

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort |

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

... o è dell'assoluto o non è

Notazioni sullo statuto dell'immagine

Massimo Donà

Un'immagine è giustificata, come ogni cosa, soltanto dalla sua fecondità.

Le immagini sono le metempsychosi dell'unica anima,
dell'immagine esemplare, dell'eterna unica fenice che si brucia e si consuma in un'immagine, e rinasce in un altro nido,
altra e medesima, e con nuovi colori.

L'immagine è ciò che spiega e giustifica tutto, ma che non può
in nessun modo essere giustificata;
la sua sola giustificazione sono nuove immagini.

Andrea Emo, Q. 264, 1963

1.

“Disgustato dei vizi infiniti che natura ha dato alla donna, viveva celibe, senza sposarsi”. Così viene presentato, nel decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, uno scultore impegnato a dare forma, con la propria arte, a una donna “perfetta”, priva di vizi, e soprattutto tanto bella da non avere uguali al mondo; insomma, intagliando un ammasso di avorio bianco come la neve, Pigmalione (questo è il nome assegnato da Ovidio al nostro scultore) appare intenzionato a dare il meglio di sé – cioè, a dare forma al corpo di una donna talmente veridica da sembrare ‘viva’. Precisa Ovidio: “tanta è l’arte, che l’arte non si vede”.

Ecco il punto; con un gesto radicalmente eversivo, Ovidio scardina l’idea platonico-aristotelica secondo cui all’artista sarebbe stato concesso, al massimo, di “imitare” il reale. Ancora per Plotino, infatti, l’artista (anche Fidia) sembra non poter far altro che fissare nella materia una visione originariamente “intellegibile”. Mostrandosi assoggettato all’imperium del già esistente, e condannato a produrne una semplice immagine. In modo tale, però, che, nel farsi “materiale”, l’immagine catturata dall’artista patisca una vera e propria diminutio rispetto alla “realtà” – vera appunto perché non “vivente”. Vera, cioè, perché sempre uguale a sé; ossia, non ancora precipitata nel magma di un’esperienza sempre in movimento, contingente, e quindi mai identica a se stessa; e condannata per ciò stesso a un irrimediabile, nonché inarrestabile, processo di progressiva consu-



Auguste Rodin, *Pigmalione e Dorotea*, 1889-1909. New York, NY, The Metropolitan Museum of Art.

mazione. Labile, costitutivamente instabile, e, per ciò stesso, mai riconoscibile per quel che essa sarebbe vera mente.

Da Platone a Plotino, dunque, a farsi metron di ogni bellezza è in ogni caso l'algida fissità o universalità di un "intelligibile" da cui l'opera dell'umano demiurgos si sarebbe ritrovata sempre irrimediabilmente "distante". Offrendosi peraltro a un "giudizio" sempre eminentemente concettuale. Misurante, relazionante e capace quindi, solo esso, di una qualche veridicità. Pigmalione, invece, non produce una semplice immagine dell'essere eidetico, ma una donna più reale di ogni possibile 'donna reale'; e soprattutto più perfetta di qualsivoglia realtà immutabile, che sarebbe sì sempre identica a sé... ma proprio per questo condannata a farsi natura

irrimediabilmente “morta” – sempre e comunque macchiata da “vizi infiniti”. Non a caso, la sua ‘artificiosità’ (generata da una pratica fondamentalmente scultorea – quella che, più di altre, si sarebbe potuta ‘avvicinare’ alla rigida fissità del pura mente concepibile) non si vede; Pigmalione, infatti, la tocca, l’abbraccia, e le parla, persino, e “non si risolve a dire che è avorio”. La addobba, le mette al collo lunghe collane, e alla fine la adagia, come se avesse a che fare con una donna reale, “su tappeti tinti con conchiglia di Sidone, e la chiama sua compagna”. Infine, si rivolge agli dèi, e, prudente, non sentendosi di chiedere in moglie proprio “quella fanciulla d’avorio”, esprime il desiderio di “averne quanto meno una simile”. Egli anela ad una realtà che sia in grado di replicare (ma non imperfettamente) il dinamismo e la vitalità caratterizzanti l’incomparabile “bellezza” della propria “opera” – al contrario di quel che avrebbe potuto desiderare l’artista *sub specie platonicae*.

Tornato a casa, si accorge che la statua s’è ammorbidita, e che, plasmata col pollice, si piega... insomma, si accorge che s’è trasformata in un corpo vivente, materiale e sensibile – cioè, in un corpo vero e proprio. Finché “la vergine sente quei baci, e arrossisce, e levando timidamente gli occhi verso la luce, vede, assieme al cielo, colui che la ama”. La statua s’è fatta “perfetta”; è ormai indistinguibile dalla mobilità e dalla reattività che di norma riconosceremmo solo alle donne in carne ed ossa. Certo, molte e variegiate sono le implicazioni del racconto in questione, riportato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, ma rimasto nella memoria dell’Occidente sino alle sue non poche trasfigurazioni in chiave moderna, da Rousseau a Pirandello – ma penso, soprattutto, a quella operata da Balzac ne *Il capolavoro sconosciuto*.

Pigmalione è uno scultore sui generis, agli occhi del quale la realtà empirica appare sicuramente e decisamente insoddisfacente; ma non meno insoddisfacente risulta, ai suoi occhi, l’indeperibile perfezione costituente l’algida immutabilità del puramente eidetico. Perciò il nostro si sarebbe creato la propria Galatea (così la statua sarebbe stata chiamata, a partire dal XVIII secolo), che Venere avrebbe fatto diventare reale, trasformando un pezzo d’avorio in un agglomerato di vera e propria materia vivente: quella stessa che, in qualsiasi altra situazione, sarebbe apparsa sinonimo di intollerabile imperfezione. E che, nel farsi tanto vivente da non lasciarsi più facilmente distinguere dalla realtà, si sarebbe lasciata sì trasformare dalla dea in una Galatea in carne ed ossa... ma senza trovarsi costretta a rinunciare alla perfezione che i Greci erano soliti riconoscere solo all’algida trasparenza della dimensione ‘eidetica’.

Pigmalione, insomma, disegna una prospettiva che non solo sembra aver definitivamente chiuso i conti con qualsivoglia concezione mimetica dell'opera d'arte, ma riesce altresì a farsi testimone di una prospettiva estetica in base alla quale non sarebbe stata più la connotazione sempre sensibile dell'opera a impedirci di guadagnare un'espressione veritiera del vero (un'espressione assoluta dell'assoluto) – come si sarebbe creduto, almeno sino ad Hegel compreso. La perfezione di Galatea non dipende infatti da una inopportuna rinuncia alla carne (d'altro canto, neppure la divinità di Gesù avrebbe potuto fare a meno di farsi sarx e morire davvero in croce). Già con il Pigmalione immaginato da Ovidio, dunque, viene inferto un colpo mortale all'idea di matrice platonica secondo cui “al vero” non sarebbe lecito consegnarsi, nella sua purezza, al sensibile tout court.

Anticipazione profetica della body art contemporanea o della living sculpture teorizzata e praticata da Joseph Beuys negli anni settanta e ottanta? Di sicuro, lungi dal voler separare l'inquietudine del vivente dalla lugubre quiete che caratterizza i pezzi da museo, ossia, lungi dal volerci far credere che solo questi ultimi ci consentano una solenne esperienza della verità, ma anche lungi dal volerci semplicemente risospingere, al contrario, a un reale difettoso, macchiato e impuro, e soprattutto assolutamente instabile e perituro (in conformità a quanto sarebbe stato fatto da molta arte contemporanea, spesso con intento puramente demitizzante), Pigmalione allestisce un “inganno” che solo una Dea avrebbe potuto rendere più vero del vero.

Infatti, a partire dall'inganno perpetrato da una scultura d'avorio sicuramente bellissima ma assolutamente non confondibile con una persona in carne ed ossa (eppure trattata come se fosse tale, in virtù di un “incantamento” messo in opera dallo scultore medesimo – fattosi nello stesso tempo soggetto e oggetto della propria malia, dunque) e grazie a un provvidenziale intervento divino, Pigmalione giunge alla vera e propria messa in forma di una bellezza che sarebbe apparsa “assoluta” (in relazione a cui nullus maius cogitari possit), e dunque perfetta, proprio in quanto “vivente”, ossia fatta di quella stessa carne viva e di quella materia sensibile (e dunque corruttibile) che nelle altre cose avrebbe invece costituito una prova di inguaribile minorità. Con Galatea, insomma, diventa evidente (stando al racconto riportato da Ovidio) che, a rendere imperfette e difettose le cose di questo mondo, non è affatto la loro natura corporea o sensibile!

Un problema, però, rimane ancora irrisolto in Ovidio: per questo ci si può chiedere cosa abbia reso massimamente e incomparabilmente – cioè as-

solutamente – “bella” una Galatea cui l’artista, con l’ausilio della divinità, aveva fatto assumere una natura corporea e dunque vivente in forma incontestabilmente sensibile. Di certo, non sarebbe potuto dipendere dal semplice essersi fatto carne da parte di ciò che, inizialmente, era fatto d’avorio, per quanto proprio tale ‘incarnazione’ avesse consentito a Pigmalione di “sposare” la propria opera... senza doversi continuare a rapportare ad essa solo “come se” (als ob) fosse stata vera. Il fatto è che l’opera d’arte, nella prospettiva inaugurata da Pigmalione, non può più limitarsi a “sembrare” vera; ma deve esserlo. Nel senso che deve vivere come vivono tutte le cose reali che si lasciano trasformare dal tempo e dal tempo vengono sempre anche consumate, nonché rese irrimediabilmente difettose.

Una cosa è certa, comunque: era la stessa bellezza creata dal suo genio artistico ad aspirare a una vita reale nel senso di materiale; e dunque all’imperfessione da sempre connessa a quest’ultima. E se dovessimo riconoscere che, nella prospettiva incarnata da Pigmalione, non poteva esservi vera perfezione, se non in quanto capace di non mancare neppure dell’imperfessione? Quasi che – e Pigmalione mostra di esserne perfettamente consapevole – la vera bellezza non potesse vivere pietrificata in una forma sempre uguale a stessa, impossibilitata a rispondere ai trasporti che l’incantamento alla medesima quasi sempre connesso rende di fatto prevedibili.

Nella prospettiva inaugurata da Pigmalione, cioè, quella ricercata dall’arte sembra essere la perfezione connessa a una bellezza che, in quanto estrema, non avrebbe potuto che farsi stra-ordinaria; e proprio in quanto non riconducibile all’immobilità che comunque l’uomo comune (radicato in un platonismo più o meno di maniera) preferisce tenere a distanza di sicurezza, in quanto consapevole della sua sostanziale e costitutiva inattingibilità. Il fatto è che solo l’artista (il vero Pigmalione – ossia, ogni vero Pigmalione), sì, solo lui avrebbe potuto proporsi di riconsegnare l’immobilità dell’ideale al mondo. Lo stesso da cui mai la medesima avrebbe forse dovuto separarsi. Anche solo in quanto risultante da un fare in ogni caso connesso, se non addirittura destinato, al “sensibile”.

Nell’inedita prospettiva fatta propria da Ovidio, insomma, si profilava una possibilità che, da Platone ad Hegel, nessuno avrebbe mai saputo riconoscere né, tanto meno, percorrere. Perché, se da un lato ci si sarebbe soffermati a riconoscere la necessità, per un’arte davvero conforme alla propria missione, di lasciarsi alle spalle la confusa molteplicità caratterizzante quello che Florenskij avrebbe definito il mondo visibile – cercando di varcare le porte regali che segnano il confine tra visibile ed invisibile,

e trasfigurare la natura tridimensionale e sempre individuale di quel che, anche nell'icona, si dà peraltro a vedere... forzandolo ad assumere quei caratteri di fissità, bidimensionalità e luminosità che il confuso dinamismo del visibile mai avrebbe lasciato trasparire –, dall'altro, di contro a questa metafisica della pura luce, sarebbe venuta maturando, quasi per reazione, l'esplosione del pieno e del tridimensionale (talvolta addirittura del pluridimensionale), quali irriducibili espressioni di una sempre esasperata complexio... comunque sensibile, e dunque fatta di luci ed ombre, linee oblique ed ossessivamente curvilinee, carne flaccida, debordante e quasi sempre urticante, come quella caratterizzante la sublime pittura di Pieter Paul Rubens – pittore fiammingo in cui Giuliano Briganti avrebbe riconosciuto l'“archetipo del barocco”.

Fare vuoto o fare pieno, insomma, quali opposte attitudini in ogni caso e allo stesso modo rivolte a de-formare il reale e la sua costitutiva vitalità (e dunque a testimoniare, sia pure in sensi opposti, e per ciò stesso radicalmente divergenti, la medesima fascinazione per l'estremo). Ecco, di contro a tali eccessi e alle conseguenti vie di fuga, Pigmalione sembra volere che il reale si identifichi “come tale” al proprio altro (ossia, a quella bellezza perfetta che “non è” certo di questo mondo) senza venire da tale commistione, però, in alcun modo deformato; sì da dare luogo a un'opera tanto “reale” quanto ogni determinazione del sensibile, ma nello stesso tempo “perfetta”, come tutto ciò che, invece, sensibile sicuramente “non-è”.

D'altro canto, come negare che ogni determinazione del sensibile mostra sempre anche la propria impossibile perfezione? Indipendentemente da tale manifestarsi, infatti, neppure potremmo riconoscere l'imperfezione caratterizzante qualsivoglia umana esperienza. Ché il reale si mostra sempre e comunque non conforme alla perfezione sua propria; quella di cui esso non appare mai dotato, ma che dobbiamo pur aver incontrato – anche solo per poterci lamentare dell'imperfezione di tutto quel che facciamo e ci capita di sperimentare. E che continuiamo di fatto ad incontrare, anche là dove ci rapportiamo alla realtà di cui pur riconosciamo la costitutiva “manchevolezza” – fungendo quel ‘modello’ da sua unica possibile condizione di giudicabilità. Quella stessa che siamo convinti di poter riconoscere sempre e solamente grazie alla facoltà intellettiva; quella, cioè, che ci consente di misurare, relazionare e paragonare... commisurando sempre anche lo scarto che finisce per separare il sensibilmente presente dall'essere intellegibile – che ogni imperfetto comunque evoca, sia pure come costitutivamente inattuabile. Come quello stesso che condanna l'empirico o sensibile a un irri-

mediabile “non” esser mai ciò che dovrà comunque essere apparso... e paradossalmente, proprio in virtù del suo stesso “non lasciarsi mai determinatamente vedere”.

Di cosa ci si potrebbe altrimenti costituire come negazione, in quanto non-perfetti? Ecco per quale motivo ogni imperfezione deve anche dire, in se stessa, quella medesima perfezione di cui pur si costituisce come intrascendibile “negazione”.

2.

Non può certo essere un caso che tra il Sette e l'Ottocento la vicenda di Pigmalione e Galatea (elaborata per primo da Filostefano di Cirene – che riteneva il nostro scultore re di Cipro, nonché innamorato di una statua raffigurante Afrodite –, poi da Ovidio, e quindi ripresa da Clemente Alessandrino, sia pur in funzione antipagana – con una durissima requisitoria contro l'arte, accusata di riuscire a riprodurre la realtà in modo così perfetto da ingannare l'uomo e fargli perdere il senno –, e infine da Arnobio) finisca per ispirare numerosi balletti, opere e scene liriche, soprattutto in Francia. Nel Balletto di Houdar de La Motte (rappresentato a Parigi nel 1700), le prime parole della statua, nel bel mezzo della propria “metamorfosi”, sono le seguenti: “Che cosa vedo? Dove sono? Che cos'è ciò che penso? Da dove mi vengono questi movimenti? Cosa devo credere? E attraverso quale potenza posso esprimere i miei sentimenti?”

Come non sottolineare fin d'ora, dunque, la rilevanza di un dinamismo così particolare, che solo la danza avrebbe potuto rappresentare al meglio? Un dinamismo di cui, secondo la trascrizione operata dal de La Motte, la statua stessa sembra desiderosa di conoscere l'origine, ovvero “la provenienza”. D'altro canto, qualsivoglia dinamismo reclama un motore; per lo meno nella tradizione che fa capo ad Aristotele.

Solo con Goethe questo dinamismo così sensuale – tanto da riuscire a far innamorare il creatore, cioè l'artista –, sarebbe stato ricondotto alla potenza del “naturale”. Certo, il poeta tedesco è sempre stato combattuto tra una fortissima tensione verso l'idealità – cui, a suo parere, guardavano tutti gli scultori antichi (e a cui fanno da pendant i suoi spesso negativi riferimenti al mito di Pigmalione, come quelli contenuti nel commento al saggio sulla pittura di Diderot) – e una non meno potente (anzi!) attrazione per il potente dinamismo della “natura”.

Secondo lui, il segreto della scultura classica ha sicuramente avuto a che fare con una conoscenza profonda e comunque 'immediata' del naturale; e proprio questo lo avrebbe convinto a ritenere che le opere della scultura antica non fossero state prodotte da un artificio gratuito e arbitrario, ossia da un capriccio meramente soggettivo, ma andassero considerate come prodotti di una rigorosa conoscenza delle leggi più intime e segrete della *physis* – nelle quali gli sembrava di poter cogliere finanche la presenza del divino... proprio in quanto capaci di rendere ragione delle infinite possibili declinazioni di una sempre identica "bellezza". Anche perché, sempre secondo Goethe, "non i sensi ingannano, bensì il giudizio" (Goethe [s. d.] 1968, 163).

L'intelletto giudicante, infatti, è sempre univocamente de-terminante; per questo non gli è possibile pre-vedere le eccezioni, che, in quanto tali, si sottraggono a qualsivoglia atto giudicante, sempre e comunque ancorato alla regolarità delle leggi da esso medesimo riconosciute e istituite. Mentre la natura e la bellezza hanno sempre infranto tale limite, destituendo per ciò stesso ogni supposta prevedibilità.

Goethe lo sapeva bene che "noi chiamiamo bello un essere perfettamente organizzato, quando, nel contempo, possiamo pensare che gli sia possibile un molteplice e libero uso di tutte le sue membra sol che lo voglia", che insomma "il sommo sentimento della bellezza è legato al sentimento della fiducia e della speranza" (Id. [1794] 1968, 47). Infatti, la natura – che ogni direzione sembra poter intraprendere, senza limite alcuno – ci insegna che "anche ciò che è innaturale è natura [...] che chi non la vede ovunque, in nessuna parte la vede in modo giusto"; e sempre per lo stesso motivo la medesima "si rallegra dell'illusione" e "i suoi figli sono senza numero [...]. Dal niente fa scaturire le sue creature e non gli dice di dove vengono e dove vanno [...] infonde bisogni perché ama il movimento [...] e in ogni istante la sua mira è più lontana, ma in ogni istante essa è anche alla meta [...] è intera, eppure sempre incompiuta" (Id. [1783] 139-141). Ecco perché arte e natura dovrebbero procedere insieme; proprio come la causa e l'effetto, che, in modo assolutamente scorretto, sempre secondo Goethe, siamo abituati a concepire distintamente; cioè, l'una distintamente dall'altro. Per quanto "tutti e due insieme costituiscano il fenomeno invisibile" (Id. [s. d.] 1968, 169).

Ce lo ricorda opportunamente anche Cassirer, il quale rileva come, per Goethe, non avesse alcun senso la rigida separazione tra scienza (che studia la natura) e arte (che crea liberamente). Il bello, infatti, come per

Shaftesbury, anche per Goethe era “una manifestazione di leggi segrete della natura, che, senza una tale apparizione, ci sarebbero rimaste per sempre nascoste” (Cassirer [1945] 1999, 71). Nella loro origine e nel loro significato, le leggi della natura e quelle della bellezza erano per lui assolutamente inseparabili – è sempre Cassirer a ricordarcelo; per questo l'autore del Faust sarebbe continuamente passato (per quanto impercettibilmente) dalla considerazione della natura a quella dell'arte. Riportando un frammento goethiano tratto da *Massime e Riflessioni*, possiamo ad esempio ricordare come, per il teorico della metamorfosi, “colui al quale la natura prende a svelare il suo aperto segreto prova un desiderio irresistibile della sua più degna interprete, l'arte” (ibid.).

Questo sarebbe, dunque, il compito dell'artista: rendere qualsivoglia fenomeno perfetta immagine della natura, palesando il suo stesso essersi fatto da sé – in quanto non reso possibile da una causa volta al perseguimento di un effetto (che sarebbero entrambi “altri” dal fenomeno medesimo). Perciò, dialogando con Eckermann, il grande poeta tedesco avrebbe potuto sostenere che “nella poesia certi risultati non si possono forzare, e bisogna attendere che le ore favorevoli ci portino ciò che non si può ottenere con la volontà” (Eckermann [1836 sgg.] 2008, 314).

L'arte, insomma, viene da Goethe concepita come espressione di quel farsi da sé caratterizzante una natura che, solo facendosi arte, comunque, avrebbe potuto mettere in questione la malsana idea secondo cui si tratterebbe solo di correggere quanto dalla natura mal realizzato. Solo facendosi arte, la natura può rendere evidente, tangibile e toccabile con mano “il fatto che la verità e l'errore nascono da una medesima sorgente; perciò spesso non si può nuocere all'errore, perché in pari tempo si nuoce alla verità” (Goethe [s. d.] 1968, 183). Eccola, la mirabile verità della natura in quanto tale; che l'arte, lungi dal dover perfezionare, ha innanzitutto il compito di farci esperire nella sua irredimibile paradossalità. A partire dalla quale, solamente, ci è dato capire perché l'operare artistico non aggiunga nulla all'esistente, ma renda più semplicemente percepibile, sempre anche sensibilmente, l'originaria indistinzione tra “intellegibile” e “sensibile”, “universale” e “individuale”, “vero” e “falso”. Mostrandola nella forma di una vera e propria “perfezione vivente”. Stante che non è affatto vero che possa essere definito “perfetto” solo ciò che non abbisogni di muoversi o di crescere, ossia di migliorarsi. Lo dice bene già il *Genesi* – che ci ricorda appunto come il Creatore abbia consegnato ad Adam il cosmo da Lui forgiato, affinché quest'ultimo lo ‘facesse’, e lo ‘rigenerasse’ (ut facerem – secondo la traduzione di San Girolamo)... e magari lo perfe-

zionasse. Ma non perché il cosmo fosse stato mal realizzato da Dio. Come se esso avesse “bisogno” di venire condotto ad una perfezione da Dio in qualche modo “mancata”. Il fatto è che proprio il perfezionamento infinito è quanto un’opera realmente perfetta può consentirci di realizzare.

Ecco quel che dovremmo tutti ricavare da una attenta lettura del testo biblico e dall’idea goethiana di “metamorfosi” – alludenti entrambe ad una processualità... che, lungi dal produrre un progressivo inveroamento dell’astratto (secondo quanto implicato, ad esempio, dalla dialettica hegeliana), finisce per ripetere il medesimo per quel che esso non può che esser già da sempre stato. Ovvero, per il suo non esser mai stato né un questo né un quello. Nulla, cioè, di determinatamente “identico”. E dunque, per il suo non esser mai quel che verrà di volta in volta ad essere; cioè, per il suo incessante “negare” qualsivoglia determinatezza venga prodotta. Ogni volta, infatti, a venire fatto essere altro non è che il non-essere (come sottolineava già Platone nel Sofista). E proprio l’arte ce lo ricorda, secondo Goethe. Ricordandoci appunto che, a venire fatto essere dal genio artistico è ogni volta quel che propriamente non è (quel che è).

Ecco perché la bellezza artistica non nega la vita (come fa invece quell’arte che Worringer, ad esempio, riconduce al cosiddetto impulso di astrazione o all’agorafobia dal medesimo ogni volta chiamata in causa); ecco perché, nella prospettiva goethiana, a venire ripresa (di là dalle sue comunque non trascurabili critiche alla moda del pigmalionismo) è proprio la potenza di cui s’era saputo fare interprete lo scultore ovidiano. Una potenza non “sua”, evidentemente, cioè non del soggetto empirico Pigmaliione – una potenza che a Pigmaliione, infatti, sarebbe stata concessa da Venere in persona. Una potenza che riusciamo a riconoscere solo in virtù del semplicissimo e incontestabile fatto costituito dalla stessa unità della natura (che, non a caso, nulla lascia, anche per Goethe, fuori di sé, come già per Eraclito e per molti dei “cosiddetti” primi filosofi). Lo rileva bene anche Moiso: che “cogliere, afferrare l’unità è il solo modo di sfuggire all’impossibilità di orientarsi in quel ‘diluvio universale dell’esperienza’ che già al tempo di Goethe si annunciava e che ai nostri tempi ha assunto proporzioni tali da superare qualsiasi capacità umana di controllo” (Moiso 2002, 15). Per questo solo l’arte – è sempre Moiso a spiegarcelo, commentando il poeta tedesco – può venirci in soccorso; perché da soli, con il semplice intelletto, non ce la faremmo mai. Ci ritroveremmo ogni volta ad analizzare, distinguere e definire; e perderemmo per ciò stesso di vista la potenza di una natura vivente che scorre, e da nulla potrà mai essere regolata... in quanto negante ogni confine. Una potenza che solo l’artista

può proporsi di assecondare, conformandosi al fenomeno originario della divisione dell'indifferente – quello che, in relazione al campo visivo, sgorga dal semplice dividersi e distinguersi di luce e oscurità –, tenendo sempre perfettamente uniti legge e arbitrio, cogliendo 'il tipo' ma riconoscendo nello stesso tempo che infinite possono essere le sue declinazioni; infinite, e sempre diverse. E per ciò stesso sempre nuove – ossia, perfette icone dell'origine e della sua purissima inizialità. Della sua incomparabile novitas. E quindi "belle".

Ecco perché, secondo Goethe, "il bello è una manifestazione di leggi segrete della natura che, senza la sua manifestazione, ci sarebbero rimaste nascoste in eterno" (Goethe [s. d.] 1968, 184); la scienza, infatti, fissa, determina e distingue, e dunque non può che tradire l'incessante moto che si agita in ogni manifestazione della natura. Ecco perché non è certo la scienza a poterci dire il vero del reale; essa, infatti, può al massimo farci conoscere o dimostrarsi utile alla vita. Non è certo ad essa che compete la testimonianza della verità (sembra di sentir parlare Nietzsche un secolo prima di Nietzsche). Perché "la natura si è riservata tanta libertà che non ci è possibile accedere integralmente ad essa con il sapere e la scienza, oppure metterla alle strette" (*ivi*, 196).

Proprio per questo anche le teorie scientifiche sono costrette a rideterminarsi continuamente: perché "l'esperienza può allargarsi all'infinito, e la teoria non può allo stesso modo purificarsi e diventare perfetta. A quella l'universo è aperto in tutte le sue direzioni, questa rimane rinchiusa entro il confine delle capacità umane. Perciò tutti i modi di pensare ritornano necessariamente e si ha il caso singolare che, pur essendoci una esperienza allargata, possa riacquistare credito una teoria limitata" (*ivi*, 186). Sì, perché "la cosa più alta che abbiamo ricevuto da Dio e dalla natura è la vita, il movimento rotatorio della monade su se stessa, che non conosce né sosta né quiete [...] e il cui carattere specifico rimane un segreto per noi e per gli altri" (*ivi*, 187-188). Ecco perché, sempre secondo Goethe, "l'unica vera mediatrice è l'arte" (*ivi*, 189). La stessa che aveva consentito a Pigmalione di sposare (unendovisi per l'eternità) un'unità che non si sarebbe mai lasciata semplicemente contemplare in virtù di un'algida visio intellectualis; un'unità perfetta, certamente, ma nello stesso tempo baciabile, toccabile, e capace di generare ardente passione e vero e proprio furore erotico. Più viva, cioè, della stessa vita reale – che sicuramente ci appassiona, ma rispetto a cui possiamo sempre immaginare un "di più"... un "più bello", un "più amabile". Mentre, della statua d'avorio non sarebbe stato immaginabile alcun "di più".

Ma... di cosa non è davvero possibile immaginare un “di più”? Di ogni quantità, e dunque di ogni determinatezza, di ogni diverso, possiamo sempre immaginare un “di più”. Mentre, in quella vivente molteplicità, il nostro scultore sarebbe riuscito a riconoscere (sentendolo pulsare) l’Identico, il Semplicissimo in quanto tale. La sua musica. Non a caso, al cospetto della propria creatura d’avorio, Pigmalione avrebbe finito per riconoscere “il tipo”, vale a dire la “forma originaria” – la voce del fondo indistinto che nulla e nessuno avrebbero mai potuto limitare o silenziare. Perciò egli avrebbe potuto finanche ardere di passione.

Quella perfectio rispondeva, infatti, alle sue carezze, corrispondeva ai suoi baci e arrossiva, levando verso di lui il proprio sguardo pudico. Perché si trattava di una vera e propria identità “vivente”, che avrebbe potuto esser tale, peraltro, solo in quanto non distinta dal distinto e dai suoi sempre confusi, nonché imprevedibili, movimenti.

3.

Anche per Plotino (Enneadi I, 7) la bellezza produce “stupore e scossa soave e brama e amore e delizioso fremito”. Ogni bellezza produce queste reazioni; anche quella delle realtà invisibili. Che ci rendono tutti “amanti”. Plotino, poi, si rivolge a questi amanti – toccati dalla potenza irresistibile della bellezza –, e chiede loro in qual senso chiamino “belle” le cose che tanto ammirano ed amano. Il fatto è che ci liberano dalle passioni, suggerisce il fondatore del Neoplatonismo. E purificano l’anima dalle macchie contratte nel suo incarnarsi, consentendole di deporre ogni bruttezza derivante dalle scorie terrigne. Distacco dai piaceri corporei, dunque – questo produce l’incontro con la “bellezza”. Consentendo all’anima di farsi simile a Dio; “perché di là deriva la fonte della bellezza”.

Certo, per Plotino il corpo è reso bello dall’anima, che, sola, è fatta di una natura tale per cui l’Assoluto può donarvisi, consentendole di spogliarsi “di quel che aveva indossato nella discesa”. Ma è chiaro che, se tale fonte divina indica quel “che resta immobile in se stesso”, una volta contemplato il Medesimo non potrà che spingere l’anima a non volgersi più indietro verso “quei corpi un tempo splendenti”. Anche perché questi ultimi “non sono altro che immagini, orme, ombre, simulacri”. E dunque non potrebbero che portarci fuori strada.

Proprio da una di queste immagini, infatti (è sempre Plotino a ricordarcelo), era stato distratto Narciso, “che volle afferrare la sua immagine bella

che vagava a fior d'onda e s'immerse nella corrente profonda; e sparve". Mentre, all'ingannevole fascinazione emanata da tali immagini avrebbe saputo resistere Ulisse. Perciò è quest'ultimo che dovremmo sforzarci di imitare. Sì, Ulisse, "che sfuggì a Circe, la maga, o a Calipso" – all'eroe omerico, infatti, "non piacque fermarsi, pur nel possesso di tanti spettacoli giocondi ai suoi occhi e in compagnia di tanta bellezza sensibile". Sì, è da questi splendori che dovremmo tutti guardarci, chiudendo gli occhi... e sforzandoci di attivare una "nuova vista mutata che tutti hanno ma ben pochi usano". Che ci consenta di guardare a noi stessi; e di raddrizzare quel che è storto nella nostra anima... per non avere più alcun impaccio – perlomeno, di quelli destinati a farci perdere l'unità. Sino a trasformarci in pura "luce". Per quanto metafisica, cioè "non misurata in termini di grandezza, non circoscritta da una figura, sì da potersi e diminuire e aumentare". Una luce, precisa ancora il nostro filosofo, "immensurabile". E dunque "più grande di ogni misura e superiore ad ogni quantità" (Ibidem) – conformemente alla definizione che anche Anselmo d'Aosta avrebbe utilizzato per definire il proprio Dio. *Id quo maius nequi cogitari possit.*

Una bellezza, dunque, difficilmente sopportabile, che occhi deboli difficilmente saprebbero sostenere. Perciò è necessario che il veggente "si faccia prima simile e affine a ciò che deve essere visto, e poi si applichi alla visione". Nell'ascesa si giungerà dapprima alle Idee – che rendono belle le cose sensibili –, e poi a quel 'più che essere', posto al di là del Nous, che chiamiamo Bene. Plotino, infatti, concepisce la bellezza come "luogo delle idee", illuminato da un Bene situato al di là di ogni essere, "fonte e principio del bello". Poi, però, il neoplatonico aggiunge che finanche il Bene è "vita". E che la vita ha un compito, anzitutto: quello di staccarsi da un corpo che troppo spesso la confonde... seducendola con la mobile molteplicità che caratterizza qualsivoglia composto. Perciò dovremmo farci semplici, sempre più semplici... sino a non distinguerci più dalla semplicità verso cui aneliamo.

È infatti la semplicità – quella in cui consiste, da ultimo, il Bene in quanto tale (la ragione prima di ogni bellezza) – ad attrarre il vivente; e a consentirgli di liberarsi sempre più radicalmente dalle impurità costituite da tutto quello che, in quanto astrattamente molteplice, potrebbe al massimo venire misurato, paragonato e risolto nella forma del più e del meno. Ecco, l'anima deve liberarsi dal dominio della quantità e farsi così pura *qualitas*. Il fatto è che al Bene – che è poi lo stesso Uno del Parmenide platonico – tutti noi tendiamo. Perché ne abbiamo bisogno. E possiamo averne bisogno (come afferma Plotino: *Enneadi*, I, 8) – "a Lui, infatti, tutti

gli esseri aspirano, poiché hanno in Lui principio e di Lui sono bisognose” – solo perché l'Unità di cui tutti in ogni caso partecipiamo è sempre e solo “relativa” – relativa, cioè, al quantum di volta in volta in grado di unificare il molteplice. Non a caso, ad unificare, almeno a livello sensibile, è sempre e solamente una quantità (come i principi dell'armonia classica – nella scultura e nell'arte antica in generale – ci dimostrano); solo una relazione quantitativa potendo infatti determinare proportio, concinnitas e integritas nelle cose fatte dall'essere umano o in quelle fatte dalla natura.

Ecco perché si tratta di anelare a quell'Uno che non è quantità, e neppure numero. Fermo restando che, di esso, potremmo fare esperienza solo là dove la cosa, che di esso comunque partecipa, non si manifestasse più sub specie quantitate. Solo là dove, cioè, quantità e qualità “non fossero più distinte”, e la cosa non costituisse più, rispetto a chi ne avesse subito il fascino, neppure “un altro” – in modo tale da costituire, insieme al contemplante o l'amante, due esistenze. Solo là dove i due non saranno più due, dunque, l'amore avrà raggiunto la propria meta; e la bellezza si sarà fatta apparizione del Bene concepito nella sua massima purezza. Solo là i due potranno esperire la negazione della propria distinzione, senza risolvere anche quest'ultima in una qualche determinatezza. Anzi, negando ogni sua possibile determinazione. Facendosi cioè pura vita, quella stessa che Goethe aveva riconosciuto alla luce di una verità secondo cui “l'universale e il particolare coincidono; il particolare essendo l'universale che appare in condizioni diverse” (Goethe [s. d.] 1968, 202). E che non ci consentirà mai di spiegare la semplicità così raggiunta. Perché non è maneggiabile dal discorso scientifico: non si tratta infatti di un oggetto a disposizione di un soggetto.

Infatti – e Goethe lo dice con la massima chiarezza –, “voler spiegare ciò che è semplice con ciò che è composto, il leggero con il pesante è una disgrazia ripartita nell'intero corpo della scienza, riconosciuta, sì, dalle persone intelligenti, ma non ammessa da tutti” (ibid.). Anche perché, procedendo in questo modo, ci si troverebbe a fare, del semplice, qualcosa di diverso dal composto, che il composto avrebbe solo il compito di “spiegare”. Mentre il semplice va riconosciuto nel composto; ché solo in quest'ultimo possiamo rinvenire, riflessa, la sua immagine perfetta – di cui esso (il semplice) fungerà da pura “negazione” (senza aggiungere alcunché, e senza neppure sottrarre alcunché – altrimenti si ricadrebbe nella condizione del più e del meno). Secondo quanto rende esperibile la bellezza che solo l'artista è in grado di produrre, rendendo indistinguibili (di questo doveva

aver fatto esperienza Pigmalione) finanche l'intellezione e la passione, così come l'attività e la passività.

Perciò Pigmalione avrebbe potuto amare la bellezza-vivente della propria statua; e investirla di un amore (mosso da passione) non confondibile con nessun'altra esperienza relazionale e desiderante. Proprio in quanto contemplazione di una Semplicità che, costituendosi come non-altra, mai sarebbe stata da guadagnare... perché mai implicante "mancanza". Risultando, cioè, ogni volta esperibile nel flusso di una vita che l'arte non può più tenere fuori da sé – anche solo per aver reso quanto mai difficile il semplice riconoscerla "come tale" (ne avrebbero fatto le spese Porbus e Poussen, nel famosissimo racconto di Balzac, incapaci di vedere nel 'capolavoro sconosciuto' realizzato dal maestro Frenhofer la "pura vita" che solo lui, per l'appunto, riusciva a vedere).

D'altronde, dove la vita vive nell'arte e come arte, l'arte si manifesta, sì, ma nello stesso tempo si nasconde (in quanto "distinta" dalla vita); e gli umani (lo sappiamo tutti, in quanto continuamente costretti a confrontarci con una produzione artistica sempre più difficilmente distinguibile dalle cose della vita), non potendo più utilizzare gli strumenti di comprensione e decifrazione utilizzabili in rapporto all'oggettualità e alla sua determinatezza (di cui le scienze, invece, abbondano), faticano a riconoscerla. Ma non tanto per la distanza da un Assoluto che solo in passato essa avrebbe saputo "imitare", quanto perché (in modo evidentemente 'paradossale') le sue "immagini", lungi dal limitarsi ad indicare l'Assoluto, lo sono. Cioè, lo manifestano in quanto tale in relazione a una vita che non è identificabile con nessuna di esse – per quanto in tutte la si possa riconoscere – senza peraltro mai distinguersi dalle medesime.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Cassirer [1945] 1999

E. Cassirer, Rousseau, Kant, Goethe [1945], Roma 1999.

Eckermann [1836 sgg.] 2008

J. P. Eckermann, Conversazioni con Goethe [1836 sgg.], Torino 2008.

Goethe [1783] 1968

J. W. Goethe, La natura [1783], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Goethe [1794] 1968

J. W. Goethe, *In qual misura l'idea che la bellezza è perfezione nella libertà può essere applicata a nature organiche* [1794], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Goethe [s. d.] 1968

J. W. Goethe, Aforismi [s. d.], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Moiso 2002

F. Moiso, Goethe: la natura e le sue forme, Milano 2002.

ENGLISH ABSTRACT

The author attempts to discover an underground path, which continues to flow, like a karst river, among the lines of the dominant discourse that, from Plato onwards, the West has developed about works of art. Or rather, about their ontological status. Starting from the great metaphor of Pygmalion and his living sculpture, and the sublime pages left to us by Ovid, the author outlines an idea of artistic creation not anchored to a mere imitative requirement. An idea thanks to which art can find a sense, or rather, a strong reason, far from the conviction that we should create an objectivity as similar as possible to the eternal. Nor do we have to follow the opposite path: that is, to free the excessive rigidity delivered to things by the concepts through which we experience them, and to find again, through art, the imbalance of a chaotic life marked by excess. Between Ovid to Balzac, an idea evolved to the effect that the artistic image is not a simple image of truth (through the concept of truth we can represent both the icy constance of the eidetic world of sensitivity and the mobile vitality of the world of sensitivity and the corporeal), but rather the presence itself, tangible and far from worn-out, of the Absolute.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra