

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2004 | Volume XLIII | Fascicoli 1-2

Sconfinamenti

*

Luoghi e immagini del Moderno

Massimo Adinolfi

Massimo Cacciari

Girolamo Dal Maso

Pina De Luca

Massimo Donà

Félix Duque

Filippo Fimiani

Graziano Lingua

Maria Passaro

Marco Russo

Eugenio Trías

Angelo Trimarco

Vincenzo Vitiello



Il Pensiero

rivista di filosofia

Riedizione 2016 in occasione dei 60 anni della rivista.

Comitati e direzioni attuali

Rivista diretta da Vincenzo Vitiello e Massimo Adinolfi.

Comitato scientifico internazionale: Massimo Cacciari, Félix Duque, Jean-François Kervégan, Thomas Rentsch, Volker Rühle, Carlo Sini, Hans Vorländer.

Direzione scientifica: Piero Coda, Florinda Cambria, Giannino Di Tommaso, Massimo Donà, Enrica Lisciani-Petrini, Valerio Rocco Lozano, Rocco Ronchi, Luigi Vero Tarca.

Redazione: Alessandro Apruzzese, Michele Capasso, Ernesto Forcellino, Giulio Gorla, Davide Grossi, Lucilla Guidi, Chiara Maggese, Anna Parente, Giacomo Petrarca, Filippo Silva.

Anno 2004 | Volume XLIII | Fascicoli 1-2

Comitati e direzioni nel 2004

Direzione scientifica: Franco Bosio, Giannino V. Di Tommaso, Giorgio Guzzoni, Leo Lugarini, Vincenzo Vitiello.

Segreteria di redazione: Domenico Grimaldi.

© 2004, Leo Lugarini. Editore: Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli.

© 2017 - riedizione, Vincenzo Vitiello. Editore: Edizioni Inschibboleth - Roma.

Il numero riportato sul margine esterno del testo corrisponde al numero di pagina dell'edizione originale.

ISSN 1824-4971

ISBN ebook 978-88-85716-58-2

Registrazione: Tribunale di Rieti, n. 3/2015; *precedente registrazione:* Tribunale di Rieti, n. 2/1978. *Deposito legale:* febbraio 2017. *Proprietario della testata:* Vincenzo Vitiello. *Editore:* Inschibboleth società cooperativa - Roma. *Direttore responsabile:* Francesco Cundari. *Curatore della riedizione in occasione dei 60 anni della rivista:* Giuseppe Pintus. *Impaginazione:* Inschibboleth società cooperativa. *Sede della pubblicazione:* Rieti. *Indirizzo per la corrispondenza:* Inschibboleth società cooperativa, Via G. Macchi 94, 00133, Roma - Italia, *e-mail:* info@inschibbolethedizioni.com, ilpensiero@inschibbolethedizioni.com, *web:* www.inschibbolethedizioni.com.

La riedizione è stata resa possibile grazie al contributo di:



Fondazione
di Sardegna



Si ringraziano gli studenti del Liceo Classico Azuni e del Liceo Scientifico Marconi di Sassari per la collaborazione nella revisione dei testi.

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2004 | Volume XLIII

InSCHIBBOLETH

INDICE

Anno 2004 | Volume XLIII | Fascicolo 1
Sconfinamenti. Filosofia, Musica, Arti figurative, Letteratura

Sconfinamenti p. 9

Saggi

MASSIMO CACCIARI, *Da Hegel a Duchamp* » 11

EUGENIO TRÍAS, *Stravinsky: il grande sacrificio* » 23

VINCENZO VITIELLO, *Arte e natura. Heidegger alessandrino?* » 35

ANGELO TRIMARCO, *Post-histoire. L'«estetica della sparizione» e il privilegio dell'arte* » 57

PINA DE LUCA, *Nel segno del bianco. Il colloquio di María Zambrano con la pittura* » 71

FILIPPO FIMIANI, *De l'antique Vénus le superbe fantôme. Memoria e riscrittura dell'arte in Der Zauberberg di Thomas Mann* » 89

Anno 2004 | Volume XLIII | Fascicolo 2
Luoghi e immagini del Moderno. Filosofia, Arte, Religione

Al Lettore » 111

Saggi

FÉLIX DUQUE, *Don Chisciotte, o l'individuo finto* » 113

VINCENZO VITIELLO, *Il Don Quijote e il Faust. Per un'interpretazione dell'alessandrinismo moderno* » 139

MASSIMO DONÀ, <i>La creazione dello spazio nell'esperienza estetica. Altri suoni, altri spazi</i>	» 169
MARCO RUSSO, <i>Segno, significato, mimesi. Intorno alla teoria della notazione di Goodman e Adorno</i>	» 189
MASSIMO ADINOLFI, <i>Il vaso di Ozu. Qualche considerazione sul cinema e l'immagine</i>	» 211
GRAZIANO LINGUA, <i>Invisibile luce. Questioni di teoria dell'immagine nell'icona</i>	» 231
GIROLAMO DAL MASO, <i>Danza e silenzio. Teologia e affetti in Bach</i>	» 251
MARIA PASSARO, <i>I pensieri sull'arte di Jawlensky e Galka</i>	» 267

Il Pensiero

rivista di filosofia

Anno 2004 | Volume XLIII | Fascicolo 1

Sconfinamenti
Filosofia, Musica, Arti figurative, Letteratura

Sconfinamenti

Filosofia, Musica, Arti figurative o visive, Letteratura

Bio-neurologi e scienziati della mente, attraverso esperimenti di laboratorio che confortano le molte ricostruzioni dell'evoluzione naturale, hanno disegnato in mappe precise le regioni del cervello che presiedono ai vari sensi ed ai sentimenti, alla coscienza e alla memoria, al linguaggio e al pensiero. La rete neurale spiega insieme con le distinte percezioni del colore e della figura, del movimento e del suono, la loro connessione. All'origine, quindi, colore e disegno son separati; tanto più lo sono la vista e il suono, l'olfatto e il gusto. Il parlare e il vedere.

5

La scienza fisica ci apprende che dietro il tavolo che vediamo, tocchiamo, solleviamo, su cui possiamo gli occhiali e la penna, il libro e il PC, si cela altro tavolo, il tavolo «scientifico», fatto di molecole e atomi e particelle ancor più piccole, neutroni, positroni, elettroni, che si muovono vorticosamente nel vuoto. Il tavolo della scienza è fatto principalmente di vuoto.

Non solo la pipa del quadro famoso «n'est pas une pipe», anche quella odorosa e calda di buon tabacco che stringiamo tra le mani, assaporandone in anticipo l'aroma, non è pipa; almeno non è quella cosa che crediamo di stringere tra le mani portandola alla bocca. E tuttavia continuiamo a fumare, e gustiamo con il palato, ma non meno con la vista, con l'olfatto. Un senso rinvia ad altri, a tutti e a qualcuno in particolare. Dal rumore dei passi riconosciamo la persona amata o temuta, attesa o inaspettata; un fiore ci rammenta un amore, un giorno felice; un accordo di violino la tristezza infinita di una perdita mai compensata, risarcita. Una parola dice tutto, oltre la memoria della cosa, talvolta; tal'altra non indica neppure ciò che è presente, lì, dinanzi a noi, alla mano.

Che cosa vediamo? Che cosa sentiamo? Cosa e come pensiamo, ricordiamo?

Un sottile filosofo insegnava che gli uomini che ci accade di vedere dal balcone camminare per istrada, realmente li vediamo col pensiero. Gli occhi ci fanno vedere mantelli e cappelli muoversi, non uomini. Vediamo col pensiero e la memoria, certo; ma non è men vero che pensiamo e ricordiamo con

gli occhi e le orecchie. Con le mani, il naso, il palato. Tastando, odorando, assaporando...

6 *È un bel dire che l'uomo è un'unità di senso e intelletto, di percezione e memoria, di natura e cultura. È un bel dire che l'uomo è storia. Ma questa, poi, la storia, è la gabbia nella quale siamo reclusi, o l'orizzonte aperto del nostro com-prendere? La vita passa attraverso la rete a maglie fitte dei nostri concetti, e pensieri, e memorie, o noi restiamo fuori del mondo e della vita, divisi da noi stessi?*

Sono barriere i nostri concetti, o confini che permettono, se non addirittura invitano a oltrepassarli? Conoscere il limite implica averlo oltrepassato. Vede il confine solo lo sguardo che s'è spinto oltre. Ma lo sguardo che vede al di là del limite, non scorge altro limite ancora? Passare il limite, non è insieme ritrovarlo?

*Tra le molte e spesso divergenti definizioni che dell'uomo sono state date lungo l'intera storia dell'Occidente, la più profondamente evocatrice resta quella dettata dalla illimitata «fantasia filologica» di Platone, che fa discendere *ánthropos* – il nome greco di «uomo» – dalla contrazione di *anathrôn* e *ópopo*: quegli che riflette sulle cose viste. L'interpretazione moderna di questa definizione – l'interpretazione del pensiero che soffre del proprio *alessandrinismo*, non storico, ma «strutturale» – è il verso di Rilke: *Freilich, ist es seltsam die Erde nicht mehr zu bewohnen. Su questa stranezza di non abitare più la terra, e ciò non per cultura o storia, ma per natura, questo fascicolo del «Pensiero» invita a riflettere. Sì, ancora a riflettere. Noi, *anathrôn* e *ópopo*. Cercando, tentando nuovi sconfinamenti e nuove trasgressioni.**

Da Hegel a Duchamp*

Massimo Cacciari

Dopo decenni di ermeneutiche heideggeriane sull'origine dell'opera, da un lato, e sofisticati formalismi semiologici, dall'altro, sarà necessario ritornare a un'intelligente lettura di Hegel per tentare una concreta fenomenologia dell'arte contemporanea? Noi lo pensiamo, e in queste poche pagine vorremmo limitarci a indicare un programma di lavoro volto alla dimostrazione di tale assunto.

Le due più grandi riflessioni filosofiche sull'arte che l'Occidente abbia prodotto, quella platonica e quella hegeliana, sono state anche quelle più radicalmente fraintese. La prima, col ridurre *mimesis* a imitazione e con lo stabilire su tale base le ragioni della sua critica contro quella parte della *poiesis* «che riguarda la musica e la poesia» (*Simposio*, 205 c)¹. La seconda, con l'interpretarne storicisticamente la dialettica che assolutamente distingue e proprio per ciò relaziona arte-religione-filosofia. Se si comprende la collocazione dell'arte nel sistema hegeliano, si dovrà dire che non della sua «morte» si tratta, quanto piuttosto della sua *necessità*. Nel manifestare sensibilmente anche ciò che è supremo (e nel renderlo così anche più vicino ai sensi e all'*Empfindung*²), l'arte rappresenta, infatti, un necessario e intramontabile principio dialettico – quel principio per cui *der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*, per cui la verità stessa non sarebbe se anche non apparisse, se non fosse *per sé* oltre che *in sé*. Ciò vale in generale per l'arte, al di là delle mote-

7

* Pubblicato in inglese, in *The last days*, a cura di J.L. Brea, per l'Expo universale di Siviglia nel 1992, e poi in francese nel mio libro *Le dieu qui danse*, Grasset, Paris 2000. Poiché, come si dice all'inizio del saggio, questo non costituisce che l'abbozzo di una ricerca, credo utile segnalare almeno altri miei due lavori degli ultimi anni, che hanno cercato di mantenere l'impegno: Ricordando la tragedia, da Aristotele, in Aa. Vv., in onore di F. Papi, Milano 2000, e Arte e terrore, in «Micromega», Annuario di Filosofia 2003.

¹ Non posso qui neppure accennare al significato autentico della polemica platonica contro la poesia. Devo rimandare al mio *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990, p. 359 sgg.

² Cfr. G.F.W. Hegel, *Vorlesung über die Aesthetik* (= *Aesthetik*), I, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, p. 21.

8 plici forme del suo manifestare: «esponendo» il proprio mondo, essa mostra la verità come *a-letheia*, disvelamento, illuminazione, epifania dell'essenza. Il negativo dell'essenza, l'apparire, è perciò essenziale all'essenza; producendo il momento del negativo, manifestandone l'essenzialità allo stesso sentimento, e cioè *inverando* quella stessa sfera del sentimento, abbandonata altrimenti all'insignificanza, al superfluo, all'arbitrio, l'arte appare necessaria e *insostituibile* nella costruzione del sistema. «In qual misura c'è qualcosa come l'arte?» C'è qualcosa come l'arte poiché l'essenza della verità consiste appunto nel poter esser prodotta, nel potersi «storicizzare», nell'*evenire*. «L'arte fa scaturire la verità»³. Se la verità è pensata come *a-letheia*, l'espressione «morte dell'arte» non potrà essere interpretata che in questi termini: appartiene al dominio dell'arte (è essenzialmente proprio «dell'arte») la rappresentazione sensibile («convincente» per il sentimento stesso) che il negativo (la morte) è essenziale all'essenza, che la verità stessa non sarebbe se non «trapassasse» nella *parvenza*. Questo principio vale per l'arte in generale – ma con il tramonto dell'«arte bella» (*die schönen Tage der griechischen Kunst*), e ancor più con il compimento delle antinomie del Romantico, esso si erge al centro della sua consapevole riflessione. Il nesso *tra morte e arte* – pensarlo e immaginarlo (porlo, cioè, in immagini sensibili) – appare come il *problema di* quella forma storicamente determinata dello storicizzarsi della verità che è l'arte contemporanea.

Nel momento stesso in cui la rappresentazione artistica diviene consapevole della propria necessità in quanto rappresentazione del «negativo» della verità, i suoi confini nei confronti del pensiero riflessivo si fanno di necessità confusi e incerti. Se l'arte assume il significato che si è detto, è evidente che essa parteciperà in pieno alla *Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens* (*Asthetik*, I, p. 25), alla «paideia» della nostra età, che è dominata appunto dalla riflessione e dal pensiero. Ma è altrettanto evidente che la distinzione dei rispettivi domini sulla base della limitatezza dell'arte a un contenuto determinato, alla forma sensibile, all'«instabile parvenza» (p. 23), appare teoreticamente labilissima. Se la parvenza non è ciò che *non* deve essere, ma, all'opposto, è essenziale all'essenza – essenziale all'essenza sarà necessariamente l'apparire anche in un contenuto determinato, in una forma sensibile e, infine, nella stessa più instabile delle parvenze. E perciò l'arte dovrà *riflettere*, con tutta la potenza della riflessione, sul proprio destino di rappresentare la verità nel suo necessario «trapassare», nel suo «negarsi» fin nell'apparenza a essa più opposta. Questa forma artistica, inesorabilmente connessa alla riflessione, susciterà il nostro giudizio e verrà sottoposta alla nostra meditazione (*unserer denkenden Betrachtung*, p. 25), anzi inviterà a tale «pensante considerazione». Quest'arte non è se non «nella» *Reflexionsbildung* e «per la» *denkende*

³ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. Firenze, 1968, p. 42; p. 55. Il nucleo teoretico dell'«estetica» heideggeriana non porta, come si vede, una sola spanna «oltre» Hegel.

Betrachtung – la «considerazione pensante» non appartiene soltanto al giudizio che se ne dà, ma, ben oltre, alla sua stessa verità costitutiva.

Grandiosa rinuncia – e grandioso congedo: da ogni utopia dell'arte come suprema mediatrice tra natura e libertà, dell'arte come realizzazione dello «schema» kantiano, dell'arte come conciliazione di ciò che la storia ha separato, compiuta comunione tra umano e divino. E nello stesso tempo teorizzazione delle aporie in essa implicite, per cui quell'utopia non viene affatto semplicemente negata ma *svolta*: è nel suo svolgersi che si manifesta la necessità, il destino della «morte» dell'arte, di una riflessione *estetica*, e cioè di una riflessione nell'ambito della rappresentazione sensibile, sull'esser-parvenza del vero, sull'esser-mortale del divino. In Hegel è proprio il radicale svolgimento dell'idea romantica a renderne inevitabile la rinuncia. E di una tale rinuncia, che è insieme svolgimento, è fatta la «poesia pensante» contemporanea.

L'arte contemporanea può esistere solo come *riflessiva*; ogni «bellezza», ogni immediatezza, ogni armonia debbono esserle negate. Anzi, essa ne rappresenta appunto la effettuale negazione, la «morte». Riflessione e mediazione: quest'arte *analizzerà* ogni presupposto, *criticherà* ogni apparente immediatezza. Nulla può essere *riflettuto* nel suo specchio come avente in sé e per sé valore. Ha «valore» soltanto ciò che si produce attraverso la riflessione, l'immagine riflessa. Dunque, avrà «valore», in sostanza, soltanto l'opera che immagina, che pone in-immagini e *non* riproduce alcuna datità, anzi: l'opera che liquida l'idea stessa di un dato in sé, di un *Objektum*, *Gegen-stand*, presupposto alla riflessione discorsivo-immaginativa. È il principio dell'*Ironia*, principio romantico, o di un certo romanticismo (Schlegel, in parte; Solger, Tieck), eppure decisivo per la stessa costruzione sistematica hegeliana. Se l'arte non fosse questa potenza riflessiva che tutto pone e *dissolve*, se essa non fosse anche rappresentazione della nullità di ogni oggettivo in sé, dovrebbe, allora sì, essere abbandonata come un mero «rilassamento dello spirito», un *Überfluss* (p. 16), poiché in nessun modo apparterrebbe «all'attività dell'idea: negarsi come l'infinito e l'universale a finitezza e particolarità» (pp. 98-99).

È fin troppo noto come Hegel critichi il principio dissolvente dell'ironia perché impotente «a restaurare (*wiederherzustellen*)» l'universale nel finito e particolare. Ma questa critica non ne tocca l'aporia intrinseca, che è ciò che invece conta per la fenomenologia dell'arte contemporanea. Secondo questo aspetto, si dovrebbe piuttosto dire che l'ironia romantica è impotente a condurre a termine la morte dell'immediato presupposto, poiché la sua critica *presuppone*, al di là di ogni parvenza, la «genialità divina, per cui ogni cosa è solo creatura priva d'essenza» (p. 95). Dall'ironia è «salvo» sempre e comunque quell'Io (quella coscienza) cui «nessun contenuto appare come assoluto in sé e per sé, ma come parvenza da sé prodotta e distruttibile». L'ironia è nihilismo imperfetto⁴, e la sua «insoddisfazione» non può nascere

⁴ Mi pare sia questo anche il punto di vista di Nietzsche, allorché egli parla della «presunzione» dell'autore ironico (*Umano, troppo umano*, Milano 1977², Af. 372), simile a un cane che

10 tanto dall'assenza di alcunché di «sostanziale e di solido» (p. 96) (perché mai dovrebbe avvertire ciò come segno della propria impotenza, se la sua potenza consiste appunto nell'eliminare tutto ciò che appare solido e duraturo?), ma dal non riuscire a dissolvere ironicamente quel divino che per essa continua a essere l'Io, ancora fichtianamente, nonostante tutto, concepito.

Il movimento riflessivo-immaginario dell'arte contemporanea non può perciò arrestarsi alla forma ironica, all'annichilimento di ciò che appare «l'alto e l'ottimo» *agli occhi dell'Io*. Quest'arte dovrà *astrarre* dalla stessa immediata presupposizione dell'Io: la sua riflessione dovrà farsi auto-riflessiva, o assumere a contenuto della propria critica-analisi quello stesso preteso *soggetto* della riflessione. Soggetto e oggetto formano *un* sistema; e laddove le forme soggettive della rappresentazione non mettono più capo a solide e durature rappresentazioni, quelle stesse forme risultano «insalvabili». La liquidazione della prospettiva fondata sulla genialità ironica è il perno della contemporanea morte dell'arte (nel senso già spiegato), e perciò quest'arte non può essere detta romantico-ironica. L'«assalto» all'estetico, o al «retinico», che la contraddistingue (in manifestazioni così tra loro distinte come in Kandinskij e in Klee, in Malevic e in Mondrian), ha ormai alle spalle l'«assalto» all'oggetto, l'astrazione dal presupposto oggettivo – ciò che qui conta è *l'analisi*, il dissolversi del principio stesso che conduceva il processo astrattivo (ancora nell'impressionismo, e forse anche nel futurismo, «impressionismo urbano» per Duchamp) nel Grande Gioco della *Reflexionsbildung*. Tutto ciò che si forma e costruisce è prodotto della riflessione, di regole e leggi riflessive, che non possono far capo ad alcun immediato. Relazioni e misure senza fondamento costituiscono la rappresentazione, dove nessun corpo può svolgere un ruolo privilegiato, duraturo, stabile di riferimento. *Reflexionsbildung*, nel senso più rigoroso, è la *quarta dimensio*, assolutamente impercettibile, «sola mente» concepibile, di Malevic – *Reflexionsbildung*, la *mathesis* intuitivo-costruttiva di Mondrian, ma anche la polifonia, la pluridimensionalità della *singola* figura, in Klee, della figura concepita come puro *possess*, e cioè quand'essa *non* era. La radicale revoca in dubbio, che l'ironia rappresenta, è il presupposto, certamente, di tale *Reflexionsbildung*, ma non la esaurisce affatto. Il semplice annichilimento dell'«alto e ottimo» nel loro apparire in individui e caratteri determinati, finiti, è, nella forma ironica, ancora un alcunché di immediato, e la «volontà di potenza» che annichilisce è qui ancora *il* punto di vista della costruzione. Nel mondo, invece, della universale mediazione si espone il relativo, la relazione in quanto tale, il numero o *ritmo* che di volta in volta

11 stabilisce un rapporto tra apparenze-fenomeni *in-differenti*.

In termini hegeliani, questa situazione non potrebbe esser detta ironica – ma potrebbe, forse, esser definita comica. Proprio sul comico si conclude

abbia imparato a ridere oltre che a mordere – e, insieme, però, definisce «in parte distruttivo, in parte ironico» il nihilismo stesso come ideale di *suprema potenza* (*Frammenti Postumi*, autunno 1887, Milano 1975, pp. 9-39).

l'*Estetica*. Credo si tratti di un'intuizione ancora tutta da «lavorare». Il comico si distingue nettamente dal ridicolo, come pure dalla satira, che costituisce la forma del passaggio dall'arte classica al Romantico. Ridicolo è l'immediato manifestarsi di un agire privo di qualsiasi sostanza (*Aesthetik*, III, p. 527). E la vanità di questo agire costituisce per l'appunto l'oggetto della satira, dove «un nobile spirito (*ein edler Geist*), un animo virtuoso, cui rimane negata la realizzazione della sua coscienza in un mondo di vizio e stoltezza, si rivolge con dolorosa indignazione o sottile arguzia e gelida amarezza contro l'esistenza che gli sta di fronte e ridicolizza o disprezza il mondo, che direttamente contraddice la sua astratta idea di virtù e verità» (*Aesthetik*, II, pp. 122-123). L'ironia potrebbe, allora, concepirsi come il radicale approfondimento speculativo della satira. Nell'ironia si ribadisce, infatti, come si è visto, il presupposto dell'Io, ma quest'Io non è l'«anima bella» che si sente straniera nelle miserie del mondo e che astrattamente le giudica; l'Io ironico-dissolvente riconosce che il destino dell'universale è *morire* nel suo «storicizzarsi» in individui determinati. E questo *morire* non ha certo nulla di ridicolo. È proprio l'ironia romantica ad aver reso impossibile ogni satira nell'arte contemporanea.

Ma il comico? Comico è, in generale, «la soggettività che da se stessa porta in contraddizione e dissolve il proprio agire, ma rimane parimenti quieta e certa di sé» (*Aesthetik*, III, p. 552). Il comico, dunque, svolge l'aporia della forma ironica fino a dissolverne il soggetto; in esso si dissolve quello stesso agire che nullificava ogni presupposto esterno all'Io. E il mondo dell'universale mediazione, dove nessun fondamento è predicabile, raggiungibile; ogni determinazione vale in quanto *si riflette* in altro da sé, diviene altro. Così l'agire del soggetto conduce inesorabilmente a prodotti contrari al suo fine, e ogni forma può esser concepita solo de-formandola nella relazione con infinite altre possibili». Non ci sono combinazioni impossibili» (Gombrovicz). Impossibile è unicamente rispondere alla domanda, e cioè «fondare» l'*ars combinatoria*, da nessuno agita, da nessuno progettata, di cui il nostro stesso occhio è parte. Impossibile è giudicare, e *esser-giudicati*. Il giudizio consiste nello stesso *processo*. Profonda comicità kafkiana. Profonda comicità dell'Azione Parallela. Profonda comicità di questa *libertà senz'impiego*, che rovina in se stessa, libera da ogni fondamento, e quindi da ogni proprio fine, dell'agire dell'arte contemporanea. Ma perché si possa parlare di forma comica non basta la *riflessione* che dissolve ogni nesso causale, ogni rapporto denotativo parola-cosa, non basta che la volontà distrugga se stessa con i propri mezzi. Occorre che *nel* Grande Gioco («spirito» che ne penetra ogni aspetto, ma che a esso rimane assolutamente immanente) risuoni alto, sereno, scevro da ogni cattiveria o motteggio, il *Riso*. La satira non ride, giudica. L'ironia non ride, dissolve. Comica, invece, è la situazione stessa, la rete irriducibile delle maschere e dei ruoli, che debbono continuamente *finger*e (in tutti i significati del termine) progetti e fini, che continuamente naufragano e sono da capo tentati. Chi agisce, e agisce perfettamente riflettendo, perfettamente educato a tutti i mezzi e a tutti gli artifici della riflessione, perfetto «geometra»,

Monsieur Teste, e insieme consapevole della contraddizione che reca in sé, «libero» dal frutto del suo agire, costui è la vera «persona» comica.

Profeti di un simile Riso sono forse il Momus albertiano (non la Follia di Erasmo, che è «burattino» dell'anima nobile, dell'uomo virtuoso), il buffone di Shakespeare, *El Geografo* di Velázquez o l'Archimede di Ribera – ma è certo che le possibilità del comico, come compimento dell'arte immaginativo-riflessiva, dell'arte della mediazione universale, vengono teorizzate soltanto con Duchamp. Qui non solo l'agire si «astrae» da ogni intento mimetico⁵; non solo il suo gioco «rilassa» la nostra fisica da ogni direzione e da ogni senso presupposto; non solo ogni forma appare come proiezione di un'altra, e perciò ogni visibile come «stampo» dell'invisibile. Occorre aggiungere che lo sconvolgimento delle drammatiche del *logos*, delle sue leggi tridimensionali, del suo preteso regno della necessità, è *profondamente* comico, è Riso. Attingere il massimo livello dell'ineestetico, dell'inutile, dell'ingiustificabile (è Duchamp che parla), *épuisier* il senso delle parole, non risalendo alla loro Origine, al loro *etymon* (e qui precisamente il comico si distingue dal tragico), ma svuotandole, «rilassandole», conferendo a ogni lettera valori semantici arbitrari, non suscita il riso presso qualche spettatore, ma è il comico dell'arte, in cui davvero radicalmente si «immagini» la *morte* di ogni presupporre. Chi non sappia realmente partecipare al Riso di quest'arte, con tutto il suo *spirito*, non potrà mai comprenderla, tantomeno *amarla* (*amor intellectualis*).

Solo al culmine della *Reflexionsbildung* è possibile un tale Riso. E, dunque, al culmine dell'infelicità, allorché l'intelletto ha dissolto ogni immediatezza, ogni illusione di originario. «Anzi, quanto conoscono meglio la vanità dei predetti beni, e l'infelicità della vita; e quantomeno sperano, e meno eziandio sono atti a godere; tanto maggiormente sogliono i particolari uomini essere inclinati al riso». «Quanto più l'uomo cresce (massime di esperienza e di senno, perché molti sono sempre bambini), e crescendo si fa più incapace di infelicità, tanto egli si fa più proclive e domestico al riso, e più straniero al pianto». L'aveva detto Sofocle nell'*Aiace* («nel non pensare è dolce la vita»),
 13 l'aveva mostrato nell'*Edipo*. Lo ripete qui Leopardi, mostrando una dimensione del comico e del Riso che doveva sfuggire a Hegel: quella per cui l'autentico comico si connette all'apprendere attraverso il dolore, proprio della forma tragica. Si potrebbe dire che comica diviene la stessa azione tragica, allorché il suo svolgimento non reca più a alcuna *techne* capace di guarire il dolore (*techne alypias*). Questa è propriamente la situazione del *Trauerspiel*, del gioco luttuoso dell'*allegoria* indecidibile – nel cui spazio l'uomo, riflet-

⁵ Ma anche dall'intenzione, dalla volontà univoca per l'astrazione. La «grande astrazione», coerente col proprio principio, è del tutto indifferente nei confronti del «figurativo» o «non figurativo». La «grande astrazione» deve valere anche come astrazione dall'intenzione «non figurativa». Essa è, d'altra parte, perfettamente cosciente del fatto che proprio la ricerca della massima «somialianza» conduce alla distanza massima della «riproduzione» dal «modello», e che occorre non cercare di «riprodurlo» se se ne vuole ottenere una «copia» la più «somialiante» possibile.

tendo, si fa «proclive e domestico al riso». L'esempio (esempio-limite, forse, come, nel suo genere, lo è Duchamp) di tale connessione è, nell'arte contemporanea, Samuel Beckett.

Riso libero da ogni «amore» per se stesso, da ogni *philopsichia*, diremmo, libero da ogni risentimento per le miserie del mondo – riso che *esaurisce* le possibilità di impiego delle tre esecrabili parolette: credere, giudicare, essere (Duchamp). Ma riso, a un tempo, come culmine della sofferenza, dei *pathemata*, che strappano via da ogni immediato, da ogni fondamento, da tutte le antiche dimore del linguaggio – dalla ben fondata Terra goethiana. Il *Trauerspiel* rappresenta questo sradicamento – ma la parola che ne illumina lo spazio è, alla fine, quella del riso. Se l'uomo nasce al pianto, rinasce soltanto allorché apprende questo riso (che non è satira, che non è suscitato da alcunché di ridicolo, che neppure può confondersi con l'ironia). Il riso mostra il naufragio di ogni *techne alypias*, ma, insieme, l'infaticabile *scepsi* che conduce da domanda a domanda, da costruzione a costruzione, da possibile a possibile – agire *gratuito*, poiché senza principio di ragione e senza fine; agire che non è agire secondo un principio di scopo, agire paradossale, auto-contraddittorio, ingiustificabile e ingiudicabile. Perfettamente comico. È noto il detto hegeliano, per cui di fronte all'arte del nostro tempo è impossibile sostare pregando. Ma è forse possibile un agire ancor più profondo: riflettere ridendo.

Quest'ultima considerazione ci porta all'altro aspetto del comico non sviluppato da Hegel, e fondamentale invece per la fenomenologia dell'arte contemporanea. La comprensione del nesso tra il comico e la forma drammatica (ne è Cervantes il profeta?) conduce, lo si è visto, a un riso che dissolve veramente ogni legame, ogni *religio*, nei confronti di rappresentazioni definite, di contenuti determinati – un riso che libera, anzitutto, dalla servitù prima: quella che condanna al Sé. Nel gioco comico il Sé si arrischia integralmente, si *spende* senza riserve, si dà via senza nulla attendersi. Solo in questo momento l'eliminazione del presupposto, iniziata con la forma ironica, può dirsi compiuta. Ma questo momento sembra coincidere con il Mistico. La *Reflexionsbildung* dell'arte contemporanea non è riducibile a «vie analitiche»; in essa la liquidazione di ogni *superstitio* (di ogni credenza *immediata* non solo nell'immagine retinica, ma nell'Io stesso), la dismissione da ogni volontà rappresentativa (da ogni pretesa di obbiettivare il proprio fine), l'opposizione tra lo spirito, il *pneuma* del proprio Gioco onni-avvolgente, e le ragioni definite della *psiché*, che inesorabilmente riporta a queste «leggi» della visione, alle convenzioni del fra-intendersi – tutto ciò indica nessi costitutivi con il paradossale e insieme lucidissimo linguaggio del Mistico. Nessi espliciti non solo nella «grande astrazione» di un Malevic o di un Mondrian⁶, ma evidenti anche

⁶ Si tratta di nessi *filologicamente* dimostrabili, non di vaghe assonanze teosofiche – esattamente come per i rapporti tra «grande astrazione» e pensiero fisico-matematico contemporaneo. Ho analizzato gli uni e gli altri nel mio *Icone della Legge*, Milano, 1985.

in Duchamp, laddove si comprenda con J. Clair, che il Grande Vetro è anche «ombra riflessa di una realtà superiore», «varco di comunicazione». L'in-differenza dei significati, l'*irreligio* nei loro confronti, non è affatto astratta iconoclastia, ma far-vuoto, immaginare il Vuoto come accogliente com-possibilità. Riso potrebbe, allora, suonare come *Chaos*, come l'Aperto. A differenza della forma ironica, quella del Riso non dovrebbe, allora, apparire come compiuto nihilismo, o come diabolica astrazione/separazione, ma come costruttiva intuizione – intuizione, cioè, analiticamente definibile e nient' affatto sentimento, improvvisazione, arbitrio – del Vuoto: pro-duzione, *poiesis*, del Vuoto *via* dalla «ricchezza» dei significati. «Morte» dei significati, ma per «risorgere» come immagini *veramente nuda*; *Kenosis* che spera tuttavia autentica *povertà*. Ma morte e *kenosis* perseguibili soltanto attraverso la più rigorosa *Reflexionsbildung*. E in questo si potrebbe anche sbrigativamente cogliere la differenza tra il linguaggio propriamente mistico e l'agire di quest'arte, se non ci sovvenissero, prepotenti, le parole di San Juan de la Cruz: «... porque aquí no se escribirán cosas muy morales y sabrosas para todos los espirituales que gustan de ir por cosas dulces y sabrosas a Dios – *sino doctrina sustancial y sólida*, así para los unos como para los otros, si quisieren pasar a la *desnudez de espíritu* que aquí se escribe». Purgazione attiva, svuotamento intellettuale del Sé, volontà e intelligenza che superano se stesse al proprio *akmé*, non dimenticando o negando la propria potenza: di questa mistica ascetica (da *askesis*: esercizio, fatica, ricerca), piuttosto che estatica, ci pare intessuta la «grande astrazione» contemporanea.

Ma nell'incrociare la prospettiva mistica, quel grande Riso comico-drammatico che matura, per forza di spietata riflessione, dalla forma romantica dell'ironia, subisce un'autentica *metanoia*, cambia mente davvero. Il comico appartiene ancora alla storia-destino della rappresentazione; innova, sì, ma all'interno dell'indiscussa evidenza che arte è rappresentazione, è produrre alla presenza. E questa evidenza, a sua volta, si stabilisce nell'ambito di quella più generale riguardante ogni forma di *poiesis*, per cui l'arte rimane sempre *mimesis*: imitazione del fare in generale come far-apparire alla luce.

15 Il gesto eroico della «grande astrazione» consiste nell'assalto a questa radicale, originaria idea di *mimesis*, e nient' affatto nella dissoluzione dell'intenzionalità imitativa nei confronti di oggetti, caratteri, sentimenti determinati, che è cosa del tutto secondaria e, alla fine, indifferente. La «grande astrazione», insomma, vuol liberare dall'imitazione della forma universale, dogmaticamente presupposta, ritenuta per sé evidente, *del fare*. *Qui si stabilisce una vera frattura nella storia della rappresentazione*: la metamorfosi non avviene più al suo interno, ma la domanda, l'interrogazione, la *scepsi* è posta sul pro-durre, sul rappresentare, sull'*ex-primere* in quanto tale. L'idea malevichiana della «morte del sole» indica tale *metanoia*. Ma altrettanto la «cosa» di Duchamp: non la forma della sua rappresentazione conta ormai, ma vale soltanto che di fronte al suo nudo darsi insorga la domanda: perché non Niente? Certo, questa «inversione» del pro-durre, questa via della *de-creatio* dovrà offrirsi ancora in forme sensibili. È l'aporia di ogni via «interiore», almeno

nell'ambito della nostra *Reflexionsbildung*: la volontà che nega se stessa è ancora volontà. Ma appunto per questo rimane essenziale la forma del comico. Comica appare precisamente la situazione-limite: che proprio il darsi nudo della cosa sia segno, ombra, stampo del Niente; che proprio il culmine del pro-durre, lì dove il suo processo sembra pervenire a un risultato stabile e quieto, apra l'abisso della via inversa, della *de-creatio*. E, ancora, profondamente comico, già lo abbiamo visto, è che la volontà si esprima, nonostante tutto, in prodotti opposti al suo fine: qui la volontà è volontà-di-non-volere, eppure deve sempre di nuovo «tradirsi» in volontà-di-intenzionalità rappresentativa, e cioè di Vita.

Possiamo, allora, dire che questo caratterizza la dimensione mistica dell'arte contemporanea rispetto a quella tradizione della mistica europea, propriamente intesa, che pure ha al suo centro gli stessi temi della nudità, del Vuoto, della *de-creatio*: la sua inesorabile connessione al dramma del comico. Lo si può cogliere in modo esemplare nell'opera di Giacometti. Già il «racconto» che egli stesso ne fa è irresistibilmente comico: non riusciva a scolpire personaggi interi; nel corso del lavoro, la figura andava inesorabilmente rimpicciolendosi; «per smetterla con questo rimpicciolimento, un giorno ho deciso di cominciare una scultura grande così (un metro circa) e di non cedere su un millimetro a tutti i costi». «Ci è riuscito?» gli chiede Pierre Dumayet. «Sì, perché l'avevo deciso. Ma è successo il contrario. Invece di ridursi così (in altezza), si è ridotta così (di spessore)». Racconto degno di un Hoffmann. La figura tende a sparire, implode. L'artista combatte questa «necessità», ma, alla fine, è costretto a assecondarla (e ne ha «terrore»). La figura ha come nausea a manifestarsi. E questa nausea è espressa dall'artista col *cancellarne* la stessa presenza. Il suo fare non consiste, infatti, nel procedere dalla non-presenza alla presenza, all'Aperto, dal Vuoto al pieno, ma nel *ridurre* il pieno, nel cancellarlo lentamente e pazientemente. Come la figura stessa, in qualche modo, invoca. «Non costruisco se non distruggendo, non avanzo se non voltando le spalle alla meta» (Giacometti): la situazione comica iniziale pone capo così alla precisa indicazione della *de-creatio* come paradossale fare dell'arte. E poiché il fine della *de-creatio* è assolutamente impossibile a rappresentare, ecco che ciò che interessa quest'arte non può essere che il proprio *scacco*: essa può soltanto avvicinarsi alla propria «visione», che è impossibile a rendere, anzi: che è l'Impossibile. Al culmine della «grande astrazione» si inverte così il dramma cézanniano: l'impossibilità di rappresentare veramente questa mela sul tavolo, la cosa in tutta la «profondità» del suo puro esserci. *L'impossibile* a cogliere profondità dell'apparire.

Certo la fenomenologia fin qui tracciata non esaurisce affatto il complesso delle forme dell'arte contemporanea – credo però che ne indichi il *fondo*. Il cul di sacco, se si vuole. L'aporia cui esse pervengono, allorché *riflettono* spietatamente sui propri principi. Null'altro che questo si afferma nell'espressione «morte dell'arte»: l'ergersi del proprio stesso morire, del proprio stesso *andare a fondo* (insieme al dissolversi di ogni immediato, di ogni presupposto) come problema destinale dell'arte, problema immanente allo sviluppo delle

sue stesse forme a partire dal Romantico. L'itinerario dalla satira all'ironia, al comico, al mistico, non è né lineare né storicisticamente descrivibile. Esso procede necessariamente per «tipi ideali», che in realtà si «confondono» sempre. L'importante è notare che anche i prodotti più sincretistici «confondono» in sé sempre precisamente questi «tipi ideali». In diversissime forme l'arte contemporanea ha percorso l'itinerario che abbiamo indicato; si può dire che ogni singolo artista lo ha sperimentato e risperimentato, «immaginandone» i tipi in modi originali. È certamente possibile arrestarsi a uno di essi; o non attraversarli integralmente; è certamente possibile «rimbalzare» dal fondo del Mistico alle forme che sembravano avere inesorabilmente condotto a esso. È possibile «ripetere» il grembo romantico; è possibile altresì «ripeterne» ciò che sembra rappresentarne il compimento (poiché nessuno potrà dire quanto il compimento sia destinato a durare). Ma ciò che sembra difficile negare è che questo itinerario, o questa meditante considerazione dell'arte «riflessiva» del nostro tempo, giunge a indicare uno scacco-limite, un confine invalicabile per la storia stessa del rappresentare, laddove individua, nel gioco del comico, o nel reciproco richiamarsi di comico e *Trauerspiel*, l'emergere ineludibile del problema mistico per eccellenza: *de-creatio, noluntas*. Detto in altri termini, era appunto questo il tema della riflessione hegeliana: non si trattava affatto di decretare astrattamente la scomparsa dell'arte, ché, anzi, è proprio la sua necessità che va ribadita alla luce della stessa logica del sistema, ma di cogliere, immanente alla forma artistica, tutta la «febbre del negativo» che conduceva alla crisi non di modi determinati del fare, non di momenti distinti del pro-durre, ma del rappresentare stesso in quanto tale.

17 Se il discorso hegeliano lontanamente assomigliasse a quelle «molte voci» che F. Schlegel sente affermare essere la poesia null'altro che *Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntnis*⁷, qualcosa appunto di «superfluo», che «il chiaro meriggio dell'Aufklärung» disperderà come nebbia al sole – allora si potrebbero ancora opporgli, appunto, le considerazioni schlegeliane, le ragioni della «libera apparenza del gioco dell'immaginazione» (*ib.*, p. 160). Ma è proprio della potenza dell'*Einbildungskraft* che parla Hegel – ed è questa potenza, al suo culmine, che egli vede destinata a rivolgersi contro se stessa. Né Hegel oppone intellettualisticamente-astrattamente alla genialità romantica come *synthetisierendes Prinzip* (Novalis), all'arte-magia romantica come creazione dell'Io totale, *vollständig*, l'ironia (e le sue avventure), ma coglie negli stessi aspetti diabolici della forma ironica la «perfezione» di quel Principio, l'esito di quella «magia». E infatti l'utopia romantica della comunione dell'inconciliabile, spirito e natura, finito e infinito, può esprimersi soltanto *analogicamente*. L'analogia, però, indica il carattere di un concetto che, applicandosi a diverse dimensioni dell'essere, muta di significato, senza perdere l'unità del proprio contenuto. Se si smarrisce questa unità, si ha semplice so-

⁷ F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in Id., *Kritische Schriften*, München, 1964, p. 58.



Inschibboleth Edizioni - Via G. Macchi 94 - 00136 - Roma - www.inschibbolethedizioni.com

Per abbonarsi o richiedere singoli numeri è possibile inviare una mail all'editore, all'indirizzo: ordini@inschibbolethedizioni.com.

Nella mail occorre indicare Nome, Cognome (oppure ragione sociale) e l'indirizzo di spedizione.

Se si intende richiedere la fattura occorre indicare anche Codice Fiscale o Partita iva.

L'editore risponderà alla mail indicando le modalità di pagamento.

In alternativa è possibile abbonarsi o ordinare singoli numeri e provvedere al relativo pagamento direttamente on line, visitando il sito dell'editore <http://www.inschibbolethedizioni.com> o la pagina della rivista all'indirizzo <https://www.inschibbolethedizioni.com/il-pensiero>.

Per garantire la continuità nell'invio dei fascicoli l'abbonamento che non sarà disdetto entro il 30 settembre di ciascun anno si intenderà tacitamente rinnovato e fatturato a gennaio dell'anno successivo.

Le richieste di abbonamento, le segnalazioni di mutamento di indirizzo e i reclami per mancato ricevimento di fascicoli vanno inviate per mail a ordini@inschibbolethedizioni.com.

Fascicolo 1: *Sconfinamenti. Filosofia, Musica, Arti figurative, Letteratura*

Saggi

M. CACCIARI, *Da Hegel a Duchamp*; E. TRÍAS, *Stravinsky: il grande sacrificio*; V. VITIELLO, *Arte e natura. Heidegger alessandrino?*; A. TRIMARCO, *Post-histoire. L'«estetica della sparizione» e il privilegio dell'arte*; P. DE LUCA, *Nel segno del bianco. Il colloquio di María Zambrano con la pittura*; F. FIMIANI, *De l'antique Vénus le superbe fantôme. Memoria e riscrittura dell'arte in Der Zauberberg di Thomas Mann.*

Fascicolo 2: *Luoghi e immagini del Moderno. Filosofia, Arte, Religione*

Saggi

F. DUQUE, *Don Chisciotte, o l'individuo finto*; V. VITIELLO, *Il Don Quijote e il Faust. Per un'interpretazione dell'alessandrino moderno*; M. DONÀ, *La creazione dello spazio nell'esperienza estetica. Altri suoni, altri spazi*; M. RUSSO, *Segno, significato, mimesi. Intorno alla teoria della notazione di Goodman e Adorno*; M. ADINOLFI, *Il vaso di Ozu. Qualche considerazione sul cinema e l'immagine*; G. LINGUA, *Invisibile luce. Questioni di teoria dell'immagine nell'icona*; G. DAL MASO, *Danza e silenzio. Teologia e affetti in Bach*; M. PASSARO, *I pensieri sull'arte di Jawlensky e Galka.*