

“LA BELLEZZA SALVERA’ IL MONDO”

Martedì, 20 agosto 2002, ore 17.00

Relatori:

Costantino Esposito, Docente all’Università degli Studi di Bari; Giovanni Maddalena, Docente all’Università degli Studi del Piemonte Orientale; Massimiliano Savini, Docente all’Università degli Studi di Lecce; Paolo Ponzio, Docente all’Università degli Studi di Bari.

Moderatore:

Costantino Esposito, Docente all’Università degli Studi di Bari

Moderatore: Quest’anno ci è stato chiesto di intervenire sul tema generale di questo meeting, vale a dire sull’idea della bellezza e su come questa idea possa giovare, attraverso una critica, anche al panorama, all’orizzonte dell’estetica contemporanea. Vi diciamo subito che questo lavoro ci è costato molta fatica; lo diciamo non per captare la vostra benevolenza, ma per proporre anche a voi di condividere un poco con noi questo lavoro. Sarà un’ora e un quarto – lo diciamo subito – che speriamo possa scorrere, anche con l’ausilio dei nostri potenti mezzi audiovisivi, come un filo di ricognizione e di possibile proposta, come critica e come riproposizione positiva dell’esperienza della bellezza. Abbiamo pensato di organizzare il nostro percorso come una composizione musicale: ci sarà una ouverture e poi quattro movimenti. I primi due movimenti, lo accenno in maniera molto veloce, consisteranno in una ricognizione critica di alcune delle più importanti posizioni dell’estetica contemporanea; mentre i secondi due consisteranno in un suggerimento di ripresa di alcune parole e di alcune esperienze fondamentali attraverso le quali possa tornare a parlarci l’esperienza della bellezza.

Cominciamo con l’ouverture.

L’accordo iniziale di questa nostra composizione musicale è costituito da una posizione tra le più interessanti della nostra epoca, Theodor W. Adorno. Adorno una volta ha scritto nella sua *Teoria Estetica* che l’esperienza estetica implica sempre una separazione dalla realtà empirica, anzi una vera e propria contrapposizione al fatto. Il fatto, i fatti, l’empiria, la realtà così come noi la vediamo e la tocchiamo è sempre, per usare le sue parole, qualcosa di “schiacciato da una costrizione nella identità”. La realtà è un monolito, è un macigno di granito, costretta in una logica della insuperabilità; l’estetico invece si connoterebbe come un’antitesi all’esistente, una presa di distanza rispetto al principio di realtà.

La realtà dunque come un macigno dice soltanto costrizione, l’estetico invece dice liberazione, come però antitesi all’esistente. Ecco, in questo accordo iniziale, che ci sembra emblematico di tutto il comune sentire estetico contemporaneo, noi vorremmo inserire una sorta di ipotesi dissonante, verificare cioè quest’ipotesi guida: se l’esperienza estetica vada intesa, come dice Adorno, come una liberazione

dall'esistente o piuttosto non sia una liberazione dell'esistente, qualcosa un po' come l'arte del levare nella scultura di Michelangelo (avete presente il *Prigione*), come se da questo macigno, da questo blocco che è la realtà non si debba far affiorare la forma.

Paolo Ponzio: Primo movimento: critica dell'idea del bello nell'estetica contemporanea.

L'estetica sembra aver preso in ostaggio la bellezza e in qualche modo bisogna liberare la bellezza da questo abbraccio mortale. Tante volte lo vediamo e lo leggiamo: la bellezza è come stata rinchiusa come argomento delle pagine culturali o come oggetto di un esercizio ermeneutico e letterario. La nostra critica all'idea del bello nell'estetica contemporanea presterà attenzione a quattro autori che corrispondono un po' alle due grandi tradizioni, quella ermeneutica e quella analitica: Kierkegaard, Wittgenstein, Gadamer e Rorty.

Iniziamo dunque con Kierkegaard. Nello stadio estetico proposto da Kierkegaard possiamo ritrovare in maniera emblematica, sia come concezione che come atteggiamento, quello che appare come la posizione dominante di tutto il pensiero estetico contemporaneo. Che si sia seguita o meno la soluzione offerta dal filosofo danese che, come sappiamo, si supera in uno stadio etico e poi ulteriormente nello stadio della vita religiosa, ma anzi, soprattutto quando non si sia seguita questa posizione, resta normativa la sua visione della vita estetica, dell'esistenza estetica come mera immediatezza, quindi una immediatezza senza pensiero, una sensibilità senza pensiero, un'immediatezza e indifferenza rispetto al vero e al significato del vivere. Il senso cioè è sensualità senza giudizio; e qui iniziamo a leggere due brani tratti da *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'Eros*, pubblicato intorno alla seconda metà del Diciannovesimo secolo.

«Ascoltate Don Giovanni, ascoltate come la musica racconta la sua vita, come il lampo dall'oscura nube temporalesca, così egli guizza dalla profonda serietà della vita, più veloce del lampo, più incostante di questo, eppure ugualmente sicuro di sé. Ascoltate la sua fuga selvaggia, egli corre oltre se stesso, sempre più veloce, sempre più selvaggio, ascoltate la sfrenata concupiscenza della passione, il sussurrare dell'amore, il mormorio della tentazione, ascoltate il silenzio dell'attimo, ascoltate, ascoltate, ascoltate, il Don Giovanni di Mozart. Qui abita la sensualità, qui Don Giovanni festeggia le sue gioie selvagge, qui è il suo regno, il suo stato. In questo regno non abitano il linguaggio, la prudenza del pensiero, le faticose conquiste della riflessione».

Con ciò non abbiamo ancora detto che è il regno del peccato, (ma di fatto Kierkegaard qui lo insinua) perché ci troviamo ancora nel momento dell'indifferenza estetica. Solo quando entra in ballo la riflessione si mostra come il regno del peccato, allora Don Giovanni è ucciso e la musica tace. Si vede solo la disperata ostinazione, che imponente si ribella, ma non sa trovare alcuna considerazione, nemmeno nella musica.

Dunque il compito del pensiero per Kierkegaard è quello di far tacere la musica, di far tacere la bellezza. Ci troviamo di fronte ad una divaricazione radicale e definitiva

tra il godimento e il significato del vivere. Da una parte la sensibilità, dall'altra parte il pensiero, tra il particolare e il destino, ultimamente tra il segno e il significato. E su questo ci sembra pesi tutto il sospetto luterano riguardo al desiderio, per cui disperazione in Kierkegaard per un io dissolto. Il bello, l'estetico è indicato dal Kierkegaard come una poesia senza realtà, un falso ideale insomma, la realtà starebbe invece nel disperare di questa apparenza fugace, di questa poesia apparente, nel frustrare sempre il desiderio. E qui leggiamo un altro brano tratto da *Aut Aut*, del 1843.

«Hai spesso detto che nella vita vorresti essere tutto ma non un poeta perché di regola al poeta viene sacrificato l'uomo. D'altra parte è altrettanto certo che se l'esistenza del poeta come tale questa è la conseguenza di una disperazione non portata fino in fondo, di uno spirito che non può raggiungere la sua vera trasfigurazione. L'ideale poetico è sempre un falso ideale, poiché il vero ideale è sempre quello reale. L'esistenza del poeta è perciò un'esistenza infelice. Un'esistenza dunque che non arriva mai alla mediazione della realtà, al mediazione col pensiero, è più alta delle cose finite eppure non si eleva all'infinito, ma se non vuoi essere poeta, per te non vi è altra via d'uscita che quella che ho indicato: dispera. Scegli dunque la disperazione, poiché la disperazione stessa è una scelta. E cosa si sceglie? Si sceglie se stessi, non nella propria immediatezza, cioè nell'esteticità, nella vita estetica, non come quest'individuo casuale [il Don Giovanni appunto] ma si sceglie se stessi nel proprio eterno valore: nella moralità».

Moderatore: La separazione dunque è ciò che vince, la frattura è ormai sancita, e vince anche quando, anzi proprio quando la disperazione porta, secondo Kierkegaard, a saltare dallo stadio estetico a quello etico, dal Don Giovanni al marito, dal capriccio alla legge, e ancor di più quando la stessa legge a sua volta verrà superata e contrapposta al cieco paradosso della religione. In questi salti dell'esperienza sembra quasi che non ci sia ragione, che non ci sia pensiero, se non quello esercitato da un io diviso e dissolto. Ma vediamo dall'altro lato della separazione, cioè non più dal lato dell'estetica ma dal lato della logica, seguendo un grande protagonista che avverte il problema, Ludwig Wittgenstein.

Giovanni Maddalena: Wittgenstein scrive pochissimi accenni sul problema dell'estetica, sul problema dell'esperienza del bello, ma tutti dimostrano che la separazione che abbiamo avvertito con Kierkegaard è diventata ormai un baratro ed è diventata un baratro perché l'esperienza della bellezza è esclusa dal regno della verità. La verità è invece confinata al settore della conoscenza, che si può in qualche modo verificare, sia che esso sia il regno della scienza, dove esiste una verificabilità di fatto, sia che esso sia il regno delle verità logiche, per cui noi attribuiamo un certo valore di verità o di falsità a una certa proposizione che, in fondo in fondo, sebbene tautologica in sé stessa, sebbene cioè non dica nulla di nuovo, si riferisce anch'essa a dei fatti e quindi può essere in qualche modo comprensibile. L'esperienza del bello invece non c'entra né con il comprensibile, né con il conoscibile. È un'esperienza diversa. Che tipo di esperienza è? È lo stesso tipo di esperienza che si ha nella

religione, secondo Wittgenstein, o meglio in un particolare esempio, un particolare momento della religione che è l'esperienza mistica, perché l'esperienza mistica è un'esperienza che io non posso conoscere e che io non posso comunicare. E che cosa si vede in questa esperienza mistica? Si vede l'oggetto dell'esperienza, si vedono i fatti, ma non più visti dal di dentro del mondo, all'interno del mondo che possiamo conoscere, del mondo in cui usiamo la logica e del mondo in cui usiamo la scienza, ma visti invece dal di fuori – Wittgenstein dice “*sub specie aeternitatis*”, ma sentiamo quello che dice: sono i quaderni che preparano la stesura del *Tractatus*. Il primo brano che leggiamo è un brano del settembre del 1916.

«L'opera d'arte è l'oggetto visto *sub specie aeternitatis* e la vita buona e il mondo visto *sub specie aeternitatis*. Questa è la connessione tra arte ed etica. Il consueto modo di vedere vede gli oggetti quasi dal di dentro. Il vederli *sub specie aeternitatis* quasi dal di fuori. Così che per sfondo hanno il mondo intero. E forse che essa, l'esperienza estetica, vede l'oggetto con lo spazio e con il tempo e non nello spazio e nel tempo? Ogni cosa condiziona tutto il mondo logico, per così dire, tutto lo spazio logico. Si impone il pensiero: la cosa vista *sub specie aeternitatis* è la cosa vista con tutto lo spazio logico».

Qui Wittgenstein vuol dire che nell'esperienza estetica, nell'esperienza del bello, nell'esperienza di tipo mistico, potremmo dire, vediamo una totalità, anzi vediamo al totalità che l'uomo desidera sempre e a cui non può arrivare mai. Vede, quindi, un'espressione già compiuta di una formulazione logica perfettamente compiuta ma è solo una delle possibili configurazioni del mondo. Insomma, vede una totalità perfetta e presente ma che non è la totalità che ha a che vedere con i fatti della vita. Una realizzazione che evita la fatica della verifica che invece tocca a tutte le altre proposizioni. Dice Wittgenstein: «L'umanità ha sempre cercato una scienza ove sia *simplex sigillum veri*», la semplice espressione del vero. L'arte è un'espressione, l'opera d'arte buona è un'espressione compiuta. In questa espressione compiuta il mondo non deve essere costruito o scoperto, ma in un certo senso ce lo abbiamo davanti. Solo che è un mondo che non ha a che fare, abbiamo detto, con il comprensibile e il conoscibile. È un mondo perfetto, una forma perfetta che – è questo il colpo di genio di Wittgenstein – non c'entrerà con la conoscenza, però, potremmo dire, è un tipo di conoscenza superiore, è un tipo di conoscenza che fa da canone normativo, cioè fa da esempio perfetto di quello che poi nei fatti, nella scienza e nella logica si dovrebbe conoscere. Quindi l'operazione di Wittgenstein è questa: da un lato elimina dall'esperienza del bello il vero, poi però dice che in questa esperienza del bello sta la norma, il canone per l'interpretazione poi di tutti i fatti. E quindi io ho un mondo perfetto nell'arte che però non è il mondo dei fatti e della loro possibile conoscenza, è un miracolo, nel senso che non ha niente a che fare con la ragione.

Dice Wittgenstein: «Il miracolo per l'arte è che il mondo c'è, che c'è ciò che c'è. L'essenza del modo di vedere artistico è vedere con occhio felice? Seria è la vita, allegra è l'arte». È questa la divisione finale di Wittgenstein; infatti: «c'è pur qualcosa nella concezione che il bello sia il fine dell'arte e il bello è ciò che appunto rende felice». Quindi ciò che rende felice non c'entra con ciò che conosciamo e visto

che il bello è ciò che rende felice esso sta al di là della logica e della scienza e quindi della verità separato da essa da un baratro incolmabile. La conoscenza estetica ed etica non c'entrano con la realtà che sta là fuori.

Moderatore: Da un altro punto di vista all'interno della tradizione ermeneutica un autore come Hans Georg Gadamer, che sembrerebbe per molti versi opposto a Wittgenstein, in realtà ne riprende e ne approfondisce l'assunto di fondo, vale a dire il distacco, la separazione sempre più radicale tra conoscenza logica ed esperienza estetica. Ricorderete il titolo della grande opera di Gadamer del 1960: *Verità e metodo*. L'acquisizione di Gadamer è di aver detto ciò che Wittgenstein non avrebbe mai detto: che la verità è dalla parte dell'estetica, che l'esperienza della bellezza ci dà un'esperienza originaria della verità, ma è grande il prezzo che deve pagare per affermare questo. La verità non c'entra più con il metodo, il metodo è soltanto misurazione, la verità è soltanto interpretazione. E che cos'è questa interpretazione per Gadamer se non il sondare il fondo nascosto del senso e come se si dovesse sempre tessere e sfilare il senso del mondo, bisognasse sempre distruggerlo e ricostruirlo, in una indefinita prospettiva di comprensibilità, in cui l'unico referente non è una realtà che mi si dia, ma la mia appartenenza ad una comunità linguistica, ad un funzionamento del linguaggio, ad una tradizione linguistica a cui appunto appartengo? L'esperienza del bello per Gadamer è tutta fatta di interpretazione ma, per usare un gioco di parole, l'interpretazione del bello è il bello dell'interpretazione. Leggiamo da *L'attualità del bello* (1977): «Il concetto del bello ci si fa incontro ancora oggi nei molteplici usi in cui sopravvive ancora qualcosa del senso greco della parola *kalon*». Attenzione perché Gadamer utilizza delle locuzioni che ci sembrerebbero assolutamente condivisibili; Gianni Vattimo direbbe una *koiné*, una *koiné* significativa: chi non darebbe il consenso a quello che sto per leggere? Eppure nelle pieghe del discorso si nasconde una ben precisa scelta che noi vorremmo in qualche modo stanare. Anche noi talvolta colleghiamo ancora al concetto del bello, dice Gadamer, il fatto che esso sia riconosciuto pubblicamente da usi e costumi e cose del genere. Quindi la bellezza, l'identikit del bello, sta nel fatto che sia totalizzato all'interno di una certa tradizione. Cioè che esso, come noi diciamo, sia gradevole alla vista e che sia destinato a fare bella figura. E quando Schiller parlava della bella eticità, la moralità dotata di bellezza, continua Gadamer, non significa che si tratti di una eticità piena di pompa e di splendore decorativo, quanto piuttosto del fatto che essa, questa bellezza, si manifesti e viva in tutte le forme della vita comune. Che essa ordini il tutto e che faccia sì che l'uomo, nel suo proprio mondo, incontri continuamente sé stesso. Ma diremmo che incontri continuamente solo se stesso. O ancora più giù, commentando un passo di Platone nel *Fedro* che non possiamo assolutamente riprendere, dice Gadamer: «La funzione ontologica del bello – quindi il bello ha una funzione ontologica, c'entra con l'essere, questo Wittgenstein non l'avrebbe mai detto, ma c'entra con l'essere così come noi lo comprendiamo – è quella di colmare l'abisso che si apre tra l'ideale e il reale». Gadamer sembra con ciò togliere la separazione, ma in realtà l'assolutizza. Il gioco è fatto: se l'ideale e il reale fin dall'inizio sono separati, questa spola connettiva dell'interpretazione che facendo

su e giù, tessendo o sconnettendo cerca di collegare le due cose, non ci riuscirà mai. E questa incompiutezza dell'esperienza del bello è ciò che Gadamer, peraltro, esprime con l'idea che l'interpretazione sia un gioco in cui non c'è distanza tra colui che gioca e colui che assiste al gioco. Ascoltate: «L'identità dell'opera consiste nel fatto che in essa vi è qualcosa da comprendere». L'opera non è qualcosa che mi comunichi qualcosa, ma è un fenomeno che evoca, che mi spinge, che convoca la mia interpretazione, e cioè che ciò che essa, l'opera, ha in mente, oppure ciò che essa dice, deve essere compreso. Fa un esempio che mi sembra significativo: «Chi ad esempio ammira un quadro di Tiziano o di Velasquez, per esempio un qualsiasi Asburgo a cavallo, e pensa: "Ah, questo è Carlo V", questi non ha visto nulla del quadro. Quel che bisogna fare è costruirlo. Dobbiamo costruire l'esperienza del bello, tanto che per così dire il quadro venga letto parola per parola e alla fine di questa vincolante costruzione, perché il gioco ha delle regole molto precise, tutto confluisca in quell'immagine in cui egli, l'uomo a cavallo, è presente nel significato che di lui viene sempre rievocato, e cioè il significato del signore del mondo sui cui domini non tramonta mai il sole, appunto Carlo V. E deve valere anche per il gioco dell'arte, che non vi sia qui, - attenzione - in via di principio alcuna separazione tra la vera e propria forma assunta dall'opera d'arte e colui che esperisce questa forma, non c'è più separazione tra l'esperienza dell'opera e la mia interpretazione».

E questo addirittura ha un ritorno – passatemi la parola balistica: un rinculo – sul bello naturale: Gadamer fa l'esempio delle Dolomiti, che può essere apprezzato come bello di natura solo cogli occhi dell'uomo esperto ed educato artisticamente. Solo un uomo di mondo, un uomo che sa stare in società può gustare la bellezza della natura. È proprio il grande umanista cosmopolita, che è il prototipo di colui che solo nella coltivazione, nella *culture*, può fare l'esperienza della bellezza. Ma se l'eroe di Gadamer è questo grande uomo, questo ricco borghese cosmopolita, di lì a poco, e proprio ai nostri giorni, l'eroe di Gadamer sarà soppiantato da un altro eroe, un po' più scettico, un po' più borghese, ancora più nichilista, il liberale ironico di Richard Rorty.

Giovanni Maddalena: Rorty si pone come confluenza – è lui stesso che lo dice di sé – fra la tradizione analitica di Wittgenstein e quella ermeneutica di Heidegger e Gadamer. Rorty dice di essere il miglior frutto di entrambe le tradizioni perché come Wittgenstein ha escluso il problema della verità dal problema della bellezza, la verità non c'entra con il problema del bello, e d'altro canto come Gadamer ha affidato poi tutto ciò che rimane dei fatti o quel che rimane dell'esperienza del bello ad una interpretazione. In questo modo non c'è più nessun fatto che possa essere, possa ambire al titolo di verità, perché sarà comunque interpretato, e l'esperienza stessa del bello non è l'esperienza drammatica che diceva Wittgenstein, mistica, fuori dall'esperienza verificabile, però tutto sommato normativa, è una esperienza che si può continuamente reinterpretare. Dice Rorty ne *La filosofia dopo la filosofia* (1989): «L'obiettivo della teoria ironica – la sua – è di arrivare a comprendere così a fondo l'impulso metafisico, l'anelito a teorizzare, da liberarsene completamente». Perché il liberale ironico non è uno che dice che la filosofia non serve a niente, è uno che dice

che va benissimo, anzi che la filosofia è una cosa stupenda, che va benissimo pensare così tanto fino ad arrivare a capire che le domande da cui quella filosofia nasce non valgono niente. «La teoria ironica è dunque una scala che si getta via non appena si è capito che cosa spingeva i propri predecessori a teorizzare».

Rorty richiama qui una espressione di Wittgenstein: «L'ultima cosa di cui il teorico ha bisogno è una teoria dell'ironia: non gli interessa trovare un metodo, un programma o un criterio di base per se o per i suoi colleghi. La sua unica occupazione è quella di tutti gli ironici: la ricerca dell'autonomia». Perché qui arriva la confluenza fra le due tradizioni, nella totale autonomia, nella totale indipendenza dal dato. Non si deve più dipendere dal dato. Da che cosa si dipende allora? Da un proprio gusto comunque interpretabile. Dice Rorty: «Il compito dell'ironico in genere è quello che Coleridge consigliava al grande poeta originale: creare il gusto in base al quale si verrà giudicati». È il principio del mercato. «Ma per l'ironico il giudice non è altri che se stesso. Egli aspira a compendiare la sua vita in un linguaggio personale. La vita perfetta è quella che si chiude nella certezza che di tutti i nostri vocabolari decisivi, l'ultimo, almeno, era davvero completamente nostro». Qui Rorty dice in che cosa consiste tutto quello che noi possiamo conoscere. Non è più la verità e non è più l'esperienza mistica della bellezza, è quello che lui dice "letteratura", letteratura non come genere specifico, ma come tipo di rapporto con il mondo. Cioè letteratura come chiacchiericcio sul mondo. Quali sono gli esiti di questa riduzione del fatto a un canone letterario? Sono due, e Rorty li dice molto bene negli scritti filosofici del '91. Il primo è che – sono parole di Rorty – «l'errore è pensare che segno e significato possano coincidere»: segno e significato non coincidono più.

La seconda caratteristica, il secondo esito nelle parole di Rorty è «la scoperta del desiderio come una struttura fondamentale dell'essere che rinuncia ad ogni possibilità di soddisfazione». Perché una volta che l'esperienza del bello non è più legata all'esperienza del vero il desiderio non può più essere soddisfatto: è l'esito finale di quella sottile traccia luterana a cui faceva riferimento Kierkegaard.

Moderatore: Fin qui il primo movimento, che però è il più lungo, quindi non spaventatevi: gli altri tre saranno molto più brevi. Ci premeva sottolineare il punto di partenza e soprattutto prendere posizione rispetto al comune sentire estetico. Il secondo è un breve movimento che vuole semplicemente sottolineare come mai si sia potuti arrivare a questo. Com'è che si è sempre di più approfondita questa separazione, tanto da non desiderare neanche più che l'unità dell'esperienza del bello con la percezione dell'esistenza e del significato della vita potessero tornare ad essere uniti? Qui, come si sa, la separazione si fa proprio all'origine moderna dell'estetica, dell'estetica come disciplina universitaria e costituisce, per così dire, la vocazione di fondo di questa disciplina. È quanto avviene alla metà del XVIII secolo con Alexander G. Baumgarten.

Massimiliano Savini: Nel 1750 Baumgarten pubblica un testo intitolato *Estetica*, importante perché è il primo volume, il primo momento in cui l'estetica acquista una propria dignità come disciplina a sé stante. Baumgarten è il primo ad utilizzare il

termine in maniera così diffusa e matura. Che cos'è l'estetica per Baumgarten? È la scienza della conoscenza sensibile, è quella scienza che ci spiega come funziona, come si articola la conoscenza che avviene attraverso i sensi, ed essa si oppone, si distingue per lo meno, dall'altro tipo di conoscenza che è quella che lui chiama "logica". Ritornano, vedete, ancora quei termini che abbiamo già incontrato nella parte del percorso. L'estetica, dice Baumgarten, è la scienza della conoscenza sensibile. Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale. Attenzione, l'estetica, occorre sottolineare, qui ha una sua autonomia rispetto alla logica, ha una sua perfezione dice Baumgarten; questo significa che l'estetica ha un suo compimento, quasi autoreferenziale: non deve rifarsi a principi ad essa estrinseci, essa è compiuta. Mentre invece la conoscenza che lui chiama logica, avviene attraverso dei principi della ragione che sono principi innati: il principio di non contraddizione, il principio di ragion sufficiente, secondo quei parametri che sono propri alla corrente razionalista a cui Baumgarten fa capo e che ha come punti di riferimento Leibniz e Wolf. Dice: «Questa perfezione della conoscenza sensibile è la bellezza». Per cui la bellezza è una perfezione della conoscenza: essa non richiama ad un oggetto, essa non è conoscenza di un qualcosa, è una qualità della nostra conoscenza, del nostro atto cognitivo. «La bellezza della conoscenza è un effetto prodotto da colui che pensa in modo bello». Quindi la bellezza è un effetto che io produco, che il soggetto produce secondo una qualità intrinseca agli strumenti che lui possiede, quindi alla sua sensibilità, «né più grande, né più nobile delle forze vive di cui questi dispone. Nell'esperienza della bellezza non si trova nulla di più di quello che voi potrete mettervi». Cioè è espressione, riflesso delle qualità del soggetto: «Essa è rappresentazione di colui che si propone di pensare in modo bello, ossia il carattere dell'estetico dotato».

Ma pensiamo anche all'uomo di mondo di Gadamer: «L'enumerazione cioè di quelle doti che in un'anima costituiscono per natura le cause più prossime della conoscenza bella». Quindi in qualche modo l'esperienza della bellezza è l'esperienza di doti che io posseggo. Se volessimo poi saltare anche i secoli che lo separano da Gadamer, potremmo anche ricondurlo ai parametri che abbiamo appena ascoltato. Quindi la conoscenza estetica è, in qualche modo, autosufficiente. È una conoscenza che, dice Baumgarten, «chiara ma confusa, essa ha una sua perfezione, ed è una produzione del soggetto». Di qui deriva la determinazione di una verità di tipo estetico, ossia «la verità nella misura in cui si dà da conoscere in modo sensibile».

Moderatore: Sappiamo che sarà Kant a riprendere, trasformandolo, questo neologismo di Baumgarten, l'estetica, inserendolo nella sua teoria della conoscenza, ma in questo momento ci preme molto far perno su Kant, non tanto per quanto riguarda la sua teoria della conoscenza, ma per quanto riguarda la funzione assolutamente determinante che il bello assume all'interno della filosofia critica, cioè all'interno della riflessione della ragione su se stessa. E qui diamo soltanto due input, semplicissimi ma essenziali. Nella *Critica del Giudizio* (1790) a proposito del bello Kant dice due cose che ci sembrano di grande rilievo: la prima è che il bello desta un piacere senza interesse, e la seconda è che questo piacere è senza scopo. Il

disinteresse del bello! Anche qui bisogna fare molta attenzione alle parole, perché anche noi tante volte parliamo del bello disinteressato, ma cosa vuol dire questo disinteresse nell'esperienza del bello per Kant, a che cosa non si è interessati? All'esistenza dell'oggetto, ma soltanto al suo ritorno nel gioco delle mie facoltà. E poi che cosa vuol dire che non ha scopo il bello? Che non ci interessa perché esso esista. Ma sentiamo la *Critica del giudizio*. Commento pochissimo perché è molto più chiaro di me Kant in questo:

«Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza, ma mediante l'immaginazione la riferiamo al soggetto e al suo sentimento di piacere o dispiacere». Il gusto di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma estetico: c'è separazione. Il che significa che il suo fondamento non può che essere se non soggettivo: d'ora in avanti l'estetico è *pour excellence* il soggettivo. Andiamo una pagina avanti:

«Quando si vuol giudicare se una cosa è bella non si vuol sapere se a noi, o a chiunque altro importi o anche soltanto possa importare della sua esistenza – non ci interessa questo – ma come la giudichiamo semplicemente contemplandola».

È un'altra parola molto scivolosa questa "contemplazione" del bello in Kant. Nel nostro linguaggio diremmo che la contemplazione del bello è come il rendersi conto che qualcosa esiste e in qualche modo mettersi a distanza e permettere che essa esista, lasciarla essere. Per Kant è esattamente il contrario, è il disinteressarsi, cioè non avere interesse, quindi è come se non toccasse la mia percezione l'esistenza della cosa che pur ritengo bella.

«Il giudizio di gusto è puramente contemplativo, è un giudizio cioè che è indifferente riguardo all'esistenza dell'oggetto, ne mette solo in riscontro i caratteri con il sentimento di piacere e di dispiacere. Ma questa contemplazione a sua volta non è diretta a concetti, cioè alla conoscenza, perché il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza né teoretico né pratico, e per conseguenza non è fondato sopra concetti, né se ne propone alcuno. Dunque, icasticamente, la bellezza, senza il riferimento al sentimento del soggetto, di per sé non è nulla».

Questo vuol dire che ciascuno giudica come vuole? Assolutamente no. Questo è il colpo di scena di Kant: se da una parte la bellezza è enigmatica perché noi non ne abbiamo una prova esistenziale, non la determiniamo oggettivamente, eppure la avvertiamo ciononostante essa non deve e non deve mai essere relativistica ma deve valere universalmente, deve suscitare addirittura un piacere necessario. Anzi quando dico "questo è bello" io non solo esigo a posteriori, dopo, che tutti quanti gli altri, necessariamente anch'essi dicano "è bello", perché se non me lo aspettassi sarebbe solo qualcosa di piacevole, non qualcosa di bello, ma addirittura la comunicabilità soggettiva universale precede a priori il piacere dell'oggetto. Quindi l'accordo con tutti gli altri, quindi già si avverte Gadamer, l'accordo universale con tutti gli altri è dato a priori, non deriva dal fatto che tutti ci accorgiamo di qualcosa che c'è, ma al contrario qualcosa è bella se risponde alla universalità a priori del gusto. È quello che poi porterà alle estreme conseguenze Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Paolo Ponzio: Il bello per Hegel, si badi, risorge e risuona nella sua verità concreta soltanto nello Spirito. Quindi il bello artistico è di fatto riassorbito nella verità dello Spirito stesso. Qui si delinea la differenza radicale che Hegel fa tra il bello naturale e il bello artistico. Ascoltate un brano tratto dalle *Lezioni di Estetica* tenute da Hegel tra il 1817 e il 1829:

«Le piume variopinte e dai colori vivaci degli uccelli brillano anche se nessuno le vede. Il loro canto risuona anche se nessuno lo ascolta. Il fiore del fico d'india che vive solo una notte appassisce senza essere ammirato nelle selvagge terre del sud. E queste foreste, l'intreccio della loro bellissima e lussureggiante vegetazione dagli aromi intensissimi periscono, senza essere goduti. Fin qui il bello naturale, ma l'opera d'arte non è per se così naturale: è invece essenzialmente una domanda, un apostrofe, rivolta ad un cuore che vi risponde, un appello indirizzato all'animo e allo spirito».

E qui è il genio di Hegel, che giunge fino all'origine del bello anche se solo quello artistico, in quanto domanda che il bello rivolge all'io. Una domanda che però si riassorbe subito, e con ciò si perde anche, nell'assoluta autodeterminazione del pensiero, che come sappiamo per Hegel è, ad un tempo, vero razionale e vero reale. Insomma la bellezza artistica, per Hegel, è la bellezza generata e rigenerata dallo Spirito. Sono parole proprie delle lezioni sull'estetica di Hegel: «E di quanto lo Spirito e le sue produzioni stanno più in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura».

Insomma la stessa generazione dell'arte, per Hegel, è originata dall'idea di assoluto, vale a dire: arte-bellezza, l'estetica è manifestazione in forma sensibile dello spirito assoluto.

Moderatore: Alla fine di questi primi due movimenti ci premeva fare una pausa con un interludio storico, perché si potrebbe fraintendere la questione e credere che in fondo tutto questo dibattito sia come nato dal niente, semplicemente dallo sforzo della riflessione filosofica, e invece andando a fondo, anche storicamente, della questione, ci si rende conto che non a caso c'è stato un punto storico, diversi secoli prima, in cui si è giocata tutta la partita, in cui anche la stessa possibilità di usare certe parole, di affermare o anche negare qualcosa è stato l'esito di una scoperta storica: il Concilio di Nicea del 787 dopo Cristo.

Massimiliano Savini: La discussione che ebbe luogo nell'VIII secolo tra iconoclasti ed iconofili (cioè coloro che sostenevano la pertinenza, l'utilità, il valore dell'icona come immagine sensibile di una realtà sovrasensibile, una immagine visibile di una realtà invisibile) ha portato nel 787 al Concilio di Nicea, il cui canone affermerà il valore dell'icona come immagine sensibile delle realtà sovrasensibile, come possibilità di conoscere degli oggetti di cui il contenuto ci resta invisibile e non tocca in alcun modo i sensi. È interessante notare che questi due termini, "visibile" e "invisibile", saranno poi tematizzati nel XX secolo dal filosofo francese Maurice Moreau Pont, e quindi non siamo tanto lontani come tema, anche se lo siamo storicamente, dagli autori che abbiamo letto finora. La risoluzione del Concilio di Nicea dice testualmente: «Tutti dunque vediamo e comprendiamo che, sia prima dei

santi concili che dopo di essi, le rappresentazioni delle icone erano una tradizione della chiesa, come lo è quella del Vangelo. Come infatti, ricevuto il suono con la lettura, delle orecchie, lo trasmettiamo alla nostra mente – quindi la mente che conosce è il luogo in cui ha pertinenza ciò che viene comunicato, cioè la lettura – così guardando con gli occhi le icone dipinte siamo come illuminati nella mente». Cioè conosciamo, non vi è una frattura fra il dato sensibile e l'oggetto che viene conosciuto tramite la mente. Ed attraverso queste due cose che si susseguono l'una all'altra, ovvero la lettura e la pittura, acquistiamo la conoscenza di un'unica cosa, poiché in entrambi i modi ci si richiamano alla mente i fatti accaduti. L'immagine, l'icona, non è solamente una superficie ma anche l'apparire di una profondità.

Moderatore: Ci avviamo rapidamente alla conclusione con la parte positiva della nostra questione sulla esperienza del bello. Abbiamo intitolato il terzo movimento: “*Il bello come origine della conoscenza*”, intendendo che la logica della bellezza parte dalla possibilità di un rapporto tra il visibile e l'invisibile. La posta in gioco è questa: l'invisibile è qualche cosa che in qualche modo si dà a vedere, ma in questo darsi a vedere dell'invisibile ciò che viene realmente salvato è il visibile stesso. Per cui la bellezza va proprio ricentrata nel cuore della conoscenza e va delineata una logica della bellezza, non in senso debole, ma nel senso che la bellezza in qualche modo sta come struttura fondamentale del corretto uso della ragione. Non è la ragione che produce la bellezza, certo, ma è la bellezza che muove la ragione. Per documentare questo abbiamo preferito non leggere un filosofo, o meglio, leggere un grande filosofo che risponde al nome di Paul Cezanne. In alcune lettere molto secche, laiche, professionali al suo mercante d'arte, al figlio, alla madre, Cezanne racconta cosa è per lui la drammaticità della visione e della riproduzione pittorica di quello che vede, e in qualche modo ci dà una straordinaria testimonianza di questo rapporto tra il visibile e l'invisibile.

Ecco un passo della lettera a Emile Bernard del 15 aprile 1904:

«Permettetemi di ripetere quello che vi dicevo qui: trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono, il tutto posto in prospettiva, in modo che ogni lato di un oggetto o di un piano si diriga verso un punto centrale. Le linee parallele all'orizzonte danno l'estensione, cioè una sezione della natura o se preferite dello spettacolo che il *Pater Onnipotens Eterne Deus* dispiega davanti ai nostri occhi. Le linee perpendicolari a questo orizzonte danno la profondità. Ora per noi uomini la natura è più in profondità che in superficie, di cui la necessità parla il pittore, di introdurre nelle nostre vibrazioni di luce rappresentate dai rossi e dai gialli una quantità sufficiente di azzurri per far sentire la presenza dell'aria».

Cezanne scrive ancora a Bernard il 25 luglio 1904:

«Per fare progressi non c'è che la natura. L'occhio si fa concentrico a forza di guardare e di lavorare. Voglio dire che in un'arancia o in una mela, in una palla, in una testa, c'è un punto culminante e questo punto è sempre, malgrado il terribile effetto di luce e ombra, sensazione di colori. Questo punto è sempre il più vicino al nostro occhio. I bordi degli oggetti fuggono verso un centro posto sul nostro orizzonte. Non fate il critico d'arte, fate della pittura, la salvezza sta in questo».

È interessante: nella visione la realtà si dà nel suo spessore ontologico, in ogni visione c'è un punto culminante, che è sempre il più vicino ai nostri occhi; anche se geometricamente, prospetticamente è il più lontano, sei nell'orizzonte. Non è dunque una spiegazione a priori, ma un darsi in carne e ossa. Ci è sembrato interessante come questo darsi ontologico nella visione della realtà venga espresso in maniera molto diversa, ma molto consonante, in un'altra esperienza di pensiero: la teologia di Hans Urs Von Balthasar.

MASSIMILIANO SAVINI: Leggiamo un brano dal testo *Gloria* di Von Balthasar perché è veramente una documentazione un'approfondirsi di quello che diceva Cezanne:

«Due momenti hanno determinato a partire da sempre ogni estetica. Essi possono essere contrassegnati con Tommaso d'Aquino come forma e splendore, *species* e *lumen*».

Come forma o *species*, dice Von Balthasar, qui non bisogna intendere il perimetro della figura, ma bisogna intendere un principio interno, dinamico, strutturale della materia, dalla quale poi emana la figura stessa come noi la vediamo, in tutti i suoi contorni. Come forma, il bello può essere afferrato materialmente, anzi può essere calcolato come rapporto di numeri, come armonia e legge dell'essere. Questa dimensione, questo valore intrinseco alla materia, alla materialità, è stata ignorata dall'estetica protestante, anzi dichiarata eretica. Pensiamo a quanto abbiamo letto a proposito di Kierkegaard: il protestantesimo sposta l'intera natura del bello nell'avvenimento dell'irruzione della luce. Certo la forma non sarebbe bella se non fosse elementarmente l'indice e l'apparizione. Questo è il *lumen* a cui il teologo fa riferimento, l'indice e un'apparizione di una profondità e di una pienezza che, se presa strettamente in sé, rimane inafferrabile e invisibile.

Ecco le due categorie centrali che determinano l'estetica di ogni tempo secondo Von Balthasar. La materia è una presenza e allo stesso tempo essa è rimando alla profondità. L'apparizione come rivelazione della profondità è indissolubilmente e allo stesso tempo presenza reale della profondità del tutto e rimando reale al di là di se stessa a questa profondità. Sia l'una che l'altra sono tuttavia inseparabili e assieme costituiscono la figura fondamentale dell'essere.

Moderatore: Questo è un passo della lettera di Paul Cezanne alla madre, datata 26 settembre 1874:

«Devo lavorare sempre, ma non per arrivare al finito che suscita l'ammirazione degli imbecilli [è molto interessante: per Cezanne il contrario della bellezza non è la bruttezza, ma è la stupidità]. Non devo cercare di portare a termine se non per il piacere di fare cose più vere e più sapienti».

Questo invece scrive a E. Bernard nel 1904:

«Ma ribadisco ancora una volta che il pittore deve dedicarsi totalmente allo studio della natura e cercare di produrre dei quadri che siano un ammaestramento. Le chiacchiere sull'arte sono pressoché inutili. Non si è mai né troppo scrupolosi né

troppo sinceri né troppo sottomessi alla natura, ma si è più o meno padroni del modello e soprattutto dei mezzi espressivi».

Ecco qui il punto che ci ha molto conquistati. Dice Cezanne: «Penetrare ciò che si ha davanti è perseverare nell'esprimersi il più logicamente possibile. Mi scuserete se torno sempre sullo stesso punto, ma credo nello sviluppo logico di ciò che vediamo e sentiamo studiando dal vero».

Non è un caso che dopo il commento di Von Balthasar a Cezanne chiamiamo a commentarlo da tutt'altra parte il logico Charles Sanders Peirce.

Giovanni Maddalena: Peirce scrive a cavallo tra l'800 e il '900. Lo utilizziamo per commentare Cezanne perché a un certo punto della sua vita passata a studiare la logica Peirce percepisce che per capirne l'origine occorre passare a un'altra esperienza, l'esperienza estetica, ma non come una normatività estranea alla logica, come diceva Wittgenstein, ma come un alveo da cui nasce quello sviluppo logico di cui parlava Cezanne. Non a caso questa esigenza lui la indica come l'esigenza di una logica delle icone e degli indici o, come abbiamo detto noi, una logica della bellezza.

Scriva Peirce in un suo manoscritto:

«Benché possa sembrare prima di ogni ricerca che la sensazione abbia meno a che fare con ragionamento di quanto non ne abbia l'attenzione e altre forze attive, tuttavia dobbiamo stare attenti a non pregiudicare tale questione. Nel ragionamento fruttuoso c'è di sicuro un piacere particolare e una qualità estetica particolare e i matematici, non i teologi, hanno sempre dato grande peso e importanza a una certa qualità estetica che si chiamano eleganza e posto questo fatto non vedo proprio come qualsiasi studio sul ragionamento degno di questo XX secolo possa lasciare inesplorata la questione del valore logico di questa qualità estetica del ragionamento».

Moderatore: Ecco un passo dall'ultima lettera di Cezanne al figlio, scritta l'8 settembre 1906, venti giorni prima di morire:

«Oh! Vecchio, ma indomito ti dirò infine che come pittore divento più lucido di fronte alla natura, ma per me realizzare le sensazioni è sempre molto faticoso: non sono all'altezza, non so raggiungere l'intensità che si manifesta davanti ai miei sensi non ho quella magnifica ricchezza di colori che anima la natura. Eppure la natura mi provoca sempre. Qui in riva al fiume i motivi si moltiplicano. Lo stesso soggetto visto da angolazioni differenti offre una materia di studio così interessante e varia che credo che potrei lavorare per mesi senza cambiare posto solo inclinandomi un po' più a destra o un po' più a sinistra».

Il dato dunque, come magnificamente ci dice e ci mostra Cezanne, invita all'attenzione. Quanto più si esercita questa attenzione alla natura, come bellezza, tanto più si sviluppa una logica, ma questa logica non è un vestito di idee rispetto al mondo, ma è come un alveo al cui interno la realtà deborda e si moltiplica nei suoi segni. Per questo, dopo il commento a Cezanne di Von Balthasar e di Peirce, diamo l'ultima parola di questo terzo movimento ad un grande del XII secolo: Riccardo di San Vittore.

Paolo Ponzio: Fin qui dunque Cezanne, Von Balthasar e Peirce hanno tracciato la struttura del rapporto tra l'esperienza in atto della bellezza e il pensiero. Ci sembra che Riccardo di San Vittore illumini la dinamica di questo rapporto in questo punto preciso: nella confluenza tra l'ammirazione, l'attenzione e la conoscenza. Questi tre elementi sono da Riccardo strettamente congiunti: dall'ammirazione l'attenzione, dall'attenzione la conoscenza. Leggiamo il brano in cui questo si desume:

«Da dove proviene l'ammirazione, se non da uno spettacolo inatteso e incredibile? – e qui Riccardo fa l'esempio del manifestarsi dell'aurora – Così questa stessa ammirazione ha una luce improvvisa e frammista alla tenebra, la luce della visione, mescolata a residui di incredulità e alla tenebra dell'ambiguità. Così, in modo mirabile, la mente vede senza incertezza ciò che può credere solo a stento».

È un teologo che parla e che ci dice che non c'è un credere prima del vedere, ma c'è una visione che è più forte del credere. Tanti teologi del nostro tempo dicono il contrario... Ma continua Riccardo di San Vittore:

«Quanto più ammiriamo la novità di una realtà, tanto più diligentemente prestiamo attenzione, e quanto più attentamente consideriamo, tanto più pienamente conosciamo. In tal modo l'attenzione proviene dall'ammirazione e la conoscenza dall'attenzione. Dunque la mente sorge come l'aurora e partendo dall'ammirazione della visione progredisce a poco a poco verso l'aumento di conoscenza».

L'origine della conoscenza è dunque un'attenzione destata dall'ammirazione, ma questa dinamica conoscitiva non è soltanto cronologicamente all'inizio della conoscenza, ma è un permanere come dinamica strutturale nell'incremento della stessa conoscenza portando il conoscere verso una corrispondenza verso un movimento di adesione amorosa.

Moderatore: Siamo arrivati alla fine. Se il terzo movimento ha descritto una fenomenologia del bello, in questo quarto movimento tentiamo di abbozzarne il profilo ontologico. Per evitare il rischio della rarefazione spiritualistica o gnostica attenti a non gettare via la scala, una volta che la si sia salita. Cito un autore dei testi risalenti al V secolo che sono la base di questa tradizione: Dionigi l'Aeropagita.

Questa è la grande idea di Dionigi: «La bellezza è tutta nella tensione tra causa e partecipazione». Le cose sono belle perché causate, create, volute, ma sono create sono volute perché sono belle. E quindi la bellezza in qualche modo ne costituisce la struttura ontologica di fondo. Leggiamo un brevissimo passo di Dionigi con il commento che ne fa San Tommaso d'Aquino:

«Da questo bello tutti gli esseri hanno ottenuto di essere belli, ciascuno secondo la propria *ratio*, secondo la propria identità ontologica, la vera misura interna. E a causa del bello esistono gli accordi (*concordiae*), le amicizie e le *communiones* (i rapporti di tutte le cose) e nel bello tutte le cose stanno unite».

Paolo Ponzio: Questo è il commento di Tommaso al passo che abbiamo letto di Dionigi:

«Lo splendore appartiene propriamente alla bellezza, ma è nella forma attraverso la quale una cosa ha l'essere che consiste la partecipazione allo splendore divino, da cui

risulta evidentemente che l'essere di tutte le cose deriva dalla bellezza divina. E quando aggiunge che a motivo del bello divino esistono gli accordi di tutte le creature razionali, intende *concordiae* in riferimento all'intelletto, giacché concordano coloro che convengono in uno stesso giudizio. E parla di amicizie in riferimento all'affetto, e di *communiones* in riferimento ad un atto o ad alcunché di estrinseco. E più in generale, quanta sia l'unione che possiedono tutte le creature, esse la ricevono in virtù della bellezza».

Tommaso riprende questo argomento in un passo della *Summa Theologiae*. Commentando la celeberrima frase di Dionigi: «Il bene è lodato come bellezza», Tommaso dirà: «Il bello e il buono nel soggetto in cui esistono si identificano perché fondati tutti e due sulla medesima realtà, cioè sulla forma. E per questo il bene, come dice Dionigi, viene lodato come bellezza».

Moderatore: Ancora Dionigi sinteticamente dirà che il bello è principio di tutte le cose in quanto causa efficiente, causa finale, causa esemplare. Causa efficiente è il bello, ciò che muove tutte le cose e le tiene assieme con l'amore verso la propria bellezza, ma anche il fine di tutte le cose, ciò che è degno di essere amato, e anche causa esemplare, perché ogni cosa nel suo essere dice il rapporto con lui. Qui davvero l'esperienza della bellezza che origina e sostiene la conoscenza giunge come compimento ad essere una adesione amorosa.

Massimiliano Savini: Nel brano che leggiamo adesso di Von Balthasar, tratto da *Solo l'amore è credibile*, viene messo veramente a fuoco il paradosso della bellezza, cioè una conoscenza che lascia libero, che lascia l'altro così come è, che non lo possiede, che non lo riduce a sé:

«Nell'esperienza che si fa di una superiore bellezza [cioè tanto nella natura quanto nell'arte] ciò che ci sta dinanzi è di una grandiosità schiacciante, come un miracolo, cioè un qualcosa totalmente altro da noi e, in quanto tale, non può essere mai colto, ma possiede proprio in quanto miracolo la facoltà di essere compreso».

È paradossale: è totalmente altro da me, però, proprio in quanto totalmente altro, paradossalmente lo posso comprendere, cioè lo posso abbracciare e resta altro. È interessante, poi, che Von Balthasar usi la parola “miracolo”, che è la stessa usava Wittgenstein, però in tutto un altro significato. Esso vincola e libera al contempo, giacché si dà in forma inequivocabile come libertà manifestantesi da parte di una necessità interiore indimostrabile. La sinfonia *Jupiter*, che non posso supporre, dedurre e spiegare attraverso nulla che sia intrinseco a me, ma neanche intrinseco a Mozart che l'ha scritta, non può essere che così come è. In questa forma sta la sua necessità, nella quale nessuna nota può essere spostata, neppure dallo stesso Mozart: anche lui deve obbedire.

Continua Von Balthasar: «Una simile coincidenza di incomprendibilità da parte mia con la più convincente plausibilità per me, si dà soltanto nel regno del bello disinteressato». Il termine “disinteressato” l'avevamo incontrato in Kant, dove significava, di fatto, l'indifferenza all'oggetto. Qui invece significa la suprema preferenza per quell'oggetto. Come nell'amore fra gli uomini incontriamo l'altro

come altro, che nella sua libertà non può essere dominato da me, così nella percezione estetica è impossibile ricondurre la forma che si manifesta alla propria immaginazione. La comprensione di ciò che si rivela non è in entrambi i casi una sua sussunzione sotto categorie della conoscenza che lo costringano e gli si impongano. Sia l'amore nella libertà della sua grazia sia il bello nella sua pura gratuità non possono essere manipolati nemmeno da una esigenza del soggetto.

Moderatore: Qui torna dunque a delinearsi lo spessore ontologico del bello come origine e come compimento, ciò che permette alle cose di emergere alla luce, di farcisi incontro, di essere finalmente chiamate da noi perché convocati all'essere, come diceva già Platone in una delle sue fantasmagoriche etimologie, quando riporta il *kalon*, il bello, alla radice del verbo *kaleo*, che vuol dire chiamare. Ma lungi da ogni platonismo o neoplatonismo, il succo che ci interessa è questo: una cosa è bella perché è chiamata ed è chiamabile perché è bella. È quello che ci sembra oggi il nuovo compito del pensiero, nuovo perché appunto riprende la coscienza dell'origine e lo stupore del dato: ridare il nome alle cose, non come un atto di arbitrio, ma riconoscendole nella loro bellezza, legate in un nesso che le rende ciascuna nella sua individualità, ad una ad una, segno di una totalità, di una positività irriducibile. L'urgenza di questo compito ci sembra bene espressa in una bella pagina di Dostoevskij.

Giovanni Maddalena: «“Ma io dichiaro - strillò al massimo grado di stupore – che Shakespeare e Raffaello stanno più in alto della liberazione dei contadini, più in alto dello spirito popolare, più in alto del socialismo, più in alto della giovane generazione, più in alto della chimica, quasi più in alto dell'umanità intera. Giacché sono già un frutto, il vero frutto dell'intera umanità e forse il frutto più alto che mai possa essere. È già stata conseguita la forma di bellezza senza il cui conseguimento forse non acconsentirei nemmeno a vivere. Oh Dio, – egli fece congiungendo le mani – dieci anni fa gridavo proprio così a Pietroburgo dalla tribuna. Proprio per la stessa cosa e con le stesse parole. E proprio come ora quelli non capivano nulla. Ridevano e zittivano. Uomini piccini, che cosa vi occorre per capire? Ma sapete, sapete voi che senza l'inglese l'umanità può ancora vivere, può vivere senza la Germania, può vivere anche troppo facilmente senza i Russi, può vivere senza la scienza, può vivere senza pane, ma soltanto senza la bellezza non potrebbe vivere, perché non ci sarebbe più nulla da fare al mondo? Tutto il segreto è qui, tutta la storia è qui. La scienza stessa non sussisterebbe un momento senza la bellezza. Lo sapete voi che ridete? Diventerebbe una volgarità. E non inventereste più un chiodo. Io non cedo!”. Egli gridò assurdamente a mo' di conclusione, e a tutta forza batté col pugno sulla tavola».

Moderatore: Grazie per la vostra attenzione.