁰ Sapere che la purezza si dà nell'impuro, è tramata da sforzo e fatica, da quei mo-

⁷⁹ E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

menti che Alain avrebbe detto «anestetici», fa comprendere anche l'ambiguità dell'eros artistico, quella stessa ambiguità su cui più volte insiste Valéry ma che già Leonardo aveva intravisto, descrivendo il carattere impuro e «bestiale» dell'accoppiamento sessuale e, nello stesso tempo, teorizzando l'eroticità della creazione artistica, che è processo di *generazione* da cui non sono peraltro eliminabili gli aspetti «impuri», indici di una «naturalità» che è la grandezza e il limite dell'opera d'arte, anch'essa in definitiva, nel suo «interpretare», processo riproduttivo.⁸¹

Sono forse i comuni echi neoplatonici a far sottolineare anche a Jankélévitch la posizione di un «altro essere» implicita nella generazione, che fa divenire l'amore «atto poetico», «assorbito nel profondo atto della poesia», «movimento fondatore e primordiale dell'iniziativa creatrice».⁸² L'arte mette in opera un desiderio di far essere che è un'erotica «effettività» come trama dell'intero reale: ed è proprio qui, sul piano dell'impulso originario - e non certo su quello della genesi -, sul piano del desiderio - e non del «dialogo» fra desiderio e atto -, che Jankélévitch può essere avvicinato allo *charme* della poetica di Valéry e, forse, spiegarne l'iniziale forza. La nostalgia, infatti, di «conquistare» il mondo attraverso l'arte - nostalgia «romantica» - esprime un'autentica *Sehnsucht*, cioè, come spiega E. Lisciani-Petrini, «uno stato di ricerca (*Suchen*) (e non di languore), di brama, (*Sucht*) (e non di fantasticheria), d'"ispirazione centrifuga" (e non di pathos personalistico), di desiderio (*Sehen*) (e non di esaltazione); insomma di *incanto* (e non di seduzione)».⁸³ Eros, allora, e non Medusa o Sirena, desiderio di «Far-essere» e non di possedere, di esporre sempre di nuovo e non di appagarsi: «circolazione di grazia», incessante movimento desiderativo che è tutto lo *charme* dell'opera d'arte, quindi il «segreto» della sua creazione.

«Interpretare» l'opera sarà allora, per Jankélévitch (e all'origine della poetica stessa di Valéry), ricercare lo «charme originario» e ricongiungersi con esso nell'opera stessa seguendo lo *charme* come «magia»; perché gli *charmes* sono, oltre che carmina, «fatture» magiche che, nelle cerimonie sacre, devono «incantare» creando «una sorta di contagio magico».⁸⁴ In Jankélévitch, tuttavia, questa «magia» dello *charme* è resa possibile dal fatto che esso non esprime nulla, ed è tutto compreso in sé, nella circolazione affascinante della grazia stessa del suo farsi. Valéry invece, sul piano di una «logica» dell'espressione, sottolinea i lati «dialogici» del fare dell'arte, «farsi» «interno»

⁸¹ Si vedano i pensieri di Leonardo, nel *Trattato della pittura*, dedicati alla «generazione» e alla sua «impurità».

⁸² V. Jankélévitch *Le pur et l'impure*, (1960) Paris, Flammarion, 1978, p. 306.

⁸³ E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁴ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-pas et le presque-rien*, Paris, Seuil, 1980, p. 93 (tomo I).

che ha bisogno dell' «esterno», assoluta arbitrarietà che deve richiamarsi ad un' assoluta necessità: ma dove l' «assolutezza» è sempre e soltanto «a misura d'uomo».

Lo charme e la presenza sensibile. Il «modo di vedere» dell'artista - e in questo caso Degas ne è il mito - non è mai chiuso in se stesso in un «inesprimibile» ineffabile: lo charme è un «modo di apparire» che include in sé un «modo di vedere», di essere, di potere, di sapere, di volere, che è sempre, come voleva Bacone, *homo additus naturae*.⁸⁵ Valéry quindi, più che guardare alla «essenza» dell' espressione (che è senza dubbio termine troppo «generico»), vuole coglierne «l'operatività» - una logica come «interno» procedere -, un «tutt'altro» che, seguendo le tracce e gli ondeggiamenti del suo progetto, l'arte, non riproduca sotto nuove maschere quegli «errori epistemologici» che hanno reso possibile applicare la logica e la dialettica, riducendole a metafisica, a un piano che segue un «altro» ordine, azione che non può venire spiegata in termini né puramente fisiologici né pratici.

Il lato «magico» ed «erotico» del «Fare» rimanda non all'originarietà di un incontro mosso da uno slancio intuitivo unitario bensì ad una struttura «estetica» complessa, a un gioco di «rimandi» spazio-temporali dove l'alterità è una serie di «sfondi» od «orizzonti» che il processo creativo esprime manifestandoli. Il rifiuto di un «fondamento» del fare, il suo essere un «quasi nulla», uno «zero», un «non so che» di grazia ed erotica effettività conduce Valéry non a teorizzare l'inesprimibilità di un qualcosa che non è un «in sé» predata e determinato bensì a mostrare gli elementi, i rapporti, le tracce (e il loro dialogare) che la genesi della creazione artistica permette di rilevare e che sono presenti anche là dove sfugge il senso o, meglio, dove il senso non può venire detto ed appare quasi un geroglifico, segno «muto» di una logica poetica dove l'esprimere non è sottomesso al «dire».

Valéry, come Jankélévitch, nel «Quasi» dell'opera d'arte, nel «quasi niente» che è la sua stessa grazia - quasi nulla è la cintura di Venere ma Venere può mutare indossandola - vede un mondo, un'infinità, un infinito insieme arbitrario e necessario, dove le parti hanno fra loro una necessità «quasi divina», la necessità d'essere di una «nuova» esistenza.

D'altra parte, il «quasi» della grazia di Valéry appare più vicino al «quasi soggetto» con cui Dufrenne caratterizza l'espressività «sentimentale» dell'opera d'arte: un «quasi» che sottolinea le valenze antropologiche dell'opera e della sua costruzione, che ne mostra la dialogicità, che la pone al termine di una genesi di senso radicata

⁸⁵ Valéry, in S.A., p. 57, cita questa frase baconiana che, ricorda, era la definizione che Degas dava dell'arte, definizione che gli era stata insegnata da Zola.

nell'estetico, che preferisce sottolineare l'infinito in termini di presenza (anche se una presenza non sempre a «tutto tondo», fatta di assenze, vuoti, aporie, contraddizioni) piuttosto che di «nulla».

L'infinito estetico di Valéry si compie in un «altro da sé», nell'ordine finito dell'azione: e la necessità non è quindi un «dono divino» bensì qualcosa di completamente umano, proprio perché l'idea di fare è «la prima e la più umana», espressione di un dialogo di senso, interpretazione produttiva di un mondo, possibilità della grazia e non imitazione di una creazione «prima», di uno charme «divino». Fra il nulla e il tutto, anche quando rimane sospeso nel «quasi» di un «non so che», Valéry sceglie come Faust di fronte a Mefistofele, prima della discesa alle Madri, preferendo il rischio e volendo cercare il *Tutto* in quel nulla demonico che Mefistofele gli prospetta. Un «tutto» che non è un «pieno», che non è l'opacità del neutro ma la tensione della sfida, il rigore della ricerca, lo spessore dell'azione: non basta limitarsi ad un impressionistico «quasi» che vede nell'opera una necessità «fragile», chiusa in un suo proprio ineffabile «tutt'altro». Bisogna rischiare *nel mondo*, come Anfione, rischiando di perdersi di fronte alla materia, bisogna, ancora una volta, come Leonardo, fare della pittura la propria filosofia e, con la pittura, esprimere un mondo, essere nel mondo con il proprio corpo, con il gesto, con l'occhio che vede e la mano che modella.

Se l'opera è, per Jankélévitch, «una "sottile" rete di rimandi, tanto sottile da essere senza spessore, "senza interiorità"; un impalpabile orlo che disegna il perimetro di un evento nel quale passa propagandosi l'alterante "Far essere",⁸⁶ qui trovando la propria grazia, per Valéry è una *presenza*, che rimanda all'idea di una costruzione che lotta con la materia, dove sono rinchiuse le sue stesse possibilità: il marmo che diviene statua, la pietra colonna, il corpo danza. Nelle «Ninfee» di Monet non bisogna allora vedere il quasi nulla di una «fuga» impressionistica ma un microcosmo di relazioni e di rapporti, un gioco di apparenze che dona un quadro «reale», reale come opera e come interpretazione del mondo, opera di «organizzazione» delle sensazioni, trionfo leonardesco della «visibilità» dove all'artista il colore parla il linguaggio del colore ed egli risponde al colore con il colore - dialogo dove non si «pone» né si nega né si risolve bensì si aggiunge, si toglie, si analizza, si «approfondisce»: l'artista-filosofo, scrive Valéry qui pensando a Monet, «vive nel suo oggetto, proprio nel mezzo di ciò che cerca di cogliere, e in una tentazione, una sfida degli esempi, dei problemi, un'analisi, un'ebrezza perpetui. Non può fare a meno di vedere ciò che pensa e di pensare ciò che vede» (S.A., p. 124).

⁸⁶ E. Lisciani-Petrini. *op. cit.*, p. 172.

Lo charme dell'opera ha allora per Valéry la sua nascita e la sua stabilità nel *sensibile*, in quel tempo-spazio delle coincidenze, delle distinzioni, dei riferimenti e dei confronti «nel quale la diversità dei nostri sensi e la quantità dei nostri elementi di durata si compongono e si unificano» (S.A., p. 126): come in R. Bayer la grazia non è qui «donata» ma «conquistata», risultato in primo luogo di un «ritmo» radicato nella comunanza sensibile fra il mondo e il nostro corpo, cominciamento di ogni processo costruttivo e suo costante riferimento di senso, presenza che vieta qualsiasi riconduzione metafisica della genesi dell'opera d'arte. Su questo piano è ugualmente radicata l'interpretazione dell'opera, quello che Jankélévitch (qui vicino a Valéry) chiama l'inestricabile profondità e superficialità dell'opera: «profondo perché l'interprete non ha mai finito di svolgerne le inesauribili ricchezze, e superficiale perché esso consiste interamente nell'invisibile fenomenalità della sua maniera sensibile». ⁸⁷

Questa continua modificazione e metamorfosi poetica dell'opera è tuttavia per Valéry essenzialmente il segno della realtà espressiva dell'opera stessa, che non è mai «invisibile fenomenalità» ma interpretazione di dati concreti, tentativo di spiegare l'assurdità di una grazia fatta di colonne di pietra che, nella loro materialità ed esaltandola nella costruzione, camminano nel mondo delle favole, cioè in quella «logica poetica» che l'arte esprime. È questa differente genesi della grazia che può allora spiegare perché, su un piano che non è solo esemplificativo, Jankélévitch guardi alla musica e Valéry all'architettura e alla danza. Per il primo, infatti, il «quasi-nulla» dello charme viene «messo in opera» soprattutto nella musica quale «più inesistente fra tutte le arti», dove l'interpretazione, cioè il «ricrearsi» dell'opera come necessaria condizione per poterla ascoltare, non esprime niente, è interamente nell'attualità superficiale dell'audizione, nella fenomenalità della sua apparenza sensibile: la musica attesta che l'essenziale di tutte le cose è un «non so che» inafferrabile ed ineffabile, è un bergsonian inafferrabile divenire che non è dicibile; come per i formalisti, la musica non è un «linguaggio», né uno strumento per comunicare concetti bensì l'infinito, il possibile, l'indeterminato, lo spirito che «si smarrisce in un groviglio inestricabile di biforcazioni biforcute, in una rete labirintica di incroci ramificati e di incroci di incroci», è «una semplificazione complicata all'infinito», un paradossale «espressivo inespressivo». ⁸⁸

La musica deve *esprimere l'inesprimibile all'infinito*, non «l'inesprimibile sterile della morte, ma l'inesprimibile fecondo della vita, della libertà e dell'amore»: non

⁸⁷ V. Jankélévitch, *Le je-ne-sais-pas*, cit., p. 53.

⁸⁸ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, a cura di E. Lisciani-Petrini, Napoli, Tempi moderni, 1986, p. 90.

l'indicibile ma l'ineffabile, non quindi ciò su cui non c'è nulla da dire ma, al contrario, inesprimibile perché su di esso c'è infinitamente, interminabilmente da dire, come «l'insondabile mistero di dio» o «l'inesauribile mistero dell'amore, che è mistero poetico per eccellenza».⁸⁹ È, in altri termini, uno charme, una grazia che è sempre di nuovo *desiderio* di «esprimere» l'ineffabile, il non-so-che all'infinito, senza mai riferirlo ad un contenuto specifico ma vedendo in esso la mobilità e la profondità della nostra stessa realtà «metafisica», che sfugge alla logica e a qualsiasi forma di pensiero obiettivante.

La musica quindi è «inespressiva» non perché non esprima niente «ma perché non esprime questo o quel paesaggio privilegiato, questo o quello sfondo ad esclusione di tutti gli altri: è inespressiva in quanto implica innumerevoli possibilità interpretative tra le quali ci lascia una completa libertà di scelta».⁹⁰ Esprimere l'ineffabile è dunque interpretare all'infinito senza mai ridurre l'opera alle sue stesse interpretazioni, senza cioè considerare la musica come «segno» o «logos»: l'espressivo inespressivo, operazione propria allo charme, non è infatti un «Dire» bensì un «Fare» che nella musica è presente in ogni sua fase costitutiva, dalla composizione all'ascolto, un fare che rivela come la musica non debba venire «detta» bensì «messa in opera» - e l'opera è bastanta a se stessa, «alterità» assoluta che ha in sé un «medesimo» che rinasce ad ogni «interpretazione», «tutt'altro ordine», «qualcosa di defluente e nebbioso in cui la voce della natura e quella dell'umanità sono ancora indistinte, qualcosa che non è più il caos ma non è neppure il planisfero del mondo»,⁹¹ fonte inesauribile sia di «speculazione» sia di «feconda perplessità». La grazia della musica, il suo charme, il carattere stesso di infinita interpretabilità che la qualifica come espressivo-inespressivo sono conseguenze, per Jankélévitch, della convinzione che la musica sia «fatta di niente», «labile, fragile», dove «il presentimento della sua caducità avvolge d'una poetica melanconia lo stato di grazia che suscita»⁹²: profondità trasparente attraverso la quale entriamo nel silenzio.

Il silenzio è infatti l'«immagine» del non-so-che ineffabile che appartiene alla musica, messaggio quindi del suo substrato metafisico, udibile ma non «esprimibile»: «la ricerca del silenzio - scrive Jankélévitch - è la ricerca di un al di là metaempirico o sovrasensibile più essenziale dell'esistenza strepitante o sbraitante - essa dunque ci pre-

⁸⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹¹ *Ibid.*, p. 113.

⁹² *Ibid.*, p. 165.

para se non a conoscere quanto meno a ricevere la verità». ⁹³ Una metafisica che è, tuttavia, in un certo senso, «poietica» che non lancia il suo messaggio da un altro mondo ma che è radicata nel tempo interiore dell'uomo e nella stessa natura esterna: è una voce «altra», la voce musicale che il silenzio ci fa sentire. Se non rivela i segreti dell'al di là, la musica, con la sua grazia, ricorda all'uomo il mistero che egli porta in se stesso. Un «quasi» che non può essere ipostatizzato ed obiettivato, quasi vuoto e quasi «pieno» - ma una pienezza «ispirante», che è tutta la ricchezza del nostro desiderio di udire voci «altre», voci ineffabili che sono tuttavia nel nostro destino, charme che succede al sortilegio come l'ineffabile all'indicibile.

«Dire» e «interpretare» la grazia è così per Jankélévitch un «fare» che non ha bisogno di parole, che è il silenzio stesso della musica, musica che giustifica la distinzione tra l'indicibile e l'ineffabile, che sottolinea l'impossibilità di costringere al logos un *mistero*.

La danza della grazia. Nella musica Jankélévitch scorge quindi un oggetto «privilegiato», sensibile alla mobilità del «Presque-rien», al quale a sua volta si deve ricondurre la poietica e l'ordine «tutt' altro» dell'espressività dell'arte. In questo modo, sia pure per una strada che passa attraverso Bergson e le metafisiche neoplatoniche, Jankélévitch determina un lato costitutivo fondamentale della poietica: l'impossibilità di determinare il Fare attraverso il Dire, l'impossibilità, di conseguenza, di considerare entro termini puramente linguistico-discorsivi l'interpretazione dell'arte, legata al «quasi» dell'atto costruttore e sempre di nuovo ricostruttore e non al logos di un discorso critico, dialettico o ermeneutico.

D'altra parte, al di là dell'ineffabile (o dell'indicibile di Wittgenstein), l'arte, se non si «dice», si mostra, si presenta come un insieme di «atti espressivi» di cui è possibile svolgere una «fenomenologia» - fenomenologia che è appunto, ricordando Kant, «esibizione» di questi atti come fossero idee estetiche o geroglifici di senso, che «nessuna lingua» può «dire» ma che tuttavia «parlano», così come parlano le «voci del silenzio» nei dialoghi stessi del fare dell'arte. ⁹⁴

Questa interpretazione espressiva del mondo, della natura e di noi stessi attraverso l'arte non può allora, per Valéry, limitarsi allo charme «quasi nulla» della musica e deve invece «mostrare la grazia» nelle stesse strutture materiali della sua costruzione, là dove il costruire dell'arte rende anche evidente come la grazia si possa trarre dalla lotta con la materia, da quel plasmare i movimenti «inutili» del corpo proprio alla danza.

⁹³ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁴ Si veda la *Critica del Giudizio*, cit., paragrafo 49.

Anche in questo caso, come in Jankélévitch, siamo di fronte a un infinito di cui si riconosce il fondo ineffabile: ma si vogliono tuttavia descrivere gli elementi, gli atti, i gesti che conducono al «quasi» della poieticità, ad instaurare in presenza il suo «non so che».

L'infinito estetico, come già si è notato, è per Valéry il desiderio stesso della costruzione o, meglio, «desiderio di desiderio» da un lato e volontà di «fissarlo» in oggetto costruito dall'altro perché da esso, sempre di nuovo, il processo abbia un nuovo avvio, non infinita interpretazione che «ricrea» l'oggetto bensì nuovo desiderio di creare altri oggetti, di entrare nuovamente in quell'incrocio espressivo e dialogico della poietica, dove la natura appare «sotto mille maschere» ed è «semplicità e complessità», «risorsa e ostacolo, padrona, serva, idolo, nemica e complice - sia che la si copi, sia che la si interpreti, sia che la si violenti, la si crei, la si riordini, che la si prenda come materia o come ideale» (S.A., p. 130).

Questo desiderio interpretante di costruzione è in primo luogo architettura o, come in Anfione, architettura unita alla musica - «canto delle colonne» - dove gli elementi costruttori, attraverso «il sentimento totale delle facoltà umane» (S.A., p. 101), non «imitano» ma si compongono liberamente e «fanno cantare» la natura, riempiono il silenzio di cui parla Jankélévitch, lo trasformano in grazia. Grazia che è allora, per riprendere un'espressione che il poeta americano Wallace Stevens trae da Valéry, «angelo necessario», colui che conosce ma non comprende tutto il conosciuto, mano che guida il paradosso della creazione, geroglifico interiore che, anche là dove non comprende, spinge alla necessità dell'atto e qui vede tutto il dolore di un'intelligenza che «consuma senza sforzo ogni cosa creata» (O.I., p. 206)⁹⁵: di fronte al proprio volto piangente, non comprendendo dove situare l'assenza, dove individuare la mancanza, l'angelo di Valéry intuisce, nella sua stessa pienezza, nella sua sostanza «sublime», l'esistenza di un'altra luce, la casualità della grazia, il senso dell'infinito. Un infinito che, per usare una terminologia «lévinasiana», è esterno all'essere e viene «testimoniato nel volto, nell'amore, in un "futuro mai abbastanza possibile", come carattere eccentrico, centrifugo, rarefatto di differenze, di un particolare ordine dell'essere che non è più solamente essere ma relazione e congiuntura d'essere, livello etico-metafisico».⁹⁶

Questo infinito, quando mostra nell'arte la sua forza di mutare il possibile, di liberarlo in movimento e desiderare soltanto la purezza del movimento, diviene *danza*,

⁹⁵ In altre direzioni, che pur partendo da Wallace Stevens sviluppano diversamente il discorso relativo all'«angeologia», si veda M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986.

⁹⁶ F. Mariani Zini, *Recensione a E. Lévinas, Totalità e infinito*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 3, 1986, p. 300.

danza che, come voleva Schiller per la grazia, è «un'arte dei movimenti umani, di quelli che possono essere *volontari*», dove la dissipazione delle forze, ordinata e organizzata, offre l'idea di *un'altra esistenza*, «tutta capace dei momenti più rari della nostra, tutta composta dei *valori-limite* delle nostre facoltà» (S.A., pp. 14-5). La danza è allora il paradosso di un «sogno della ragione», «sogno tutto penetrato di simmetrie, tutto ordini, tutto atti e sequenze», fusione e combinazione di reale, irreali, intelligibile «secondo la potenza delle Muse» (A.D., p. 41).

Sin dal movimento più semplice - il moto circolare - la danza interpreta il senso ultimo della natura, costruisce, come scrive Valéry, una «seconda natura», che è «quanto c'è di più discosto dalla prima ma a questa deve assomigliare al punto da indurre in confusione»: anima della favola, fuggitiva da tutte le porte della vita, Ercole mutato in rondine, la danza, inaccessibile come la danzatrice Athikte, è lo slancio erotico che rende possibile il fare, è l'anima dell'amore che interpreta il movimento e l'essenza stessa del tempo: «con la sottigliezza dei tratti, con la divinità degli slanci, con la delicata arguzia delle pause, la creatura universale che non ha corpo né viso, ma doni, e giorni e destini, ma una vita e una morte; e che non è se non vita e morte, giacché il desiderio, una volta nato, non conosce sonno né tregua» (A.D., p. 54).

La danza rende *visibili* gli elementi che costituiscono la creazione artistica, e li mostra con il corpo, con una realtà «estetica», spazio-temporale, il cui fondo è «infinito», inaccessibile: mostra la forza del desiderio, l'essenza dell'amore, le lacrime dell'angelo, gli incantesimi, le cadute, i misteri dell'assenza e della presenza. Non rappresenta nulla, nulla pone nel «malessere» del «c'è» (il y a): esprime, cerca nella natura *l'atto puro delle metamorfosi*, onda che plasma l'oggetto ambiguo, lo leviga, lo rende «opera» e ce lo offre, ponendolo sulla spiaggia, pronto a subire la forza di altre onde.

Gli atti dell'arte, costruttivi e interpretativi, insieme faustiani e leonardeschi, «mettono in moto» il nostro corpo come quello di chi danza e possono farci entrare in uno stato «strano e mirabile», in un tempo che è fuoco, fiamma, istante della creazione, atto dell'istante che «sta tra la terra e il cielo» (A.D., p. 63): non continuità della durata né ineffabile intuizione di un «quasi» bensì ritmo di istanti costruttivi, «frammenti di un tempo straniero», «slanci disperati fuori dalla sua forma» (A.D., p. 63). La danza esibisce questi atti creatori e il loro ritmo, il loro «estorcere» alla natura, sotto gli occhi del tempo, «atteggiamenti impossibili» - una «forma» che «rende visibile l'istante» e rigenera il desiderio, l'infinità del processo, segno di un «ben ritmato delirio» (A.D., p. 66). Nella danza, nella grazia inaccessibile dei suoi istanti, il corpo, con la sua semplice forza e con un suo atto, «è abbastanza potente per alterare la natura delle cose, più profondo di quanto sia mai toccato allo spirito nelle sue speculazioni e nei suoi sogni»

(A.D., p. 68). Athikte, nel movimento espressivo della sua danza, è così «fuori da tutte le cose»: ma un «fuori» che il desiderio di ricominciare a danzare spinge ancora nel mondo, spinge a costruire, divenendo Eupalinos, architetto, che, come scrive Paci (A.D., p. 18), «alla materia del mondo congiunge l'ordine delle idee», «atto stesso della natura che si prosegue nell'uomo».

Tutto ciò «verso la grazia» - *pros karin* - come, nuova «cifra nel tappeto», Valéry scrive aprendo il dialogo *Eupalinos*: grazia «ineffabile» (A.D., p.91) del tempio dedicato ad Hermes, dio delle metamorfosi, edificio che «canta» e, nel canto, esprime lo «scambio perpetuo» (A.D., p. 123) tra la natura e l'uomo. L'architetto prosegue l'opera nel punto in cui il Demiurgo si è fermato, prosegue «l'autocostruirsi della natura», «l'atto con il quale la natura, nell'uomo, costruisce se stessa» (Paci, A.D., p. 19): verso la grazia, nei passi ineffabili e favolistici dove cantano e danzano le colonne, danza che avvolge il senso ultimo della natura e dell'uomo in essa.

Il desiderio dell'uomo rivolto alla creazione, a ricomporre nell'infranto lo charme, a mostrare l'ineffabile, a trarre dall'opacità della presenza una trama ordinata, a ricondurre il disordine all'ordine, l'arbitrario al necessario non sono tuttavia soltanto il risultato di un «illuministico» spirito «settecentesco» che vuole il trionfo dell'intelletto sulla ragione, né un tentativo di rifare un cosmo originario attraverso la poiesis: è invece, come nel *Cimetière marin*, un *tentativo di vivere*, di mostrare cioè, interpretandola, quella grazia che ci circonda e che spesso non vediamo, occultata dai nostri *idola*. È, prima di qualsiasi «scienza umana», sul terreno originario dell'espressione, sul territorio ambiguo dei miti, recupero di una dimensione antropologica che solo l'arte mette in luce nella sua dimensione «dialogica», è «l'ispirazione mediterranea» di Valéry, mediterranea come gli dei cui chiediamo il lungo attimo di un calmo sguardo; consapevolezza, infine, che l'uomo «è la misura di tutte le cose», anche di ciò che non riesce a comprendere, della sua natura insieme angelica e diabolica. «Il campo che tento di percorrere - scrive Valéry concludendo la sua prima lezione al corso di Poetica (C.M., p. 144) - è illimitato, ma tutto si riduce a proporzioni umane non appena ciò attenga alla propria esperienza, alle osservazioni compiute in prima persona, ai mezzi che si sono sperimentati. Mi sforzo di non dimenticare mai che ciascuno è la misura delle cose».

L'intenzionalità della grazia. L'uomo «misura delle cose» «dialoga» dunque, costruendo, con l'opera, aprendo il «campo» della creazione artistica ad una «eccedenza sistematica», a un *Desiderio*, anima di eros, «nel cui desideratum vi è sempre un desiderabile che resta fuori, esteriormente dal desiderio, alimentando così la dinamica e l'essere del desiderare stesso, non come bisogno ma in quanto desiderio di un deside-

rio, desiderio di un desiderare infinito e disinteressato»⁹⁷ - quella che è per Lévinas, su un piano etico, «Bontà» e che si pone invece per Valéry come poiesis, costruzione della grazia, Eupalinos o Leonardo che «costruiscono» la grazia, in sé incarnando l'eticità stessa del desiderare. Da un «essere», da una «natura», indifferenziati e «neutri» sorge, attraverso la poiesis, un «soggetto» (o meglio, come direbbe Dufrenne, un «quasi soggetto»), un esistente carico di senso e risultato di una genesi dialogica: «"Bisogna tentare di vivere": da questo verso, *Le Cimetière marin* è attraversato come da un'inquietudine, e così, nel cuore della più dolce pigrizia, appare la relazione con l'esistenza e con l'atto».⁹⁸ Questa «relazione. con le cose» implica una «intenzione» e, correlativamente, un «desiderio», dove il soggetto è, per così dire, «assorbito» dal desiderabile, cioè da un oggetto che tenta di estinguere il suo desiderio.

La poietica è dunque l'indicazione di una strada «filosofica» che, attraverso l'arte, vuole opporsi a quella che Lévinas chiama la «filosofia del neutro»: perché la creazione artistica come «erotica», come interpretazione «desiderante» della natura, come costruzione della «grazia» vuole respingere contemporaneamente «l'ontologia della soggettività isolata e l'ontologia della ragione impersonale che si realizza nella storia».⁹⁹ Significa quindi portare a compimento, in un campo mai del tutto «fenomenologizzabile» come quello del fare artistico, le istanze di fondo della fenomenologia stessa, vedendo così all'*opera* nell'arte l'operatività del soggetto - nella sua relazione con la natura e con la storia, nella sua *intenzionalità*.

Un'intenzionalità che anima l'idea stessa di «infinito estetico» e che non è paragonabile a nessun'altra: essa, scrive Lévinas, «tende a quanto non può contenere» e, in questo senso appunto, all'infinito¹⁰⁰ un infinito che è la produzione stessa del senso, l'originarietà del senso - un senso che quindi, nel suo essere un *appello*, è anche (forse contrariamente a quel che sostiene Lévinas) una relazione reciproca tra il Medesimo e l'Altro, non riducibile allo «spazio» rappresentativo, agli atti dell'«interesse» teoretico. Fare un'opera d'arte non è soltanto «instaurare una forma» (come invece credeva Souriau), ma far divenire processo e azione l'idea dell'infinito estetico nella sua stessa non riducibilità a un impianto «ideale», aperto ad una eidetica solo se questa è «fenomenologica», se cioè si fonda su un piano descrittivo che può, sempre di nuovo, venire «integrato» da successive descrizioni.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁹⁸ E. Lévinas, *Dall'esistenza all'esistente*, Casale, Marietti, 1985, p. 22.

⁹⁹ E. Lévinas, *Totalità e infinito*, cit., p. 314.

¹⁰⁰ E. Lévinas, *La traccia dell'altro*, cit., p. 14.

Affermare dunque (con Lévinas ma pensando a Valéry) che l'idea dell' Infinito è Desiderio significa trovare nuovi modi dell'intenzionalità, connettendo il «potere» dell' artista a un sapere che, contrariamente a quel che Lévinas suppone, non è, nella sua struttura intenzionale stessa, ridotto a una volontà soggettiva o a una rappresentazione ri-presentativa che «neutralizza» l'oggetto, bensì è in grado di penetrare, attraverso il gesto costruttore, nello stesso «infinito» estetico per giungere sino al suo «volto», alla genesi della sua donazione di senso come «quasi soggetto», infinito dell'espressione e non totalità dell' essere. Di fronte all' amorfa totalità o all' anonimità della «presenza», la poietica vuole presentare un «avvenimento» che è, come direbbe Lyotard, *evento*, incontro del medesimo e dell'altro: si tratta, appunto, «di sottoporre il soggetto ad una dialettica ulteriore a quella determinata dalle posizioni del possesso»;¹⁰¹ si tratta di spezzare il «c'è» non con il movimento logico della significazione ma con quello espressivo della «creazione».

Pur nell'ambiguità di quest'ultimo termine (un'ambiguità che non è ignota a Valéry, né a Souriau o a Lévinas), la poietica dimostra la necessità di uscire dal solipsismo del «godimento» estetico per costruire, per interrogare se stessi e il mondo attraverso l'azione¹⁰²: attività, allora, che trasforma in azione i momenti «passivi» del soggetto e della materia. Non creazione «dal nulla» ma costruzione di qualcosa a partire dalla natura: manipolazione intenzionalmente cosciente, anche nella «oscurità» di alcuni suoi istanti, della natura e dei materiali, che possiedono ciascuno una propria «vita», una possibilità di vivere aderente alla loro stessa struttura materica. Una creazione, quindi, che nel suo «costruire» la grazia non è mai «gratuita», come un dono divino, ma esige consapevolezza, una presenza immanente dell'alterità presso il medesimo, della natura di fronte all'uomo, con ciò manifestando la necessità di un' analisi descrittiva dei suoi momenti genetici a partire dall' atto di costruzione che, a sua volta, è reso possibile, in un primo luogo, dalla *presenza* estetico-sensibile, non entità oscura, o *Es* libidinale, bensì realtà di senso, donazione di senso a partire dall'incontro soggetto-oggetto - atto intenzionale della «donazione di senso»: la creazione artistica, proprio perché eros e non libido, necessità dell'io e non dell'Es, è desiderio di un desiderato, «desiderio» in cui si compie l'attribuzione di senso, non soltanto «rispettosa» dell' atto ma che ha nel

¹⁰¹ S. Petrosino, *La verità nomade. Introduzione a E. Lévinas*, Milano, Jaca Book, 1979, p. 68.

¹⁰² L'ambiguità del termine creazione, ben più che in Valéry (che lo associa immediatamente all'idea di «costruzione») è presente in Lévinas dove, come nota Petrosino (*op. cit.*, p. 71) non è mai specificamente tematizzata. Si veda, d'altra parte, O. Gaviria Alvarez, *L'idée de création chez Lévinas: une archéologie du sens*, in «Revue philosophique de Louvain», 1974, pp. 500-38.

«riconoscimento» dell' altro la sua stessa giustificazione ultima, sia nell' atteggiamento teoretico sia che si rifletta sul substrato etico di tale atteggiamento.¹⁰³

Quando «riflettiamo» sulla creazione artistica ricostruiamo descrittivamente un processo concreto, la cui concretezza è dunque resa possibile dal suo stesso carattere intenzionale poiché ciò che si trova descrittivamente nell' esperienza vissuta effettiva «è un atto corrispondentemente composto, che contiene in sé come proprie parti, da un lato, la rappresentazione-io e, dall' altro, l'eventuale rappresentazione, giudizio, desiderio, ecc. della cosa in questione».¹⁰⁴ Da ciò deriva che, se nella descrizione non va trascurato il riferimento all'io che ne ha esperienze vissute, non per questo il vissuto consiste in un complesso che contenga la «rappresentazione-io» come vissuto parziale: per Husserl (così come per Valéry nell' ambito della creazione artistica), anche se questo punto è stato spesso occultato od ignorato da numerosi interpreti o «continuatori» (in particolare in Francia), la descrizione si effettua sulla base di una *riflessione oggettivante* dove la riflessione sull'io si intreccia con la riflessione sul vissuto-atto «formando un atto referenziale in cui l'io stesso si manifesta come un io che si riferisce all'oggetto per mezzo dell'atto».¹⁰⁵

Anche per quanto riguarda «l'intenzionalità della grazia» - il «desiderio» - l'atto della costruzione artistica è allora in riferimento cosciente ad una cosalità - riferimento che tuttavia, per i suoi molteplici lati oscuri, richiede ulteriori precisazioni. Vi sono infatti nel fare dell'arte, come Valéry aveva visto presenti nel «fondo» dell'estetica, desideri che non sembrano riferirsi in modo cosciente a un oggetto desiderato: desideri che paiono mossi da pressioni e tensioni del tutto oscure, che potrebbero essere legati a istinti naturali dove manca la rappresentazione cosciente del fine, a una sfera «inconscia» la cui profondità insondabile e «libidinale» Freud (ma prima di lui Groddeck) ha chiamato Es.¹⁰⁶ Tuttavia, anche senza entrare nel territorio della psicanalisi (se non altro per la gradualità della descrizione), si potrebbe dire, con terminologia fenomenologica, che siamo qui di fronte a pure e semplici sensazioni, a «sensazioni di desiderio» come vissuti privi di un riferimento intenzionale, e quindi estranei al carattere essenziale del desiderio intenzionale.

D'altra parte, nell' ambito del fare artistico, questi desideri apparentemente «vuoti» (o estranei), queste tracce che non hanno un preciso e immediato riferimento trovano il

¹⁰³ Si veda J.F.Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

¹⁰⁴ E. Husserl, *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 166 (V ricerca).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁶ Per la distinzione tra atti intenzionali e non intenzionali si veda in particolare il paragrafo 15 della V ricerca.

loro riempimento negli atti costruttivi propri all'artisticità. Si dovrà così affermare che anche questi desideri «oscuri», dove il medesimo non sa quale altro portare alla luce, né dove situarlo, sono vissuti intenzionali caratterizzati come «intenzioni dirette indeterminatamente», dove «l'indeterminatezza» della direzione verso l'oggetto, un oggetto che sta «facendosi» e che sempre di nuovo si compie, non ha il significato di una «privazione», di una «assenza» bensì, al contrario, designa un *carattere descrittivo*, prima «rappresentazionale» e, a un ulteriore livello, «espressivo». Non si tratta di ridurre il desiderio a una dimensione rappresentativa, in cui l'oggetto si «ri-presenta» come «immagine» «per» un soggetto, ma di comprendere invece la rappresentazione - anche «indeterminata» - come «possibilità di senso» per l'atto stesso del desiderio. Infatti, scrive Husserl, un oggetto o uno stato di cose desiderate che non fosse, anche oscuramente, al tempo stesso rappresentato *in* e *insieme* al desiderio, non soltanto non potrebbe di fatto sussistere ma non sarebbe neppure «pensabile»: l'intervento del desiderio in una rappresentazione «fondante» quale la creazione artistica non è l'intervento di qualcosa che potrebbe sussistere di per sé, indipendentemente. È invece l'intervento di un fattore «non indipendente», «che è intenzionale in quanto si riferisce effettivamente ad un'oggettualità e che è a priori impensabile senza un riferimento di questo genere - un riferimento che esso può dispiegare, o anche soltanto acquisire, solo se è intimamente fuso con una rappresentazione».¹⁰⁷

In questo senso, il riempimento di un desiderio, a prescindere dalla sua determinatezza, che si rivela geneticamente all'interno del processo descrittivo o costruttivo, non è una semplice «somma» - ingenua e «neutra» - di una «intenzione di desiderio» e di un «oggetto» desiderato, determinato o meno, bensì una *unità* posta nella caratteristica coscienza del riempimento - una coscienza propria a chi desidera e a chi *vive* il proprio desiderio come in *via di riempimento* e che non è, quindi, mero «aggiungersi» di una nuova «neutra» qualità d'atto al desiderio originario. Si tratta di «descrivere», di «esibire» questo riempimento tenendo presenti le sue specifiche modalità «d'attenzione». Infatti, ogniqualvolta l'atto non sia un semplice «consapere» qualcosa, allora la cosa e l'oggetto intenzionale si «staccano», fermo restando che l'oggetto intenzionale diviene oggetto «osservato» e, in tal senso - e solo in tal senso - «rappresentato», cioè idoneo a servire come substrato di esplicazioni, relazioni, concettualizzazioni e predicazioni: centri - *Kern* - su un orizzonte che può essere storico, culturale, sociale, naturale, ecc. e sui quali possiamo «riflettere».

¹⁰⁷ E. Husserl, *op. cit.*, p. 216.

«Mirare a» un desiderio non è, nella creazione artistica, un «mirare a vuoto» bensì un concreto riferirsi intenzionale a un nucleo di senso, a un «volto» che possiede una sua propria «vita spirituale», afferrata come «l'espressione» di una sua vita «quasi soggettiva». Un «nucleo» che è prisma, che riflette sempre nuovi momenti di senso e che possiede anche lati oscuri, non descrivibili attualmente ma comunque *presenti* all'interno del significato intenzionale del fare dell'arte. Il vissuto di un «desiderio compiuto», di un'attività tesa ad «appropriarsi» della natura esterna formandola in modo nuovo ed «originale», non scompare né si neutralizza quando l'attenzione si volge a qualcosa d'altro, quando l'io «vive» un nuovo «cogito». Il cogito precedente «affonda», per così dire, «nel buio» ma conserva ugualmente un'esistenza, sia pure «modificata» nel e attraverso il nuovo atto, è «traccia» per nuovi compimenti e movimenti di atti.

Come tutti gli atti in generale, anche quello «desiderativo» costituisce originariamente un oggetto ed è sorgente di molteplici regioni dell'essere, fra cui si pone ovviamente anche quella della creazione artistica. Questo «costituire l'oggetto» non significa dunque, nel senso stretto, «rappresentarlo», né per «oggetto» bisogna limitarsi ad intendere la generalità della «cosa materiale» poiché la «costituzione» si deve estendere a tutte le regioni oggettuali. Il problema più complesso è qui, come in ogni analisi fenomenologica, risalire l'intrecciarsi delle varie regioni, un intreccio che suscita «oscurità», «sfondi», «orizzonti» non sempre fenomenologizzabili seguendo norme estranee alla specificità dell'oggetto stesso. La «cosa», infatti, non è isolata (o isolabile) di fronte al soggetto esperiente: è un sistema di relazioni e di nessi fra una realtà in se stessa che ha molteplici legami con realtà «altre», a loro volta soggetti di un simile processo.

«Oggetti di valore» quali le opere d'arte, che sono concrete formazioni culturali, una volta che giungono a datità si trovano nuovo nucleo di un intreccio, un intreccio che deve essere descritto nei suoi molteplici gradi, dalle pulsioni desiderative del fare all'estensione spaziale della loro realtà sino al legame con i soggetti psichici. In ogni caso, anche nelle «eccedenze» che compaiono nella sua genesi descrittiva (come per esempio nel caso del desiderio, che è la sua radice «estetica» originaria, il suo fondo «mitico», il segno intenzionale della sua «grazia»), la realtà *estetica* dell'oggetto, della cosa - ripercorrendo tappe attraverso le quali, con altro linguaggio, già Valéry era passato - è il riferimento *originario* di qualsiasi costituzione poiché la realtà materiale sta a base di tutte le altre realtà.

Su di essa, l'oggetto costituito, nel nostro caso l'opera d'arte, non è una «somma» di ulteriori livelli di realtà di cui costituisce, quasi per miracolo, il risultato. È, appunto, un «intreccio» dove ogni ramo porta con sé la sua propria fenomenologia costitutiva, la

sua particolare «interpretazione della natura», tenendo tuttavia ben in considerazione che in questi nessi tra fenomenologie costitutive e le corrispondenti ontologie formali e materiali non esiste alcuna fondazione delle prime per mezzo delle seconde. La costituzione fenomenologica non dà quindi origine ad un «giudizio ontologico» sul mondo bensì trova il suo punto di avvio in ricerche descrittive sulla natura, poiché la natura è, in primo luogo, l' *ambito complessivo dell'esperienza possibile*: osservare questa realtà «esterna», «trascendente», a partire da un «atteggiamento teoretico», non significa ridurre al medesimo la molteplicità con cui l'altro ci si offre bensì mettere in azione una peculiarità essenziale che inerisce ad ogni atto costruito e fondato. Deve quindi essere ben chiaro in via preliminare che in *ogni* atto l'io è diretto verso il dato oggettivo e, a seconda del genere dell'atto, l'oggettività si caratterizza in modi diversi, presentandosi alla coscienza come «oggetto di giudizio», «oggetto di valore», «oggetto di desiderio», ecc.

A questa situazione, che è la vita stessa dei vissuti, inerisce tuttavia la possibilità di «modificare» l'atteggiamento del soggetto, in modo tale che possa passare ad un atteggiamento teoretico, cioè ad un atteggiamento in cui l'oggettività diviene «oggetto teoretico»: oggetto di una posizione d'essere attualmente realizzata in cui l'io vive e coglie elementi oggettivi ponendoli come essenti. È questo, per Husserl, il significato originario (cioè quello che rende possibili tutti gli altri) dell' *io posso* del soggetto, che permette di delineare essenziali differenze fenomenologiche nel multiforme intreccio degli atti teoretici e degli atti di altro genere, che rende «possibile» «trasformare» riflessivamente gli atti costruttivi dell'arte costituendo «scientificamente» la poetica. L'io posso, anziché identificarsi immediatamente con una realtà corporea, è dunque in primo luogo (come Monsieur Teste) la possibilità della coscienza di afferrare tutte le «oscurità», le «complessità» e le «tracce» che si incrociano nelle genesi costitutive: è in questo contesto, rimandandoli cioè alla struttura essenziale stessa della coscienza, che sarà possibile comprendere il rapporto attività/passività che costituisce la creazione artistica, quello che Valéry chiamava il movimento della poetica.

Ogni atto spontaneo, infatti, trapassa necessariamente, *dopo* la sua realizzazione, in uno stato «confuso»: in qualche modo la spontaneità attiva trapassa in «passività», ma una passività che rimanda all'attuazione originariamente spontanea. L'artista agisce dunque seguendo questo «schema» intenzionale, dove la spontaneità cosciente del suo rivolgersi all'alterità è sempre tramata di passività (dagli stati fisiologici alle «pulsioni» estetiche in generale sino ai primi confusi «desideri» di modificare la materia) ma una passività che è sempre *possibile* - «io posso», appunto - «riattivare» e che è sempre di nuovo riattivata - il *soggetto* riattiva - nella costruzione di un'opera. Questo rapporto

attività-passività (che implica una «presenza» sempre «attiva» del soggetto che costruisce e che «desidera» costruire) è inoltre «complicato» dal fatto che ogni attività costruttiva implica differenti «spontaneità» attive, ciascuna delle quali può cadere sullo sfondo, divenire passività ed essere tuttavia «riattivata». Vi può essere una spontaneità «dominante» ed altre collaterali, che vivono sull'orizzonte (quello stesso con cui si è «definita» la poetica): per esempio, Leonardo che dipinge può essere «interessato» alle linee delle forme, alla sfumatura dei colori, all'intensità delle ombre; questo sarà il suo «interesse» principale, quello che guida la mano sulla tela. Ma, sullo sfondo, resi «passivi» anche se compresenti, e sempre di nuovo «riattivabili», vivono altri «interessi», anche di genere differente e apparentemente non conciliabile con quel «desiderio di forma» che sembra spingere l'artista: da quelli che derivano dalla posizione sociale dell'artista stesso agli ordini del committente sino, su altri piani, a quelli riferiti alla vita interiore dell'artista e alle sue difficoltà di fronte agli ostacoli presentati dal materiale.

È questo *dialogo* fra le molteplici «spontaneità» dell'artista, siano esse «attive» o «passive», che costituisce la stratificazione di senso della creazione artistica, la cui descrizione riporta alla luce quel principio goetheano della *azione* che già Valéry vedeva come «dialogo» tra le varie «forze» che concorrono a formare il «fare» dell'arte. Attraverso questi «intrecci» si costituiscono sempre nuove oggettività, oggettività dove la relazione soggetto-oggetto (o medesimo-altro) non è limitata alla sfera rappresentativa bensì in cui l'interesse o l'attività «desiderativa» è avvio per una serie «stratificata» di processi intenzionali che derivano da atti teoretici, valutativi, pratici, ecc. (atti che comunque possono sempre, modificandosi, divenire «teoretici», presentandosi alla nostra riflessione nella loro concreta essenza materiale). Allo stesso modo, anche nella sfera della passività ci vengono incontro molteplici oggettività, la cui intenzionalità «confusa» rimanda, sia pure solo per «tracce» e frammenti, ai contesti oggettivi che rendono possibile la creazione artistica.

Nella descrizione fenomenologica non esistono dunque soltanto «atti obiettivanti» che hanno come scopo specifico la rappresentazione della «mera cosa»: essendo un dialogo fra vari atteggiamenti (ed i correlati atti intenzionali), costruendo essi attraggono nell'ambito dell'interesse teoretico anche predicati che sono connessi a questi atti, ed avremo allora non soltanto «cose» ma valori, beni, oggetti culturali, ecc. Husserl offre così, a questo punto, un'indicazione fondamentale (che per altre strade già era possibile scorgere in Fiedler, Dessoir o Valéry): infatti se, a partire da questo intreccio, da questo scambio dialogico di significati, risaliamo alle *oggettività fondanti* originarie, coglibili con una «tesi diretta», vedremo che questi oggetti sono *oggetti estetici* (nel

significato etimologico o, per così dire, «baumgarteniano» del termine), sono cioè *oggetti dei sensi*. Cogliere la base «estetica» di qualsiasi attività descrittiva permette di cogliere la radice del senso complesso dell'attività artistica nella originaria relazione estetico-sensibile con il mondo circostante, nei suoi stessi «passaggi» dialogici, nella sua valenza estetico-desiderativa, negli «strati» che rivelano le molteplici relazioni intenzionali con la realtà dell'oggetto.

Dall'estetica alla fenomenologia della creazione artistica. La costituzione originaria dell'oggetto, di qualsiasi cosa che ci circonda, ha come sua base «inferiore» quello che Husserl chiama *l'afferramento*: e questo «afferrare», prima forma di obiettivizzazione della cosa spaziale, riporta alla *sensazione*, i cui dati si costituiscono come unità nella coscienza originaria del tempo, che è dunque la trama originaria di qualsiasi costituzione d'oggetto.¹⁰⁸ L'afferramento è, in primo luogo, rivolto alla sfera delle «mere cose» spazio-temporali, cioè una sfera che si distingue, attraverso una demarcazione tracciata a priori nell'essenza stessa della coscienza costitutiva, da tutte le altre sfere di oggetti che possono venire trattate con un atteggiamento teoretico. Ciò significa che, in questa prima determinazione della realtà naturale, concetti come «valido», «bello», «amabile», «grazioso», «buono», «utile», «azione», «opera», ecc., ed anche concetti più complessi come «storia», «arte», «religione», «stato», ecc. non hanno posto in quanto, almeno in questo senso iniziale, non sono oggetti «naturalistici».

Questa astrazione non è tuttavia arbitraria bensì è il risultato di un atteggiamento teoretico che apre alla descrizione della realtà «fisicalistica» della natura come primo passo di una sua «diderotiana» «interpretazione», trasportata ora sul piano degli «intrecci» intenzionali. *L'estetica* è dunque la prima forma interpretativa della natura, vista attraverso un atteggiamento «teoretico» in cui, «prima» di cogliere case, tavole, strade, libri, opere d'arte, ecc. noi vediamo «oggetti estetici» spazio-temporali, correlati a un soggetto che è esso stesso natura e che dovrà descriversi come «corpo».

La costituzione della «cosa intuitiva» è quindi la base per l'instaurazione di quell'oggetto «complesso» che è l'opera d'arte; gli intrecci dialogici della sua genesi di senso, della sua specifica realtà espressiva, si edificano soltanto se in primo luogo considerati nella loro «estetività» *per* un corpo proprio estetico. Nella descrizione della «mera cosa» si può infatti rilevare come il suo «riconoscimento», il suo «riempimento di senso» avvenga non sulla base delle cosiddette «qualità primarie» (in primo luogo l'estensione) bensì grazie alle «qualità secondarie», non «matematizzabili» ma che

¹⁰⁸ Si veda su questo problema E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di A. Marini, Milano, Angeli, 1983.

permettono tuttavia, come nel caso del sordomuto di Diderot, di «esibire» le differenze fra le varie «cose» del nostro mondo circostante. Sono queste ultime qualità i *plena* di cui parla Husserl, i «riempimenti» che caratterizzano la specificità estetica e che si connettono alle «circostanze» dell'apparizione della cosa e, da qui, ad ulteriori indagini descrittive sulla percezione.

Le analisi descrittive sulla realtà «estetica» della cosa legano dunque l'oggetto spazio-temporale con la *percezione corporea* del soggetto. Il corpo proprio, come Husserl sottolinea nel secondo volume delle sue *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, svolge infatti un ruolo fondamentale nella costruzione, ai vari livelli, del mondo spazio-temporale, dal momento che il mondo che sta di fronte al soggetto *dipende* dal corpo proprio e dalla peculiarità della psiche. L'io posso, allora, non è più soltanto la possibilità di modificare gli atteggiamenti valutativi, pratici, assiologici, ecc. in atteggiamento teoretico ma anche e soprattutto possibilità concreta di *costruire*, di riconoscere «estheticamente» le cose naturali del nostro mondo circostante, di modificare sia le circostanze del loro modo di apparire sia i modi di apparizione stessi.

Le conclusioni di Husserl, nella loro «radicalità», sono tuttavia «vicine» al problema della creazione artistica. Infatti i motivi della distinzione tra la cosa «soggettivamente» condizionata e la cosa «obiettiva» si rivelano come sussistenti soltanto su un piano «solipsistico» mentre, in realtà, il soggetto dell'esperienza non è un soggetto solipsistico bensì un soggetto tra molti soggetti, un soggetto che soltanto nella relazione, nel *dialogo* con l'altro, acquista il potere di costruire, la capacità di desiderare e «sentire», di esprimere con il suo stesso corpo i nuclei di senso, gli «orizzonti» che sempre di nuovo disvela nel mondo. È evidente che, sul piano fenomenologico, questi due livelli risultino intenzionalmente connessi - un'intenzionalità che non è né «vuota» (come sostiene Lévinas) né «teleologica» (come afferma Gadamer). Il piano dell' *interpretare-sentire* e quello dell' *interpretare-costruire* sono, come già si notava «a partire» da Valéry, distinti: ma distinti sul piano dell'analisi descrittiva dei loro atti riempienti poiché l'oggetto tematico dell'estetica stessa, e lo stesso «orizzonte» su cui si sviluppa, comporta un loro incontro e, di conseguenza, anche un «dialogo» fra l'estetica e la poetica.

È soltanto sulla base di tale «incontro» che l'espressività quasi-soggettiva dell'opera potrà «manifestare» la sua «espressività», permettendo la possibilità di «superare» l'atteggiamento «puro» teoretico nella consapevolezza che, nella genesi dell'opera d'arte, l'atto espressivo, il sapere-potere di Leonardo, richiede un atteggiamento motivazionale. L'esteticità non viene «posta fra parentesi» o annichilita in un'astratta neu-

tralità bensì «mirata» in modo nuovo per cogliere nel dato sensibile stesso quei contenuti - quei «percorsi immaginativi»¹⁰⁹ - che, nella storia, hanno «riempito» gli atti espressivi di costruzione dell'opera, quel «desiderio» che ha originariamente spinto la mano dell'uomo alla creazione e che si ripresenta, su nuovi livelli, ad ogni strato della costituzione di senso dell'opera.

Il piano intersoggettivo e dialogico in cui la cosa rivela le sue valenze storico-culturali, abbandonando qualsiasi posizione solipsistica, è infatti costruito su fondamenti «estetici», ha il suo avvio da un processo che impone essenzialmente il compito di *interrogare la cosa*: non un suo fantasma, non un dato inerte bensì il campo aperto e dialogico delle sue «intenzioni». Il soggetto fenomenologico, anche sul piano della pura descrizione, non è un'entità «astratta»: l'astrazione «teoretica», quella stessa che Valéry operava con Monsieur Teste, non propone uomini isolati ma un soggetto che esperisce le «cose stesse» e, in questa esperienza, è in un rapporto «entropatico», in una relazione di riconoscimento con l'altro soggetto conoscente, con il soggetto che costruisce e interpreta il mondo e la natura. La natura, infatti, è per Husserl «una realtà intersoggettiva, realtà non soltanto per me e per gli altri uomini che sono casualmente con me, ma è per noi tutti, per tutti coloro che devono poter intrattenere con noi un commercio e devono potersi intendere con noi a proposito di cose e di uomini».¹¹⁰

Il mondo spaziale, la natura, esiste soltanto intersoggettivamente, cioè per una comunità di corpi propri, di soggetti concreti, reali, mobili, operanti, provvisti di facoltà sensoriali: soltanto in questo contesto intersoggettivo, per una comunità di corpi propri, si può attingere il senso di ciò che una cosa è nella realtà obiettiva, cioè nella realtà che appare e che appare a tutti i soggetti che *comunicano* fra loro e che può essere identificata attraverso l'intersoggettività stessa. La costituzione fenomenologica dell'intersoggettività tende così a respingere le critiche che considerano «astratte» le polarità della relazione intenzionale, che si rivelano invece «concrete» e «operanti»: soggetti di atti non di «riproduzione» - «mera rappresentazione» - del mondo bensì di sua «interpretazione» intersoggettiva dove l'uomo si rivela come essere «libero» che compie «interventi volontari».

Un io solipsistico può senza dubbio «costruire» la cosa «obiettiva» nel senso «fisicalistico» del termine ma tale «cosa» sarà comunque sempre, nella sua «effettività», *per* una intersoggettività, connessa cioè al corpo proprio, a una dimensione estetica *in*

¹⁰⁹ Si veda G. Piana, *Elementi d'una dottrina dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

¹¹⁰ E. Husserl, *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, II, cit., p. 480.

movimento, in cui è radicata la specificità degli atti espressivi del soggetto e dell'espressività della cosa stessa, che svelano «angoli» dell'io che sono invece ciechi per la prospettiva del mero rappresentare. In quest'angolo di visuale la stessa dimensione originaria dell' «io puro» (che molti critici di Husserl continuano a fraintendere, chi spostandola su un piano idealistico, chi riportandola erroneamente a prospettive neokantiane) si offre come nient'affatto «astratta»: come Monsieur Teste, affascinato dall'idea di *Ars*, anche se soltanto come «soggetto teoretico», l'io *agisce* «nell'ambito di un contesto tematico, stabilisce relazioni, connessioni, pone un soggetto e un predicato, adotta dei presupposti, trae delle conseguenze, mantiene il proprio tema nell'ambito dell'unità di un interesse teoretico, si lascia distrarre, poi riprende il filo tematico, ecc»: così, quando il fenomenologo studia gli atti multiformi nei quali vive l'io puro, troviamo di fatto *strutture di tutti i generi* «che vanno descritte per ogni settore di atti, strutture che concernono i modi peculiari della partecipazione soggettiva e del modo della correlativa partecipazione obiettiva». ¹¹¹

I modi in cui l'oggetto *viene incontro* al soggetto che è con esso in riferimento costituiscono una determinazione e, di conseguenza, l'io non può essere circoscritto in una naturale «medesimezza» poiché è un «intrasformabile» che richiede *sempre un cogitatum*, è un «centro», punto di irraggiamento verso il «campo» dell'intenzionalità, verso il mondo, verso la natura: gli «angoli ciechi» della costituzione fenomenologica sono quindi mancanze, «atti vuoti», azioni che, anche nella loro stessa struttura aporetica, non riguardano l'esclusiva entità «io» ma il suo rapporto con il mondo, con le «oscurità» che questo comporta. Husserl non considera infatti la verità come una «sfera» compiuta, né la limita alle dicibilità della luce «mondana», bensì vede con chiarezza che ogni atto ha un suo *orizzonte oscuro* e vago: e l'essenza della coscienza - l'operatività dell'io puro - non implica necessariamente che in essa si realizzi un cogito «attuale». La nostra «coscienza desta» «può venir interrotta per certi tratti, può trasformarsi in una coscienza assopita, opaca, eliminando la differenza tra il campo attuale dello sguardo e lo sfondo oscuro». ¹¹²

È proprio nel disvelarsi di questi «orizzonti» che Husserl tematizza l' *io uomo* come elemento dell'ambiente dell'io puro, tematizza, si potrebbe dire, una *antropologia* a partire da una griglia concettuale «rigorosa»: procedendo infatti da oggetti reali ed attualmente esperiti, l'intero mondo circostante appare «proprietà» dell'io puro. Ma, di questo mondo da «interpretare», cioè di cui si coglie la trama di possibilità, fa parte

¹¹¹ *Ibid.*, p. 496

¹¹² *Ibid.*, p. 504.

anche l'uomo, che chiamo «io», e altri «io-uomo» che tocco, che sento, che vedo, con i quali, attraverso il corpo, *comunico* - soggetto umano che, pur nella sua base «naturale», è una personalità che vive, agisce, patisce e sembra contenere un *plus*, una potenzialità espressiva, nei confronti della «mera natura» non riducibile a leggi causali.

Il primo passo per la costituzione dell'io-uomo è il suo apparire come *corpo proprio* (*Leib*), che si determina in quanto *organo di senso liberamente mobile*, che è cioè un *io posso*, organo di volizione che, nel movimento, percepisce un mondo esterno. La complessa realtà del corpo proprio porta, attraverso relazioni che sono corporee, all'«altro» - «altro corpo» con i suoi «sistemi di apparizione» - con il quale si instaura una relazione «entropatica», all'interno della quale soltanto può apparire la cosa intersoggettivamente stabile.

Su questo fondamento «naturale» - di riconoscimento e di costituzione del mondo circostante su principi «estetici» - l'analisi della natura stessa richiede una «integrazione» verso un ambito d'essere e di ricerca che non si dà soltanto come natura ma che, nel suo darsi, vede l'io in quanto *persona*, membro del mondo sociale, *l'io che costruisce opere*. Si è dunque qui verificata una modifica nell'atteggiamento soggettivo, quella modifica che rende possibile connettere il piano «estetico» con i motivi propri alla costruzione artistica: non vediamo più gli altri uomini e i molteplici oggetti del nostro mondo circostante in quanto «mere cose» bensì come *realtà espressive*, comunicative, tramate di motivi che vanno disvelati e interpretati nei loro molteplici «sfondi» ed «orizzonti». In questo nuovo «atteggiamento» - che Husserl chiama «personalistico» - l'io uomo è persona che nel sentire, nel valutare, nel rappresentare, nel desiderare, nell'agire, non vede il mondo «in sé» ma «per me» e, in quanto tale, «sempre in divenire, in un costante autogenerarsi .attraverso le evoluzioni di senso e le sempre nuove formazioni di senso, che comportano inerenti posizioni ed eliminazioni».¹¹³

Gli atti fondati, costituiti nella purezza dell'io, con i loro oggetti corrispondenti (provvisi di caratteri di valore, di desiderio, pratici, ecc.) divengono oggetti del mondo circostante dell'io, oggetti nei confronti dei quali esso può comportarsi in un certo modo attraverso nuovi *atti personali*: al posto del rapporto causale tra cose e uomini si presenta una *relazione motivazionale*, dove dalle cose emanano stimoli e dove gli altri soggetti posseggono una «forza motivante» che, nel loro agire spirituale, li dirige l'uno verso l'altro. È un vero e proprio «dialogo di senso», fondato su relazioni dell'accordo, su una *comunicazione* che è ciò che costituisce il fondo dell'espressione artistica: la persona non vede gli altri come «oggetti» bensì come «controsoggetti» che vivono in-

¹¹³ *Ibid.*, p. 582.

sieme, con i quali si istituiscono atti specificamente sociali, comunicativi. Per ogni persona, in questo atteggiamento, si costituisce un mondo circostante con un orizzonte aperto «che abbraccia le oggettività che potrebbero offrirsi o che in certe circostanze si offrirebbero in connessione con la costituzione attuale, da parte del soggetto, di oggetti del mondo circostante (cose, oggetti di valore, ecc.)»¹¹⁴

In questo contesto, in questo «orizzonte aperto», va posta l'opera d'arte, che si pone così sia come «oggettività sociale», correlativa alla «soggettività sociale» delle persone, sia come «quasi soggetto», cioè realtà espressiva, che comunica, che apre dei mondi di senso non «obiettivabili», non riducibili a circoli ontologici o linguistici. Alcune di queste «oggettività sociali», come nota Husserl stesso, posseggono potenzialità espressivo-comunicative, hanno cioè un'essenza dove la dimensione estetico-espressiva è inscindibilmente connessa a quella «dialogica», dal momento che la prima «esibisce» i contenuti della seconda: l'orizzonte dell'arte è così un mondo di oggetti che sono una realtà animata dallo spirito, spiritualmente significativa, recante in sé un senso spirituale e accessibile nuovamente a un nuovo spirito, fa parte della forma intersoggettiva della mia realtà, è con me in un rapporto entropatico, nel quale si realizza la sua specificità d'opera d'arte dotata di valore, in cui appare come una «monade» carica di significati «spirituali».¹¹⁵

Le opere d'arte si presentano allora come «intrecci motivazionali», costituite da raggi intenzionali che, per il contenuto intrinseco del loro senso, rimandano avanti e indietro ad altre cose e si esplicitano quando il soggetto che le attua entra in questi contesti: si ha così una penetrazione entropatica non soltanto nell'altro soggetto per comprenderne le motivazioni, ma anche, con il proprio corpo carico di sensi, nell'opera d'arte, vista come un «altro» che ha la sua «personalità». L'entropatia con l'opera rivela qui, «prima» della sua comprensione, le «motivazioni» esibite dalla presenza estetica dell'opera, il senso spirituale che anima le sue apparizioni sensoriali ed è, in certo senso, «fuso» con esse.

Come la persona dell'altro, anche l'oggettività particolare dell'opera si presenta al soggetto esperiente attraverso *l'espressione*, che è in unità inscindibile con l'espresso e qui fa «agire» quello che, ispirandosi a Valéry, si è chiamato lo «slancio desiderativo» proprio all'«erotica» della creazione artistica, intenzionalità propria alla sua «grazia». Su questo piano si comprenderà la differenza - una differenza, appunto, «espressiva» -

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 590-1.

¹¹⁵ Si può ipotizzare, guardando l'appendice V al secondo volume di *Idee*, che Husserl avesse pensato a possibili sviluppi in senso «estetico» di queste tematiche. Si veda E. Migliorini, *Critica, oggetto e logica*, Firenze, Fiorino, 1968.

fra l'oggetto «prodotto» in generale e l'oggetto «prodotto» che assume il valore di «opera d'arte», cioè cogliendo e descrivendo i sensi dialogici propri agli atti entropatici che dal piano estetico trapassano a quello della creazione artistica, gli atti in virtù dei quali le cose, che in un primo momento sono semplicemente «cose» del mondo circostante, si mostrano in quanto oggetti spirituali di grado superiore divenendo per noi *interesse*, che ha una ben precisa rilevanza nell'ambito dell'atteggiamento personalistico: queste «cose» saranno allora considerate nel modo in cui creano, esse stesse, un mondo circostante, un mondo della cultura, un «desiderio» che conduce ad altri «desideri». L'opera d'arte, riempiendosi di senso, in correlazione espressiva con la sfera personalistica, assume lo statuto di una «persona», si inserisce in quel dialogo che caratterizza la specificità dell'«io-uomo» poiché la penetrazione entropatica «è semplicemente quell'apprensione che appunto comprende il senso» e che può attuarsi cogliendo uno *spirito obiettivo*.¹¹⁶

3. Dialogo, antropologia e creazione artistica. Linee per una conclusione

Principio dialogico e discorso. Nella creazione artistica, ad ogni passo della sua fenomenologia, dai fondamenti estetici ai suoi contenuti «spirituali», viene alla luce il tema dell'*altro* - cioè quel problema che in Husserl, attraverso l'entropatia, ha condotto al riempimento «spirituale» della cosalità «naturale», sia essa l'altro uomo o l'alterità dei vari oggetti presenti nel nostro mondo circostante. È dunque, anche in riferimento alle sue modalità intenzionali, un problema di «espressione» o «comunicazione» che si manifesta «dialogicamente»: ma un dialogo che, per «esprimersi», non ha bisogno necessariamente né delle parole né delle «ragioni» proprie alla conoscenza teorica poiché utilizza i gesti, le figure, molteplici «geroglifici di senso».

È la logica stessa del divenire dell'arte a manifestare specifiche valenze espressive, mostrando che l'arte stessa, nel suo legame con le persone, con l'atteggiamento «personalistico», è guidata da quello che potrebbe chiamarsi un *principio dialogico*, un'utilizzazione cioè dell'espressione - del comunicare fra soggetti e dei soggetti con il mondo circostante - che in sé comprende un'organizzazione del senso rivolto alla costruzione di opere, il quale è anche una «archeologia» del senso dell'uomo, dei «motivi» che sono alla radice dei suoi rapporti con il mondo.

Di fronte alle opere d'arte l'interpretazione o, meglio, quella che Todorov, discutendo su Bachtin, chiama la «comprensione rispondente»,¹¹⁷ apre di fronte al soggetto

¹¹⁶ Si veda E. Husserl, *Idee*, II, cit., p. 636.

¹¹⁷ T. Todorov, *M. Baktine*, cit., p. 7

l'infinito della costruzione artistica. Il principio dialogico di Bachtin ha infatti significativamente origine, almeno nella sua prima fase (cioè negli scritti precedenti al 1926), «dalla grande tradizione tedesca di estetica filosofica, che va da Kant a Husserl»¹¹⁸: ha origine in un periodo che Bachtin stesso definisce «fenomenologico» e composto da ricerche di «filosofia etica», vicine a conclusioni «antropologiche». Temi ai quali, peraltro, Bachtin ritorna nei suoi ultimi scritti, dal 1953 alla morte, raccogliendo problematiche che pur accostabili, per quanto riguarda il «vocabolario», sia alla linguistica testuale sia all'ermeneutica gadameriana (il tema stesso del «dialogo», del linguaggio, del senso della verità) sono senza dubbio distanti da tali esperienze non solo dal punto di vista «culturale» ma anche da quello più propriamente teoretico, dal momento che il metodo da cui Bachtin prende avvio può essere detto «teleologico», quello stesso «teleologismo» che Gadamer critica nelle prospettive, curiosamente accostate, di Bacone e Husserl.¹¹⁹ Infatti, come scrive A. Sobrero, per Bachtin «il testo è necessariamente terreno dell'ermeneutica e del conflitto delle interpretazioni» ma l'ermeneutica «nasce là dove si presuppone di dover comprendere una *coscienza altrui* e il suo *mondo*, ossia un altro soggetto»: ¹²⁰ nasce cioè sul piano dell'atteggiamento che Husserl chiamava «personalistico», seguendo una metodologia che in quegli stessi anni, con Mukarovsky presso il circolo di Praga, non si esita definire come operante in senso «intenzionale»,¹²¹

Inoltre, come lo stesso Husserl afferma introducendo il suo secondo volume di *Idee*, il problema della genesi spirituale, della trasmissione e interpretazione dell'altro conduce, sulla strada aperta da Dilthey, verso un discorso che, sia per l'estetica sia per la scienza dell'arie (come Dessoir, allievo di Dilthey, affermerà), pone la questione in un contesto di rimediazione generale sullo statuto delle scienze (e sul rapporto arte/scienza), connesso alla fondazione delle cosiddette «scienze dello spirito».¹²² L'oggetto delle scienze «umane» non è quindi né «l'uomo» né un «testo» bensì, in correlazione «motivazionale», l'uomo in quanto produttore di testi o, in senso più generale, di opere d'arte comunicative, espressive.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ Si veda H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 405.

¹²⁰ A.M. Sobrero, *M. Bachtin, dall'analisi del testo ad un'antropologia filosofica generale*, in AA.VV., *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di M. Bachtin*, Milano, Angeli, 1983, p. 84.

¹²¹ Si veda J. Mukarovsky, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973.

¹²² Che Bachtin conoscesse Dilthey, al punto di criticarlo in *Marxismo e filosofia del linguaggio*, si è ricordato anche da Todorov, *op. cit.*, p. 30.

L' *atto dell' uomo* è un testo «potenziale», nel senso che «esprime» lo spirito, supera cioè una dimensione «monologica» e si spinge verso la *dialogicità*, che è necessariamente *polifonica*, una polifonia dove non tutte le «voci» sono «verbali» o linguistiche dal momento che è invece importante sottolineare l'aspetto attivo, *produttivo*, dell'uomo: il linguaggio che costituisce i testi non è afferrato soltanto come «forma prodotta» poiché, riprendendo, come Mukarovsky, un termine di Humboldt, esso è *energeia* e non *ergon*, e quindi va studiato soprattutto attraverso le sue *forze produttive* in connessione intenzionale con un mondo sociale di «persone», di soggetti «spirituali» nel senso husserliano del termine. È qui che, per Bachtin, si instaura l' *artistico* come crocevia di quei fattori «distinti» di cui parlava Valéry - l'oggetto sensibile, il creatore e il contemplatore - che nell'arte come interpretazione si incontrano e si oggettivano nell' opera senza per questo «obiettivare» l'infinità dialogica del loro senso: l'entropatia non è un processo «psicologico» né limita le sue «funzioni» all' esteticità bensì è una genesi intenzionale di comprensione dell'incontro tra l'opera e il soggetto, del loro dialogo come «stenogramma» delle scienze umane, che è sempre lo stenogramma di un dialogo di specie particolare, correlazione complessa di un *testo* con un *contesto* personalistico, relazione cioè, in senso lato, di due «testi», di un testo «già dato» e di un testo che «si costruisce» all'interno di un «dialogo infinito» (l' *infinito estetico* di Valéry) in cui non c'è né una prima né un'ultima parola.

Il criterio - il modo con cui si guarda alla «logica» di questo dialogo espressivo - non è qui, nota Bachtin, l'esattezza della conoscenza bensì la *profondità della penetrazione*: l'attività di chi conosce si combina con l'attività di chi si apre alla conoscenza (dialogicità) e la capacità di conoscere con la capacità di esprimersi. Tutti i problemi della teoria dell'arte sono legati, per Bachtin, «all'interrelazione dell'ambiente circostante e dell'orizzonte dell'io e dell'altro»: oggetto stesso delle «scienze umane» è «l'essere che si esprime e che parla», essere che non coincide mai con se stesso e quindi possiede «inesauribili sensi e significati». ¹²³ Se le scienze esatte sono una forma «monologica» di conoscenza, se si pongono di fronte agli occhi una «cosa muta», una cosa nel senso «fisicalistico» di cui parlava Husserl, le scienze umane sono invece dialogiche e implicano quindi l'essere dialogicamente attivo del soggetto che conosce, che si incontra con l'essere dialogicamente attivo dell'oggetto che viene conosciuto.

«Domanda» e «risposta» non sono relazioni o categorie logiche, non è possibile farle entrare in un'unica coscienza chiusa in sé, in un «circolo» ontologico o storicistico:

¹²³ M. Bachtin, *Scienza della letteratura e scienze umane*, in «Scienze umane», 4, 1980, p. 10.

domanda e risposta presuppongono, per Bachtin, «un reciproco trovarsi fuori», cioè quell'incessante «gioco» di rimandi che già Valéry aveva chiamato «infinito estetico» e che suppone e presuppone cronotopi diversi, un movimento temporale incessante fra le dimensioni del presente, del passato e del futuro, non rinchiudibile in una dialettica «monologica» di impronta hegeliana: «una coseificazione piena, estrema - scrive Bachtin - conduce inevitabilmente alla scomparsa di quell' essere senza fine e senza fondo che è proprio di ogni senso». ¹²⁴ E la «definizione» di senso non può essere, a sua volta, monologica poiché la profondità e la complessità del senso stesso implicano un «accrescimento» ottenuto attraverso un *intervento creativo*. Nel contesto dialogico non esistono allora una «prima» e un' «ultima» parola, un circolo definito di «domanda» e «risposta»: i sensi passati, nati cioè nel dialogo dei secoli, non possono essere «stabili», compiuti una volta per tutte: «essi muteranno sempre (rinnovandosi) nel processo dell'ulteriore, futuro sviluppo del dialogo». ¹²⁵

L'oggetto delle scienze umane - e l'opera d'arte come suo principale modello dialogico - è dunque un essere *espressivo* e parlante, un essere che, come scrive Bachtin, non è un «medesimo» sempre identico a se stesso poiché inesauribile è il suo senso e significato, la sua ricerca dell' altro e dei suoi nuclei di senso: costante volontà di comprensione dove l' *elemento «desiderativo» non è solo impulso psicologico all'azione bensì fattore costitutivo della comprensione stessa, che nell'arte è «possesso» della materia e «interpretazione» delle sue possibilità espressive*. Il «testo», l'opera d'arte, non può venire trattato «monologicamente» e ridotto a una sola disciplina scientifica, per esempio, come hanno creduto alcuni formalisti, la linguistica. ¹²⁶

L'oggetto della linguistica è infatti semplicemente la lingua mentre la «translinguistica» o «metalinguistica», aperta a problemi sociali e personalistici, si rivolge al *discorso*, inteso come il linguaggio nella sua totalità concreta e vivente, cioè il linguaggio come fenomeno concreto reale, non come forma bensì come *espressione dialogica*, avvio per un *pensiero artistico polifonico*. Una polifonia che deve essere coscienza della *indeterminatezza* del mondo dell'arte, cioè della sua essenza «dialogica» - del dialogo che inerisce alla sua genesi costruttiva - e quindi rifiuta qualsiasi «riduzione» monologica, qualsiasi «determinatezza» in un orizzonte chiuso, che non si apra, da nuovi punti di vista, ad «altri» orizzonti.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12

¹²⁵ *Ibid.*, p. 16

¹²⁶ Si veda T. Todorov, *op. cit.*, p. 43.

Il tema del *discorso*, che trascende il piano isolato della lingua, torna con frequenza negli scritti «fenomenologici» di Bachtin, in assonanza con le opere valéryane di quegli stessi anni e con alcune tendenze del formalismo europeo (Fiedler in primo luogo) e russo (Tynjanov). Bachtin, nel saggio sulla creazione letteraria del 1924, oltre che con la metafisica, polemizza infatti con la pretesa di costruire la «scienza» di una singola arte indipendentemente dalla conoscenza e dalla definizione sistematica dell'originalità dell'estetico nell'unità della cultura umana, nel dialogo che la costituisce. L'estetico, a sua volta, può definirsi solo all'interno di questo dialogo, cioè all'interno dell'unità storica della cultura umana. Nessun valore culturale, e quindi nessun punto di vista creativo, deve restare per Bachtin a livello della «semplice datità», della «nuda fattualità d'ordine storico o psicologico», perdendo la connessione originaria e genetica con l'operatività del soggetto, con il mondo delle persone: «l'autonomia dell'arte - scrive Bachtin - è fondata e garantita dalla sua partecipazione all'unità della cultura, dal fatto che in essa occupa un posto non soltanto originale ma anche *necessario* e *insostituibile*». ¹²⁷

La poetica deve quindi riferirsi non soltanto al linguaggio ma soprattutto alla *genesì del discorso*, volgendosi cioè al discorso e definendosi come un'estetica della creazione artistico-verbale. Tener conto della natura del materiale - il linguaggio - non deve quindi significare una riduzione al materiale stesso e alle sue leggi dell'intera disciplina: la forma artistica non è soltanto forma di un dato materiale, non è una mera «combinazione» degli elementi costitutivi del materiale stesso, che deve studiare la tecnica della creazione artistica all'interno di un esame della creazione artistica nel suo complesso, nella sua originalità «filosofica».

L'atteggiamento «estetico» non guarda all'opera solo nella sua «datità sensibile» ma a ciò che l'opera è per l'attività estetica dell'artista e del contemplatore: «comprendere l'oggetto estetico nella sua originalità puramente artistica e la sua struttura, che in seguito chiameremo architettonica dell'oggetto estetico, è il primo compito dell'analisi estetica». ¹²⁸ In secondo luogo, e sulla base di questo primo livello di «interpretazione», lo studioso potrà vedere l'opera come dialogo, considerandola in quanto «apparato tecnico del compimento estetico», che si *compon*e in senso teleologico verso l'oggetto estetico.

L'errore di quella che Bachtin chiama polemicamente «estetica materiale» è allora, propriamente, un errore «ermeneutico», confondere cioè (o neppure distinguere)

¹²⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 6.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 13. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con la sigla E.R.

l'oggetto estetico, la datità materiale extraestetica dell'opera e l'organizzazione compositiva teleologicamente intesa del materiale.

La stratificazione - e la fusione operativa - dei sensi dell'opera, in movimento nella sua produzione e ricezione, nei momenti «estesici» e «poietici» della sua vita, è il segno del carattere dialogico dell'opera stessa, secondo il quale essa è viva e significativa soltanto in un mondo anch'esso vivo e significativo in senso conoscitivo, sociale, politico, economico, religioso - soltanto in un mondo come «tema» di un atteggiamento personalistico, in cui appaiono motivi e non cause. Nella creazione artistica la vita entra nella sua intera pienezza dialogica e l'artista (come, in definitiva, già intendeva Leonardo quando voleva inserire la pittura fra le arti liberali) è specialista solo come artefice, cioè solo nei riguardi del materiale stesso: per il resto, l'artista ha un «potere» antropologico che si realizza nel suo interpretare il rapporto uomo-natura, poiché l'artista, scrive Bachtin (forse ricordando i marxiani *Manoscritti economico-filosofici del 1844* o alcuni passi del primo libro del *Capitale*), «umanizza la natura e naturalizza l'uomo» (E.R., p. 25), accogliendo nel costruire l'etico e il conoscitivo, il dover essere e l'essere. Nella creazione artistica la realtà della conoscenza e dell'atto etico sono sottoposti a una concreta unificazione intuitiva - cioè a una totale organizzazione formale artistica sulla base di quello che, con terminologia «tradizionale», Bachtin chiama il «contenuto».

Bachtin intende con ciò che non è il «materiale» in sé ad organizzarsi artisticamente bensì il materiale *intenzionato*, cioè «il contenuto assiologico totalmente vissuto della realtà» (E.R., p. 28). L'attività artistica comporterà allora un atteggiamento del soggetto che non è «indifferente» ma che gli permette di organizzare «dall'esterno» l'evento, «incarnando» gli elementi contenutistici e fondendoli in modo inscindibile con la «forma». È in questo senso che Bachtin ha una concezione «leonardesca» della *tecnica artistica* che, se è momento indispensabile per la creazione dell'opera d'arte nella sua determinatezza scientifico-naturalistica o linguistica, non entra tuttavia direttamente nell'oggetto estetico, cioè non è componente della totalità artistica: «i momenti tecnici sono i fattori dell'impressione artistica, ma non delle componenti esteticamente significanti del contenuto di questa impressione, cioè dell'oggetto estetico» (E.R., p. 42). La tecnica, quindi, «scompare» nel momento in cui l'oggetto estetico viene percepito, si esibisce, mostra il suo senso espressivo; d'altra parte, paradossalmente, tale espressione, con la sua genesi dialogica, ha proprio nella tecnica il suo primo elemento costruttore. Considerando, a fini esemplificativi, la creazione letteraria, ciò significa che l'enorme lavoro condotto dall'artista sulla parola (sulla parola come «materiale tecnico») ha come suo fine il «superamento» della parola stessa poiché l'oggetto estetico cresce alle frontiere della parola, alle frontiere della lingua come tale. L'artista si «libe-

ra» dalla lingua non negandola bensì mediante il suo «perfezionamento immanente» nella poesia: un superamento immanente che, per Bachtin, spiega in tutte le arti la definizione formale del rapporto con il materiale, strumento per comprendere sia la «tecnica» della creazione artistica partendo dal dato materiale sia l'originalità dell'oggetto estetico che, come contenuto e architettura della visione artistica, è qualcosa di assolutamente *nuovo*, «è un'originale entità estetica che cresce alle frontiere dell'opera, superando la sua determinatezza extraestetica d'oggetto materiale» (E.R., p. 44).

L'architettura dell'oggetto estetico - l'architettura di Eupalinos - è un processo di trasformazione sistematica del materiale che, nel caso della poesia, vede i legami e i rapporti verbali reciproci d'ordine linguistico e compositivo trasformarsi in legami extraverbali architettonici di eventi, e in quanto tali presentarsi al lettore. Questa trasformazione, questo «superamento» espressivo del materiale si attua soltanto nella creazione artistica, costruendo l'opera, processo in cui si «anima» la tecnica, in cui, come nella pittura-filosofia di Leonardo, l'opera in quanto forma compositiva diviene «espressione dell'attività creativa assiologicamente determinata di un soggetto esteticamente attivo» (E.R., p. 51).

Nell'oggetto estetico si ha così l'incontro di due elementi che già Valéry aveva considerato intenzionalmente distinti: il costruttore e il ricettore. Ma, in entrambi i casi, il soggetto trova in se stesso, «sente» in sé, l'attività produttrice di organizzazione formale assiologica, sente il *movimento* che costruisce l'oggetto, unisce la *poiesis* e l'*aisthesis* nel ritmo estetico della creazione artistica, mostra l'autore-creatore come momento costitutivo della forma artistica. Il soggetto costruttore diventa attivo nella forma e, mediante la forma, occupa una posizione assiologica al di fuori del contenuto inteso come orientamento etico-conoscitivo. La forma è dunque l'*espressione* del rapporto assiologico attivo del dialogo fra l'autore-creatore e il contenuto, testuale e «contestuale»: *attività* organicamente motoria, valutante ed erogatrice di senso e, nello stesso tempo, forma dell'evento che mi si contrappone. La personalità creatrice trova così nella forma un'originale oggettivazione e solo qui diviene soggettività creatrice culturalmente significativa, qui dove si attua «l'originale unità dell'uomo organico (corporeo) e interiore (psichico e spirituale)» (E.R., p. 64): unità che, come si è notato in Husserl, è la specificità della persona e dell'atteggiamento spirituale, attività dell'*uomo integrale* che, scrive Bachtin, «attua interamente il proprio obiettivo» e il proprio desiderio, uomo-artista che, come Leonardo, è *tutto necessario*, anche nei suoi momenti arbitrari, «uomo che respira (ritmo), si muove, vede, sente, ricorda, ama e capisce» (E.R., p. 65).

L'artista non è un «medesimo» che nella sua interiorità racchiude «l'esterno»: è un «dialogo» fra il medesimo e l'altro, soggetto di atti espressivi, attività «estetica» - corpo

proprio estetico - che vede, sente, si muove e ricorda; corpo non «fissato» nella organicità psico-fisiologica ma punto di avvio per la costituzione di una «persona» posta nella società e nella storia, soggetto «incarnante» (e non solo «incarnato») che si *esprime*, che esprime un intero sistema di relazioni dialogiche, in un oggetto organizzato formalmente, in un'opera d'arte. È in questo modo che l'opera include in sé il creatore, che il volto rappresentato in un dipinto ha sempre in sé il volto del creatore: «in essa - scrive Bachtin - il creatore trova se stesso e intensamente sente la propria attività creatrice: o, detto altrimenti, è una creazione come essa appare agli occhi del suo stesso creatore, che in libertà e con amore l'ha creata» (E.R., p. 65).

Dialogo, desiderio e carnevalesco. La «dialogicità» di Bachtin non è un principio dialettico ma una vera e propria manifestazione *polifonica* - convivere di «voci» - che nell'arte giunge alla sua evidenza storico-sociale, ponendosi come l'*intenzione* che la specifica. L'artistico nella sua interezza non si trova infatti né nell'oggetto né nella psiche del creatore o del fruitore: abbracciando tutti questi elementi esso «rappresenta una forma particolare di relazione tra creatore e fruitore, che viene fissata nell'opera artistica». ¹²⁹ Questo *scambio comunicativo artistico* non è un «esercizio comunicativo» assimilabile a quelli in cui la «funzione» linguistica si adatta ad atteggiamenti pratico-utilitari: la sua peculiarità è compiuta dal fatto che esso si realizza pienamente «con la creazione dell'opera d'arte e con la sua costante riproduzione creativa da parte del fruitore e non necessita di altre oggettivazioni» (L.P.S., p. 26). Si realizza quindi quando il «piacere» riproduttivo del «sentire» incontra intenzionalmente il desiderio creativo dell'artista ed entra con questo in *dialogo*, dove sono presenti tutte le «voci» - e i volti - che partecipano al flusso della vita sociale, alla costituzione concreta del *Geist*.

La «voci» di questo dialogo *esprimono* solo nel momento in cui, come già avevano rilevato Batteux e Kant, il *tono* fa uscire la parola, il discorso dai suoi limiti verbali e mostra i livelli di senso che il principio dialogico pone nel «discorso» dell'opera, nel paradosso artistico di un discorso non discorsivo. Infatti, come in Diderot, in Batteux, in Vico e nello stesso Kant, il *tono*, l'intonazione del discorso, diviene espressione artistica nel momento in cui si fa gesto, *metafora espressa dal gesto*, poiché, ritornando all'origine (tornando al mito, direbbe Valéry), «la parola stessa era inizialmente un gesto linguistico, una componente di un gesto complesso, che coinvolgeva tutto il corpo» (L.P.S., p. 37).

¹²⁹ V. N. Volosinov (M. Bachtin), *Il linguaggio come pratica sociale*, introduzione di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1980, p. 25. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con la sigla L.P.S.

La corporeità espressiva, il *Leib*, segna quindi il *passaggio dialogico* da una «lingua muta» alla polifonia della creazione artistica, all'intonazione e al gesto, all'intenzionalità desiderativo-costruttiva dell'arte. L'intonazione e il gesto, scrive Bachtin, «sono per loro stessa tendenza *attivi e oggettivi*, socialmente nel mondo in quanto *forze* di organizzazione della *forma* artistica. Cogliere questo *spessore dialogico* della lingua (lo spessore figurale del discorso), questa sua comunione «sociale» con il tono e il gesto, significa superare il contenuto puramente verbale, linguistico o rappresentativo, di un'opera, che costituisce soltanto lo «scenario» dell'avvenimento, uno «scheletro» che si riveste di «carne viva» nel processo di percezione creativa, cioè nella genesi dello scambio comunicativo sociale.

Il fruitore, il creatore e l'«eroe» sono «voci» di un unico dialogo, tratti di uno stesso volto in cui le forze sociali, l'ambito a sua volta dialogico delle scienze dell'uomo in quanto forze extra-artistiche,¹³⁰ si applicano all'opera d'arte, che è così completamente aperta, in ogni suo momento, alle influenze sociali e culturali degli altri aspetti della vita, in primo luogo proprio nella «socialità» del processo costruttivo, nella socialità dialogica della parola, del tono, del gesto, punto di incontro fra linguaggio «interiore» ed «esteriore». I rapporti dialogici risultano così non riconducibili alle relazioni logiche e semantico-oggettuali poiché a queste manca quello spessore comunicativo che rende la parola assimilabile al gesto. Come nota J. Kristeva, un sistema logico con base zero-uno (falso-vero; niente-notazione) non può rendere conto del funzionamento del linguaggio poetico (o poietico), il quale funziona invece in virtù di una *logica poetica* che, per così dire, «salta»passaggi logici, nella quale «il concetto di *potenza del continuo* ingloberebbe l'intervallo da zero a due, un continuo in cui lo zero denota e l'uno è implicitamente superato»,¹³¹ una logica «trasgressiva», tramata dal «casuale», che Bachtin più volte avvicina al «carnevalesco».

Il dialogismo, anche se al suo interno ben viva è la presenza hegeliana, non è dunque dialettico poiché trasgredisce quella tradizione aristotelica fondata sulla sostanza e sulla causa che Hegel stesso suppone: il dialogismo sostituisce invece questi concetti, come scrive J. Kristeva, «assorbendoli nel concetto di relazione, e non mira ad un su-

¹³⁰ Si veda D. Formaggio, *L'estetica come introduzione alle scienze dell'uomo*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 1, 1979. Inoltre: J. Mukarovsky, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973³

¹³¹ J. Kristeva, *La parola, il dialogo, il romanzo*, in AA.VV., M. Bachtin. *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 1977, p. 113. Sulla grazia come assenza di passaggi logici si veda F. Mariani Zini, *Amleto: di un sogno l'ombra. Note sul tragico nell'Amleto di Shakespeare* (di prossima pubblicazione).

peramento, ma ad un'armonia, pur implicando un'idea di rottura (opposizione analogica) come modalità di trasformazione». ¹³² Il principio dialogico incarna il desiderio «carneresco» dell'arte, con la sua logica «non aristotelica», con il superamento stesso del dialogo come «ermeneutica» che richiede una domanda e una risposta situate sul terreno ontologico del linguaggio, verso una «scoperta» dell'alterità che ha in sé la genesi di senso stessa dell'opera d'arte. La parola «artista», la parola di una logica che usa in modo «altro» la costruttività del pensiero, una logica «carnevesca», non possono essere poste in un circolo ermeneutico o dialettico poiché si pongono come *medium* della relazione dialogica, che passa da persona a persona, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro ancora senza mai dimenticare il cammino percorso, la genesi che la conduce al presente e, da qui, al futuro.

Il «carnevale» che esprime il senso di questa logica che l'obiettivismo monologico ha «obliato», una logica fatta di «salti», indica dunque la spinta desiderativa propria alla *poiesis* artistica, il suo affrancamento, come Bachtin sottolinea nel saggio che dedica a Rabelais e alla cultura popolare, dalla verità «dominante» (una verità «monologica» appunto), autentica «festa» della temporalità, del divenire, delle alternanze e dei rinnovamenti, che si oppone ad ogni completamento e termine e si dirige verso un «avvenire incompiuto», verso un «infinito estetico» che è *energeia*, processo continuo di creazione, e non *ergon*, prodotto pronto e «fissato» al di qua di ogni logica trasgressiva. L'oggetto «estetico», infatti, non è mai «dato», cosa «pronta» ed «immutabile», bensì è sempre *proposto*, è un'*intenzione* «come orientamento del lavoro artistico creativo e della fruizione artistica con creativa» (L.P.S., p. 226). Il carnevale come incontro tra vita e arte esprime un'energia trasgressiva che ha in sé il principio dialogico del «rovesciamento», di cui si nutre la creazione artistica: voci del silenzio - o voci «abituamente silenziose» - che si fanno gesto, corpo, realtà intersoggettiva che costruisce, che a partire dal «basso» conduce a un nuovo ordine, alla manifestazione di una «radicalità estetica» che rigetta un'estetica «classica», cioè un'estetica «della realtà obiettiva già data e compiuta». ¹³³

Il carnevale introduce una dimensione dialogica in cui la percezione delle cose è permeata dalla storia, in primo luogo dalla storia «materiale» dell'uomo, del suo corpo in movimento mai «formalizzabile». Il corpo, nei suoi gesti «costruttori», è qui una realtà «grottesca», che non è separata dal resto del mondo, che non è determinata né

¹³² *Ibid.*, p. 136.

¹³³ M. Bachtin, *Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 31. D'ora in avanti citato direttamente nel testo con Rabelais.

data bensì supera se stesso, esce dai propri limiti: come il gesto (o il volto dei dipinti leonardeschi), il corpo è eternamente «non dato», genera ed è generato senza tregua, è in se stesso «dialogicità», dialogo nella sua presenza sensibile, dialogo incessante con «l'altro», che sempre di nuovo in sé riconduce, in un'unità cosmica che non è un «essere» pacificato bensì un principio comunicativo, espressivo, generatore, «principio che assorbe e dà la vita, campo che è stato seminato ed in cui maturano i nuovi germogli» (Rabelais, p. 33). È quello stesso corpo che, nel *Trattato della pittura*, Leonardo invitava a studiare nei suoi movimenti, nei suoi gesti, nelle sue ombre, anche nei suoi aspetti «grotteschi», «caricaturali», «bassi», là dove è descritto nei suoi lati mostruosi, informi e deformi.

Al di là del «chiasma» di Merleau-Ponty tra corpo e mondo, al di là quindi di ogni ontologia, sia pure «selvaggia» e ambigua, Bachtin individua, attraverso Rabelais, ed a partire dal corpo in movimento, una logica artistica «grottesca» che supera i limiti «formali» (e soggettivi) del «bello» e del «brutto» per sottolineare il significato cosmico dell'antropologia che l'arte rivela: qui il gesto artistico, carnevalesco e trasgressivo, va «nel senso della materia» perché è nella direzione stessa della vita corporea e del suo dialogo. In esso sono sottolineati «gli elementi comuni a tutto il cosmo: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria»: «questo corpo può fondersi con i diversi fenomeni della natura» e «riempire l'intero universo» (Rabelais, p. 348 e 349). È un corpo che «danza» e giunge alla grazia di Athikte solo manifestando l'intero spettro delle sue possibilità dialogiche, cioè partendo dal «basso», dalle funzioni fisiologiche, dal gesto elementare, dalla «bocca spalancata» di Pantagruelle, legata «alla rappresentazione artistica sia del mondo che della sua incarnazione spettacolare-teatrale» (Rabelais, p. 383): un corpo che *costruisce* un sistema di immagini e ha in sé il corpo dell'umanità storica, dell'umanità in progresso, «padrona» del proprio spazio e del proprio tempo, «bestione» vichiano che «fa» la storia attraverso la manifestazione della propria stessa «naturalità», organizzando e interpretando tale naturalità, la «gioiosa materia del mondo», ambivalente, al tempo stesso «la tomba, il grembo materno, il passato che fu ed il presente che sarà», «l'incarnazione del divenire» (Rabelais, p. 213).

Le immagini di tale «logica grottesca» sono immagini «dialogiche» - prima consapevolezza ideologica che non esiste un solo modo di «darsi», immutabile ed astratto, delle leggi logiche -, sono «geroglifici» ostili a qualsiasi determinatezza e finitezza nel campo del pensiero e delle concezioni del mondo, «messa in opera» di un carnevale che non è realizzazione pacificata di un desiderio come impulso fisiologico da soddisfare bensì desiderio in atto da non soddisfare mai, desiderio di una nuova costruzione,

«rinnovamento» del mondo, vita stessa che «recita» in cui l'uomo ritorna a se stesso e si sente uomo fra altri umani.

Di fronte al monologismo dell'ordine e della forma, di fronte a qualsiasi imperialismo definitorio in cui il linguaggio filosofico vuole «fissare» ciò che non è filosofia, ciò che può essere oggetto di pensiero ma che pretende di modificare il pensiero stesso su di esso contragendo, la logica carnevalesca presenta un «mondo alla rovescia» in cui si colgono i dialoghi di senso dei percorsi costruttivi, le anse dell'infinito estetico capace di desiderare un nuovo tipo di comunicazione che «fa nascere sempre delle nuove forme di linguaggio, nuovi generi verbali» (Rabelais, p. 20), che tengono aperte le «vie creative della storia».¹³⁴

Il carnevalesco incarna così un desiderio che non è un «esilio», un «deserto che attraversa il corpo senza organi»: ¹³⁵ afferra invece (contrariamente a quanto sostengono Deleuze e Guattari) la potenzialità rivoluzionaria dell'arte che, come nota Bachtin, è tanto più intensa quanto più ci si domanda cosa voglia dire, quanto meno si vincola alla datità di una storia «monologica», già «fatta», l'esperienza della rivoluzione. Qui i «flussi» decodificati e deterritorializzati non «passano» nel sociale solo come *Streben* estetico che abbatte (senza che sia chiaro il «come») un Edipo artistico puntellato dal potere ma soprattutto si presentano come principio di possibilità di una logica «altra» (cioè di un uso diverso delle «ragioni» dell'uomo), logica di cui vanno comprese le modalità operative per non cadere nell'ingenuità metodologica secondo la quale la «riflessione», anziché porsi come «io posso» che rende l'uomo in grado di interrogarsi sul suo rapporto con il mondo, «castra» l'originarietà produttiva.

La dimensione dialogica recupera allora, in Bachtin, tale «originarietà produttiva» proprio andando alle radici della «cultura popolare» e qui vedendo in atto una logica carnevalesca che, come principio di possibilità e di progetto, è il «segno ideologico» (cioè sociale e, ancora una volta, dialogico) di una presenza costruttrice della storia all'interno della «natura» (e viceversa), di un superamento dell'antinomia natura-storia non in una dialettica risoltrice bensì in un dialogo in cui le opere, con i loro impulsi casuali e le loro materiali necessità, mostrano le voci, i «passaggi» e le «trame» di una logica polifonica che ha nella descrizione il suo punto di avvio. Siamo così, ancora una volta, come Socrate nel dialogo *Eupalinos* di Valéry, di fronte a un oggetto ambiguo, un oggetto che è insieme natura e storia, che rivela le loro possibilità all'interno di

¹³⁴ Da qui la connessione fra l'ideologico, il sociale e lo psichico su cui Volosinov insiste in vari lavori degli anni '20 e, in particolare, *Freudismo*, a cura di G. Mininni, Bari, Dedalo, 1977 e *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976.

¹³⁵ G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1975², p. 433.

un incontro «poietico», quel principio dialogico che si pone come l'unica apertura intenzionale possibile per una fenomenologia della creazione artistica.

Antropologia e creazione artistica. Il dialogo costruttivo, poietico, è per Bachtin il primo passo verso una «antropologia» che presenta un «uomo integrale»: un'antropologia che non è quindi chiusa in se stessa, alla ricerca delle proprie uniformi strutture, ma che si sviluppa soltanto nella dimensione dell'*alterità* e che quindi nell'arte, che è prova di costante confronto con l'*alterità* della natura, trova una sua originaria manifestazione.¹³⁶ La creazione artistica mette in azione un'intera serie di valutazioni sociali ed ideologiche dal momento che, per Bachtin, «ideologicità» è termine strettamente connesso a quello di «dialogicità», essendo comune il problema di fondo: «riunire» nell'esistenza «materiale» di una singola opera l'infinita plurivocità prospettica dei significati ideologici, cioè di tutti quei significati che incidono sui «motivi» del costruire stesso e sono «espressione» della valutazione sociale, sono sue «raffigurazioni», esibizioni della genesi di senso dell'opera: «i diversi significati ideologici, conoscitivi, politici, morali, filosofici, ecc. scrive Ponzio - entrano nella costruzione poetica, ma, anziché avere finalità conoscitive, morali, ecc., vi entrano con lo scopo di essere raffigurati, e tutta l'organizzazione dell'opera è in funzione di questa loro pura raffigurazione, la quale perciò insieme al significato ideologico dell'avvenimento rappresentato è inscindibilmente fusa con la costruzione poetica».¹³⁷ Il principio dialogico permette allora di comprendere la trama della creazione artistica, l'unico principio di metodo in grado di rilevarne il carattere *polifonico*; è un pensiero artistico che, scrive Bachtin nel suo *Dostoevskij*, rende accessibili «certi aspetti dell'uomo e soprattutto la coscienza umana pensante e la sfera dialogica del suo essere, che non sono assimilabili artisticamente da posizioni monologiche»: ¹³⁸ le «voci» che agiscono nell'arte si presentano come «irrimediabilmente contraddittorie» ed è a partire da tali «disarmonie» che l'opera può essere una «eterna armonia di voci non fuse tra di loro e come irrefrenabile e irrimediabile contrasto».¹³⁹ Nel divenire di tale processo, l'«altro» non è una neutra «alterità» bensì ciò che permette l'entropatico delinarsi di una realtà la cui trama raggiunge il paradosso di una «identità» costruita da «altri», da elementi apparentemente disomogenei e «distanti» sino a «porre in opera» una «architettonica» che

¹³⁶ Sulle connessioni fra queste posizioni e il marxismo si veda lo scritto, pubblicato nel 1928 con il nome di P. N. Medvedev, senza dubbio vicino a Bachtin, *Il metodo formale nella scienza della letteratura. Introduzione critica al metodo sociologico*, Bari, Dedalo, 1978.

¹³⁷ A. Ponzio, *Bachtin*, Bari, Dedalo, 1980, p. 90.

¹³⁸ M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968³, p. 353.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 44.

è la realizzazione stessa di un'istanza intersoggettiva, di quello che Husserl chiamava il mondo spirituale intersoggettivo delle persone, legame «vivente» del testo (o dell'opera) con il contesto.¹⁴⁰

L'intertestualità (per utilizzare un termine che Todorov trae dalla Kristeva ed applica a Bachtin) è quindi una premessa, di per sé dialogica, a quella dialogicità che caratterizza lo specifico antropologico della creazione artistica: e tale intertestualità appartiene al *discorso* e non alla lingua, è relazione «costruttiva» connessa non alla linguistica o alla psicologia bensì a quell'ambito «discorsivo» proprio all' *autore*, cioè a chi ha costruito l'enunciato stesso e in esso ha posto una «visione del mondo» (ciò che in precedenza si è chiamata una «interpretazione della natura»).

«Ideologia», «dialogismo», «polifonia» sono dunque i termini che permettono di inquadrare nell'ambito di una teoria della costruzione artistica una costruzione che «interpreta» l'altro entrando con esso in «dialogo», anche al di là degli apparati linguistici - la *prospettiva antropologica* di Bachtin. La forma artisticamente creatrice, scrive Bachtin (E.R., p. 66), organizza formalmente prima di tutto l'uomo, e il mondo soltanto come mondo dell'uomo, o umanizzandolo direttamente, vivificandolo, o mettendolo in un rapporto assiologico così diretto con l'uomo che accanto a quest'ultimo il mondo perde la sua autonomia assiologica e diventa soltanto un momento del valore della vita umana. Diviene un «altro» come «bisogno estetico assoluto», di cui ha bisogno per il suo riconoscimento e la sua attività formatrice: è la vita stessa ad essere qui «dialogica» perché vivere significa partecipare a un dialogo, interrogare, ascoltare, rispondere, attendere, essere in relazione - un dialogo che non si riferisce solo all'altro uomo ma alla dimensione generale (e naturale) dell'alterità: «non soltanto l'essere diviene umano unicamente grazie all'azione esercitata dall'altro - scrive Todorov ma il mondo intero non è più quel che era nel momento in cui nasce la prima coscienza».¹⁴¹

L'antropologia di Bachtin sorge allora quando il dialogo diviene il problema del riconoscimento dell'altro non soltanto sui piani del valutare, del rappresentare, del giudicare, ecc. ma in primo luogo, in questi contesti tematici, coi loro correlati atteggiamenti soggettivi, sul piano del *costruire*, poiché è qui che si coglie l'autenticità originaria della relazione nel farsi stesso della persona umana, il significato più profondo della entropatia, la natura duplice (come voleva Valéry) del creare artistico, che è insieme entrare e uscire da sé. La creazione artistica porta alla luce fenomenologicamente - sen-

¹⁴⁰ Su questo problema del rapporto fra testo e contesto T. Todorov, a pag. 86 del suo testo su Bachtin, imposta un interessante confronto fra lo schema di R. Jakobson, proposto nel saggio «Linguistica e poetica», ed uno derivabile dalla «teoria dell'enunciato» di Bachtin.

¹⁴¹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 149.

za rinchiuderlo in predefinizioni normative - il significato originario dell'interpretare, del greco *hermeneuein*: «produrre è comprendere».¹⁴² Comprendere non è né un processo di identificazione empatica con l'opera né un procedimento interpersonale bensì è «comprensione creatrice» che l'atto, il gesto costruttore, il geroglifico, pone su un piano «culturale», «peronalistico», appunto «dialogico» e «antropologico», in cui il «discorso» si esprime soltanto con la figura. Nella creazione dell'arte la prima e l'ultima parola non possono venire «dette» poiché anche il senso passato, nato cioè nel dialogo dei secoli, non può venire dato una volta per tutte, essere considerato «esaurito»: i sensi diverranno sempre di nuovo, con il divenire stesso del dialogo - e la creazione artistica è questa «interpretazione in divenire» una riproposizione «trasgrediente» del «principio dialogico».

La costruzione artistica non si arrende al dato materiale e alle sue necessità, non si limita a darcene una «rappresentazione», a porre in essere un nuovo «c'è» nascosto nell'opacità del mondo: vi è in Bachtin un dialogo fra i materiali che porta al di là del materiale, a un «sistema assiologico» - o addirittura a un kantiano «regno dei fini» - dove al vertice è posto l'uomo, *Leib* e *Geist* insieme, e dove l'uomo interpreta se stesso e il suo mondo attraverso l'arte, *esprimendo*. Un'espressione che, per tornare al *Rabelais*, ha il suo veicolo mitico-originario proprio nel corpo, apertura «sensibile» che rifiuta ogni isolamento, ogni separazione dall'originarietà della «terra»: il corpo grottesco che agisce nel Medioevo (e più in là, secondo Bachtin, anche in certa tradizione umanista, da Pico della Mirandola a Pomponazzi sino a Telesio, Bruno, Campanella, Paracelso) è infatti un corpo «non delimitato, non chiuso, né separato o compiuto; esso è visto in un processo di costruzione e di creazione che lo collega ad altri corpi e al mondo»,¹⁴³ un corpo che è sempre intersoggettivo e dialogico, che comunica ed esprime nella sua «naturalità» più «cruda» ed è qui visione, «interpretazione» di una realtà sociale, di un'organizzazione storico-culturale. Si può dire, scrive A. Ponzio, «che il corpo umano è il *materiale primario* del conferimento della funzione segnico-ideologica a un fenomeno o oggetto appartenente alla realtà materiale che non è il nostro corpo, alla realtà materiale, in questo senso, "extra-corporea" (corpo qui come corpo proprio, come *Leib*, anche nel senso husserliano».¹⁴⁴

¹⁴² *Ibid.*, p. 166. Todorov, p. 152 sgg., ricorda inoltre che Bachtin si ispira alla teoria della *Ein-fühlung* esposta da Worringer nel suo *Abstraktion und Einfühlung*. Bachtin infatti, per ragioni cronologiche, difficilmente poteva conoscere quanto, per lo più in materiale allora inedito, Husserl aveva elaborato e andava elaborando sulla questione.

¹⁴³ A. Ponzio, *op.cit.*, p. 143

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

Dal discorso alla figura: percorsi dialogici. La dialogicità del corpo rivela, in particolare nella prassi artistica, una «grammatica» estetica dell'espressività, da cui prendono avvio quei «gesti», quelle «favole», quei «geroglifici» che rendono possibile la logica poetica dell'arte. È questo lo spessore «figurale» che rende l'arte e la sua prassi irriducibili al discorso che le «porta» così come ai dati che le «rappresentano», senza per questo condurre alla rinuncia della ricerca delle specifiche «ragioni» del fare artistico, di quel processo in cui l'infinito estetico incontra la finitezza della prassi e del materiale e pone così in relazione intenzionale gli atti del soggetto e il contenuto di tali atti. È in questo modo che l'arte non si muove verso l'indicibile o l'inconscio ma segna, con la sua presenza necessaria, la possibilità di una fenomenologia della sua stessa costruzione: una fenomenologia che, in primo luogo in accezione «hegeliana», sia un susseguirsi di figure storico-concrete-spirituali che illustrano il percorso della coscienza verso la «riflessione», cioè verso quel momento in cui la coscienza può «dirsi» con le opere, senza annullarsi nel linguaggio. Un percorso che sfocia dunque, con Valéry, in una dimensione descrittiva, in grado, senza che il termine sia «enfaticizzato», di esplicitare l'operatività dell'«io puro», cioè di «differenziare» le strutture d'atto del soggetto, di comprendere quindi che dipingere un volto non equivale affatto a «rappresentarlo», a «immaginarlo» o a «conoscerlo»: non è infatti possibile, da un punto di vista fenomenologico, descrivere l'atto dialogico della costruzione artistica sul piano di un atteggiamento puro-teoretico, che miri soltanto a determinare la struttura dell'atto del rappresentare, del percepire, dell'immaginare, ecc., rischiando di ridurre l'oggettività dell'opera a una «mera cosa», dato della conoscenza che, nella sua identità estetica, potrebbe non trovare le linee in grado di trasformare in dialogo le stratificazioni costitutive dell'arte.

L'alterità dell'opera nella sua struttura cosale, anche se, come qualsiasi altro oggetto del nostro mondo circostante, appare *per* un corpo proprio e in questa fusione entropica costituisce la sua ambigua natura di «quasi-soggetto», dotata di uno specifico valore e inserita in un contesto intersoggettivo - richiede, sin dal momento del suo progetto e della sua costruzione, un altro atteggiamento, in grado di afferrare il senso dialogico degli atti espressivi, il loro spessore comunicativo, la loro forza interpretativa. Se questo suggerimento rischia di porre una fenomenologia della creazione artistica sul piano di una «fenomenologia della cultura»,¹⁴⁵ in grado solo di elencare empiricamente (come i positivisti, comparando) i molteplici fattori e apparati scientifici che agisco-

¹⁴⁵ Sull'origine dell'estetica fenomenologica e su alcuni suoi sviluppi si veda G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976.

no nella prassi artistica, apre anche la strada a una ricerca degli elementi «essenziali» che costituiscono il dialogo della creazione artistica - facendo, come Valéry in tutta la sua opera, una «fenomenologia del mito», un'interpretazione mito-poietica della natura in cui il mondo circostante, l'infinita ricchezza di ciò che Valéry chiamava l'«estetica», si apre al soggetto attraverso il piacere e il desiderio e permette all'artista, nel suo plasmare la materia, di arricchire il piacere stesso e di perpetuare il desiderio, di affermare cioè quei «percorsi immaginativi» «interni» ai materiali, che sono trame che la tecnica porta ad evidenza ma che vivono nell'«immaginosità» della natura, nella sua capacità di offrirsi come «dato desiderabile», come catena immaginativa¹⁴⁶ che gli atti costruttori pongono in dialogo con la cultura, la società, la storia, la tecnica - costituendo un «valore» che trae il suo significato dall'intero processo interpretativo-formativo.

Nel gesto costruttore si rivela un *ritmo* fra *aisthesis* e *poiesis*, fra estetico e artistico, che è la «grazia» dell'arte, cioè la logica del suo divenire: movimento «erotico», «desiderativo» - movimento ritmico - che, senza sforzo apparente (senza cioè che la necessaria «fatica» tecnica o la «pesantezza» particolare del materiale si presentino come il fine stesso dell'arte) mostra invece come il corpo possa porsi sulla stessa «lunghezza d'onda» della materia. Corpo e materia sono, nel ritmo istantaneo di «pieno» e «vuoto», su un medesimo orizzonte temporale in cui il desiderio è sempre desiderio di qualcosa che la descrizione non potrà dire, che la riflessione non potrà «presentare» e che soltanto *facendosi* riuscirà ad esprimere la propria forza, la sua incapacità ad esaurirsi in un singolo oggetto, la sua volontà - ancora - di continuare ad approfondire «immaginativamente» le «qualità secondarie» delle cose, le sfumature di un colore, i suoni di una parola, i timbri di un suono, la non misurabilità di un passo di danza.

«Descrivere» è qui il primo passo interpretativo sulla via del fare che manipola i materiali naturali, andando «al di là» della descrizione: apertura all'infinito estetico, al suo incontro con il piano finito dell'ordine pratico e delle sue precise leggi di esecuzione, ¹⁴⁷ al piano della *espressione*, dove «esprimere» significa non adeguarsi alle «necessità» imposte dalle regole tecniche bensì inserire in esse un elemento di *arbitrarietà*, riconoscendo con ciò la presenza del caso all'interno del costruire, di elementi «trasgredienti» che mostrano la «dialogicità» dei gesti costruttori dell'uomo e, nel deside-

¹⁴⁶ Sul problema delle «catene immaginative» si veda G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

¹⁴⁷ Si ricorda quanto, nel II capitolo, si affermava in relazione all'articolo *Art* di Diderot e, nel III capitolo, sui rapporti fra arte e tecnica in Valéry. Si veda inoltre D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit.

rio che li abita, presentare ciò che Lévinas chiama «il primato filosofico» dell'idea di infinito, che proprio in ciò che *non* è filosofico si manifesta.¹⁴⁸

Il figurale e il desiderio. Il desiderio che Valéry (ma anche Lévinas e lo stesso Bachtin) pone in azione nel «fare» dell'arte, anziché venire ricondotto a tematiche freudiane (o post-freudiane), o comunque al regno dell'inconscio, è qui afferrato nella sua dimensionalità intenzionale, appunto come apertura intenzionale all'incontro fra l'infinito estetico e la finitezza della prassi costruttiva, al dialogo del piacere e del fare.

È qui che si rivela quella che Lyotard chiama la «connivenza» fra il «figurale» e il «desiderio»: ma non soltanto come ipotesi che guida Freud nell'interpretazione del sogno bensì come relazione dialogica che, in analogia con il carnevale bachtiniano, permette di articolare l'ordine del desiderio e l'ordine del figurale attraverso la categoria di trasgressione.¹⁴⁹ Un desiderio, tuttavia, che comporta qui, come in Valéry, non l'assenza bensì la presenza dell'oggetto, che, nel suo essere «figura», *mostra* la logica di un «discorso». Non una logica «fissata», fondata su un monologismo linguistico e logocentrico, ma un discorso in cui il linguaggio sia considerato nel suo spessore comunicativo, come totalità concreta e vivente, oggetto di quella che Bachtin chiamava «translinguistica».

Il linguaggio non è una forma «statica» ma, in quanto espressione dialogica, ha una sua manifestazione figurale: è geroglifico, è gesto, è polifonia che costruisce, è genesi di senso della creazione artistica. È per questi motivi che, scrive Lyotard, non risulta possibile identificare lo spazio del «figurale» con quello del «visibile» poiché il primo conduce sul piano della «espressione», in cui la «visibilità» della figura allude all'originarietà «naturante» del senso. Questa prospettiva, come sottolinea Lyotard, è propria alla fenomenologia e, in particolare alla fenomenologia francese di Merleau-Ponty e Dufrenne che con il figurale *interrogano*, cioè pongono su un piano intenzionale, il visibile, abitandolo con le potenzialità del corpo: un'opera d'arte è un geroglifico di senso in cui, nota Merleau-Ponty, «non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto», che irradia il proprio significato «senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale».¹⁵⁰

Il corpo - e quindi i *gesti* del corpo - è la base *estetica* ed *espressiva* in cui ambigualmente si mostra la connaturalità di soggetto e oggetto, di vedente e visibile attra-

¹⁴⁸ Si veda E. Lévinas, *Totalità e infinito*, cit.

¹⁴⁹ Si veda il legame che J.F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 271 sgg., istituisce con Freud.

¹⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 216. Si veda anche la nozione di "Comunicazione" in D. Formaggio, *Arte*, cit.

verso *atti percettivi*. La percezione è dunque il luogo estetico (spazio-temporale) di quell'esperienza ambigua che Merleau-Ponty denota come il *chiasma* fra l'io e il mondo, fra la cosa e il corpo: in questa originaria operazione estetica è posta, in quanto reciproca «verità» di corpo e mondo, la *logica* che il corpo incarna, nella quale soggetto e oggetto, i corpi in relazione fra loro e con il mondo circostante sono momenti, voci, volti, gesti di una struttura unica, di un comune *logos del mondo estetico*. La «contingenza» della fusione chiasmatica, che ne è anche la verità, non è dunque un «essere insignificante», una lacuna nel tessuto dell'essere necessario, né l'opacità dell'in-sé sartriano (quel che Lévinas chiamava «l'orribile neutralità del "c'è"») bensì una *contingenza ontologica* che è per Merleau-Ponty (e Dufrenne) il principio estetico di una verità non solipsistica né «oggettiva» (predata, dogmatica, metafisica) ma che *pone in essere* sempre di nuovo una verità che, con Bachtin, potremmo chiamare «dialogica», una verità intersoggettiva e intercorporea, «fatta» dal mio corpo e dai corpi degli altri che io abito, una verità «espressiva» in grado di afferrare il «sentimento dell'essere».

In Merleau-Ponty, come in Dufrenne, senza dubbio manca il passaggio da questo fondo «estetico» ai processi del fare artistico: il lavoro dell'arte ha «valore», più che per la specifica valenza di senso del suo «gesto», essenzialmente perché riesce ad «oggettivare» in un'opera l'atteggiamento percettivo attraverso cui si realizza il nostro «essere al mondo». D'altra parte ed è il lato che qui si sottolinea - in *L'oeil et l'esprit* Merleau-Ponty sa mettere in luce come l'arte - la genesi dell'arte - sia in grado di attingere all'originarietà di uno «strato di senso bruto», alla deiscenza dell'Essere», costante matrice di idee non riducibile a una logica discorsiva. Senza dubbio sia Merleau-Ponty sia Dufrenne rischiano di cadere (e in parte cadono) in quello che Husserl chiamava «l'errore di principio dell'argomentazione empiristica», che consiste «nell'identificare o scambiare la fondamentale esigenza di un ritorno alle "cose stesse" con l'esigenza di ridurre alla "esperienza" ogni fondazione della conoscenza».¹⁵¹ Questa «ingenuità» è posta tuttavia su uno sfondo «logico» che nutre di sé la fenomenologia stessa della creazione artistica: perché l'esperienza (in questo caso la percezione) non mira più soltanto a «riflettere» sugli oggetti, a «rappresentarli» bensì vorrà coglierne un nucleo «espressivo», non totalmente «visibile», mai del tutto «dato» anche nella sua indubitabile presenza.

È questo nucleo espressivo, con la profondità dialogica del suo senso, a mostrare le «differenze» fenomenologiche che caratterizzano le opere d'arte, differenze che pene-

¹⁵¹ E. Husserl, *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, vol. I, cit., p. 42.

trano sino all'interno degli atti costruttori e che la percezione «riconosce», facendo nascere in sé e con sé un «sentimento» di connaturalità fra uomo e mondo. Il sentimento è quindi il «vertice» della percezione estetica, il segno o il gesto della consustanzialità affettiva fra il soggetto corporeo e i mondi di senso espressi dall'oggetto percepito. L'orizzonte ontologico su cui si muovono queste prospettive, proprio per il loro alone «contingente», richiede e presuppone una dimensione «antropologica», che limiti cioè la verità alla presenza di senso e alla connaturalità fra uomo e mondo (una connaturalità che è «naturale» e «creatrice»). Un'esegesi antropologica dell'esperienza, se tale esperienza è estetico-artistica, è dunque per Dufrenne sempre possibile e il passaggio «all'essere», come afferma concludendo la sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, può essere evitato.

Tuttavia, sia Merleau-Ponty con *Le visible et l'invisible* sia Dufrenne con le sue ultime opere, entrano nell'ambiguo terreno dell'ontologico, spazio della risoluzione della consustanzialità fra soggetto e oggetto che, nell'arte, appaiono attraverso un'emblematica «topologia dell'essere» - essere «portatore di un senso che da una parte imprime nel reale e che dall'altra forza l'uomo a proferire»: ¹⁵² un essere «visibile» dove il visibile è la «qualità pregnante di una trama», la superficie di una profondità, una sezione su un essere massiccio, un grano o corpuscolo «portato da un'onda dell'essere», insieme «carne del corpo» e «carne del mondo». ¹⁵³ *Carne*: cioè, ancora una volta, realtà «antropologica», nulla di «misterioso» ma ciò che è il nostro abitare, la nostra esteticità che non ci fa accedere alla pienezza, alla «totalità» del mondo bensì ne mostra le *infinite articolazioni*, il *dialogo dell'infinito estetico*. È in questo chiasma che la fenomenologia pone l'incrocio di figurale, visibile e invisibile, di presenza sensibile e di desiderio: oggettività paradossale di gesti soggettivi che divengono opera, «quasi-soggetto» espressivo, realtà che non può essere «rappresentata», né detta con le parole e le norme del linguaggio, con la «monologicità» della lingua (o con le obiettivate realtà linguistiche della filosofia).

Figurale e fenomenologia dell'espressione. Lyotard, in *Discours, figure*, pur se ancora vicino ad alcune posizioni fenomenologiche, critica proprio questa inserzione «pacificata» dell'opera fra «figurale» e «visibile», tra «voci del silenzio» ed «espressione»; e il suo pensiero ha qui la funzione che il caso riveste nell'arte di Leonardo: mostrare cioè le possibili integrazioni desiderative connesse alla presenza, quelle che, come sosteneva Valéry, garantiscono la «continuità» dell'arte nel discontinuo della creazione artistica,

¹⁵² M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 457.

¹⁵³ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969, p. 161.

vedono il «vuoto» anche in presenza del pieno, non temono cioè di trovarsi di fronte, nell'arte, un carnevalesco mondo «doppio» o, almeno, il suo principio essenziale di possibilità.

La fenomenologia, guardando a quelle che Lyotard chiama «figure matrici», sottolinea - come si è sin qui notato - il senso del *gesto*, elementi del discorso (potremmo dire elementi «dialogici») che non sono «veicoli di significazione» ma «cose-segni» che introducono nel discorso proprietà venute dal sensibile e qui generano un «accordo» (in senso «musicale») fra le parole-gesto e le cose: qui, nota Lyotard, *l'espressione* si definisce come «l'immanenza del designato nel discorso»,¹⁵⁴ immanenza che distoglie il linguaggio dalla sua funzione informativa trasportandolo, come vuole Dufrenne, verso l'«espressività», il «sentimento», potere del significante di ampliare il significato alle dimensioni di un mondo, di una profondità «poetica» o «poietica» che cerca la radice comune del visibile e delle «figure-matrice».

La tesi della connaturalità fenomenologica fra poesia e mondo riposa allora, a parere di Lyotard (parere che qui si condivide), «su una certa idea poetica che privilegia il suo potere di riconciliazione e ignora la sua forza critica di rovesciamento» (D.F., p. 293). Sorge allora il problema, non secondario, di «quale» corpo determini il chiasma, da «quale» corpo venga generato il gesto nelle sue potenzialità costruttive, il linguaggio nella sua forza chiasmatica: nella consustanzialità poetico-poietica cui giunge la fenomenologia francese il corpo è, in definitiva, come nota Lyotard, solo «un corpo accarezzato e sedotto dalle belle forme» - un corpo che va in ogni caso verso la bellezza, o il compimento della presenza, che è pur sempre compimento assiologico - una «logica del valore».

D'altra parte - e lo si è notato in Bachtin - la fenomenologia offre gli strumenti, descrittivi e interpretativi, per avvicinarsi anche a un corpo «grottesco», che è un corpo «rovesciato», un corpo che rompe gli schemi classici della bellezza e costruisce nella sua intrinseca doppiezza rovesciata. È questo corpo, più che l'inconscio, a spezzare la «connaturalità» teorizzata da Merleau-Ponty e Dufrenne, a «mostrare» che questa connaturalità non è la conclusione «organica» di un discorso fenomenologico: è un corpo capace di essere - di esistere esteticamente - fra le disarmonie, i glissando, gli urti, un corpo, come scrive Lyotard (D.F., p. 294), «che possa affrontare l'inconciliazione senza dolcezza» - un corpo che è produttivo proprio perché non sa liberarsi dalle spinoziane passioni, perché sempre di nuovo, anche nei suoi atti costrut-

¹⁵⁴ F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., p. 291. D'ora in avanti citato nel testo con la sigla D.F.

tori, vede in sé la decostruzione possibile del senso, quella realtà che, come scriveva T.S. Eliot, può essere ridotta a «birth, copulation, death», nascita, copula e morte.

Lyotard può dunque essere fatto agire, sul filo del paradosso, come portatore di una «obliata» istanza husserliana, cioè quel principio dell' «io posso» che garantisce la modificabilità degli atteggiamenti soggettivi, garantendo con ciò la dialogicità del filosofare, il sovrapporsi degli orizzonti, una «decostruzione» non assimilabile all'heideggeriana «distruzione». Infatti, quando il chiasma o il sentimento espressivo della connaturalità decostruiscono l'ordine della significazione per suscitare del *sensu*, il visibile può trasformarsi in un altro «invisibile», manifestando che le *figure* non sono unicamente il frutto della generosità e della benevolenza del sensibile: si scopre così un lato oscuro delle cose che richiede di far «retro-agire» l' «io posso» ponendo l'intenzionalità descrittiva su piani che non soltanto non siano più «riflessivi» (e a ciò giungono anche Merleau-Ponty e Dufrenne) ma neppure ambiguamente «assiologici» e «ontologici». Lyotard critica qui, infatti, la fenomenologia francese perché, articolando la figura con il discorso, la inserisce comunque in un contesto dominato dalla riflessione, ponendo questo rapporto sul piano di quello figura-immagine (o designato) e scegliendo, di conseguenza, una metodologia o un'ontologia - riducendo cioè in ogni caso, si potrebbe dire con altro linguaggio, il non-filosofico a una «filosofia», non riconoscendo che, in campi come quello dell'arte, la filosofia «lavora» sui «margini» di un terreno non filosofico, le cui «ragioni» si afferrano descrivendole per «approssimazioni» geroglifiche - con le «analogie» di cui parlava Kant - e non costruendo «sistemi» che vogliono sostituire la propria effimera «forza» (quella su cui ironizzava Valéry) all'effettiva forza delle cose e del senso.

L'immagine, allora, legata alla rappresentazione, non è il modo privilegiato di presenza del figurale nel discorso e, in specifico, nel discorso poetico-poietico, poiché il desiderio non si compie sul piano onirico-fantastico, né la presenza o assenza di immagini è criterio per opporre l'opera al sogno. La «poeticità» viene piuttosto alla luce nella sua stessa dimensione desiderativa, attraverso una funzione che già Mallarmé chiamava *critica*: «funzione che riposa sullo scarto di cui parla il linguista fra la lingua poetica e la lingua ordinaria» (D.F., p. 323). Ma questo scarto, nota Lyotard, è molto più di uno scarto poiché è il segno che l'ordine del discorso si mantiene aperto al suo altro, all'ordine del processo inconscio, il quale si rivela come *figura*.

La presenza di figure, a tutti i livelli, nel discorso *non è soltanto una decostruzione del discorso stesso*: «è anche la critica del discorso come censura, repressione del desiderio» (D.F., p. 324), che deve essere qui «non compiuto». Si tratta, in altri termini, di «riempire» di senso «critico» la forza decostruttiva legata alla *poiesis* (ed è ciò che Du-

frenne e Merleau-Ponty non fanno), di far apparire «la presenza di una forza altra rispetto alla legge della lingua e della comunicazione nel discorso»: «è la decostruzione, lo scarto, la critica che fa la dimensione poetica della figura» (D.F., p. 325).

Da una fenomenologia della percezione si passa così, attraverso la decostruzione figurale operata dal desiderio, all'esame della funzione critica dell'opera, che ne *mostra* le «oscurità» e quindi meglio ne designa la «funzione di verità» - funzione non oggetto di una riflessione monologica che ha al suo centro l'unità del soggetto ma, per Lyotard, *figura*, inconscia ed espressiva, «lateralità» che mostra dell'oggetto la *differenza* e la *profondità*. Il senso del figurale che, al di là dell'intenzionalità, «riempie» l'oggetto, è dunque posto su un piano «geroglifico» che eccede il potere di una riflessione che vorrebbe «significare» la sua profondità, porla nel proprio linguaggio non come una cosa ma come una significazione. Allora, tornando nei pressi del pensiero di Merleau-Ponty e Dufrenne, Lyotard sostiene che il *sensu* - ciò che si è chiamato il geroglifico espressivo dell'arte - deve essere «presente», apparire come «figura» e, in quanto tale, «assenza di significazione»: di conseguenza, nella sua «matrice» originaria, «costruire il senso non è altro che decostruire la significazione» (D.F., p. 19); per cui, se il gesto, l'atto costruttore sono senso devono esserlo in opposizione alla significazione del linguaggio.

Il gesto va così inteso, secondo i dettami di Merleau-Ponty ma decostruendone l'impostazione, come l'esperienza di un senso in cui il sentito e il senziente si costituiscono in un ritmo comune e in cui i costituenti del sensibile formano una totalità organica e diacronica. Il figurale, tuttavia, va oltre il gesto della fenomenologia di Merleau-Ponty e apre uno spazio che «spia» dietro la donazione di senso fenomenologica: «il mondo non è il terreno di una leggibilità assoluta, di una completa trasparenza, ma è anzi, se è visto da occhi non prevenuti da pregiudizi logocentrici, il campo di un'opacità costitutiva, intesa come immagine, figura, differenza che si oppone a tutti i tentativi di riduzione-traduzione in termini discorsivi e comunicativi». ¹⁵⁵

Il figurale, superando un'intenzionalità che privilegia ancora la riflessione sulla conoscenza, volendo riassorbire il «fatto» e recuperare «l'altro» nel Medesimo, può così presentarsi, anche al di là delle affermazioni «freudiane» di Lyotard, come l'intenzionalità desiderativa propria alla genesi, alla «possibilità» della creazione artistica - tentativo, cioè, di cogliere lo «spessore» dei testi, delle opere, delle cose, della «materia» che la riflessione monologica ignora o reprime: uno spessore espressivo che, scrive Lyotard, «è da vedere e non da leggere» (D.F., p. 9), che «si mostra» e non «si dice», che «dialoga» tematizzando le differenze all'interno della profondità sensibile

¹⁵⁵ M. Ferraris, *La svolta testuale*, Milano, Unicopli, 1986, p. 84.

delle cose (e del piacere che suscitano) e «interpretando» queste differenze, esprimendo con esse, in un progetto, le «ragioni» di quelle che Merleau-Ponty chiamava le «voci del silenzio». Qui la genesi di senso non è mai compiuta, è l'originarietà vivente del mondo della vita, è l'intenzionalità del figurale - l'intenzionalità del desiderio - che nell'opera lega il gesto del creatore a quello dello spettatore: linguaggio gestuale, comunicazione, discorso dialogico, pittura-filosofia di Leonardo.

«Se Leonardo è qualcosa di diverso da una delle innumerevoli vittime di un'infanzia infelice - scrive Merleau-Ponty - non è perché egli abbia un piede nell'al di là, ma perché è riuscito a trasformare tutto ciò che ha vissuto in un mezzo di *interpretazione del mondo* - non è perché sia privo di un corpo o di una visione, ma perché la sua situazione corporea o vitale è stata da lui costituita in linguaggio»: ¹⁵⁶ in un gesto corporeo o in geroglifico di senso che, nonostante la varietà delle sue parti e dei suoi orizzonti, nella stessa fragilità del suo essere effimero di cui rischia di perdersi ogni traccia, che la descrizione può non ritrovare, «è capace di raccogliersi in un gesto che per un certo tempo domina la dispersione e impone il suo monogramma a tutto ciò che esso fa». ¹⁵⁷ Gesto espressivo che è quindi un *sensu in genesi*, una *promessa di eventi*, un'intenzionalità figurale all'interno del visibile, offerta dal visibile, esprimersi delle voci del silenzio, dialogo non come dialettica di domanda e risposta ma come *polifonia*, consonare di voci di cui non avremo mai finito di sviluppare il senso.

Interpretare questa polifonia è l'eros che guida l'artista, sia «mostrare» lo spessore del figurale sia «comunicare» la genesi del suo senso: intenzionalità costruttiva che è il desiderio stesso dell'artista, che muove la mano di Leonardo alla scoperta del volto. La figura è qui, come scrive Schelling, una «poesia muta», ¹⁵⁸ cioè sia *poiein* sia *mythos* insieme «fare» e «mito», geroglifico espressivo che mostra con opere sensibili pensieri e concetti spirituali, incontro della verità «conscia» dello spirito e dell'opacità «inconscia» della materia. Il figurale muove un legame attivo - espressivo e poetico - tra questi due momenti: dialogo che è un *evento*, «assoluto» che ha in sé l'opacità produttiva della Natura e la forma veritativa dell'anima. In tal modo, come scrive Schelling, il «figurale» è una tensione verso il coglimento - e l'interpretazione - dello spirito della Natura, che parla «simbolicamente», per «geroglifici» nell'interiorità delle cose, che parla

¹⁵⁶ M. Merleau-Ponty, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1974, p. 92.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁸ G.F.W. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Preti, Milano, Minuziano, 1945, p. 43.

in modo «conscio» nel loro essere «inconscio», facendole apparire, rendendole «eventi». ¹⁵⁹

L'evento, nel suo apparire e in ciò che il suo apparire cela o decostruisce, *esprime* un'opera che è *grazia*, manifestazione in movimento del desiderio espressivo, dialogico che, al di là delle pulsioni libidiche, «manipola» le «qualità» della natura. La forza creatrice della grazia - Faust che scende alle Madri per cogliere gli «schemi» delle cose - non è dunque un «puro dono» ma una conquista dell'uomo, la risposta a una sfida, specifica modalità di porsi di fronte alla natura con un atteggiamento che, attraverso i gesti del «fare arte», ne coglie lo spessore figurale - la «matrice».

Desiderio e fenomenologia del figurale. Il figurale come opacità, verità ed evento (percorso che segue Lyotard nel suo *Discours, figure*) costituisce dunque la traccia di una sua fenomenologia che ripercorre, e permette di ripercorrere in chiusura, alcuni momenti della fenomenologia della creazione artistica, del suo leonardesco (e valéryano) «conquistare» la grazia.

Il figurale come «opacità», quasi «inconscio» schellinghiano, permette infatti di afferrare, nella profondità del sensibile, il desiderio e il piacere che lo abitano: è una discesa «estetica» nel chiasma originario che fa del linguaggio un gesto, un geroglifico che lo rende consustanziale allo spazio del chiasma che era suo compito «dire». Quasi come nella «logica mutola» dei «bestioni» di Vico, «selvaggia» in senso proprio è qui l'arte come «silenzio»: «la posizione dell'arte costituisce una smentita della posizione del discorso poiché indica una funzione della figura, che non viene significata, attorno e fin dentro il discorso» (D.F., p. 13). L'arte appare come «plasticità» e «desiderio» - bellezza «ritmica» e «figurale» che è «grazia», presenza che come «infinito estetico» è sempre di nuovo origine di «differenze» in cui il linguaggio «sfida» il visibile. Fare di questa opacità un «discorso» significa, scrive Lyotard, «omettere l'energetica e rendersi complici di tutta la *ratio* occidentale che uccide l'arte insieme al sogno» (D.F., p. 14).

Un'opera d'arte non va «letta» ma si offre all'occhio come una «danza», come una serie di *percorsi di attività* che sempre di nuovo mettono in movimento l'occhio e la forza interpretante dei sensi dell'uomo. È a questo punto che Lyotard ci appare avvicinabile a quella dimensione dialogica teorizzata da Bachtin poiché vede come le possibilità del linguaggio trascendano il livello della «significazione» rivelando uno «spessore» che è *espressivo*, che è la *forza mitica* della «logica poetica»: si rivela qui che la verità «non passa affatto da un discorso di significazione» ma «si fa sentire nella super-

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

ficie del discorso attraverso degli effetti, e questa presenza del senso si chiama espressione» (D.F., p. 17). Questa verità non ha come referente un soggetto «unitario» poiché l'unitarietà è considerata un risultato di una riflessione monologica che non afferra quella «lateralità», quelle «differenze» che l'arte mostra esprimendo. Lateralità che, se Merleau-Ponty pone ancora nella trama ambigua di un'unitaria ontologia che ha nel corpo il suo avvio, è invece esplicitamente considerata da Lyotard «al di là del soggetto»: uno «spazio» di «decostruzione» che è il «luogo» di uno «spazio figurale» dove costruire il senso significa decostruire la significazione - «luogo-non-luogo» che identifica lo spazio figurale con quello del desiderio come apertura «intenzionale» alle «differenze».¹⁶⁰ Qui, anche ricordando «l'impersonalità» che per Valéry caratterizza l'artista, l'evento è posto come incontro di opacità e verità, come «altro» rispetto al sapere, alle «forme» del sapere.

Se, per Lyotard, ciò comporta lo «squagliarsi» della fenomenologia sulla «maschera del desiderio» (forse, potremmo dire, maschera di maschera) e, di conseguenza, la fine della riflessione trascendentale e dei suoi impulsi finalistici, non è tuttavia, a parer nostro, la fine delle «ragioni» della filosofia trascendentale e della fenomenologia stessa, che recupera «descrittivamente» il senso della decostruzione vedendo che la decostruzione del monologismo che l'arte compie è apertura verso un'interpretazione della natura che continua a svolgere, come in Leonardo, un discorso sul *sensu*.

Il desiderio, d'altra parte, apre un senso che non è quello insieme «antologico» e «antropologico» di Merleau-Ponty e Dufrenne ma, come scrive Lyotard, «il visibile di una visione senza soggetto, l'oggetto dell'occhio di nessuno»: «smettere di fenomenologizzare» significa per lui assumere quell'atteggiamento che permetta di cogliere nell'arte quei lati decostruttivi - Valéry avrebbe detto «casuali» - propri al fare stesso ed alla sua «necessità»,¹⁶¹ lati «erotici» e libidinali che non ammettono «dispositivi di filtraggio» ma vedono nell'evento dell'arte e nel desiderio che ad esso apre un'estrema «sensibilizzazione» del materiale, «una potenza intensiva» che non rinvia soltanto all'unitarietà di un corpo ma anche, ed al suo interno stesso, a «salti di tensione», a «singolarità intense»,¹⁶² alla forza di quel «piacere» che rendeva l'estetica di Valéry il terreno necessario per la costruzione artistica, l'arbitrarietà divenuta «logica poetica».

¹⁶⁰ Senza dubbio Lyotard qui contesterebbe il termine «intenzionale», che vede ancora legato ai temi fenomenologici del sapere e della riflessione. È invece termine fondamentale per l'uso che sta facendo in queste pagine del pensiero di Lyotard.

¹⁶¹ Si veda J.F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., pp. 56 sgg.

¹⁶² J.F. Lyotard, *A partire da Marx e da Freud*, Milano, Multhipla, 1979, p. 213.

È in questo modo che, attraverso lo spazio figurale aperto dal desiderio, si giunge all'evento dell'opera. Un evento che in Lyotard (qui sulla strada dell'ultimo Merleau-Ponty, ma portandone a compimento il «non detto») si mostra superando non solo l'Io fenomenologico ma anche il «Si» (*On*) indeterminato del chiasma, superando cioè qualsiasi atteggiamento intenzionale, sia «attivo» sia «passivo», per rivolgersi invece all'*Es* del desiderio. Infatti la fenomenologia, a suo parere, non può cogliere la donazione di senso propria al figurale, all'arte, poiché, fedele alla tradizione filosofica dell'Occidente, «rimane ancora una riflessione sulla *conoscenza*, con la funzione di riassorbire l'evento, per recuperare ancora una volta l'Altro nel Medesimo» (D.F., p. 21). Se anche il corpo, con le sue operazioni gestuali, presenta uno «spazio» che non è quello della significazione, l'ordine «poetico» potrà essere posto solo nella densità del figurale in cui nozioni di Merleau-Ponty quali «sconfinamento» o «lateralità» si liberano dagli incastri del sapere e dell'ontologia: «l'evento come turbamento - scrive Lyotard - sfida necessariamente il sapere, e può sempre sfidare la conoscenza articolata in discorso, rompendo l'accordo fra questo e le cose, come nell'emozione» (D.F., p. 22). L'evento può dunque essere posto solo nello «*spazio vacante*» aperto dal desiderio, luogo di elezione della donazione che non è «atteggiamento» etico o riflessivo: è la *deconciliazione* che spezza l'ontologia svelandone le trame, non ricongiunge l'invisibile né all'io-Tu del linguaggio (cioè ad una dimensione ermeneutica in cui il dialogo sia dialettica ontologica di domanda e risposta) né alle sue figure immediate bensì alle sue *operazioni*, che sono operazioni dell'*Es*.

Decostruire l'Es: l'intenzionalità del desiderio. Nella direzione di Lyotard si può ora, tuttavia, decostruire in senso fenomenologico alcune delle sue conclusioni, per delinearne altre «differenti»: partendo infatti da una fenomenologia del figurale che ha in Leonardo il suo mito si è creduto di poter cogliere, attraverso Valéry e il «suo» Leonardo, un'intenzionalità del desiderio che pone le sue operazioni come forza «trasgrediente» e «dialogica» su un piano «mitico», «costruttivo», «poietico», *ancora legato a un soggetto come «io-uomo»*, io persona che ha sempre in sé la *possibilità* di riflettere su ciò che fa, sulle «ragioni» del suo rapporto con le cose, anche quando la sua mano appare guidata dal «caso», la materia si presenta come una massa «arbitraria» e il suo fare non tende alla «conciliazione».

Cogliere un'intenzionalità nella creazione artistica e nel figurale significa, in altri termini, non accettare pienamente una visione dell'uomo come «vissuto dell'*Es*»: ¹⁶³

¹⁶³ È un'espressione di G. Groddeck, *Il libro dell'Es*, Milano, AdeIphi, 1961, p. 15, non citata da Lyotard (così come mai è citato Groddeck).

senza dubbio il «punto di partenza» è mitico - lo stesso di Valéry -, consapevolezza opaca, anche nello spessore veritativo del discorso, che l'uomo sia *vissuto* da qualcosa di ignoto, da un «questo» per lo più inaccessibile e oscuro. Sorgono tuttavia due obiezioni.

In primo luogo (come già insegnava Diderot), è sempre possibile «ampliare» i confini della coscienza anche senza porsi in un atteggiamento teoretico-conoscitivo, ma interpretando costruttivamente la relazione «qualitativa» fra il soggetto e il mondo circostante, trasformando il sapere - il «negativo» del sapere, i suoi vuoti e bordi - in un «fare» irriducibile al discorso, alla normatività di una scienza o di una filosofia «oggettivate». Inoltre, il «viaggio» dell'artista, di Leonardo-Faust verso questo territorio inesplorato, guidato da un desiderio di conquista e possesso, non è integralmente un viaggio verso l'inconscio, così come l'inconscio non ha in sé l'intera forza di Eros, quella che permette a Faust di raccogliere la sfida di Mefistofele.

Lyotard ha qui il grande merito di avere superato il significante e l'imperialismo linguistico «tanto verso l'esterno delle immagini figurative quanto, verso l'interno, delle pure figure che lo compongono, o meglio del "figurale" che sovverte gli scarti codificati del significante, s'introduce tra essi e opera nelle condizioni d'identità dei loro elementi»,¹⁶⁴ così sovvertendo, quasi rovesciandolo in senso «carnevalesco», l'ordine del significante e della figura, facendo dipendere la catena significante dagli effetti figurali, da questi «eventi» geroglifici. L'operatività del desiderio rischia tuttavia di ricadere nel monologismo normativo che voleva abbattere, sia che si guardi la questione «a partire da Marx-Freud»¹⁶⁵ sia che - ed è il nostro caso - si reintroduca il punto di vista della fenomenologia.

Nella prima situazione, infatti, come notano Deleuze e Guattari, nonostante il tentativo di legare il desiderio a un «sì» fondamentale, «Lyotard reintroduce la mancanza e l'assenza nel desiderio, lo mantiene sotto la legge della castrazione a rischio di ricondurre con essa tutto il significante, e scopre la matrice della figura nel fantasma, il semplice fantasma che viene ad occultare la produzione desiderante, tutto il desiderio come produzione effettiva».¹⁶⁶

Nella seconda, ricondurre il desiderio all'Es pone più radicalmente in questione il legame tra il libidinale, il desiderio e l'arte, oltre che le sue conseguenze sul piano del figurale. «Figura», nota infatti Dufrenne, è un termine ambiguo: «appartiene all'ordine

¹⁶⁴ G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 276.

¹⁶⁵ È in caso di Deleuze e Guattari, senza dubbio influenzati anche dal pensiero di Lacan

¹⁶⁶ G. Deleuze-F. Guattari, *op. cit.*, p. 277.

del visibile, ma anche dell'invisibile che sostiene o stravolge il visibile, e che può procedere dal desiderio; essa dunque designa sia l'immagine sia il fantasma, misto che è da leggere e da vedere», che è quindi al suo interno guidato da un «principio dialogico», che muove dall'irrompere del figurale nel discorso (come nei sordomuti di Diderot) e conduce verso l'inconscio e il desiderio.¹⁶⁷ Ma la direzionalità è «univoca» e la perdita del carattere intenzionale del figurale rischia in Lyotard di trasformare il desiderio - quella che è per Valéry la mobilità costruttiva di Eros - nello strumento imperialistico di un rinnovato monologismo in cui il desiderio stesso è legato alla negazione e alla pulsione di morte (D.F., p. 138), è posto nella distanza aperta da una perdita, distante a sua volta dal soggetto, dalla sua forza antropologica di costruzione.

Il desiderio, in Lyotard, non è infatti correlato ad un soggetto desiderante e dunque non vede le possibilità «concrete» delle sue attività e operazioni. L'energia che circola nello psichico senza il «controllo» dell'io è un'azione desiderativa che si manifesta nel figurale: ma compito di un'indagine fenomenologica, che non limita il suo campo a quello dell'inconscio, e in cui l'inconscio è solo un «orizzonte», è mostrare che i segni in cui si crede di individuare il desiderio - il figurale, la differenza, la trasgressione - non possono rimanere isolati nel vuoto di una perdita, nell'impersonalità, nell'*Es*: il racconto mitico, come si è mostrato da Vico a Valéry, appartiene alla categoria del «discorso figurale» non soltanto perché riposa sulla constatazione di una differenza, di una asimmetria fra una situazione iniziale e una finale (D.F., p. 166), ma perché fa *agire*, anche nel linguaggio, queste differenze su un piano che non è solo quello dell'inconscio e dell'*Es* ma anche quello del dialogo cosciente e riflessivo che ha come referente l'oggettività dell'opera.

Il «mitico» non «compie» il desiderio ma essenzialmente lo *mostra* in un' *opera concreta*, che ha in sé oggettivate le qualità immaginative della materia e del suo dialogo tecnico-culturale con il soggetto, in questo modo liberandosi da un soggettivismo relativistico ed affidandosi a un dialogo costruttivo che comporta, accanto all'impersonalità dell'*Es*, il gesto di un soggetto costruttore - il gesto di Leonardo. Come ben scrive Dufrenne, nel momento in cui il lavoro creatore mobilita un io cosciente, «il desiderio di vedere e far vedere si richiama alla lucidità»:¹⁶⁸ il ritorno del desiderio su se stesso, quel desiderio «sempre di nuovo» che è alla base del valéryano «infinito estetico», implica un'operatività soggettiva che, pur ammettendo il carattere «incon-

¹⁶⁷ Si veda M. Dufrenne, *Une esthétique libidinale?*, in *Esthétique et philosophie*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

scio» o «casuale» del desiderio, vede in esso la possibilità o l'impulso della coscienza a tornare su se stessa, a superare la «pulsione di morte».

Il desiderio è lo sfondo intenzionale, incoglibile in un «per sé» obiettivo, su cui, nella creazione artistica, nella *formazione* di immagini-matrici, matrici di *idee estetiche*, gli *atti soggettivi* sono correlati a un *referente oggettivo*, alla necessità dei materiali, alla loro intrinseca legislazione, alle «ragioni» della tecnica. La «figuralità» del discorso mitico costituisce dunque una «matrice» che accoglie in sé, in sé *interpreta* molteplici trame - danzate, tessute, edificate, dipinte - trame che sono già nelle *cose stesse*: le parole e le cose non sono qui né in un'intesa ontologica né, come vuole Lyotard (D.F., p. 291), in scacco bensì in un dialogo costruttivo incarnato dalla logica poetica, radicato nell'originarietà del precategoriale stesso e non vincolato ad un atteggiamento riflessivo. Se nel discorso del sapere «scientifico» ciò che è scritto è strettamente testuale, al punto che il sensibile è solo un polo referenziale del discorso, nella dimensione mitica, nella genesi dell'opera d'arte, il sensibile, come scrive Lyotard, «si lascia scrivere e la scrittura è figurale» (D.F., p. 166): il primo discorso implica una dissociazione tra lo spazio figurale e quello testuale, il secondo la loro *trasfusione*. Trasfusione che senza dubbio si edifica su una «differenza» intrinseca, nel senso che il mitologico, nello stesso tempo, sia ricopre la figura sensibile di una funzione linguistica sia fa riapparire il figurale come ordinamento inconscio del linguaggio mitologico stesso: ciò che il linguaggio scientifico esclude è dunque fatto apparire nel figurale come *differenza* e in tale differenza fatto «agire» nella sua pregnanza o desiderativa, in modo che «il dato sensibile cessi almeno di essere "scritto", che perda la limpidezza di un testo e che acquisti l'opacità di un segno posto all'esterno del discorso come sua referenza, perché possa essere pensato come l'altro del discorso» (D.F., p. 167).

Questa «alterità», su cui si «gioca» l'intera fenomenologia della creazione artistica, sottolineando che la sua possibilità originaria è nella decostruzione desiderativa della significazione linguistico-scientifica, nel venire alla luce «mitico» del figurale, del geroglifico, dell'espressione, non può tuttavia essere nuovamente integrata in una «totalità», sia essa quella dell'Es, dell'inconscio o del desiderio stesso. L'intenzionalità desiderativa che «apre» al figurale pone infatti l'artista - cioè un soggetto d'attività - sempre di nuovo di fronte ad un'alterità, ad un'oggettività, che è in dialogo con il desiderio stesso e che proprio in questo dialogo non è riducibile al libidinale poiché si presenta come uno «spazio aperto» nella complessità dialogica dell'«infinito estetico», qui ac-

quistando quella «forza» costruttiva capace di «mostrare» le «voci del silenzio»:¹⁶⁹ la sovversione dello spazio figurale e dello spazio linguistico (D.F., p. 295) non avviene in virtù dell'inconscio e delle sue operazioni ma in base al principio dialogico, alla connivenza dialogica e costruttiva di tali spazi. L'ordine del discorso trova la sua funzione critica non solo in quello scarto che lo apre all'inconscio come figura, rilevando il, discorso stesso come censura e repressione del desiderio (D.F., p. 324), ma anche e soprattutto nella consapevolezza che lo scarto fra discorsivo e figurale mostra *differenze* che vengono *concretizzate* nel processo della genesi artistica, costituendo la matrice di una logica poetica che pone in dialogo, su molteplici piani (tecnici, culturali, storici, psicologici e, dunque, anche critici) le dimensioni del discorso e della figura, il piano del mito (nell'accezione di Valéry) e quello del geroglifico. Dialogo, quindi, che è *gesto costruttore*, farsi dell'opera, manifestazione di un *desiderio architettonico* che procede attraverso scarti e differenze, senza relativizzarli ad un solo dominio. La dimensione poetica della figura decostruisce così qualsiasi sua delimitazione in uno spazio unico e monologico, repressivo o trasgressivo (come l'inconscio): questa matrice, pur non avendo una forma stabile (come afferma Lyotard) e raccogliendo in sé l'incomunicabile (D.F., p. 327), uno spessore opaco (D.F., p. 328), pur svincolando, con il figurale-matrice, la verità del sapere, non è una rottura assoluta d'equilibrio fra un ordine e un non ordine ma una rottura che ha nel dialogo la sua regola costruttiva, che vede la poiesis costruire opere, dialogo di grazia e desiderio, nuove matrici di senso la cui genesi è posta *fra* ordine e disordine, fra necessità e caso, fra finito pratico ed infinito estetico.

Linee per una conclusione. Una «fenomenologia del figurale», prima ancora di considerarlo come una «critica pratica dell'ideologia»,¹⁷⁰ trova così il suo radicamento su un piano che vede in *azione* e in *movimento* - nell'arte - un'istanza *antropologica*, che si realizza sul piano filosofico quando la filosofia tenta l'approccio al non filosofico, po-

¹⁶⁹ Ci si riferisce al saggio di M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, cit. È tuttavia possibile, «oltre» Merleau-Ponty, mostrare le «voci del silenzio» «al di là» del corpo, non rinunciando al senso originario della corporeità ed alla sua «logica» ma superando l'ontogenesi del corpo proprio per far risaltare sul piano del *Geist* la sua stessa forza poetico-costruttiva.

¹⁷⁰ Si veda M. Ferraris, *La svolta testuale*, cit., p. 87, dove si sottolinea come questo problema sia «superato» dallo stesso Lyotard «postmoderno», quando per lui si tratta di prendere per oggetto «non più l'al di là del discorsivo (la figura, la *libido*), ma il linguaggio stesso, testimoniando il dissidio che oppone generi discorsivi, e polemizzando contro la sopravvivenza della supremazia del "teorico" rispetto all'espressione e alla prassi» *Ibid.*, p. 89).

nendo in primo luogo un problema di metodo, quello di «reintepretare l'interpretazione».¹⁷¹ È in tale contesto che l'arte appare, da Leonardo a Valéry, non come un rebus radicato nell'inconscio ma in quanto interpretazione della natura che coglie in questo rapporto uomo-mondo una genesi di senso, una trama non riducibile al discorsivo, al rappresentato, a un monologismo gnoseologico - una trama «figurale» - che *esprima* i percorsi immaginativi concreti dell'uomo nel suo mondo circostante, un mondo esso stesso carico di contenuti immaginativi, organizzandoli in una «logica» in grado di recuperare la «figuralità del logos», il suo significato «carnevalesco»: una *logica poetica*, non discorsiva, che ha in Leonardo il suo mito. Un'interpretazione «desiderante» che abbia in sé il dialogo fra le «pulsioni» estetiche, che non annulli gli spazi del *piacere* in cui il corpo rivela il suo *interesse* per il mondo circostante, dialogo fra i suoi saperi e le sue capacità costruttive, unione (che Kant aveva escluso) del sentimento del piacere con le dimensioni del desiderare, dialogo appunto fra l'analisi riflessiva e le «necessità» (e le leonardesche «ragioni») tecniche, storiche, materiali: che non conduca all'imperialismo del desiderio e dell'inconscio né opponga «natura» e «storia» ma veda invece nell'arte il loro non dialettico (cioè «risolutivo») dialogare - o il qualitativo della loro dialettica.

Scorgere in questo interpretare dialogante la traccia per un nuovo senso dell' «antropologia» è insegnamento derivato da Bachtin, ma riconducibile anche ad altri autori precedentemente considerati: è culturalmente difficoltoso liberare il campo dalle critiche che sono state formulate nei confronti dell'antropologia sui più diversi versanti della filosofia contemporanea (da Husserl a Heidegger, da Derrida a Foucault). Tuttavia, la fenomenologia della creazione artistica, passando attraverso l' «impersonalità» di Valéry, giunge a una concezione non più «psicologica» e «soggettivistica» dell' antropologia¹⁷² poiché essa, come nota Dufrenne, viene alla luce nella genesi dell'opera, in cui «non attesta soltanto la personalità del suo autore, ma la natura del mondo reale in cui egli ha vissuto», la dialogicità del rapporto grazie al quale «come il reale impregna l'artista, si può dire che l'arte impregna il reale»,¹⁷³ unità di cosmologico ed esistenziale, di necessità e caso in cui interpretare l'arte significa interpretare le «cifre» della posizione dell'uomo nel mondo.

Un'interpretazione che sarà allora «antropologica» perché la creazione artistica si fonda in primo luogo sull'iniziativa dell'uomo, che trova dell' «umano» nel reale perché

¹⁷¹ L'espressione, applicata a Valéry e a Nietzsche, sia pure in altro contesto, è tratta da J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 362.

¹⁷² Si veda E. Paci, *Idee per una enciclopedia fenomenologica*, Milano, Bompiani, 1973; pp.363-78.

lo ha «umanizzato» con la sua azione. Non si è così di fronte a un generico «umanesimo» ma a una realtà che si «costruisce», a un «principio di possibilità» che «attraversa» l'arte, la vita personale, la conoscenza e la storia: «nell'esercizio del nostro corpo e dei nostri sensi, in quanto ci inseriscono nel mondo, - scrive Merleau-Ponty - abbiamo di che comprendere la nostra gesticolazione culturale in quanto ci inserisce nella storia».¹⁷⁴ L'istanza antropologica è quindi intenzionalmente connessa, nella dialogicità dell'arte, con l'alterità, cogliendo nell'altro un «tessuto del mondo» che, nota Merleau-Ponty, è in «genesi segreta e febbricitante con il nostro corpo».

Il corpo è tuttavia anche il «quarto corpo» teorizzato da Valéry, un corpo tramato di «inesistenze», quasi Valéry volesse con ciò ricordare che Leonardo, l'uomo costruttore, l'uomo «misura di tutte le cose», non può «conciliarsi», «pacificare» la propria attività nella «pienezza» dell'ontologico o del relativismo soggettivistico. Guardare alle «significazioni mute» dell'arte, al «figurale» senza ricondurlo a un «essere» spinoziano, *causa sui*, in cui il *conatus* del chiasma ha indefinitamente allargato la fusione con il mondo circostante, cogliendo invece in esso i «vuoti», le «inesistenze», le «non risposte» proprie ad ogni dialogo significa avvicinarsi, con Leonardo, alle opere d'arte come se esse fossero cose naturali, a quelle forme che, come Leonardo stesso scrive nel *Trattato della pittura* (517, p. 173), «devono mostrare d'essere abitate da esse figure», con ciò mostrando la «grazia» dell'immagine. Una grazia costruita da «pieghe» e da «ombre», poiché sono queste che permettono alla figura di «dialogare» con il pittore, di rinnovare nella «logica» dell'arte il «mistero di Leonardo».

Il mistero tuttavia, con la sua grazia, non è risolto. Avere condotto all'idea di una verità «dialogica» che, come direbbe Dufrenne, è «per l'uomo», significa infatti avere aperto all'estetica un'opzione antropologica che, per uscire dall'ambiguità del termine (ma soprattutto della sua storia), deve mostrare «l'archeologia» del proprio senso, di una specifica donazione di senso che, nella genesi dell'opera d'arte, sia «riempita» espressivamente da gesti e geroglifici, oltre che dai contenuti dialogici delle cosiddette «scienze dell'uomo»,¹⁷⁵ qui ritrovando, sempre di nuovo, la forza poetica di un soggetto che «abita» il mondo, centro di attività e di senso anche di fronte al «penare», alle «scommesse» che gli angoli «deboli» e «ciechi» di tale forza e del mondo pongono al suo atteggiamento e alle sue possibilità «attive».

¹⁷³ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit, p. 664.

¹⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 99.

¹⁷⁵ Si vedano i saggi di Bachtin e di Formaggio in precedenza indicati.

« Sempre di nuovo » è notoriamente un'espressione fenomenologica tesa a sottolineare il carattere non «fisso», non normativo né definitorio, della descrizione:¹⁷⁶ in tal modo, affermare che il «mistero di Leonardo» - quello di cui si sono fino a qui seguite alcune tracce interpretative - non è risolto, significa sostenere (e far sostenere a Leonardo e al suo «mito») che una fenomenologia della creazione artistica - anche se la *necessità* delle opere, la loro «presenza», impedisce il suo trasformarsi nel divenire senza limite di una «cattiva infinità» - non può comportare una conclusione normativa e definitiva, così come, nel linguaggio di Lévinas, non si può compiere discorsivamente la fenomenologia del volto.

È questo, allora, il messaggio che poteva essere individuato fin da Leonardo: la rappresentazione di un volto in un dipinto non potrà dirsi «compiuta» poiché la necessità della sua presenza sensibile apparirà sempre su uno «sfondo» - di colori e di «ragioni» - che rivela l'«analisi infinita» dell'artista, il suo incessante «interpretare». Infatti, come scrive Simmel, il viso «ci dà la sensazione, anzi ci offre il pegno, del fatto che la completa soluzione dei problemi artistici della pura visibilità, della pura immagine sensibile delle cose, significa contemporaneamente la soluzione degli altri, compresi nell'arco che si tende tra l'anima e il fenomeno, come problemi del loro velo e del loro disvelamento».¹⁷⁷

La tensione descrittiva e costruttiva rimanda dal volto e dallo sfondo su cui si staglia, a una «interpretazione della natura» che ricerca la «grazia» di un'opera, una grazia che suscita sempre di nuovo il desiderio di interpretare il mondo nei suoi processi immaginativi, nelle sue «qualità», nei suoi geroglifici di senso, in quelle «necessità» della natura che uno sguardo obiettivistico si lascia sfuggire o neppure «tematizza». «Interpretare» il volto e lo sfondo significa dunque sia mettere in atto e in opera le potenzialità estetico-corporee e costruttive del soggetto sia inserire dialogicamente nel mondo delle «persone» tale genesi di senso: interpretare con l'arte è cogliere la «densità», lo «spessore» del rappresentato per afferrare ciò che in esso lo trascende, che indica altre strade, altri frammenti di un medesimo mondo non riducibili a un «dato» - margini, pieghe, cornici, arabeschi, vuoti e confini che tengono sempre viva la leonardesca analisi infinita della pittura e la sua tensione verso la verità del reale.

Come scrive Goethe nella *Metamorfosi delle piante*, non c'è nulla al di là dei fenomeni,¹⁷⁸ ed è quindi al fenomeno che la ricerca si limita, a un fenomeno che non si può

¹⁷⁶ Si veda E. Paci, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano. Il Saggiatore, 1963,

¹⁷⁷ G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 49.

¹⁷⁸ Si veda, W. Goethe, *Metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Milano, Guanda, 1984.

«fissare», ridurre ad una «forma» che in sé abbia del tutto assorbito i percorsi della propria «formazione», una *Bildung* che è invece il divenire della natura stessa nei suoi crocevia di senso, che l'arte sempre interpreta costruendo, senza «fissare» i percorsi. Come scriveva Diderot di fronte a un suo ritratto, «vi avverto che non sono io»: «avevo in una giornata cento fisionomie diverse secondo la cosa che avevo per la mente (...) ma non fui mai come mi vedete qui» perché «le impressioni della mia anima si succedono molto rapidamente e si dipingono tutte sul mio volto» ed il pittore «non mi ritrova uguale da un istante all'altro», mentre il suo occhio «è fissato sulla tela e il suo pennello è occupato a ritrarmi, io passo».¹⁷⁹

In tale «passare», il volto di Diderot può presentarsi come «evento», cioè come «figura» in cui si raccoglie una stratificazione dialogica di significati che l'approccio descrittivo stesso non «conclude», cioè non limita al discorso, che non può «narrare» o «storicizzare» nella «densità», anche storica, del suo apparire né spiegare come effetto di un sistema interpretativo-causalistico - così come una persona non è la storia dei suoi «fatti» e dei loro «effetti» né questi stessi hanno la loro unica dimensione nella «narrabilità». Siamo di fronte a un dialogo la cui genesi di senso è una genesi descrittiva che diviene con la costruzione delle opere: ed è appunto descrivendo i livelli e le connessioni - le presenze e le assenze - di questo dialogo (che va dalle dimensioni estetiche del corpo a quelle storico-culturali dell' «arte bella») che si potrà cogliere, insieme alla sua valenza «etica» (imprescindibile «sfondo» del dialogo costruttivo, e come orizzonte, sempre tematizzabile alla luce degli «eventi»), il significato antropologico del fare dell'arte, cioè il senso - che solo nell' azione si manifesta - di un soggetto corporeo-spirituale che, sin da Bacone, Vico, Diderot, vuole «appropriarsi» creativamente della realtà circostante, della natura e della sua storicità, entrare con essa in un rapporto comunicativo e qui appunto disvelare e mostrare il senso di quella che Husserl chiamava la *persona*, uomo «spirituale» che vive non secondo cause bensì attraverso motivi, cioè attraverso dialoghi di costituzione di senso, quelli che in Batteux, Diderot e Kant stesso ponevano le premesse per un «sistema dell'uomo» di cui l'arte fosse il «geroglifico espressivo» e la filosofia la traccia per descrivere, di fronte alle profondità del non filosofico, la fenomenologia del suo senso, l'*espressione* dell' apparire del volto. In questa direzione, l'estetica non si sovrappone all' arte ma, di fronte all' arte, rivela il terreno di una «conquista antropologica» aperta all'intera socialità in cui l'uomo mette in atto la sua capacità favolistica, la sua forza mitica che è «continuo reagire» (sono parole di Banfi che Valéry avrebbe sottoscritto) fra ragione ed esperienza: «reazione» in cui

¹⁷⁹ Si veda il *Salon* del 1767 nelle *Oeuvres esthétiques* di Diderot.

la filosofia descrive il farsi dell'opera d'arte, il suo divenire desiderativo dall'«infinità» dell'estetico alla «finitezza» dell'artistico, in uno spinoziano «amore della realtà» - *amor vitae* - che non lascia morire il desiderio.

Nell'espressività artistica, nella realtà «quasi soggettiva» dell'opera e del suo farsi, in questa «matrice» non filosofica, la riflessione fa apparire la complessità della persona, che non solo cerca il senso del reale ma che è anche sempre disposta - sempre di nuovo -, attraverso una «logica poetica», a rimetterlo in discussione, a riplasmarlo: perché nell'arte vede in *opera*, in una presenza geroglifica, un «valore di verità» non riducibile al potere del logos, al dominio ontologico del linguaggio, a principi quantitativi, una verità posta come orizzonte per l'uomo e suo principio regolativo - appunto una verità dialogica.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Ci si riferisce alle opere di Bachtin, in particolare nell'interpretazione che ne ha offerto T. Todorov in *Critica della critica*, cit.

NOTA BIBLIOGRAFICA

In questa Nota bibliografica si seguirà il percorso espositivo del libro, indicando alcuni *testi essenziali* per un approfondimento in senso storico-critico dei problemi teorici nel volume stesso presentati.

Per quanto riguarda la figura di Leonardo da Vinci nelle interpretazioni dei filosofi contemporanei un utile panorama generale è offerto da E. Garroni, *Leonardo e il suo tempo*, in «Rassegna di Filosofia», IV, 1, 1955, pp. 5/37, denso di importanti indicazioni bibliografiche sia sugli interpreti di Leonardo sia su alcuni studi dedicati a Leonardo stesso. Per una bibliografia generale su Leonardo è peraltro ancora utile E. Verga, *Bibliografia vinciana*, 2 voll., Bologna, 1931 e l'integrazione di L.H. Heydenreich, *Leonardo Bibliographie 1939-52*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1952. In particolare ci si è qui rivolti alle interpretazioni di B. Croce, *Leonardo filosofo* (1906) in B. Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1913; G. Gentile, *Leonardo filosofo* (1919) in G. Bruno e *il pensiero del Rinascimento*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 179-213; di G. Gentile si ricorda anche *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze, 1940³ (su Leonardo pp. 117-49) per quanto riguarda le interpretazioni, peraltro fra loro contrastanti, dei maggiori protagonisti del neo-idealismo italiano. Il punto di vista neo-kantiano è stato rappresentato da E. Cassirer, le cui opere sono state peraltro utilizzate nel contesto generale del lavoro. In particolare di Cassirer si ricordano: *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), Firenze, La Nuova Italia, 1935; il capitolo dedicato a Leonardo da Vinci nella *Storia della filosofia moderna*, a cura di P. Toesca, Roma, Newton Compton, vol. I, 1976, pp. 292-99; *Filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. di E. Arnaud, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze, 1961; *Linguaggio e mito* (1959), tr. it. di V.E. Alfieri, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Legata ad una prospettiva marxista è l'interpretazione di C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953; interpretazione sulla quale sorse un notevole dibattito, come si può riscontrare da una serie di recensioni e brevi scritti: A.M. Brizio, recensione in «Giornale storico della letteratura italiana», fascicolo 395, 1954, pp. 130-2; G. Preti, recensione in «Paragone», luglio 1954, 55, pp. 42-50; D. Cantimori, recensione in «Società», aprile 1954, pp. 304-11. Peraltro, nella sterminata bibliografia su Leonardo, negli anni '50 tornando titoli vicini ai temi trattati da Luporini: M.L. Gengaro, *A proposito della poetica di Leonardo*, in «Acme», V, nn. 1-2, gennaio-agosto 1952, pp. 275, pp. 275-320; A. Frattini, *Filosofia e poesia in Leonardo*, in «Responsabilità del sapere», 30, ottobre-dicembre 1952, pp. 324-335; C. Mezzana, *La tecnica artistica di Leonardo*, in «Sapere», 15/4/19, pp. 18-22; L. Maritano, *La concezione del reale in Leonardo*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», gennaio 1953, pp. 19-35; F. Severi, *Lo stile e la filosofia di Leonardo*, in «Il Vasari», 1959, nn. 2-3, 1959.

Sulle interpretazioni di impronta «esistenzialista» ci si è riferiti in primo luogo al saggio di N. Abbagnano, *Leonardo filosofo*, in «Lo smeraldo», VI, 3, 1952 (fascicolo interamente dedicato a Leonardo da Vinci). Ancor più rilevante è il lungo saggio di K. Jaspers, *Leonardo filosofo* (1953), tr. it. di F. Masini, Napoli, Pironti, 1983. Da segnalare peraltro che Jaspers si è occupato del pensiero rinascimentale anche nel volume *Nikolaus Cusanus*, München, Piper, 1964. Nel corso del lavoro sono state utilizzate anche altre opere di K. Jaspers: *Filosofia* (1932; III ed., 1956), a cura di U. Galimberti, Torino, Utet, 1978 (con bibliografia); *Origine e senso della storia* (1949), tr.it. di A. Guadagnin, Milano, Edizioni di Comunità, 1965; *Piccola scuola del pensiero filosofico*, tr. it. di C. Mainoldi, Milano, Edizioni di Comunità, 1968. Sul pensiero estetico di Jaspers si veda: O. Borrello, *Reale e irreali delle arti nel pensiero di K. Jaspers*, in «TI Dialogo», gennaio 1959; O. Borrello, *L'arte e l'immanente trascendenza in K. Jaspers*, in «Il Dialogo», luglio 1959, pp. 21-54. Per un approccio generale al pensiero di Jaspers: N. Abbagnano, *La struttura dell'esistenza*, Torino, 1939; L. Pareyson, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, Napoli, Loffredo, 1940; L. Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo*, Firenze, Sansoni, 1943; M. Dufrenne-P. Ricoeur, *Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, Seuil, 1949; P.A. Schlipp (a cura di), *The Philosophy of K. Jaspers*, New York, Tudor, 1957; O. Borrello *Il problema della comunicazione nella filosofia e nell'estetica di K. Jaspers*, in «Rivista di Filosofia», 49, 1958; G. Penzo, *Essere e Dio in K. Jaspers*, Firenze, Sansoni, 1972; U. Galimberti, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'Occidente*, Torino, Marietti, 1975.

In connessione con gli scritti precedenti sono le pagine che G. Saitta dedica a Leonardo nel suo *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*. Vol. II: *Il Rinascimento*, Bologna, Zuffi, 1950. Di G. Saitta si veda anche *Il pensiero religioso di Leonardo da Vinci*, in «Giornale critico della filosofia italiana», luglio-settembre 1953.

Per quanto riguarda i testi di Leonardo da Vinci i vari codici sono raccolti e scelti in numerose antologie, curate con criteri fra loro molto diversi, cronologici e tematici. Sia pure curato dai suoi stessi allievi (probabilmente dal Melzi) anche il *Trattato della pittura* è una raccolta dei vari pensieri di Leonardo sulla pittura, strutturata in otto parti con 935 «pensieri» totali, tematicamente ordinati. Si è qui seguita un'edizione del *Trattato della pittura*, prefata da M. Tabarrini, preceduta dalla *Vita di Leonardo* di G. Vasari e con note e commento di G. Milanesi (Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1890), condotta sul Codice Vaticano Urbinate 1270. I molteplici problemi aperti dai «codici» di Leonardo sono affrontati da A. Marinoni nell'introduzione a Leonardo da Vinci, *Tutti gli scritti*, di cui è stato pubblicato solo il I vol. con il titolo *Scritti letterari*, Milano, Rizzoli, 1952. La più importante antologia di scritti vinciani è quella curata da Giuseppina Fumagalli, *Leonardo «omo senza lettere»*, Firenze, Sansoni, 1938. La Fumagalli è autrice anche del volume *Leonardo ieri e oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959. Altra importante antologia è quella curata da A.M. Brizio, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, Utet, 1952. I Manoscritti di Leonardo sono stati pubblicati in varie edizioni. Ricordiamo: *Les manuscrits de Leonardo da Vinci*. Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut, a cura di C. Ravaisson-Mollien, 6 voll., Paris, Quantin, 1881-1891; *Il Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca Trivulzio in Milano*, Milano, Pagnoni, 1891; *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Milano, Hoepli, 1894-1904; *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci - Codice Arundel L 631*, 4 voll., Roma, Danesi, 1923-27.

Sterminata la bibliografia sui vari aspetti del pensiero e dell'arte di Leonardo. Per quanto riguarda, in particolare, il punto di vista «estetico» su Leonardo importanti scritti si hanno nell'Ottocento: emblematico quello di Wackenroder in *Scritti di poesia e di estetica*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1967, pp. 22-35. Notevole anche lo scritto di W. Pater in *Il Rinascimento*, a cura di M. Praz, Napoli, Esi, 1965. Prime opere, «sistematiche» su Leonardo sono quelle di G. Séailles, *Léonard de Vinci. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892 e l'articolo *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, in «Revue des deux mondes», CXI, 1892, pp. 301-330. In questi due scritti sono «applicati» a Leonardo i principi generali della concezione che Séailles ha del genio, esposti in *Essai sur la génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883. Dello stesso periodo il volume di J. Wolff, *Leonardo da Vinci als Aesthetiker*, Strasburgo, Heitz, 1901; S. Peladan, *La philosophie de Léonard*, Paris, 1910; G. Modigliani, *Psicologia Vinciana*, Milano, Treves, 1913. Ancora più antico è il volume di L. Ferri *Leonardo da Vinci e la filosofia dell'arte*, Torino, 1871. Sui legami tra la filosofia e la scienza in Leonardo, tema su cui tornerà Valéry e che già affrontava Séailles, è un classico P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, Paris, vol. I, 1906; vol. II, 1909. Si possono inoltre segnalare: R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*; L.H. Heydenreich, *Leonardo the Scientist*, Los Angeles, 1951; B. Gille, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1972; C. Zammattio, *Leonardo scienziato*, Firenze, Giunti Barbera, 1981. Inoltre: J.H. Randall Jr., *Il ruolo di Leonardo da Vinci nella nascita della scienza moderna*, in P.P. Wiener-A. Noland, (a cura di), *Le radici del pensiero scientifico* (1957.), tr. it., Milano, Feltrinelli, 1971. Studi generali su Leonardo sono: L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919; A.M. D'Anghiari, *La filosofia di Leonardo da Vinci*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», 1920, pp. 203-444; F.M. Bongioanni, *Leonardo pensatore*, Piacenza, Porta, 1935; A. Farinelli, *Leonardo e la natura*, Milano, Bocca, 1939 (esempio del saggio su Leonardo che, malgrado il titolo, costituisce un' esaltazione retorico-letteraria del personaggio, con scarsa attenzione alla sua verità storica); M. Bovi, *Leonardo filosofo, artista, uomo*, Milano, Hoepli, 1952; M. Brion, *Génie et destinée*, Paris, Michel, 1952; G. Hermann, *Leonardo da Vinci, der italienischer Faust*, Reutlingen, Storch, 1952; R. Mondolfo, *Leonardo teorico dell'arte e della scienza*, in «Il Ponte», IX, 8-9, 1953, pp. 1221-38; E. Troilo, *Ricostruzione e interpretazione del pensiero filosofico di Leonardo da Vinci*, Venezia, 1954. Di notevole interesse, per la ricchezza delle informazioni due studi di autori anglosassoni: K.M. Clark, *Leonardo da Vinci; An account of his development as an artist*, Cambridge U.P., 1952; M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo* (1981), tr. it., Milano, Mondadori, 1982. Inoltre: J. Ackerman, *Leonardo's eye*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 41, 1978, pp. 108-46. Sulle interpretazioni psicanalitiche di Leonardo si veda G. Rosolato, *Léonard et la psychanalyse*, in «Critique», febbraio 1964, pp. 139-63. Fra i numerosi testi di autori vari dedicati a Leonardo ricordiamo quello più recente, ricco di importanti contributi: *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone e P. Rossi, Milano, Scientia, 1982.

Molto vasta anche la bibliografia relativa alla posizione di Leonardo all'interno del Rinascimento italiano. Sono in primo luogo da segnalare i molteplici studi di E. Garin: *L'Umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952; *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954 (è qui contenuto l'importante saggio *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, pp. 311-40); *La filosofia di Leo-*

nardo, in «Scientia», novembre 1952, pp. 293-98; *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961. Sul Rinascimento italiano sempre importanti i «classici»: J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1968⁴; K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1926²; W. Dilthey, *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura. Dal Rinascimento al sec. XVIII*, tr. it. di G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, 1927; L. Olschki, *Bildung und Wissenschaft im Zeitalter der Renaissance in Italien*, Leipzig, 1922. Per una visione generale delle interpretazioni si veda C. Angelieri, *Interpretazioni dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Grande antologia filosofica*, Milano, Marzorati, vol. VI, 1964, pp. 91-270. Per quanto riguarda, in particolare, gli studi dove si sviluppano problematiche estetiche utile è W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*. Vol. III: *L'estetica moderna*, tr. it., a cura di G. Cavaglià, Torino, Einaudi, 1980 e C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano, Marzorati, 1983. Inoltre: K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*, Berlin, 1886; A. Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952; C.S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.

Si sono infine utilizzati anche i seguenti testi: G. De Blasi, *Problemi critici del Rinascimento*, in *Orientamenti culturali, Letteratura italiana, Le correnti*, Milano, 1956, pp. 203-416; E. Panofsky, *Idea*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964; P.O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Einaudi, 1966. Inoltre, sempre con particolare riferimento al problema estetico: G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, 1920; G. Margiotta, *Le origini italiane della «Querelle des anciens et des modernes»*, Roma, 1953; G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959; E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960; R. Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, 1962; H. Hauser, *La modernité du XVI siècle*, Paris, Colin, 1963; F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967; C. Vasoli, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, Lacaita, 1968; P.O. Kristeller, *Otto pensatori del Rinascimento italiano*; Milano-Napoli, Ricciardi, 1970; P. Barocchi, *Scritti d'arte del '500*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1971. In relazione a un'interpretazione marxista del Rinascimento si veda A. Heller, *L'uomo del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; E. Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, a cura di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1981 (su quest'opera, oltre all'introduzione di Bodei, si veda G. Cantillo, *Vico e la filosofia del Rinascimento nella lettura di E. Bloch*, in «Bollettino del Centro di Studi vichiani», V, 1975, pp. 145-48). Di Nicola Cusano, oltre a quanto affermano Garin e Cassirer in relazione ai suoi presunti legami con Leonardo, si vedano gli *Scritti filosofici*, a cura di G. Santinello, Bologna, 1965. Inoltre: G. Saitta, *Niccolò Cusano e l'Umanesimo italiano*, Bologna, 1957; G. Santinello, *Il pensiero di Niccolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Padova, 1958; C. Riccati, «Processio» et «Explicatio». *La doctrine de la création chez J. Scot et N. de Cues*, Napoli, Bibliopolis, 1983. Su Marsilio Ficino e il platonismo a Firenze: P.O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Sansoni, 1953; A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, 1954; A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, tr.it., Torino, Einaudi, 1964. Su Leon Battista Alberti: P.H. Michel, *Un idéal humain au XV siècle. La pensée de L.B. Alberti*, Paris, 1930; G. Santinello, *Leon Battista Alberti, una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962; F. Tateo, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1980. Su Michelangelo teorico dell'arte: R.J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961.

Per quanto riguarda il pensiero di Francesco Bacone, si è utilizzata la traduzione italiana *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi, Torino, Utet, 1975 (che contiene anche una ricca bibliografia). In tale raccolta sono contenuti i seguenti scritti di Bacone: *Temporis Partus Masculus* (di incerta datazione, probabilmente 1602-3); *De interpretatione naturae proemium* (1603); *Advancement of Learning* (1605; edizione latina ampliata: *De dignitate et augmentis scientiarum*, 1623); *Cogitata et Visa* (1607-8); *Redargutio philosophiarum* (1606-8); *De sapientia veterum* (1608-9); *Instauratio Magna, Novum Organon, Parasceve* (aforismi vari scritti dal 1607 al 1620); *New Atlantis* (1614-17; revisionata nel 1624). Scritti molto importanti per l'interpretazione di Bacone (anche se spesso in contrasto fra loro) sono: F. Anderson, *The Philosophy of Francis Bacon*, Chicago, 1948; B. Farrington, *Bacone filosofo dell'età industriale*, tr. it., Torino, Einaudi, 1952; B. Farrington, *The Philosophy of Francis Bacon*, Liverpool, 1964; A. Levi, *Il pensiero di Francesco Bacone considerato in relazione con le filosofie della natura del Rinascimento e col razionalismo cartesiano*, Torino, 1925; Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla*

scienza, Bari, Laterza, 1957; Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine* (1400-1700), Milano, Feltrinelli, 1962; M.M. Rossi, *Saggio su F. Bacone*, Napoli, 1935; E. De Mas, *Bacone da Verulamio, La filosofia dell'uomo*, Torino, 1964. Per una breve storia della critica baconiana si veda E. De Mas, *Francis Bacon*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Per quanto riguarda, in particolare, gli scritti «estetici» di Bacone si veda L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, cit. (con bibliografia). Anceschi collega il pensiero di Bacone a quello di P. Sidney; su questo autore si vedano: J. Baxton, *Sidney and the English Renaissance*, London, 1954; A. Biagi, *Sir Philip Sidney. L'Aeropago e la difesa della poesia*, Napoli, 1958. Sui legami fra Bacone e il Rinascimento: L. Anceschi, *Bacone tra Rinascimento e Barocco*, in «Rivista di estetica», 1957, pp. 322-45; W. Wolfflin, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1928. Inoltre, sempre sulla «estetica» di Bacone, AP. Mc Mahon, *Bacon's Essays of Beauty*, in «Publications of Modern Language Association of America», 1945; E. De Mas, *La filosofia linguistica e poetica di F. Bacone*, in «Filosofia», 1963, pp. 495-542; J.L. Harrison, *Bacon's view of rhetoric poetry and imagination*, in «The Huntington Library Quarterly», 1957, pp. 107-25. Inoltre: C.A. Viano, *Esperienza e Natura nella filosofia di Francesco Bacone*, in «Rivista di Filosofia», III, 1954, pp. 291-313; P.M. Schuhl, *La pensée de Bacon*, Paris, 1949. Sul ruolo di Bacone nella «Querelle» fra antichi e moderni si veda: H. Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, 1856; H. Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France*, Paris, 1914; R.F. Jones, *Anciens and modernes*, Washington, 1961²; H. Jauss, *Asthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle des Anciens et des Modernes»*, München, 1964; J. Mittelstrass, *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin-New York, 1970; O. Funke, *Sprachphilosophische Probleme bei Bacon*, in «Zeitschrift für Englische Studien», LXI. Per il legame fra Bacone e Vico: E. De Mas, *Bacone e Vico*, in «Filosofia», ottobre 1959, pp. 505-59; K.O. Apel, *L'idea di lingua nella tradizione dell'Umanesimo da Dante a Vico*, tr. it., di L. Tosti, Bologna, Il Mulino, 1975 (testo molto importante per tutte le problematiche considerate nel cap. II).

Di Giambattista Vico si è utilizzata la *Scienza Nuova*, Introduzione e note di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1977 (che riproduce l'edizione a cura di F. Nicolini nelle *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953). Si è inoltre utilizzata G.B. Vico, *Autobiografia* (1725-1728), a cura di F. Nicolini, Milano, Bompiani, 1947 (è qui contenuto un «medaglione illustrativo» di F. Nicolini sui rapporti fra Bacone e Vico). Su Vico si veda in primo luogo B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911; G. Gentile, *Studi vichiani*, Messina, Principato, 1915; F. Nicolini, *Saggi vichiani*, Napoli, Giannini, 1955. All'interpretazione crociana si oppongono, fra gli altri, G. Villa, *La filosofia del mito nella filosofia di G.B. Vico*, Milano, Bocca, 1949; G. Fassò, *I «quattro autori» del Vico*, Milano, Giuffrè, 1949; E. Paci, *Ingens Sylva*, Milano, Mondadori, 1949. Sul problema del mito anche G. Dorflès, *Estetica del mito*, Milano, Mursia, 1968. Sulle teorie linguistico-poetiche di Vico, oltre agli scritti già citati di Cassirer e Apel, si vedano: A. Pagliaro, *Lingua e poesia secondo Vico*, in *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961; T. De Mauro, *Vico dalla retorica allo storicismo linguistico*, in «La Cultura», VI, 1968, pp. 167-83; G.L.C. Bedani, *The Poetic as an Aesthetic Category in Vico's «Scienza Nuova»*, in «Italian Studies», XXXI, 1976, pp. 22-36; G. Cacciatore, *Vico e Dilthey: la storia dell'esperienza umana come relazione fondante di conoscere e fare* in «Bollettino del Centro di Studi vichiani» IX, 1979, pp. 35-69; J. Moreau, *Le vrai et le fait. Principes métaphysiques de l'espistémologie de Vico*, in «Studi filosofici», 4, 1981, pp. 157-210. Connesso al tema della lingua è quello dei geroglifici, su cui si veda, per un inquadramento generale del problema, P. Castelli, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze, 1979. Inoltre: M. Papini, *Il geroglifico della storia*, Bologna, Cappelli, 1984, e i saggi di Paolo Rossi, A. Jacobelli Isoldi e V. Vetta in AA.VV., *Omaggio a Vico*, Napoli, 1968; P. Rossi, *La religione dei geroglifici e le origini della scrittura*, in *Le sterminate antichità, studi vichiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969; S. Landucci, *Il filosofo e i selvaggi*, Bari, Laterza, 1972. Inoltre hanno interesse per lo studio delle problematiche estetiche-poetiche in Vico: F. Lanza, *Saggi di poetica vichiana*, Varese, Magenta, 1961; L. Berlin, *Vico e Herder*, n.it. di A. Verri, Roma, Armando, 1978; AA.VV., *Vico oggi*, Roma, Armando, 1979; D.H. Verene, *Vico. La scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando, 1984 (Verene ha scritto anche un interessante saggio in AA.VV., *Vico's Science of Humanity*, Baltimore, 1976).

Si sono qui utilizzate le seguenti traduzioni delle opere di Denis Diderot: *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Milano, Guanda, 1984 (contiene i seguenti scritti: *Art*, 1715; *Lettre sur les sourds et les muets*, 1751; *Traité sur le beau*, 1751;

De l'interprétation de la nature, 1754; *Rêve de d'Alembert*, 1769); *Opere filosofiche*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Feltrinelli, 1981² (contiene i seguenti scritti: *Pensées philosophiques*, 1746; *Lettre sur les aveugles*, 1749; *De l'interprétation de la nature*, 1754; *Entretien entre Diderot et d'Alembert*, 1769; *Rêve de d'Alembert*, 1769; *Pensées philosophiques sur la matière et le mouvement*, 1770); *Lettera sui sordi e sui muti*, a cura di F. Bollino, Modena, Mucchi, 1984; *Scritti estetici*, a cura di G. Neri, Milano, Feltrinelli, 1957 (contiene: *Traité sur le beau*, 1751; *Traité sur la peinture*, 1767, *Salon del 1765*); *Enciclopedia*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1968; *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M.L. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980 (contiene: *Le fils naturel*, 1757; *Dialogues sur le fils naturel*, 1757; *Sur la poésie dramatique*, 1758); *Il nipote di Rameau e Jacques il fatalista*, tr.it. di L. Magrini, Milano, Garzanti, 1978². Si sono inoltre utilizzate le seguenti edizioni in lingua originale: *Oeuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Paris, Garnier, 1959; *Oeuvres romanesques*, a cura di H. Bénac, Paris, Garnier, 1962.

Per un'introduzione generale al pensiero di Diderot si veda F. Venturi, *Jeunesse de Diderot* (1939), Genève, 1968; H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève-Paris, 1969; H. Dieckmann, *Diderot und die Aufklärung*, Stuttgart, 1972; H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, Bari, Laterza, 1977; P. Casini, *Diderot philosophe*, Bari, Laterza, 1962. Sull'estetica di Diderot un'opera generale molto utile è Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950. Inoltre: G. Daniel, *Autour de «Rêve de Alembert», réflexions sur l'esthétique de Diderot*, in «Diderot Studies», XII, pp. 13-73; J. Seznec, *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957; J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin, 1962. Per la posizione di Diderot all'interno dell'estetica illuminista si vedano: E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, tr.it. di E. Pocar, Firenze, La Nuova Italia, 1936; D. Funt, *Diderot and the Esthetics of the Enlightenment*, Genève, Droz, 1968; J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Colin, 1963; J. Chouillet, *L'esthétique des lumières*, Paris, PUF, 1974. Per il problema del linguaggio e l'uso del geroglifico espressivo, oltre all'introduzione di Bollino alla *Lettera sui sordi e sui muti*, si veda: M.T. Cartwright, *Diderot critique d'art e le problème de l'expression*, in «Diderot Studies», XIII, 1969; M.V. David, *Le débat sur les écritures hiéroglyphes au XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, 1965; L. Dieckmann, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*, Washington U.P., 1970; J. Doolittle, *Hieroglyph and Emblem in Diderot's «Lettre sur les sourds et les muets»*, in «Diderot Studies», II, 1952, pp. 148-67; M. Hobson, *La «Lettre sur les sourds et les muets» de Diderot: labyrinthe et langage*, in «Semiotica», 16, 1976, pp. 291-327; H. Josephs, *Diderot's Dialogue of Language and Gesture: «Le Neveu de Rameau»*, Columbus, Ohio U.P., 1969; J.R. Knowlson, *The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, in «Journal of History of Ideas», XXXVI, 1965, pp. 495-508; L. Rosiello, *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967. Sulla «dialogicità» in Diderot si vedano: R. Mortier, *Diderot et le problème de l'expressivité: de la pensée au dialogue heuristique*, in «Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises», 13, 1961, pp. 283-97; C. Sherman, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, 1976; J.P. Seguin, *Diderot, le discours et les choses*, Paris, Klincksieck, 1978; T. Todorov, *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984; H.R. Jauss, «*Le Neveu de Rameau*: dialogique et dialectique (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)», in «Reveu de Métaphysique et de Morale», 89, 1984, 2, pp. 145-81 (numero integralmente dedicato a Diderot). Sempre di H.R. Jauss si veda: *Diderots Paradox über das Schauspiel*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 11, 1961, pp. 380-413. Infine, sempre sul problema dell'espressione: M.L. Roy, *Die Poetik Denis Diderot*, München, Fink, 1966; M. Gilman, *Imagination and Creation in Diderots*, in «Diderot Studies», II, 1952.

Sui rapporti fra Diderot e Bacone si veda: H. Dieckmann, *The influence of Bacon on Diderot «Interpretation de la nature»*, in «Romanic Review», XXXIV, 4, 1943, pp. 303-30; ma anche: A. Vartanian, *Diderot e Cartesio*, Milano, 1956; P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Revolution*, Paris, 1954.

Si sono inoltre utilizzati: J. Proust, *Le paradoxe du Fils naturel*, in «Diderot Studies», IV, 1963, pp. 209-20; E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971; A.O. Lovejoy, *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966; F. Piselli, *L'orologio vivente e il paradossoso dell'immobile. Studio su Denis Diderot*, Milano, Celuc, 1974; A. Mango, (a cura di), *Diderot. Il politico, il filosofo, lo scrittore*, Milano, Angeli, 1986.

Numerosi fra i lavori che si occupano della *Lettre sur les sourds et les muets* di Diderot trattano anche dell'opera di Charles Batteux, cui la *Lettre* diderotiana è inviata nella finzione letteraria. In particolare, nel testo, si è fatto riferimento a *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio* (1746) nell'edizione italiana curata da E. Migliorini (Bologna, Il Mulino, 1983), con un'im-

portantissima *Introduzione* di E. Migliorini stesso e con un'Appendice biobibliografica di I. Torrigiani.

Per una ricca bibliografia su Batteux si rimanda all' Appendice dell'importante volume di F. Bollino, *Teoria e sistema delle Belle Arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, «Studi di estetica», 3, 1976. Si vedano inoltre: E.F. von Danckelman, *Charles Batteux*, Rostock, 1902; P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, in *Concetti rinascimentali e altri saggi* (1951), tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1978; E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento. Crouzaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Firenze, 1966; E. Migliorini, *L'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 1980; I. Torrigiani, *Lo specchio dei sistemi. Batteux e Condillac*, Palermo, 1984.

Sul problema del «sistema dell'uomo» risulta utile (anche per la ricca bibliografia) M. Duchet, *Le origini dell'antropologia*, 4 voll., Bari, Laterza, 1976-77. Inoltre: G. Gusdorf, *Introduzione alle scienze umane* (1962), tr.it., Bologna, Il Mulino, 1972; G. Gusdorf, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*, Paris, Payot, 1972 (in particolare il primo capitolo della II parte). Sul tema del genio si veda G. Matoré-A.J. Greimas, *La naissance du «génie» au XVIII siècle. Etude lexicologique*, in «Le Français Moderne», XXV, 1957.

Come il problema del «sistema dell'uomo» ritorni all'interno dell'estetica kantiana è stato sottolineato nel testo utilizzando la *Critica del Giudizio* e *L'Antropologia pragmatica*. Sul problema dell'antropologia in Kant (oltre ai testi su Kant citati nel testo) si vedano: P. Salvucci, *L'uomo di Kant*, Urbino, 1963; B. Fazio-Allmayer, *L'uomo nella storia in Kant*, Bologna, Cappelli, 1968; L. Goldmann, *Introduzione a Kant. Uomo, comunità e mondo nella filosofia di Kant*, Milano, Sugar, 1972; P. Manganaro, *L'antropologia di Kant*, Napoli, Guida, 1983.

Su altri problemi trattati nel II capitolo si vedano inoltre: S. Zecchi (a cura di), *Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione*, Milano, Unicopli, 1987; W. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano, 1949; H. Blumenberg, «*Nachahmung der Natur*». *Zur vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, in «*Studium Generale*», 10, 1957, pp. 266-83; H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), tr.it., Bologna, Il Mulino, 1969; H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, a cura di R. Bodei, Bologna, Il Mulino, 1984.

Già si sono segnalati gli scritti di G. Séailles dedicati a Leonardo, che forniscono importanti indicazioni a Valéry (per una bibliografia su Séailles si rimanda a E. Franzini, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli, 1984).

Numerose ormai le traduzioni italiane delle opere di Paul Valéry. Tuttavia, anche quando, per comodità del lettore, si sono citate tali traduzioni, sempre si è fatto riferimento alle edizioni francesi delle opere. La quasi totalità delle opere in poesia e in prosa di Valéry è contenuta nei due volumi delle *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957 (Bibliothèque de la Pléiade). Di particolare interesse dal punto di vista filosofico gli scritti raccolti nel I volume sotto i titoli generali di *Etudes philosophiques* e *Théorie poétique et esthétique*. Particolarmente importante è inoltre la raccolta antologica dei *Cahiers*, in due volumi, a cura di J. Robinson, pubblicata nel 1974 da Gallimard (sempre nella «Pléiade») (di particolare interesse è qui, nel secondo volume, la parte che va sotto il titolo «Art et esthétique»); dei *Cahiers* di Valéry è in corso la traduzione italiana presso Adelphi di Milano.

Si sono inoltre utilizzate le seguenti traduzioni italiane: *Scritti su Leonardo*, tr.it., di B. Del Fabbro, Milano, Electa, 1984 (contiene: *Introduction à la methode de Léonard de Vinci*, 1894; *Note et digression*, 1919; *Léonard et les philosophes*, 1929); *Scritti sull'arte*, tr.it. di V. Lamarque, Milano, Guanda, 1984 (contiene i *Pièces sur l'art*, 1934, tra cui si trova *Degas, Danse, Dessin*); *La caccia magica*, a cura di M.T. Giaveri, Napoli, Guida, 1985 (contiene: *La création artistique*, 1928; *Calepin d'un poète*, 1928; *Inspiration méditerranée*, 1934; *Au sujet du «Cimetière marin»*, 1933; *Réflexions sur l'art*, 1935; *Questions de poésie*, 1935; *Première leçon du cours de poétique*, 1938; *Fragments des mémoires d'un poème*, 1937; *Discours sur l'esthétique*, 1937; *Poésie et pensée abstraite*, 1939). Inoltre le seguenti opere singole: *Monsieur Teste*, tr.it. di L. Solaroli, Milano, Il Saggiatore, 1980²; *Eupalinos, L'anima e la danza, Dialogo dell'albero*, tr.it. di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1946; *Mon Faust*, Milano, Mondadori, 1949; *L'idea fissa*, a cura di V. Magrelli, Roma-Napoli, Theoria, 1985.

Per una bibliografia delle opere su Valéry si veda il II volume delle *Oeuvres*, a cura di J. Hytier e l'edizione italiana de *L'idea fissa*. Verranno qui segnalati esclusivamente articoli e libri di cui si è presa visione o che sono comunque connessi ai problemi trattati nel testo. Si vedano in primo luogo alcuni importanti volumi generali sul pensiero di Valéry: A. Maurois, *Introduction à la methode de P. Valéry*, Paris, 1933; R.P. Gillet, *Valéry et la métaphysique*, Paris, Flammarion, 1935; M. Bemol, *P. Valéry*, Paris, 1949; E. Noulet, *Paul Valéry*, Bruxelles, 1951; E. Sewell, *P. Va-*

léry. *The Mind in the Mirror*, New Haven, 1952; J. Hytier, *La poétique de Valéry*, Paris, Colin, 1953; F.E. Sutcliffe, *La pensée de Valéry*, Paris, Nizet, 1955; A. Berne-Joffroy, *Valéry*, Paris, Gallimard, 1960; M. Bemol, *La méthode critique de Valéry*, Paris, Nizet, 1960; E. Gaede, *Nietzsche et Valéry: essai sur la comédie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1962; F. Pire, *La tentation du sensible chez P. Valéry*, Paris, 1964; R. Virtanen, *L'imagerie scientifique de Valéry*, Paris, Vrin, 1975; A.T. Tymieniecka, *Esquisse de phenomenologie de l'interiorité créatrice illustrée par les textes poétiques de P. Valéry*, Paris-Louvain, 1972; A. Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983.

Sul rapporto Valéry-Goethe si vedano: B. Croce, *P. Valéry e Goethe*, in «Quaderni della critica», novembre 1949; M. Bemol, *Goethe et Valéry*, in «Revue de littérature comparée», luglio-settembre 1947, pp. 382-403; H. Steiner, *Goethe e Valéry*, in «La rassegna d'Italia», nn. 11-12, novembre-dicembre 1949, pp. 1127-32; F. Garrigue, *Goethe et Valéry*, in «La revue des Lettres Modernes», 1955 (ampio saggio che prosegue per i numeri di gennaio, febbraio, marzo, aprile e maggio); H.R. Jauss, *Goethes und Valérys «Faust»*, in *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982; K. Weinberg, *The Figure of Faust in Valéry and Goethe: An Exegesis of «Mon Faust»*, Princeton, Princeton U.P., 1976. Importante per il rapporto con Goethe e, più in generale, per il problema del mito in Valéry è il volume di Shuhsi Kao, *Lire Valéry*, Paris, Corti, 1985 (con bibliografia). Sul problema del mito in Valéry: F., Rauhut, *P. Valéry. Geist und Mythos*, München, 1930; J.P. Chopin, *Le Mythe selon Valéry*, in AA.VV., *Mythe, symbole, roman*, a cura di J. Bessière, Paris, PUF, 1980, pp. 76-86; H. Blumenberg, «*Mon Faust*» in Erfurt, in «Akzente», XXX, 1, 1983, pp. 42-57; P. Roth Macsagni-G. Aigrisse, *Mythe et poésie. Le Chant de la quaternité et sa mythanalyse*, Paris, 1985. Sui rapporti fra Valéry e Rilke: R. Lang, *Ein Truchthringendes Missverständnis: Rilke und Valéry*, in «Symposium», 1959, 1, pp. 51-62; R. Charpiot, *Madame Teste a Duino*, in «Revue de Littérature comparée», 4, ottobre-dicembre 1982, pp. 467-492; U. Franklin, *The Angel in Valéry and Rilke*, in «Comparative Literature», 35, 1983, pp. 215-46; U. Franklin, *Valéry's Broken Angel*, in «Romanic Review», LXXIV, 3, 1983, pp. 355-73. Sui rapporti con altri scrittori o filosofi: S. Dresden, *L'artiste et l'absolu: Valéry e Proust*, Assen, 1941; H. Bremond, *Pascal et Valéry*, in «Revue de France», dicembre 1928; C. Esteve, *Le «moi» selon Proust, Valéry et Gide*, in «Cahiers du Sud», febbraio 1939; E. Noulet, *Bergson et Valéry*, in «Lettres françaises», gennaio 1942; J. Cain, *Poe et Valéry*, in «Mercure de France», n. 1041, 1950, pp. 81-94; T.S. Eliot, *Da Poe a Valéry*, un «Inventario», 1950, pp. 40-52; J. Chaix-Ruy, *P. Valéry et le thème du retour éternel*, in «Revue de la méditerranée», XV, maggio-giugno 1955, pp. 261-75; V. Melchiorre, *Monsieur Teste o dell'umanesimo cartesiano*, in «Aut-Aut», n. 34, luglio 1956, pp. 327-39; D. Joffroy, *Valéry et les philosophes*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», gennaio-marzo 1959, pp. 72-95; T.S. Eliot, *L'art poétique de Valéry*, in «Preuves», dicembre 1959, pp. 14-22; H. Peyre, *E.A. Poe and Twentieth Century French Poetry. Valéry*, in «Laurels», LI, 1980, pp. 73-87; M. Eli, *P. Valéry, W. Benjamin, A. Malraux. La littérature et le discours de la crise*, in «L'Esprit Créateur», XXIII, 4, 1983, pp. 38-50; A. Pasquino, *Valéry e Bachelard: due modi di costituzione del sapere*, in «Micromegas», n. 2-3, maggio-dicembre 1983, pp. 145-52 (numero integralmente dedicato a Valéry con il titolo *P. Valéry: convergenze al testo*). Testi di grande importanza per l'interpretazione del pensiero poetico-filosofico di Valéry sono: R. Dragonetti, *Aux frontières du langage poétique*, Gand, 1961, pp. 149-56; N. Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi: Des Cahiers à l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1979; K. Löwith, *Paul Valéry*, a cura di G. Carchia, Milano, Celuc, 1986.

Si sono inoltre utilizzati: S. Solmi, *La salute di Montaigne e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 1942; M. Bemol, *Valéry et l'esthétique*, in «Revue d'esthétique», I, n. 4, ottobre-dicembre 1948; J. Wahl, *Poésie, pensée et perception*, Paris, Calman-Levy, 1948; V. Stella, *Alcuni chiarimenti sulla personalità artistica di P. Valéry*, in «Letteratura», settembre-dicembre 1946, pp. 91-100; R. Huyghe, *Léonard de Vinci et P. Valéry*, in «Gazette des Beaux-Arts», ottobre 1953; P. Montel, *P. Valéry et la mathématique*, in «Annales de l'Université de Paris», XXV, aprile-giugno 1955, pp. 149-57; D. Fosca, *De Diderot à Valéry; les écrivains et les arts visuels*, Paris, Michel, 1960; F. Masini, *Note sulla poetica di Valéry*, in «Letteratura moderna», gennaio-febbraio 1960, pp. 75-81; G. Macchia, *Valéry, l'ordine e il nulla, in Il paradosso della ragione*, Bari, Laterza, 1960; E. Paci, *Relazioni e significati*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966; T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979; J. Hytier, *Quelques échos valéryens*, in «Diderot Studies», XX, 1981, pp. 143-57; J. Jallat, *Introduction aux figures valéryennes*, Pisa, Pacini, 1982; H. Köhler, *P. Valéry. Poésie et connaissance. L'Oeuvre lyrique à la lumière des «Cahiers»*, Paris, Klincksieck, 1985. Si vedano infine le parti dedicate a Valéry in H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983; D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma, 1978; L. Pareyson, *L'attività artistica*, Milano, 1974 (sono qui contenuti

due importanti saggi, *Le regole secondo Valéry e Suono e senso secondo Valéry*) (di Pareyson si vedano anche le parti dedicate a Valéry in *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 1954).

Per una bibliografia degli scritti di Raymond Bayer e Joseph Segond sulla grazia si rimanda, oltre che al testo, a E. Franzini, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli, 1984. In riferimento all'interesse di F. Ravaisson per Leonardo, oltre agli articoli *Art e Dessin* del *Dictionnaire de Pédagogie*, a cura di F. Buisson, Paris, 1882, si veda: D. Janicaud, *Une généalogie du spiritualisme français: aux sources du bergsonisme: Ravaisson et le métaphysique*, The Hague, Nijhoff, 1969, pp. 51-8. Per quanto riguarda il pensiero e l'opera di Vladimir Jankélévitch si veda E. Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, ESI, 1983. Fra le opere di Jankélévitch si ricordano: *Philosophie première. Introduction à une philosophie du «Presque»*, Paris, PUF, 1954; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (1957), Paris, Seuil, 1980, 3 voll.; *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974; *La musica e l'ineffabile* (1961), a cura di E. Lisciani-Petrini, Napoli, Tempi Moderni, 1985. Si segnala, inoltre, il n. 75 della rivista «L'arc», integralmente dedicato a Jankélévitch.

Per quanto riguarda Emmanuel Lévinas "si sono tenute presenti le seguenti opere: *La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, 1930; *Dall'esistenza all'esistente* (1947), tr.it. di F. Sossi, Casale, Marietti, 1986; *Le temps et l'Autre*, Paris, 1947; *Totalità e infinito* (1961), tr.it. a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1980; *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1974), Milano, Jaca Book, 1983; *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier, 1975; *Etica e infinito* (1982), Roma, Città Nuova, 1984. Su Lévinas si vedano: F. Laruelle (a cura di), *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris, 1980; S. Petrosino, *La verità nomade. Introduzione a E. Lévinas*, Milano, Jaca Book, 1980; G. Mura, *Lévinas: ermeneutica e «separazione»*, Roma, 1982; E. Baccharini, *Lévinas. Soggettività e infinito*, Roma, Studium, 1985. Inoltre si veda il numero che la rivista «aut-aut» ha dedicato a Lévinas nel 1986 e i seguenti articoli: F. Marton, *Il desiderio dell'altro nel pensiero di E. Lévinas*, in «Studia Patavina», 3, 1970, pp. 494-542; O. Gaviria Alvarez, *L'idée de création chez Lévinas: une archéologie du sens*, in «Revue philosophique de Louvain», 1974, pp. 500-38.

Di Hans Georg Gadamer si vedano: *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983; *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Genova, Marietti, 1986. Su Gadamer si vedano: E.D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), tr.it. di G. Prampolini, Bologna, Il Mulino, 1973; H. Kuenkler-R. Dottori (a cura di), *Estetica ed ermeneutica*, Napoli, Pironti, 1981. Di Hans Robert Jauss si vedano: *Literatur Geschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970; *Pour une esthétique de la réception*, a cura di J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1978; *La storicità della letteratura in Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 410-8; *Apoloogia dell'esperienza estetica*, tr.it. di C. Gentili, Torino, Einaudi, 1986. Su Jauss si veda «Poétique», 39, 1979. Inoltre: R. Warning, *Rezeptionsästhetik*, München, 1975. Sul movimento della poetica francese, che ha le sue origini nell'opera di Etienne Souriau (di cui si vedano *L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1929 e *La correspondance des arts*, Paris, 1947) si vedano i quattro volumi curati da René Passeron sulla poetica: *Recherches poétiques*, tome I, Paris, Klincksieck, 1974; *Recherches poétiques*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976; *La création collective*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1981; *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982. Di Passeron si vedano inoltre: *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1969; *L'oeuvre d'art et ses significations*. Si vedano inoltre: R. Court, *Le Musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976; J.P. Martinon, *Les métamorphoses du désir et l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1970; O. Revault d'Allones, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973; N. Grimaldi, *L'art ou la feinte passion*, Paris, PUF, 1983.

Di Maurice Merleau-Ponty si vedano, in particolare: *La struttura del comportamento* (1942), Milano, Bompiani, 1963; *Senso e non senso* (1948), Milano, 1962; *Segni* (1960), Milano, Il Saggiatore, 1974. Di particolare rilevanza risultano tuttavia: *Fenomenologia della percezione* (1945), tr.it. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965 e *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1969. Su Merleau-Ponty si vedano: A. Bonomi, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Milano, Il Saggiatore, 1967; F. Fanizza, *L'estetica di Merleau-Ponty*, in «Aut-Aut», n. 2, 1961; E. Kaelin, *An Existentialist Aesthetic. The theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison, Wisconsin U.P., 1962; G.B. De Sanctis, *L'estetica di due fenomenologi: Lévinas e Merleau-Ponty*, in «Rivista di studi crociani», IX, 1, gennaio-aprile 1972.

Di Mikel Dufrenne si vedano: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953; *Le poétique*, Paris, PUF, 1963, 1972² (tr. it., Urbino, 4 Venti, 1981); *Esthétique et philosophie*, tome I (1967); tome II (1976); tome III (1983), Paris, Klincksieck; *Pour l'homme*, Paris, 1968; *Art et Politique*, Paris, UGE, 1974; *Subversion-Perversion*, Paris, PUF, 1977; *L'inventaire des a*

priori, Paris, Bourgois, 1981. Su Mikel Dufrenne si vedano: AA.VV., *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges M. Dufrenne*, Paris, UGE, 1975; J.C. Piguet, *Esthétique et phénoménologie. A propos de M. Dufrenne*, in «Kant Studien», 47, 1955-56; J. Taminioux, *Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*, in «Revue philosophique de Louvain», 55, 1957; P. Ricoeur, *Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'a priori selon M. Dufrenne*, in «Esprit», 1961; E. Lévinas, *A priori et subjectivité*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», ottobre-dicembre 1962; A. Manesco, *Il problema dell'oggetto estetico. Alcune note su M. Dufrenne*, in «il verri», n. 7, 1977; D. Formaggio, *M. Dufrenne, la Natura e il senso del poetico*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 2, 1982; E. Franzini, *Natura e poesia. Su un inventario degli a priori di M. Dufrenne*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 2, 1982. Di Jean-François Lyotard si veda, in particolare, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 (di quest'opera è stata presentata la traduzione italiana dell'introduzione, a cura di F. Mariani Zini, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», n. 4, 1986. L'opera uscirà in lingua italiana a fine 1987 presso le edizioni Unicopli di Milano). Di Lyotard si vedano inoltre: *A partire da Marx e da Freud*, prefazione di G. Vattimo, Milano, Multhipla, 1979; *Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1974; (tr. it., Firenze, 1978); *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981; *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Milano, Feltrinelli, 1982; *Il dissidio*, Milano, Feltrinelli, 1984. Su Lyotard si vedano (oltre alla citata introduzione di Vattimo): R. Gasché, *Deconstruction as Criticism*, in «Glyph», n. 6, 1979, pp. 177-216; M. Enadeau-J.L. Thébaud, *Lyotard in Dictionnaire des Philosophes*, Paris, PUF, 1983; M. Ferraris, *Tracce. Nichilismo, Moderno, Postmoderno*, Milano, Multhipla, 1983; Maurizio Ferraris, *La svolta testuale*, Milano, Unicopli, 1986. Si sono inoltre utilizzati: G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1975; P. Ricoeur, *Del'interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, il Saggiatore, 1967. Costante riferimento dell'intero lavoro è stata la filosofia fenomenologica di Edmund Husserl, con particolare riferimento alle sue seguenti opere: *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, Milano, il Saggiatore, 1965; *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura*, a cura di E. Filippini, 3 voll., Torino, Einaudi, 1965; *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di A. Marini, Milano, Angeli, 1981; *Logica formale e trascendentale*, a cura di G. Neri, Bari, Laterza, 1966; *Meditazioni cartesiane*, a cura di F. Costa, Milano, 1960; *La filosofia come scienza rigorosa*, Torino, Paravia, 1975; *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1961.

Sugli sviluppi della fenomenologia, in particolare in Italia, si sono inoltre tenuti presenti: E. Paci, *Idee per una enciclopedia fenomenologica*, Milano, Bompiani, 1973; E. Paci, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano, il Saggiatore, 1963; G. Piana, *Esistenza e storia negli inediti di Husserl*, Milano, Lampugnani Nigri, 1965; G. Piana, *I problemi della fenomenologia*, Milano, Mondadori, 1966; G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Milano, il Saggiatore, 1979; G. Piana, *Colori e suoni*, Milano, Unicopli, 1982; E. Migliorini, *Critica, oggetto e logica*, Firenze, Il Fiorino, 1968; S. Zecchi, *Fenomenologia dell'esperienza, Saggio su Husserl*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; S. Zecchi, *La fenomenologia dopo Husserl nella cultura contemporanea*, 2 volumi, Firenze, La Nuova Italia, 1978; S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book, 1984.

Per quanto riguarda l'estetica e i suoi rapporti con la fenomenologia nella cultura italiana si sono considerati: D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano, 1962; D. Formaggio, *La fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, 1978; D. Formaggio, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981³; D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, Bologna, il Mulino, 1983; D. Formaggio, *Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell'estetica*, in AA.VV., *Dino Formaggio e l'estetica*, Milano, Unicopli, 1985; G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976; G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, 1981; G. Scaramuzza, *Antonio Banfi, la ragione e l'estetico*, Padova, Cleup, 1985.

Si sono poi tenuti presenti autori che risultano fondamentali per una tematizzazione filosofica dell'estetica: M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte* (1923), a cura di L. Perucchi e L. Scaramuzza, Milano, Unicopli, 1986; K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, a cura di A. Banfi, Milano, Minuziano, 1945; K. Fiedler, *L'attività artistica*, a cura di C.L. Ragghianti, Venezia, Neri Pozza, 1963; J. Mukarovsky, *Il significato dell'estetica*, tr.it. di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1973³. A queste si aggiungono le opere di Michail Bachtin; in particolare: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979; *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968³; *Sulla metodologia delle scienze umanistiche*, in «Il Ponte», 1979, nn. 11-12; *Scienza della letteratura e scienze umane*, in «Scienze umane», n. 4, 1980. Vi sono inoltre una serie di opere che, se non firmate dallo stesso Bachtin ma da suoi allievi e seguaci, ne rispecchiano tutta via in gran parte il pensiero: V.N. Volosinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo,

1976; V.N. Volosinov, *Freudismo*, Bari, Dedalo, 1977; V.N. Volosinov, *Il linguaggio come pratica sociale*, Bari, Dedalo, 1980; P. Medvedev, *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Bari, Dedalo, 1978.

Su Bachtin si vedano: D. Formaggio, *Le estetiche sociologiche materialistiche*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1981; I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1974; J. Kristeva, *Semiotiché. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; AA.VV., *Michail Bachtin, Semiotica, teoria della letteratura, e marxismo*, a cura di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1977; A. Ponzio, M. Bachtin, Bari, Dedalo, 1980; M. Holquist, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 1981; *Bachtin teorico del dialogo*, a cura di F. Corona, Milano, Angeli, 1986. Particolarmente importante su Bachtin è il volume di Tzvetan Todorov: *M. Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. Todorov è tornato sull'opera di Bachtin in *Critica della critica*, Torino, Einaudi, 1986. Questo libro è molto importante perché ricostruisce il percorso teorico di Todorov, al quale ci si è richiamati nel III e nel IV capitolo. Fra le sue opere si ricordano: la fondamentale antologia *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968; il saggio *Poetica* in AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo*, Milano, Isedi, 1961; *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977; *Teorie del simbolo*, a cura di C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984; *Simbolismo e interpretazione*, tr. it. di C. De Vecchi, Napoli, Guida, 1986; *Les genres du discours*, Paris, Seuil 1978; *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1984.