

L'OPERA D'ARTE COME EPIFANIA DELLA VERITÀ DELL'ENTE IN HANS GEORG GADAMER

MASSIMILIANO MIRTO

Istituto Superiore di Scienze Religiose "S. Pietro"

L'obra d'art com epifania de la veritat de l'ens a Hans Georg Gadamer

RESUM: L'obra Veritat i Mètode de Hans Georg Gadamer, que estudia el naixement de les ciències de l'esperit, dedica la primera secció a l'ontologia de l'obra d'art, obrint així una visió interessant sobre la qüestió del significat del concepte d'experiència del coneixement. En tant que intent, perfectament reeixit, de definir l'art com a coneixement extra metòdic de la veritat, i com experiència plenament vàlida de la realitat, posa necessàriament en qüestió els límits del concepte "d'experiència", tal com va ser formulat per Kant a la Crítica de la Raó Pura, i com va ser després assumit en el debat al voltant del naixement de les ciències de l'esperit durant el segle XIX. Després de tot, existeix, respecte al valor cognoscitiu de l'art, una espècie d'exclusió, un prejudici dolent (diria el mateix Gadamer), que impedeix comprendre la realitat que hi ha fora del marc que el mètode físic-matemàtic de la ciència ens concedeix. El problema ja va ser plantejat, i d'alguna manera resolt, per Husserl a la Crisi de les ciències europees i la fenomenologia transcendental, però troba en l'obra de Gadamer un valuós aclariment en relació al mateix problema dels fonaments del coneixement.

La idea original de l'article rau en la possibilitat de mostrar com una de les conseqüències d'aquesta reducció del concepte d'experiència a la mera experiència "matemàticament mesurable" condueix al fenomen de la irreligió occidental, com tan bé han evidenciat August del Noce o Hans Jonas..

RESUM: L'opera Verità e metodo di Hans Georg Gadamer, che pur mira alla fondazione delle Geistesswissenschaften, nel dedicare la prima sezione alla ontologia dell'opera d'arte, apre un interessante spiraglio circa la questione del significato del concetto di esperienza per la conoscenza. Nel tentativo, perfettamente riuscito, di definire l'arte come conoscenza extrametodica della verità, e come esperienza pienamente valida della realtà, deve necessariamente porre la questione dei limiti del concetto di "esperienza" così come era stato elaborato da Kant nella Critica della Ragion Pura, e come era stato poi ereditato nel dibattito intorno alla fondazione delle scienze

dello Spirito nell'800. A ben guardare, esiste, nei confronti del valore conoscitivo dell'arte, una specie di esclusione, un cattivo pregiudizio (direbbe lo stesso Gadamer), che impedisce di comprendere la realtà al di fuori della finestra che il metodo fisico-matematico delle scienze della natura ci concede. Il problema era stato già avvertito, e a suo modo affrontato, già da Husserl nella Crisi delle Scienze europee e la fenomenologia trascendentale, ma trova nell'opera di Gadamer un valido contributo di chiarimento, in relazione al problema stesso dei fondamenti della conoscenza.

L'idea originale dell'articolo sta nel tentare di mostrare come una delle conseguenze di questo appiattimento del concetto di esperienza alla sola esperienza "matematicamente misurabile" conduce al fenomeno della irreligione occidentale ben evidenziato sia da Augusto del Noce sia da Hans Jonas.

L'arte nell'epoca del dominio delle scienze della tecnica

Nei *Prolegomeni a una logica pura*, parte preparatoria delle *Ricerche Logiche*, Edmund Husserl, trattando la questione dei fondamenti della logica nel confronto tra le pretese relativiste dello psicologismo e quelle platoneggianti del logicismo, fa un paragone con l'arte che può risultare utile alla nostra ricerca ed in un certo senso giustificarne il suo *telos* interno. Il passo a cui ci riferiamo è il seguente:

 351

“Come sappiamo dalla nostra stessa esperienza quotidiana, la maestria con la quale un artista domina la sua materia ed il deciso e spesso sicuro giudizio con il quale egli valuta opere della sua arte si fondano solo eccezionalmente su una conoscenza delle leggi che prescrivono direzione ed ordine al decorso delle manifestazioni pratiche e che determinano al tempo stesso i criteri valutativi secondo i quali va apprezzata la perfezione o imperfezione dell'opera compiuta. Di regola non sarà l'artista attivo ad illuminarci sui principi della sua arte. Il suo operare e il suo valutare non avvengono in base a principi. Nella sua attività creativa egli segue l'interno fervore delle sue forze armonicamente educate; nel formulare giudizi, la sua raffinata sensibilità artistica. Ciò non accade soltanto nel campo delle belle arti, a cui immediatamente si pensa, ma in ogni arte in genere, prendendo questo termine nel senso più lato”¹.

¹ Edmund Husserl, *Logiche Untersuchungen*, trad. it. *Ricerche logiche*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 29. Edmund Gustav Albrecht Husserl (Prostějov, 8 aprile 1859 – Friburgo in Brisgovia, 26 aprile 1938) è stato un filosofo e matematico austriaco naturalizzato tedesco, fondatore della fenomenologia. La corrente filosofica della fenomenologia ha influenzato gran parte della cultura del Novecento europeo e non solo.

Elaborare una teoria sui fondamenti dell'arte spetta, quindi, non tanto all'artista, preso dal suo fervore creativo, quanto alla filosofia che riflette sui fondamenti in genere: in questo caso quelli del prodursi stesso dell'opera d'arte e del suo valore di verità. Lo scopo di queste brevi riflessioni sarà quello di riflettere sul come Gadamer intenda la funzione esemplare dell'arte nella fondazione dell'ontologia ermeneutica per poter giungere, in primo luogo, ad un concetto di esperienza che trascenda i limiti e le pastoie impostegli da Kant, e rendere quindi ragione della giustezza della pretesa di verità delle *Geisteswissenschaften* ovvero delle scienze dello spirito e, in secondo luogo, dare ragione del compito perenne della filosofia. A noi interessa non tanto l'esito del percorso del padre dell'ermeneutica quanto la specificità della sua riflessione sull'opera d'arte e sulla funzione civile della pittura. In effetti, il suo percorso filosofico è tutto teso all'ontologia dell'esperienza ermeneutica e consiste essenzialmente in una riflessione intorno ai fondamenti delle scienze dello spirito che, a suo dire, hanno qualcosa in comune con l'arte. Non seguiremo però interamente il percorso fondativo di Gadamer, ma ci limiteremo a trarre qualche considerazione a partire proprio dal nucleo estetico di *Verità e Metodo*. Giuliano Sansonetti, attento studioso dell'ermeneutica gadameriana, nel suo saggio su Gadamer si riferisce proprio a questo quando afferma che le scienze dello spirito "appartengono... a quella sfera dell'esperienza extrametodica, che il modello illuminista e scienziato del sapere ha finito per sacrificare, relegandola in un ambito irrilevante per la conoscenza e la verità"². Questo ostracismo metodologico ha comportato un grave errore dal quale ancora oggi la filosofia non è riuscita a liberarsi e che, secondo il nostro modesto parere, ha certamente contribuito all'esplosione irreligiosa della nostra contemporaneità caratterizzata dal relativismo, dallo scientismo e dal naturalismo³. Il concetto di metodo, cui in genere oggi ci si riferisce, è quello elaborato dalla filosofia moderna in termini di fondamenti della conoscenza scientifica ovvero della giustificazione della validità delle scienze stesse e della loro pretesa

² Giuliano Sansonetti, *Il pensiero di Gadamer*, Morcelliana, Brescia 1988, p. 123 (d'ora in poi PG).

³ Non è questo il momento né il luogo per affrontare questo problema. Si tenga solo presente che lo sviluppo delle scienze è strettamente connesso allo sviluppo della società occidentale tanto da definirne in modo peculiare, assieme allo sviluppo della democrazia e del libero mercato, quasi l'essenza stessa. Sarebbe oltremodo estremamente importante dimostrare quanto tutto questo discenda necessariamente dalle radici cristiane dell'occidente stesso, ma ci rendiamo conto che tale discussione ci porterebbe molto lontano dal tema qui affrontato.

di verità⁴. Quando si parla di metodo⁵, però, va fatta una differenza tra il concetto di metodo della scienza moderna e quello dei Greci; infatti, nella modernità per metodo scientifico si intende piuttosto una riduzione del sapere al modello delle scienze della natura. Non a caso Husserl ha dedicato tutta la sua vita a dimostrare quanto fosse fuorviante questo scadimento del pensiero, imputabile certamente a Galileo e riscontrabile in tutto il cammino della modernità, che apre la strada al modello scientifico matematicamente inteso e riduce la realtà ai soli *mathemata*. Per i Greci, invece, il metodo indicava “*un avvicinamento adeguato a ciò che si deve conoscere (...), il concetto di metodo ricavava la misura della propria adeguatezza sempre dalla specificità del campo d'indagine*”⁶.

⁴ Ben diverso l'esito che tale concetto ha assunto nella post-modernità già pienamente riscontrato da nel lontano 1938 nelle critiche che muoveva alle scienze europee in piena crisi di fondamento. Il metodo, nell'epoca post-moderna, si è ridotto ormai a manifestare non più l'essenza dell'ente quanto, invece, a svelare pienamente l'esito nichilista della stessa modernità che consiste nel potere di progettare, determinandola, la natura stessa dell'ente e nell'efficacia pratica di questo progetto; questo il significato di ciò che comunemente chiamiamo scienza moderna. In pratica, si tratta qui dell'inveramento dell'utopia baconiana come si è poi realizzato nel pieno dominio dell'ente e nella capacità dell'uomo di progettarlo a partire dalla visione e dai risultati della scienza moderna e della tecnologia ad essa collegata. Scienza intesa non più come teoria ma come conoscenza e dominio indiscriminato dell'ente attraverso la conoscenza delle leggi della natura e, perciò, dell'essere stesso dalla natura divenuta semplice materia prima. Il senso della crisi delle scienze, epifania del senso della crisi della modernità e dell'occidente, non va visto nello sviluppo delle scienze stesse, che anzi sono il tratto peculiare dell'occidente, ma nella separazione tra sviluppo delle scienze e società cristiana. Questa separazione è avvenuta a partire da una opzione fondamentale della stessa modernità. Essa non è il destino necessario dello sviluppo delle libertà e delle scienze, ma una delle sue possibili manifestazioni, purtroppo quella che si è maggiormente affermata diventando la visione storico – filosofica dominante.

⁵ Metodo (dal greco *Méthodos*) sta a significare sia orientamento di ricerca e sia una particolare tecnica di ricerca, ma anche, nella concezione moderna, un insieme di operazioni, determinate dal calcolo, che ci consente di giungere ad un risultato chiaro ed evidente. La filosofia moderna, da Cartesio in poi, ha trovato proprio nella matematica tale modello esemplare. Resta il fatto che analizzando il significato del termine greco *òdos*, letteralmente 'via', 'strada', si trova un'assonanza logica con il termine metodo. Infatti volendo leggere *òdos* in senso traslato si ricava il seguente significato: “modo di fare qualcosa, modo di agire, *metodo*” (cfr . Lorenzo Rocci. *Vocabolario Greco –Italiano*, alla voce *òdos*, 3). In un certo senso, nel termine “metodo” è insito il concetto di via, possibilità di risoluzione, uscita dal labirinto dell'enigma, sia pure in modo diverso dall'intendimento moderno, come sottolinea Sansonetti in PG, p.124.

⁶ H.G. Gadamer, *Lob der Theorie*, cit. in G. Sansonetti, PG, p. 124. Indubbiamente esiste uno slittamento semantico, che ha comportato uno slittamento logico, tra il significato greco di *Méthodos* = ricerca, investigazione, ma anche sistema, scienza, e quello moderno che lo intende appunto come insieme di operazioni valide che, perciò, si avvicina più al significato di procedura, protocollo operativo, e quindi di calcolo.

Accade quindi che il metodo, oramai inteso solo in relazione alle scienze cosiddette esatte, ha prodotto nel campo dell'arte una svalutazione del senso di verità dell'opera d'arte stessa, senso di verità che, invece, la tradizione occidentale sempre le aveva riconosciuto tanto nell'antichità quanto nel medioevo. Da parte nostra, non possiamo che rammaricarci di quanto poco il pensiero di G.B. Vico abbia avuto influenza sullo sviluppo del pensiero scientifico della modernità nell'ambito della fondazione delle scienze dello spirito, a tal punto che si è dovuti attendere la profondità e l'acume delle indagini di Edmund Husserl, e poi di Gadamer, per riprendere la questione con il dovuto rigore. Lo stesso Sansonetti sottolinea questo aspetto quando afferma come Gadamer, in *Verità e Metodo*, riconosca che *"un momento importante della tradizione umanistica è individuato nell'affermazione della nozione di **sensus communis**, nella forma che Vico poteva ancora mutuare dalla cultura latina"*⁷. Da questa affermazione ci pare di poter ricavare un concetto interessante, poi ampiamente ripreso dal progetto gadameriano di fondazione delle *Geisteswissenschaften*, che riteniamo importante sottolineare a questo punto della riflessione.

 354

In un certo senso il passaggio del timone della civiltà nell'epoca moderna dall'Italia al resto d'Europa: Francia, Inghilterra e Germania, ha fatto sì che il grande contributo della riflessione intorno alla Tradizione impedisse al pensiero moderno, nella sua esasperata ricerca di un metodo che desse ragione degli sviluppi delle scienze della natura, che allora andavano così poderosamente sviluppandosi, proprio quella riflessione intorno alla tradizione greco-romana prima, e cristiana poi, che l'Umanesimo ancora conservava sia pure avendo esso stesso già aperto una frattura nel *continuum* con la Tradizione medievale.

In questo modo, ci pare, si è aperta la via verso il superamento della tradizione stessa. Infatti, i moderni, dopo aver acquisito l'importanza dell'imitazione degli antichi, passarono, saltandoli a piè pari, all'imitazione di ciò che gli antichi stessi imitavano: la natura. Ma, oramai, con occhio completamente chiuso verso la tradizione che negli studi umanistici ancora trovava pieno e fecondo terreno. Senza dubbio Vico, col suo richiamo alla scientificità delle lettere e della storia e perciò della filosofia, rimaneva un esempio isolato nel turbinio della modernità, poi completamente dimenticato. Il *sensus communis* di Vico - che tanto somiglia al mondo-della-vita di Husserl - *"orienta ... il*

⁷ Sansonetti PG, pp. 124 - 5.

comportamento dell'uomo nei confronti della realtà, perché prima ancora di 'conoscere' egli è chiamato a valutare le situazioni ed a prendere delle decisioni"⁸.

Un'altra considerazione preliminare ci sia concessa. Nel *Discorso sulla Poesia* Salvatore Quasimodo affermava: "La poesia è l'uomo"⁹. Quanto detto dal poeta siciliano ci pare si possa tranquillamente ritenere valido per tutta l'arte, e dire perciò, con lui: "L'arte è l'uomo". Difatti l'arte esprime non solo ciò che gli uomini intendono di sé e del mondo, attraverso una filosofia per immagini, ma attraverso questa stessa via apre ad una nuova conoscenza del mondo, ne rivela in un certo senso l'intima essenza. Per comprendere al meglio il compito ermeneutico che Gadamer attribuisce all'opera d'arte in generale e, in particolare, alla pittura, in questo breve intervento esamineremo anche il rapporto arte – filosofia in alcuni filosofi dell'antichità, del medioevo e dell'età moderna, per meglio comprendere l'originalità delle riflessioni del padre dell'ontologia ermeneutica.

La concezione di Gadamer sulla natura dell'opera d'arte

La filosofia dell'età contemporanea, se s'intende con questo termine la filosofia che va da Kant ad oggi, si è più volte interessata dell'arte, si è confrontata con essa, ne ha cercato le origini, ne ha studiato le problematiche; insomma, si è fatta carico dello stato dell'arte in una maniera sin ora mai vista. È questo un fatto occasionale? Inoltre, perché la filosofia moderna e contemporanea si pongono in relazione problematica con l'arte? È vero che già Platone ed Aristotele prendono posizione pro o contro l'arte, cercando anche di definirne la natura, il suo stesso essere. In modo particolare Aristotele nella *Poetica* aveva espresso una teoria della tragedia che ha avuto una grande fortuna nella storia del pensiero, ma queste analisi in fondo erano marginali rispetto all'ontologia, cioè alla Filosofia prima. In Platone, infatti, le riflessioni intorno all'arte, legate al problema politico e pedagogico, ebbero, come sappiamo, esito negativo in quanto l'arte veniva concepita come imitazione dell'imitazione, nulla avendo a che fare con il vero. L'arte era meno che *doxa* cioè meno che opinione; in Aristotele, invece, essa riacquistava valore in quanto il concetto di *mimesis* che ne era il fondamento, veniva, a differenza di Platone, caricato

⁸ Sansonetti PG,125.

⁹ Salvatore Quasimodo, *Discorso intorno alla poesia*, Milano 1959.

di un significato nuovo, di un ruolo positivo, civile ed educativo, tanto da divenire il fondamento stesso della poetica della tragedia.

Nel pensiero contemporaneo l'arte assume un ruolo centrale nella costruzione dell'ontologia, cioè di quella visione costitutiva dell'essere che si offre nella comprensione del mondo. Se è pur vero che in Kant, autore di cui torneremo a parlare, l'arte non ha ancora raggiunto questa posizione centrale, pure a lui si devono i grandi fraintendimenti che, consolidatisi nel romanticismo, hanno inficiato una reale e vera comprensione dell'essere dell'arte situazione dalla quale solo adesso cominciamo a venirne fuori con difficoltà. Da Kant in poi l'arte, dicevamo, assume un ruolo sempre più centrale. E sarebbe veramente interessante, ma il tempo non ce lo consente, operare una riflessione storico-filosofica circa il posto – sempre più centrale – assunto dall'arte nella storia del pensiero da Schiller a Schelling, da Hegel a Schopenhauer, a Nietzsche e, per certi aspetti, anche a Kierkegaard, da Benedetto Croce fino ad Heidegger.

Ritengo, invece, per tutta una serie di motivi che verranno evidenziati durante la trattazione, che sia molto più importante riflettere sul ruolo che l'arte assume nelle ricerche di Gadamer, in quanto mai come in questo autore l'essere dell'opera d'arte viene messo in evidenza sino a giungere ad una chiarezza filosofica sinora completamente inedita. Va subito detto che nell'economia del pensiero di Gadamer l'analisi sull'essere dell'opera d'arte assume un ruolo ed un compito esemplari rispetto alla costituzione e fondazione delle *Geisteswissenschaften* ovvero delle scienze dello spirito, nel senso che tale analisi è preparatoria alla fondazione di una ontologia ermeneutica, vero orizzonte cui tende la riflessione gadameriana. È noto, infatti, che la *Messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte* è la prima parte di *Verità e Metodo*¹⁰ e svolge una funzione in un certo senso preparatoria. Ma dall'analisi del pensiero di Gadamer emerge l'importanza che questi riserva all'arte circa la nostra esperienza costitutiva del mondo. Tale esemplarità dell'arte consiste proprio nel suo essere il luogo nel quale si manifesta chiaramente un modo diverso di esperire il mondo rispetto a quello sinora codificato dalla filosofia in relazione alla fondazione delle scienze della natura. Non a caso il filosofo di Tubinga definisce l'arte appunto

¹⁰ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr Paul Siebeck, Tubingen 1986, trad. it. con testo tedesco a fronte a cura di Gianni Vattimo, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 2000 (d'ora in poi WuM ed 2000).

come una esperienza extra-metodica della verità¹¹, intendendo con il termine metodo proprio ciò che la filosofia moderna aveva definito come l'essere delle scienze della natura.

Per prima cosa Gadamer fa notare, imputando a Kant tale travisamento, che la modernità ha concepito l'arte come qualcosa di separato e di autonomo rispetto alla vita dell'uomo, e ciò come conseguenza del fatto che è stato " *ristretto il concetto di conoscenza all'uso teoretico e pratico della ragione*"¹². Effetto di ciò è stata l'abitudine a relegare l'arte e l'esperienza estetica in una zona marginale della vita spirituale, completamente avulsa dalle questioni veritative e fondamentali dell'esistere stesso. Va da sé che, privata di ogni valore veritativo, l'arte presso i moderni si configura come il luogo del sogno e delle belle apparenze presso cui rifugiarsi per fuggire dall'esistenza e dalle sue impellenti richieste. Sono appunto Kant e Schiller, a detta di Gadamer, i responsabili di questa riduzione dell'arte; a Kant va imputata la soggettivizzazione dell'estetica moderna, mentre a Schiller la concezione dell'arte come di un mondo parallelo fatto di belle apparenze che nulla hanno a che fare con la realtà¹³. Esistono certamente delle differenze tra Kant e Schiller, per esempio circa il concetto di realtà, ma indubbiamente le due posizioni sono in un certo senso complementari e legate l'una all'altra. Infatti, circa il concetto di realtà cui Schiller contrappone la poesia non è più quello kantiano, " *tuttavia, in quanto kant, ai fini della sua critica della metafisica dogmatica, aveva ristretto il concetto di conoscenza esclusivamente alla possibilità di una pura scienza della natura affermando così in maniera incontrastata una concezione **nominalistica** della realtà, si deve dire che l'impasse ontologica in cui si trovò l'estetica del secolo XIX risale proprio a lui*"¹⁴.

Ovvio, perciò, che in un ambito nominalistico l'arte viene nuovamente svalutata e l'essere estetico viene colto in maniera insufficiente

¹¹ Si tenga presente quanto afferma Gadamer nell'Introduzione all'opera: " *Se nell'esperienza dell'arte abbiamo da fare con delle verità che oltrepassano radicalmente l'ambito della conoscenza metodica della scienza, lo stesso accade nelle scienze dello spirito, nelle quali la nostra tradizione storica, in tutte le sue forme, diventa bensì oggetto di indagine e di studio, ma nello stesso tempo ci parla essa stessa nella sua verità*" WuM, p. 23.

¹² H. G. Gadamer, WuM, p. 105.

¹³ " *Ciò ha vaste conseguenze. Giacché l'arte viene opposta come arte della bella apparenza alla realtà pratica, e pensata in base a questa opposizione. Al posto del rapporto di complementarietà che definiva fin dai tempi antichi la relazione tra arte e natura, sopravviene ora l'opposizione tra apparenza e realtà*". WuM, p. 189.

¹⁴ H. G. Gadamer, WuM, p. 191.

e travisata. Difatti, la riduzione dello *status* ontologico dell'esteticità al piano dell'apparenza estetica trova la sua radice, per l'appunto, nel fatto che il dominio del modello conoscitivo delle scienze della natura conduce a screditare ogni conoscenza che non possa essere ricondotta a tale ambito metodologico. All'arte intesa come bella apparenza Gadamer fa quindi corrispondere la *coscienza estetica*, la cui operazione tipica consiste nel mettere in opera un processo astrante definito *differenziazione estetica*. Per coscienza estetica si intende la capacità di astrarre gli elementi tipicamente estetici di un'opera, essa infatti, "fa astrazione da tutte le condizioni entro le quali noi possiamo accedere all'opera ed essa ci si mostra"¹⁵. Ciò significa che quella che chiamiamo opera d'arte è frutto di una attività de-contestualizzante poiché si prescinde da tutto ciò in cui un'opera d'arte si radica, dal suo contesto vitale, se ne trascurano i suoi rimandi morali e religiosi, non dal punto di vista della conoscenza ma da quello della destinazione dei contenuti stessi dell'opera d'arte. La differenziazione estetica quindi consiste nella separazione dell'opera d'arte dal suo contesto originario e nella fruizione del solo valore estetico. Infatti, Gadamer sottolinea che "in quanto si prescinde da tutto ciò in cui un'opera si radica come nel suo originario contesto vitale, da ogni funzione religiosa o profana in cui essa è posta e in cui aveva il suo significato, l'opera diviene visibile come pura opera d'arte. L'astrazione operata dalla coscienza estetica ha dunque un valore positivo per l'opera d'arte"¹⁶. La coscienza compie così un'opera di selezione tra ciò che esteticamente rilevante e ciò che non lo è e, così facendo, acquista quello che Gadamer definisce il suo carattere sovrano. Questo carattere che consiste appunto "nella sua facoltà di operare la differenziazione e di poter vedere tutto esteticamente"¹⁷, e inoltre produce quello che Gadamer definisce il carattere di simultaneità ovvero l'essere capace, da parte della coscienza estetica, di cogliere qualsivoglia capacità estetica riconosciuta come tale e di goderne. Il museo, la sala da concerto, la biblioteca universale, il teatro, sono tutti luoghi, secondo Gadamer, dove si manifesta questa differenziazione estetica prodotta appunto dalla coscienza estetica: essa manifesta la sua produttività proprio approntando queste sedi della simultaneità di cui sopra si è accennato. Altro aspetto collegato alla differenziazione estetica, come sua necessaria controparte, consiste nello sradicamento sociale dell'artista; se, infatti, "attraverso la differenziazione estetica, l'opera d'arte perde il suo posto e il mondo al quale appartiene, giacché viene ad appartenere alla coscienza estetica. Parallelamente a questo, anche l'artista

¹⁵ H. G. Gadamer, WuM, p. 195.

¹⁶ H. G. Gadamer, WuM, p. 195.

¹⁷ H. G. Gadamer, WuM, p. 195.

dal canto suo perde il suo posto nel mondo"; basti notare quanto l'operare dell'artista moderno sia slegato ed indipendente dalla figura del committente¹⁸. La conseguenza di questo fatto sta nella idealizzazione della figura dell'artista come libero creatore al di fuori degli schemi sociali che in genere sono caricati di una valenza negativa da una certa critica della società che ha il suo fondamento in Rousseau e termina nei maestri del sospetto, e che fa dell'artista la figura estetica quasi un "alter ego" del rivoluzionario, il più vicino al lui per condizione e comprensione. *"L'artista libero produce senza commissione. Ciò che lo caratterizza - afferma Gadamer - sembra essere proprio la piena indipendenza della sua produzione, egli acquista così anche socialmente i caratteri di un outsider, i cui modi di vivere non vengono misurati col metro del vivere comune. Il concetto di bohème, che nasce nel secolo XIX, rispecchia questo processo. La patria dei nomadi diventa il concetto generale che definisce il modo di vita dell'artista"*¹⁹. La conseguenza di questo spostamento di valori sta nel fatto che l'artista viene poi caricato di una missione redentiva, in virtù proprio della svalutazione del reale operata dalla coscienza estetica come conseguenza della restrizione del concetto di esperienza compiuta da Kant. *"Egli è qualcosa come un redentore terreno, le cui produzioni, in piccolo devono operare quella salvezza dalla rovina e dalla corruzione in cui spera il mondo ormai perduto"*²⁰. Ecco come l'utopia romantica ha relegato l'arte ad una dimensione altra, separata dalla realtà, e così il processo autentico della cultura, che consiste nell'innalzamento all'universalità, *Erhebung zur Allgemeinheit*, dello spirito si è completamente frantumato, mentre quel processo stesso che nel secolo XVIII con Kant ha condotto alla poetica del genio e nel XIX alla sacralizzazione dell'artista va oramai svaporando²¹.

Gadamer è invece interessato a difendere il principio della continuità tra esistenza ed opera d'arte e ciò viene reso possibile se si intende

¹⁸ H. G. Gadamer, WuM, p'. 199. Si legga quanto acuta e profonda è l'analisi che Gadamer fa intorno a questo punto. Egli afferma che *"mentre la nostra cultura comune è dominata a ancora dalle idee dell'epoca dell'arte come Erlebnis, occorre ricordare esplicitamente che il produrre artistico in base alla libera ispirazione, non su commissione, senza un tema prefissato e senza legami con una occasione determinata, era nel passato l'eccezione, mentre noi oggi proprio per questa ragione consideriamo l'architetto un arista sui generis, perché nella sua produzione egli non gode della stessa indipendenza dalla commissione e dalle esigenze occasionali esterne che hanno invece il poeta, il musicista o il pittore"*, WuM, p. 199.

¹⁹ H. G. Gadamer, WuM, p. 199.

²⁰ H. G. Gadamer, WuM. P.199.

²¹ *"Già la coscienza dell'artista d'oggi sembra negarlo. Assistiamo a una specie di crepuscolo del genio"*, WuM, p. 209, e più avanti: *"per Kant e gli idealisti l'opera d'arte si definiva come opera del genio"*, WuM, p. 211, definizione che tentava di risolvere il concetto di creazione come produzione inconscia, come la funzione trascendentale assegnata al genio.

l'opera d'arte come un modo dell'auto-comprensione che si compie come comprensione del mondo che si dà nell'opera d'arte stessa. *“Nella misura in cui incontriamo nel mondo l'opera d'arte e nell'opera un mondo - afferma Gadamer - essa non resta per noi un universo estraneo, entro il quale siamo attirati magicamente e per istanti. Invece, in essa impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità e puntualità dell'Erlebnis nella continuità della nostra esistenza”*²². Tutto ciò sta a significare che l'arte non può essere imprigionata nel cerchio della coscienza estetica, ma che *“positivamente... l'arte è conoscenza e che l'esperienza dell'opera d'arte rende partecipi di tale conoscenza”*²³. Si pone ora il problema di come sia possibile superare quella radicale soggettivizzazione dell'esteticità operata da Kant nella famosa *Critica del Giudizio*. Per far ciò Gadamer ritiene più che necessario ripensare sulla scorta delle lezioni di Estetica di Hegel il concetto di esperienza così come si è venuto a stabilire da Kant in poi, in maniera che *“anche l'esperienza dell'opera d'arte possa venir intesa come esperienza”*²⁴. Se però da una parte ciò significa rivalutare la dimensione storica dell'esperire, dall'altra non significa ricondurla all'Assoluto, come ha invece fatto Hegel, svilendone la natura propria; anzi, per Gadamer si tratta *“di tener fermo il punto di vista del finito”*²⁵; ma, va subito detto, questo processo di riduzione alla temporalità non significa affatto per Gadamer, che qui parla sulla scorta della lezione heideggeriana, né prospettivismo né relativismo come alcuni ritengono quanto invece sottolineare la necessità del superamento del soggettivismo moderno.

 360

L'analisi della struttura ontologica del gioco come via alla comprensione dell'essere dell'opera d'arte

Sulla scorta di quanto finora detto, un'interessante riflessione sull'essere dell'opera d'arte e sulla sua dimensione ontologica ci viene data dall'analisi che Gadamer fa della natura del gioco. Vale la pensa se-

²² H. G. Gadamer, WuM, p. 219.

²³ H. G. Gadamer, WuM, p. 219.

²⁴ H. G. Gadamer, WuM, p. 219.

²⁵ H. G. Gadamer, WuM, p. 223. Tant'è vero che Gadamer più avanti sottolinea: *“Interpretazione dell'essere nell'orizzonte del tempo non significa, come ancora si continua erroneamente a credere che l'esserci venga così radicalmente ridotto entro i limiti del tempo da non poter più lasciar sussistere nulla di permanente e di eterno, e da interpretarsi solo in base al proprio tempo e al proprio futuro. Se questa fosse la posizione di Heidegger, non sarebbe per nulla una critica e un superamento del soggettivismo, ma una radicalizzazione esistenzialistica di esso, a cui non sarebbe difficile profetizzare un futuro collettivistico”*, WuM, p. 223.

guirne i punti salienti. Ciò che interessa al Nostro è l'essere oggettivo del gioco e non la coscienza soggettiva del giocatore. E ciò che perché *“il soggetto del gioco non sono i giocatori, ma è il gioco che si produce attraverso i giocatori”*²⁶. In realtà il giocare consiste nell'essere giocati dal gioco, e proprio qui sta il suo fascino, il giocatore è soggiogato dal gioco e ciò si configura come la sovranità del gioco sui giocatori. Inoltre *“la struttura ordinata del gioco assorbe in sé il giocatore, e lo libera dal dovere di assumere l'iniziativa, dovere che costituisce il vero sforzo dell'esistenza. Ciò si vede anche nella tendenza spontanea alla ripetizione, che si manifesta nel giocatore, e nella tendenza continua che è propria del gioco stesso”*²⁷. La controparte estetica di questo discorso per quanto riguarda l'opera d'arte consiste nel fatto che l'opera d'arte possiede un primato sia su chi la produce sia su chi ne fruisce.

Altra caratteristica del gioco è, secondo Gadamer, il *Selbstdarstellung* ovvero l'autorappresentazione, essa consiste nell'assenza di scopo che determina l'essere del gioco e si manifesta nel giocare stesso, in breve: l'essenza del gioco sta nel gioco stesso. E *“l'autorappresentazione del gioco fa sì che il giocatore, per dir così, perviene ad autorappresentarsi egli stesso, nella misura in cui gioca a, così rappresenta, qualcosa”*²⁸. Infine, il giocatore immerso nel gioco è irretito e liberato dalla necessità di decidere. La controparte di questo discorso, per quanto concerne l'arte, sta nel fatto che l'arte viene intesa come un gioco dotato di regole precise e come ogni gioco essa è qualcosa di tremendamente serio quando ci si attiene alle sue regole.

Va inoltre notato che, poiché non c'è rappresentare che non sia un *“rappresentare rivolto a”*, cioè che non abbia come sua controparte il qualcuno cui il rappresentato è presentato, questa caratteristica del gioco viene definita da Gadamer come *Dasrstellung*, tanto che *“su ciò si fonda il peculiare carattere ludico dell'arte. Lo spazio chiuso del mondo del gioco lascia qui, per dir così, cadere le sue pareti”*²⁹. Il che tradotto nel mondo dell'opera d'arte significa che *“la rappresentazione dell'arte (Darstellung der Kunst) è essenzialmente costituita da questo*

²⁶ H. G. Gadamer, WuM, p. 229. Infatti, sottolinea Gadamer: *“il gioco... ha una sua essenza propria, indipendente dalla coscienza di coloro che giocano. Gioco si dà anche, anzi si dà proprio, là dove non c'è un orizzonte tematicamente definito dal per sé della soggettività, e dove non ci sono soggetti che si atteggiavano ludicamente”*, WuM, p. 229.

²⁷ H. G. Gadamer, WuM, p. 233. e più avanti l'autore conferma: *“È il gioco che ha in sua balia il giocatore, lo irretisce nel gioco, lo fa stare al gioco”*, WuM, p. 237.

²⁸ H. G. Gadamer, WuM, p. 241.

²⁹ H. G. Gadamer, WuM, p.241. I rimandi alla dimensione religiosa che si manifesta nel culto sono qui evidenti, ma poiché l'analisi di questo tema ci porterebbe molto lontano, ci limitiamo alla stretta natura del gioco e ai suoi rimandi all'opera d'arte.

*suo rivolgersi a qualcuno, anche quando di fatto non c'è nessuno che stia solo a guardare o ad ascoltare*³⁰. Ogni artista, qualunque sia la forma di espressione da lui prediletta, sa di avere dinanzi a sé lo spettatore ideale quando compone la sua opera ed è a lui che si sta rivolgendo; egli ha, potremmo dire con una metafora, proprio dinanzi ai suoi occhi il destinatario dell'opera.

Infine, Gadamer parla di *Verwandlung ins Gebilde* del gioco, cioè di *trasmutazione in forma*, che consiste nel divenire arte del gioco stesso, nel suo giungere alla perfezione. Trasmutazione che però non va intesa come cambiamento, in quanto il cambiamento presuppone il permanere della sostanza dell'essere che cambia, chi cambia, infatti, rimane sempre se stesso, seppur cambiato, *"trasmutazione significa invece che un qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è qualcosa d'altro, e che questo qualcosa d'altro, che esso come trasfigurato è, è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla"*³¹. In termini scolastici si potrebbe dire che al cambiamento compete l'accidente, la sostanza alla trasmutazione in forma. Insomma, il gioco non lascia più sussistere per nessuno l'identità dei giocatori, tutta l'attenzione è concentrata sul gioco stesso. E nel gioco *"ciò che non è più è però anzitutto il mondo nel quale siamo abituati a vivere. Trasmutazione in forma non significa semplicemente trasferimento in un altro mondo"*, ma in una nuova conoscenza del mondo stesso in cui viviamo. Il *Verwandlung ins Gebilde*, la trasmutazione in forma, è *"una trasmutazione nella verità, un Verwandlung ins Wahrheit. Non è una specie di incantesimo magico che aspetta sempre la parola che ce ne liberi facendoci ritornare al mondo di prima; è invece essa stessa una tale liberazione e un ritrovamento del vero essere"*³². Ciò che si manifesta nell'arte è il vero permanente, ecco perché l'arte è una vera e propria esperienza conoscitiva del reale.

Avviene dunque che il mettersi in opera dell'opera d'arte risulta essere un'esperienza tipicamente ermeneutica nella quale il fruitore, in quanto vero spettatore, è chiamato a partecipare attivamente all'essere che si manifesta nell'evento, ne è in un certo senso contemporaneo³³. Il concetto chiave che ci permette di approfondi-

³⁰ H. G. Gadamer, WuM, p. 245.

³¹ H. G. Gadamer, WuM, p. 245. *"Col termine cambiamento si intende sempre che ciò che in esso muta resta anche, nello stesso tempo, lo stesso e viene mantenuto come tale. Per quanto radicale sia il cambiamento, si tratta sempre di un cambiamento che avviene in ciò che cambia, in un soggetto che permane"*, WuM p. 245.

³² H. G. Gadamer, WuM, pp. 247 - 249.

³³ Contemporaneità che si oppone completamente alla simultaneità della coscienza.

re questo aspetto è tratto da Gadamer dalla filosofia aristotelica, si tratta appunto del concetto di *mimesis* intesa non come copia del reale ma come rappresentazione in grado di illuminare in un modo completamente nuovo e, finora sconosciuto, la realtà stessa facendone emergere l'essenza profonda³⁴: la *mimesis*, dunque, diviene il luogo della conoscenza dell'essenza. Se a questo concetto aggiungiamo, con il nostro Autore, la funzione esemplare della tragedia greca ricaviamo che il gioco (che nel paragone con l'arte diventa l'unicum "creatore-opera d'arte-spettatore" che indubbiamente ha il suo primato nell'opera d'arte) produce un'intelligenza del vero finora non conosciuta, la quale si presenta appunto come una conoscenza dell'essenza. *"L'imitazione, in quanto rappresentazione, ha dunque una funzione eminentemente conoscitiva... e tale significato conoscitivo resta indiscusso finché si ammette che la conoscenza del vero è conoscenza dell'essenza"*³⁵. Bisogna subito osservare che se ci atteniamo al significato vero e più profondo del termine *scienza*, significato che si manifesta pienamente nella dizione tedesca di *Wissenschaft* (*Wissen* da *Wesen* = essenza, e *Schaft* da *Schau* = vedere), ne ricaviamo che la scienza è proprio una visione dell'essenza delle cose. Lo scarto che ci impedisce di cogliere pienamente questa realtà, scarto profondamente dibattuto dalla filosofia del Novecento da Husserl e da Edith Stein³⁶, e che Gadamer individua nel nominalismo della scienza moderna dovuto a Kant, sta nel fatto che quando parliamo di scienza abbiamo generalmente in mente il modello delle scienze matematiche³⁷. Tutto ciò produce un fraintendimento del termine scienza e la sua riduzione a conoscenza matematica del reale, da ciò segue necessariamente anche la perdita dell'autentico significato del concetto di *mimesis* con la perdita successiva del suo ruolo per la fondazione di una teoria dell'arte. Da tutto questo ne consegue

za estetica di cui sopra. Con il concetto di "spettatore", invece, si intende, e Gadamer lo evidenzia magistralmente nel suo riferimento ad Aristotele, (cf. H. G. Gadamer, WuM, pp. 279 – 291) lo spettatore – in quanto parte del gioco – che posto fuori di sé dall'opera d'arte, assiste all'accedere stesso dell'opera d'arte, essa è per lui, e lo è ermeneuticamente parlando.

³⁴ *"Il rapporto mimetico originario, afferma Gadamer, ...non implica dunque soltanto che il rappresentato è presente in esso, ma che esso viene in luce in modo più autentico e proprio"*, WuM, p. 253.

³⁵ H. G. Gadamer, Wum, p. 253.

³⁶ Proprio a lei, sulla scorta di Husserl, in *Essere finito Essere eterno*, si deve la intelligente etimologia del termine scienza come visione dell'essenza delle cose.

³⁷ Penso per esempio all'importanza che la statistica ha assunto nella sociologia, alle tecniche metriche nella psicologia scientifica etc.

necessariamente una concezione dell'arte come fuga dalla realtà e la visione dell'artista come alieno rispetto al mondo in cui pur vive.

Alcune conseguenze per le arti pittoriche

A questo punto del discorso ci conviene trarre alcune conclusioni, almeno per quanto riguarda le arti pittoriche, visto che queste riflessioni sull'arte nascono proprio dal desiderio di comprendere meglio la natura delle arti figurative in generale e della pittura in particolare. Se, come abbiamo visto, sulla scorta di quanto insegna Aristotele nell'esperienza estetica *“lo spettatore non si colloca nella distanza della coscienza estetica, che apprezza solo l'arte nella rappresentazione, ma nella comunione del vero assistere”*³⁸, ne ricaviamo non solo il fatto che la libera invenzione del poeta è la rappresentazione di una verità comune che a lui si impone³⁹, appartenendo egli comunque ad una tradizione e ad una comunità di cui interpreta lo spirito, ma anche che *“la specifica temporalità dell'essere estetico, per cui esso ha il proprio essere solo nell'essere rappresentato, si concreta nel caso della esecuzione – ripetizione come fenomeno autonomo individuato”*⁴⁰. Dunque, il mondo cui rimanda l'opera d'arte non è un mondo estraneo fatto di magia, né l'artista e lo spettatore sono rapiti in un mondo altro, ma - e si potrebbe qui parlare di mondo ritrovato - essi sono calati nuovamente nel loro stesso mondo, in una relazione con esso completamente nuova. Eppure, tirando le somme di quanto finora detto, sembrerebbe a prima vista che la pittura abbia poco a che fare con tale discorso dato che per essa, apparentemente, non si può parlare di rappresentazione intesa come esecuzione. Una più attenta analisi del concetto di quadro e del suo rapporto con quello di immagine, però, ci inducono con Gadamer a riconsiderare un po' le cose.

Con ciò che comunemente chiamiamo quadro, osserva il filosofo di Tubinga, intendiamo certamente l'immagine pittorica moderna slegata dal contesto e che per mezzo della cornice si offre e vive di una vita decisamente autonoma: *“inteso in tal modo, il quadro sembra non avere in sé nulla di quell'obiettivo rimando alla mediazione che*

³⁸ H. G. Gadamer, WuM, p. 287.

³⁹ Tant'è che *“la scelta della materia e il modo di formarla continuano, come nelle altre epoche, a non essere un puro prodotto dell'arbitrio dell'artista o una pura espressione della sua interiorità. Invece l'artista fa appello a stati d'animo che trova già formati e sceglie in rapporto ad essi i mezzi che gli sembrano adatti ad un certo effetto”*, WuM, p. 289.

⁴⁰ H. G. Gadamer, WuM, p. 291.

abbiamo messo in evidenza nella poesia e nella musica"⁴¹. Scomparsa, infatti, l'arte su commissione regola vuole che il quadro venga dipinto e pensato per la galleria e per l'esposizione. Ciò concorda perfettamente con la pretesa di astrazione della coscienza estetica e della teoria romantica dell'ispirazione formulata dall'estetica kantiana del genio di cui sopra avevamo parlato. Anzi, riconosce Gadamer che in tal modo " **il quadro dà ...apparentemente ragione alla immediatezza della coscienza estetica. È come il testimone principale a favore della sua pretesa universalistica**"⁴²; insomma, la coscienza estetica ha sviluppato il concetto di artisticità e il modo di interpretare le opere lasciateci dalla tradizione, determinando così il costituirsi di quelle raccolte che sono diventate poi il fondamento dei costituendi musei. Accade che la coscienza estetica riduce ogni opera ad un quadro, e ciò "nella misura in cui la stacciamo da tutte le sue connessioni vitali e dalle sue peculiari condizioni di accesso, essa viene rinchiusa, come un quadro, dentro una cornice, e in un certo senso appesa ad una parete"⁴³. Ci domandiamo: il concetto del gioco con cui si è descritta la struttura ontologica dell'estetico vale anche per l'essere del quadro? E in che termini? E come interpretare il concetto di rappresentazione rivelatosi centrale nell'analisi gadameriana in relazione all'esperienza pittorica? Il quadro come immagine sovrana, che Gadamer identifica con la *concinnitas* di cui parla Leon Battista Alberti, è un tipico frutto del Rinascimento. È in quel periodo, egli afferma, che si hanno quadri che sussistono in modo perfettamente autonomo, con o senza cornice, e che rappresentano già per se stessi una forma conchiusa ed unitaria. A detta del Vasari, che in questo confermerebbe indirettamente Gadamer, "gli uomini per poter portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco et avvolte sono agevoli a trasportarsi"⁴⁴.

La proposta gadameriana, invece, va verso il superamento dei limiti imposti dalla coscienza estetica dalla cosiddetta estetica dell'*Erlebnis*, e verso il superamento del concetto di quadro imposto dalla struttura moderna della galleria, per riallacciarsi al concetto di *decoratività*, screditato da questa estetica. Che differenza intercorre tra il concetto di quadro-immagine (*Bild*) e quello di l'immagine-copia (*Abbild*)? E che rapporto intesse il quadro col suo mondo? Il concetto di rappre-

⁴¹ H. G. Gadamer, *WuM*, p. 293.

⁴² H. G. Gadamer, *WuM*, p. 293.

⁴³ H. G. Gadamer, *WuM*, p. 293.

⁴⁴ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1991, p. 83.

sentazione fin qui usato è trasceso dal concetto di quadro-immagine, poiché l'immagine si rapporta al suo modello originale senza esserne una esecuzione. Infatti, per le arti transeunti, nota Gadamer, si è parlato di rappresentazione e non di immagine. *“Il significato fondamentale di questo intrecciarsi ontologico di essere originale e riproduzione e il primato metodico assegnato alla arti transeunti ci appariranno giustificati pienamente se la prospettiva che così abbiamo raggiunto si potrà mantenere anche per le arti figurative”*⁴⁵. Se, infatti, è vero che il modo di essere dell'opera d'arte è la rappresentazione vale la pena chiedersi in che termini questo concetto sia coniugabile per le arti pittoriche. Il fatto è che il quadro, come originale, rifiuta la riproduzione; da questa apparente *empasse* se ne esce riconsiderando il rapporto tra rappresentazione ed immagine. Si parte dall'acquisizione che *“il modo di essere dell'opera d'arte è la rappresentazione”*⁴⁶ e ci si chiede in che modo sia collegabile con ciò che chiamiamo quadro.

Rappresentare non significa imitare nel senso di produrre una copia; la copia è un segno, rimanda all'originale di cui è copia e vive di questo rimando, il suo valore è la perfetta adeguazione all'originale di cui è la copia: l'immagine non è questo. Il quadro è immagine nella misura in cui ciò che conta è il come si rappresenta il rappresentato: *“ciò significa ... che l'immagine non rimanda semplicemente al rappresentato. Anzi, la rappresentazione rimane essenzialmente legata al rappresentato, in certo modo gli appartiene”*⁴⁷. ***L'immagine ha un essere proprio che accresce l'essere di cui è la rappresentazione***, tanto che nell'immagine l'originale presenta se stesso, e questo, nella rappresentazione, subisce una vera crescita nell'essere, un aumento d'essere come suggerisce il nostro Autore. In tal senso la rappresentazione diviene un vero e proprio evento ontologico. *“Il contenuto proprio dell'immagine è definito ontologicamente come un'emanazione dell'originale”*⁴⁸.

Gadamer ritiene che per comprendere appieno l'essere dell'opera d'arte pittorica sia necessario introdurre il concetto di *“repraesentatio”*⁴⁹, che potremmo tradurre con rappresentanza, in tal caso l'im-

⁴⁵ H. G. Gadamer, WuM, p. 297.

⁴⁶ H. G. Gadamer, WuM, p. 297.

⁴⁷ H. G. Gadamer, WuM, p. 299.

⁴⁸ H. G. Gadamer, WuM, p.303. Gadamer fa risalire questa svolta nel pensiero filosofico al pensiero neoplatonico, svolta che permise ai Padri della Chiesa di respingere, in riferimento alla cristologia, l'iconoclastia tipica dell'Antico testamento.

⁴⁹ *“Repraesentatio non significa – nota Gadamer – più copia o raffigurazione riproduttiva, ma viene ad indicare il tener il luogo di, la rappresentanza.* WuM, p. 305, in nota.

immagine come *repraesentatio* avrebbe una realtà autonoma che agisce sullo stesso originale. In senso proprio è grazie all'immagine (*Bild*)⁵⁰ così intesa che l'originale diventa immagine originale (*Ur- Bild*). Il gioco delle parti si capovolge a tal punto che l'originale diventa tale solo in virtù dell'immagine-quadro dove l'immagine non è altro che il manifestarsi dell'originale⁵¹. La concezione gadameriana che si oppone al soggettivismo dell'estetica moderna vede nel concetto di gioco la chiave di interpretazione dell'essere dell'opera d'arte; essa, grazie al concetto di *repraesentatio*, concepisce l'immagine come un fatto eminentemente ontologico in cui l'essere vero si presenta in una manifestazione visibile dotata di senso. *“Sulla base di questa ontologia dell'immagine – conclude Hans Georg Gadamer - perde senso il privilegiare il quadro come oggetto di collezione, che corrisponde al modo di atteggiarsi della coscienza estetica. Il quadro contiene invece in sé un insopprimibile rapporto con il suo mondo”*⁵². Infatti, concluderebbe volentieri Leonardo da Vinci con una battuta: *“La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura”*⁵³.

In conclusione, possiamo dire che tentare di comprendere la produzione-fruizione dell'opera d'arte ancora in termini di “genialità e sregolatezza”, come ha sinora fatto una certa critica d'arte, peraltro ancora dominante, (ovvero concependo l'artista come un genio incompreso, quasi un novello Prometeo, vittima del suo stesso mondo, e l'opera d'arte come testimone di un mondo altro, piuttosto che intendere questi come interprete di quello stesso mondo messo in opera nell'opera d'arte e l'opera d'arte come messa in opera della verità), impedisce di comprendere a fondo il contenuto di verità dell'opera d'arte. Tutto ciò svilisce e sminuisce in modo irreparabile la funzione civile, e dico civile, dell'artista e dell'opera d'arte, il profondo legame che esiste tra questi e il loro mondo di appartenenza. D'altra parte, ciò riduce l'opera d'arte a messa in opera del “superfluo”, rendendola fenomeno di inutilità dal punto di vista della sua funzione sociale e del suo rimando al mondo che pure la sostiene e di cui è l'immagine e la rappresentazione.

Insomma, l'opera d'arte in quanto vero soggetto dell'arte è una

⁵⁰ Si noti che in tedesco lo stesso termine si usa anche per quadro.

⁵¹ È interessante notare come Gadamer faccia risalire a questo capovolgimento operato in senso negativo dal soggettivismo moderno l'errata interpretazione antropologica di Feuerbach della dottrina biblica dell'imago Dei.

⁵² H. G. Gadamer, *WuM*, p. 311.

⁵³ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura, I Parte*, Vicenza, Neri Pozza, 2000, p. 3.

chiave di lettura che rimanda al suo mondo, e per essere pienamente compresa va letta in questa relazione; in più, essa arricchisce l'essere di cui è immagine, cioè il mondo da cui proviene. Ovviamente, all'arte non compete nessuna salvezza dell'uomo, poiché nessuna gnosi lo può.

Appendice: Alcuni aspetti della questione nella storia della filosofia

Per gli antichi greci il bello è determinato dall'armonia e dalla simmetria delle parti e ciò perché il bello naturale, che è una manifestazione del bene, determina la bellezza naturale come efflorescenza della *physis* in quanto cosmo. Essa è la manifestazione tangibile del suo essere ordinata e gerarchizzata a partire da un Principio (*Arché*). Tutto questo deriva dalla convinzione, tipica dei greci, che il finito, il conchiuso, il limite, siano segno di perfezione. Parmenide paragona, infatti, l'essere ad una sfera. La natura, in quanto cosmo, è ordinata da un *principio* sia esso interno o esterno al cosmo qui non ci interessa stabilirlo; sta di fatto che non solo esiste il bello naturale, inteso come manifestazione dell'armonia dell'ente, ma anche il bello artistico che ne diventa, in un certo senso, la manifestazione umanizzata nella forma del simbolo assunto dall'opera d'arte stessa.

368

Platone nel *Fedro*⁵⁴ definisce poeta chiunque chiama le cose dal non-essere all'essere, intendendo con tale affermazione il passaggio, attraverso la parola, delle cose dal caos al cosmo ovvero dal disordine all'ordine. Aristotele, dal canto suo, attribuisce alle scienze *poietiche* (dal greco *poieoh* = produco, faccio), fondate sulla *mimesis* della natura, il compito pedagogico di produrre la catarsi delle passioni. Proprio nella *Poetica* Aristotele definisce la tragedia come "*imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti ... di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione di questi sentimenti*"⁵⁵.

Un aspetto estremamente importante, da tenere presente, riguarda la questione dei trascendentali. È proprio a partire dal cambiamento di senso attribuito ad essi dalla filosofia in età moderna che si crea quella spaccatura profonda tra antichità e medioevo da una parte e modernità dall'altra. Nel medioevo, infatti, i *trascendentali* sono definiti da San Tommaso d'Aquino e da Duns Scoto come proprietà

⁵⁴ Platone, *Fedro*, Milano, Mursia, 1987.

⁵⁵ Aristotele, *Perì poieikhs* trad. it. *Poetica*, Bari, Laterza, 1998, 1499b 25-30, p. 13.

dell'ente che possono essere colte dal pensiero. Essi sono: *Unum, verum et bonum*. È inoltre interessante notare l'evoluzione semantica del termine *Bonum* da cui deriva il termine moderno col quale intendiamo la bellezza. Infatti, dal termine latino *bonus*, attraverso l'evoluzione nel medioevo della parola *bonus* in *bonulus* e poi *bellus*, deriva il termine italiano con il quale intendiamo il bello che, invece, in latino si esprimeva con il termine *pulcher*. Tutto ciò a significare che la bellezza è una proprietà dell'ente in quanto ente e non dipende dalla prospettiva dell'osservatore. Questa concezione, antico-medievale, si basa sul concetto greco del "*Kalòs kai agathos*" e su quello biblico, giudeo-cristiano, del mondo visto come creatura che conserva in sé un riflesso del creatore, appunto le "*vestigia Creatoris*". In medievale ancora all'interno della concezione scolastica della *analogia entis*, tale concezione afferma, infatti, che una cosa è attribuire il termine "essere" a Dio altra cosa è attribuirlo alla creatura.

La svolta della modernità si ha prima con Locke e poi con Kant il quale, riprendendo i temi dell'empirismo circa la soggettività, realizza in filosofia la cosiddetta *rivoluzione copernicana*⁵⁶. Ad opera di questa rivoluzione le proprietà che appartenevano all'ente in quanto ente sono ora proprietà del soggetto universale fungente ovvero l'io penso. Kant ritiene, infatti, che se prima di lui, nella concezione gnoseologica del pensiero antico e medievale, era il pensiero a doversi adattare all'ente, ora è l'oggetto - divenuto appunto tale e non più ente - a doversi adattare alle facoltà trascendentali del soggetto conoscente. Non a caso con Kant si passa in filosofia dalla concezione sostanzialista a quella funzionalista⁵⁷. Sottolineiamo che, a partire da ora, al termine "ente" subentra, nell'ambito della riflessione filosofica, quello di "oggetto" (*ob iectum*, Gegenstand in tedesco, ciò che sta di fronte nel suo puro esistere per il soggetto che lo determina, mentre nell'Idealismo l'oggetto diviene un modo d'essere del pensiero stesso). Di conseguenza il termine soggetto acquisisce un nuovo significato, non è più "ciò-che-soggiace-a", ma

⁵⁶ Kant ne parla in modo esplicito nella prefazione alla II edizione della *Critica della Ragion Pura*, specificando che il suo compito in filosofia sarà quello di compiere ciò che prima i greci hanno compiuto in seno alle scienze matematiche, e poi Newton nel campo della fisica.

⁵⁷ Con il termine sostanzialista si intende quella concezione della filosofia per la quale una certa attività, per es. il pensare, debba essere l'attività di una sostanza (*res cogitans* in Cartesio), mentre proprio con Kant all'attività del pensiero non si attribuisce nessun ente che lo sostenga. Con il termine funzionalista si intende invece quella concezione, introdotta da Kant stesso, secondo la quale il pensiero si determina come una pura attività conferente significato alle impressioni ricevuta dal mondo esterno, a partire dalle categorie trascendentali del soggetto stesso.

“ciò-che-compie-qualcosa, ciò-per-cui-qualcosa-è”. I trascendentali, infatti, non sono più proprietà dell’ente, ma categorie del soggetto trascendentale: con l’io penso kantiano si stabilisce il predominio della soggettività trascendentale sulla natura in quanto ente.

In questo contesto anche il bello assume un nuovo significato, ora esso è determinato da un piacere disinteressato, generato dalla piena contemplazione dell’oggetto, abbracciato dalle nostre facoltà nel loro libero gioco e non è più una epifania dell’ente stesso che rende manifesta la sua bontà in quanto creato e, attraverso di esso, il cogliersi di un riflesso della bontà e bellezza del Creatore. Altro aspetto importante in Kant è la definizione del GIUDIZIO TELEOLOGICO che consiste nel vedere la natura come se essa fosse ordinata ad un fine, ma ciò rimane sempre un’esigenza dello spirito umano, e nient’altro. Essa non rimanda a nulla, non dice più nulla della trascendenza, rispecchia puramente una facoltà umana. Ed è proprio a questo punto che con Kant si passa da una concezione meccanicistica ad una concezione organicistica della natura che di fatto apre le porte al romanticismo. Ciò dimostra, tra l’altro, che in Kant è ancora presente la consapevolezza dell’impossibilità delle scienze di racchiudere in sé la completezza dell’esperienza umana, e di questo bisogna dargliene atto.

 370

Sappiamo, dalla tradizione filosofica che fa capo ad Aristotele, che conoscere è giudicare, ovvero formulare un giudizio, cioè una connessione di soggetto e predicato nella forma (S) è (P); ma, mentre nella filosofia antica e medievale il giudizio rifletteva in sé le proprietà proprie dell’ente, consegnandole al linguaggio, in Kant l’Io penso, in quanto legislatore della natura, dà le leggi all’ente attraverso le sue categorie universali nel momento stesso in cui si rapporta al fenomeno, che dell’ente è oramai l’unica cosa che può essere colta dall’intelletto giudicante.

Kant definisce questo tipo di giudizio: GIUDIZIO DETERMINANTE, in quanto sussume un particolare dato all’universale per mezzo di una legge universale, sia essa logica sia essa morale.

Analizzando poi la facoltà del giudicare (*Urteilstkraft*), Kant scopre l’esistenza di giudizi non conoscitivi che pure sono connessione di soggetto e predicato, ma che relazionano il particolare all’universale in maniera non logica. Questi sono detti GIUDIZI RIFLETTENTI.

In essi si parte da un particolare dato per giungere ad un universale fondato sulla comunicabilità umana e sul senso comune. Nella *Critica del Giudizio* Kant definisce, tra l’altro, il bello come ciò che piace universalmente senza concetto. Ed è proprio Gadamer a notare che nella modernità “*l’esperienza della natura ha perso il suo sfondo*”

teologico o cosmologico, perché non è più la creazione a toccare l'uomo con la sua grandezza e sublimità, ma la nostra risposta spirituale suscitata dalla natura"⁵⁸. Ciò sta a significare proprio lo slittamento di senso che determina la frattura tra mondo antico e medievale da una parte e modernità dall'altra.

Successivamente, nell'Idealismo, ed in particolare in Schelling, lo spirito, anche quando raggiunge la massima autocoscienza, mantiene in sé una certa naturalità (substrato inconscio) che è intuizione produttiva. Il livello più elevato della coscienza dovrà però unire in sé i due livelli: quello *conscio* e quello *inconscio*. Questa sintesi avviene solo nell'arte e non nella filosofia. L'arte per Schelling ha quindi una funzione conoscitiva superiore alla filosofia, in quanto coglie anche il lato inconscio della natura, cosa che a detta del filosofo non era raggiunto dalla sola speculazione logica e, perciò, filosofica in senso stretto. L'opera d'arte è, dunque, un oggetto spirituale in cui sensibilità e intelletto, natura e spirito, trovano una sintesi. L'opera d'arte è natura che esprime direttamente significati spirituali.

Per Hegel l'arte si iscrive nella storia della RAGIONE, essa è manifestazione dello Spirito in forma sensibile. Interpretare l'opera d'arte come manifestazione dello spirito significa attribuirle una dimensione storica e sociale, ciò vuol dire che per Hegel l'arte non è mai produzione individuale, ma manifestazione dello spirito di un popolo e di un'epoca. In quanto manifestazione dello spirito, l'arte ha in se stessa il proprio fondamento ed il proprio fine; è questo il famoso concetto hegeliano della autonomia dell'arte. In quanto sviluppo dello spirito l'arte è razionalità, cioè espressione sensibile congiunta ad un contenuto razionale. In quanto spirito assoluto, l'arte si dispiega nella storia dell'arte che è il processo di piena realizzazione dello spirito nella forma sensibile.

Questo processo storico si svolge in tre momenti: Arte simbolica, Arte classica ed Arte romantica.

Arte simbolica: qui non si è ancora trovata la forma adeguata all'idea, vi è infatti, una eccedenza della forma rispetto al significato, ovvero la forma domina sul contenuto, perché alla coscienza dell'Assoluto non corrisponde una conoscenza adeguata.

Arte classica: qui il contenuto e la forma trovano un perfetto equilibrio nella rappresentazione della figura umana; è la più adeguata ad esprimere lo spirito, per es. Fidia ed il canone della "giusta misura".

⁵⁸ Hans Georg Gadamer, *Il carattere passato dell'arte*, in *L'eredità dell'Europa*, Milano, Einaudi, 1991, p. 53 (d'ora in poi EE).

Arte romantica: qui si realizza un'eccedenza del significato rispetto alla forma. Il contenuto spirituale, poiché molto ricco, non trova una forma adeguata ad esprimerlo. La materia diviene sempre più rarefatta, all'architettura e alla scultura, arti classiche, si sostituisce la pittura, la musica, la poesia etc. La consapevolezza dell'impossibilità di esprimere l'Assoluto in forma sensibile determina la morte dell'arte. Eppure "anche se il problema odierno è quello di immettere le forme dell'arte in un'esistenza terribilmente frammentata, com'è quella appunto in cui si muove il mondo attuale", rimane sempre il fatto che, "finché gli uomini continueranno a dar forma alla propria vita, l'arte non finirà, non finirà il mai sopito desiderio di dar forma ai sogni e alle speranze. La cosiddetta 'fine dell'arte' sarà sempre l'inizio di un'arte nuova"⁵⁹.

Con Schopenhauer si ha in un certo senso una rottura degli schemi classici dell'estetica moderna, perché qui l'arte diviene un modo per annullare il dolore dell'esistenza, una via d'uscita al dominio della volontà che si esplica nella dimensione fenomenica, l'ultimo modo di cogliere l'armonia degli archetipi oltre l'apparenza del fenomeno.

Con Nietzsche, per mezzo del quale si ha una momentanea vittoria di Dioniso contro Orfeo⁶⁰ – nella loro gigantesca ed eterna battaglia – l'arte diviene espressione della "volontà di potenza" del superuomo, nel senso che nello spirito tragico si manifesta la volontà dionisiaca di conferire al divenire il carattere dell'essere. Allo stesso tempo essa è espressione della dimensione apollineo-dionisiaca dell'esistenza, nel loro tragico equilibrio. Ma la vittoria di Orfeo accaduta con Socrate viene rigettata nell'oblio della modernità con l'avvento di Dioniso, di un Dioniso massificato nella nostra società contemporanea, dove al posto dell'eroe nietzschiano sopravvive l'erouccio, l'individuo-massa, liberato dai vincoli universali, della religione, della morale e della ragione. Da Nietzsche discende indubbiamente la concezione dell'arte della contemporaneità, nella quale, appunto, predomina il momento dionisiaco su quello apollineo ed orfico. "Non esistono fatti ma solo interpretazioni", è appunto il famoso aforisma 481 della *Wille zur Macht*⁶¹ di Nietzsche, dal quale discende la dissoluzione dell'oggettività dell'oggetto e della soggettività del soggetto così com'era stato concepito fino ad allora dalla filosofia moderna.

⁵⁹ Hans Georg Gadamer, EE, p. 66.

⁶⁰ Il conflitto vero non è tanto tra Dioniso ed Apollo, come sembra intendere Nietzsche prima limitatamente alle origini della Tragedia e poi inteso come categorie estetico – esistenziali, per mezzo della quelli comprendere la struttura stessa dell'esistenza

⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Wille zur Macht*, trad it. *La volontà di potenza*, Milano, Bompiani, 1992 (d'ora in poi WzM).

Se non esistono fatti ma solo interpretazioni, ciò significa che non solo l'essere dell'ente è frutto di una delle infinite possibili prospettive dalle quali lo si può valutare, ovvero il suo essere ciò che è non è che una interpretazione; ma anche che il soggetto, in quanto Io, non che è una delle possibili interpretazioni di ciò che esso stesso è. Sta di fatto che le premesse di tale spostamento di significato operato da Nietzsche sono già presenti nel capovolgimento di valori prodotto dall'Umanesimo alla fine del Medioevo⁶². Se l'oggetto ed il soggetto si riducono ad un fascio di interpretazioni, non solo la realtà non esiste, ma la si può anche plasmare a piacimento conferendole l'essere che si vuole. Questa visione delle cose, che in Nietzsche competeva al solo eroe tragico, cioè al superuomo, nella nostra società opulenta e massificata è divenuto il tratto caratteristico dell'omuncolo dei nostri tempi. Egli è divenuto il creatore della sua personalità, egli definisce ciò che è e ciò che non è, determina il suo come più gli aggrada, a prescindere da qualsivoglia sistema assoluto di riferimento. Egli può modellare se stesso a suo piacimento, scegliendo i modelli di riferimento proprio come se ci si trovasse nel Centro Commerciale delle idee elaborate dall'industria culturale. Egli determina l'essere delle cose a partire dalla determinazione del valore delle cose stesse.

Paradossalmente, se la grande battaglia tra Orfeo e Dioniso si era chiusa con Platone ed Aristotele a vantaggio di Orfeo, ora, con i pensatori deboli, ci si trova dinanzi alla rivincita di Dioniso; contro questa tendenza della filosofia e delle scienze moderne lottò come un Titano Edmund Husserl per tutta la vita.

In ciò vedo la tendenza fondamentale dell'arte contemporanea alla "citazione", all'assemblaggio di elementi diversi, alla sostituzione del prodotto artistico alla natura stessa. Da qui anche l'equivalenza della tecnica (come nuova *poiesi*) con l'arte che si pone come nuova creazione di valori, e ciò in armonia, appunto, col dettato nietzschiano secondo il quale spetta al superuomo il compito di tracciare nuovi valori al posto dei valori eterni; valori destinati a decadere perché dell'essere ormai non c'è che il nulla.

⁶² La questione di una corretta periodizzazione della storia dell'Occidente non è stata ancora posta a fondo nei suoi fondamenti filosofici. Sebbene molti tentativi vi sono già stati, riteniamo che essi avvengano tutti all'interno della cesura operata dalla stessa modernità. Tutti quanti, ci pare, non tengono affatto conto della linearità della storia occidentale in quanto storia cristiana, tutti quanti continuano a parlare di medioevo, laddove noi invece vediamo gli albori della nostra civiltà. Per quanto riguarda la questione qui trattata, anche se sembra paradossale, va riconosciuto che è proprio a partire dall'Umanesimo che il rapporto uomo – natura cambia completamente, avviandosi ad assumere quel significato che solo a modernità compiuta si svela pienamente come nichilismo.

È interessante riflettere brevemente su di un altro sviluppo tipico della fine della modernità, sintetizzato brillantemente nel concetto di postmoderno. Fu F. Lyotard con lo scritto *La condizione postmoderna*⁶³ ad introdurlo in filosofia. Il postmoderno, per certi aspetti, è il ritorno dell'antico scetticismo riletto in chiave nietzschiana. Con questo concetto si intende:

- 1) La sfiducia nei macro saperi onnicomprensivi e legittimanti;
- 2) la proposta di forme deboli di sapere (relative) – assenza di fondamenti;
- 3) rifiuto dell'enfasi della categoria del nuovo;
- 4) rinuncia alla visione della storia come progresso (ancora Nietzsche, cfr. Inattuali II);
- 5) passaggio dal paradigma dell'unità a quello della molteplicità: al posto di un mondo si parla di più mondi paralleli;
- 6) etica pluralista e tollerante.

L'arte nella postmodernità ha abdicato ad ogni possibile richiamo alla verità dell'ente. Se non esiste una verità assoluta, l'arte non può che rispecchiare verità relative, soggettive e storiche, cioè non eterne.

Se non vogliamo lasciarci sfuggire il senso della contemporaneità è necessario considerare ancora un altro aspetto della modernità finora poco conosciuto. A tale scopo ci possono aiutare le riflessioni del filosofo inglese contemporaneo Roger Scruton. Egli nota nell'arte contemporanea l'assenza di alcuni suoi aspetti costitutivi: primo, quello dell'espressione della bellezza e, secondo, quello del divorzio tra arte e cristianesimo. In merito al primo punto egli afferma innanzitutto che l'arte “è il tributo umano alla forza creatrice che regola l'universo, un tentativo di rappresentare, entro i confini umani, l'esperienza di un mondo che è sia creato sia dato. Perciò all'arte è riservato un posto indiscutibile nell'arte religiosa”⁶⁴. Ma se nel mondo antico e in quello medievale comunque l'arte rappresentava il tentativo esplicito o implicito di elevare l'uomo alla dimensione del divino, nella contemporaneità questo elemento è andato perduto, o quanto meno smarrito. E non poteva che essere così dati gli esiti irreligiosi della società opulenta

⁶³ Françoise Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1979.

⁶⁴ Roger Scruton, *Il Dio della cultura e della bellezza*, testo di un intervento da lui tenuto al Convegno “Dio oggi. Con Lui o senza di Lui cambia tutto” promosso dalla Conferenza episcopale italiana dal 10 al 12 dicembre 2009 a Roma, in “Liberò”, *Arte e scienza*, martedì 8 dicembre 2009. d'ora in poi Dcb. Egli continua dicendo: “La nostra risposta alla bellezza è per motivi diversi simile alla risposta che diamo alle realtà sacre. L'oggetto bello è in qualche modo al di fuori del corso ordinario degli eventi umani. Esige reverenza, rispetto e persino soggezione da parte di chi si imbatte in esso. (...) Un mondo che contiene bellezza è un mondo in cui la vita umana è degna di essere vissuta”.

nella quale viviamo. Nonostante tutto l'arte ha conservato nella prima parte della modernità, coincidente più o meno con l'avvento della postmodernità – per suo intimo dna e a dispetto quasi del tempo in cui essa si è sviluppata - la sua antica ed ineliminabile matrice di tensione al divino attraverso la ricerca e la manifestazione della bellezza. Anzi, come sostiene Scruton, in un modo quasi esasperato e tragico *“l'arte moderna , iniziata con Eduard Manet, Charles Baudelaire e Richard Wagner, è solo marginalmente cristiana e contiene invece numerosi elementi pagani e scettici. Ma proprio per questa ragione è stata molto cauta nel cercare di non perdere in bellezza. In un mondo in cui Dio sembra sempre più difficile da trovare e più difficile da tenersi stretto l'arte si dedica all'inseguimento del bello con urgenza massima”*⁶⁵. Ciò sta quasi a significare che nella modernità l'anelito alla santità e alla santificazione del mondo – in un mondo lacerato e separato, per sua scelta, dal divino - avviene attraverso la ricerca della bellezza nell'opera d'arte. L'arte ha assunto una funzione rassicurante, sia pure quando ha espresso e denunciato il malessere profondo del tempo in cui è nata. Se questo movimento, inerziale quasi, che l'arte ha conservato per un certo tempo dopo la sua separazione col religioso, ha caratterizzato gli esordi della modernità fino agli albori del XX secolo, oggi si assiste ad una situazione completamente mutata che caratterizza proprio questo intimo disagio di profondo smarrimento: l'arte non esprime, o non riesce più ad esprimere, la bellezza e la sua ricerca di questa. Ciò filosoficamente assume un significato decisivo per la comprensione del senso dell'epoca attuale, caratterizzata dalla sua irreligiosità e dalla sua profonda indifferenza per il divino e per Dio. Nell'epoca della tecnica, in cui l'esistenza ed il valore dell'ente si misurano a partire dall'efficacia del risultato, la questione di Dio è diventata una questione inutile inefficace alla risoluzione dei problemi dal punto di vista pratico. Scruton nota che *“al dipanarsi del XX (...) secolo si è guardato all'arte per ottenere quella rassicurazione decisiva circa il fatto che la vita umana non è solo una storia insulsa di nascita e decadimento, che [esiste invece] una forza redentrice [...] delle cose e che il nome di questa forza è amore. La bellezza è il volto dell'amore che risplende nella desolazione”*⁶⁶. Il paradosso (in realtà solo apparente, come ha ben dimostrato Augusto del Noce nei suoi scritti sul concetto di Ateismo) il paradosso, si diceva, sul quale dobbiamo riflettere - notato tra l'altro dallo stesso Scruton - è che proprio in un'epoca come la nostra, determinata da una pacificazione interna

⁶⁵ Roger Scruton, Dcb, cit.

⁶⁶ Roger Scruton, Dcb, cit.

e dallo smussamento dei conflitti, dal loro controllo attraverso un sistema non più militare – nel senso classico del termine – ma di *peace keeping*, e di abbondanza smisurata dei nostri sistemi economico – sociali, proprio in questa epoca viene meno la ricerca nell'arte della bellezza, per essere sostituita dalla manifestazione della bruttezza. A tale scopo si vedano le installazioni di Duchamp, i quadri di Bacon, per citarne solo alcuni. L'arte diviene, dunque, dissacrazione. “*Il termine dissacrazione* – suggerisce Scruton – *è connesso, etimologicamente e semanticamente, al sacrilegio e quindi alle idee della santità e del sacro. Dissacrare significa depredare ciò che dovrebbe altrimenti essere posto altrove, nella sfera delle cose sacre*”⁶⁷. Fu a partire dall'Illuminismo che il fenomeno dell'eclissi del sacro, o meglio del santo, cominciò a diventare evidente, ma non bisogna dimenticare che l'inizio di questo processo di secolarizzazione e di eclissi del santo, va paradossalmente posto già nell'opera di Martin Lutero e della Rivoluzione – e non Riforma-⁶⁸ protestante. In campo religioso essa è la manifestazione di ciò che negli altri campi la modernità ha rivelato essere il suo tratto caratteristico: l'affermazione ingiustificata dall'aseità dell'uomo. Questa concezione poi, secolarizzandosi, ha contribuito a condurre il pensiero moderno all'indimostrato rifiuto della sua condizione creaturale, vista come condizione iniziale di peccato, e quindi dell'accettazione della condizione mortale come condizione naturale. Quanto appena affermato può sembrare paradossale, visto che Lutero nella sua teologia accentuò la dimensione di peccato dell'uomo, anzi del singolo, ma, a ben guardare, proprio concentrando il suo discorso sulla singolarità dell'uomo evidenziò l'aspetto oscuro della modernità, appunto quello della solitudine dell'individuo dinanzi all'infinito. Nessun uomo del medioevo avrebbe mai pensato una cosa simile. Da qui, e non solo da questo, è disceso il fenomeno attuale, definito come *irreligione*, che consiste non tanto nel rifiuto della questione di Dio, tipica dell'ateismo classico di fine ottocento e primo novecento, quanto nella affermazione della sua inutilità.

⁶⁷ Roger Scruton, Dcb, cit.

⁶⁸ Non riteniamo che si possa applicare il termine Riforma a ciò che è stato compiuto da Lutero. La sua opera rappresenta più l'inizio di qualcosa di nuovo che una Riforma nel significato classico del termine. Perciò preferiamo definirla una rivoluzione, perché nel concetto di rivoluzione si conserva una concezione gnostica degli eventi pienamente riscontrabile nella concezione luterana della separazione tra la sua opera e la Chiesa cattolica. Egli pur cercando una via verso l'antico, tratto questo tipico dell'Umanesimo e del Rinascimento, giunge a qualcosa di completamente nuovo, appunto alla Riforma, ma così facendo non è tornato alle origini della Chiesa, secondo lui corrotte dal medioevo, ma ha creato qualcosa di completamente nuovo, separato in modo definitivo e radicale dalla tradizione.

Ma veniamo, finalmente, alla concezione gadameriana sul senso ontologico dell'opera d'arte, rimandando il paziente lettore che volesse affrontare questa questione agli scritti di Augusto Del Noce sul problema dell'ateismo⁶⁹.

Bibliografia essenziale

- ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1998.
 GADAMER HANS GEORG, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 2000.
 GADAMER HANS GEORG, *Il carattere passato dell'arte*, in *L'eredità dell'Europa*, HEGEL WILHELM GOEORGE FRIEDERICH, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Milano, Bompiani, 2000.
 HUSSERL EDMUND, *Ricerche Logiche*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
 KANT IMMANUEL, *Critica della Ragion Pura*, trad. it. Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2004.
 KANT IMMANUEL, *Critica del Giudizio*, Torino, Einaudi, 1999.
 LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura, I Parte*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.
 LYOTARD JEAN FRANCOISE, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1979.
 NIETZSCHE FRIEDERICH, *Wille zur Macht*, trad. it. *La volontà di potenza*, Milano, Bompiani, 1992.
 SANSONETTI GIULIANO, *Il pensiero di Hans Georg Gadamer*, Brescia, Morcelliana, 1990.
 Milano, Einaudi, 1991.
 PALTONE, *Fedro*, Milano, Mursia, 1987.
 SCRUTONO ROGER, *Il Dio della cultura e della bellezza*, testo di un intervento da lui tenuto al Convegno "Dio oggi. Con Lui o senza di Lui cambia tutto" promosso dalla Conferenza episcopale italiana dal 10 al 12 dicembre 2009 a Roma, in "Liberò", *Arte e scienza*, martedì 8 dicembre 2009.
 QUASIMODO SALVATORE, *Discorso Intorno alla poesia*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1959.

Massimiliano Mirto
 Istituto Superiore di Scienze Religiose "S. Pietro" (Caserta).
 maksmirto@yahoo.com

[Article aprovat per a la seva publicació el febrer de 2014]

⁶⁹ Augusto Del Noce, *Il problema dell'ateismo*, Il Mulino, Bologna, 1964.