

PROBLEMI E PROSPETTIVE

ROBERT SPAEMANN

CHE COSA SIGNIFICA: “L’ARTE IMITA LA NATURA”*

A Roma, nel Pantheon, c’è la tomba di Raffaello. La piccola iscrizione tombale, divenuta ormai quasi illeggibile, è del cardinale Pietro Bembo, illustre umanista, e recita così: *Ille hic est Raphael. Timuit quo sospite vinci/ rerum magna parens et moriente mori*. Liberamente tradotta: “Qui giace Raffaello. Da lui vivente temette di essere vinta la grande fattrice di tutte le cose / con lui morente di morire”. La *magna rerum parens* è la natura, o meglio la *natura naturans*, vale a dire non la quintessenza di tutte le cose, ma piuttosto ciò che produce tutte le cose che non sono fatte dall’uomo. Le produzioni di Raffaello – così sembra presumere il verso – erano buone come quelle della natura, se non addirittura migliori. Ma in qualche modo proprio quel qualcosa che la natura non aveva prodotto – l’arte – era anch’esso natura. Altrimenti non si capirebbe come mai la natura tema di morire quando muore Raffaello. Ci si dovrebbe piuttosto aspettare che sia felice di essersi finalmente liberata di un pericoloso rivale.

Ma si danno anche altre implicazioni. I dipinti di Raffaello possono competere con le produzioni della natura e addirittura superarle solo se vogliono qualcosa di paragonabile, e quindi possono essere misurati con lo stesso metro. Il che a sua volta presuppone che anche la natura voglia e tenda a qualcosa, in riferimento al quale possa sorgere una rivalità, anche se si tratta di una rivalità che, ancora una volta, è come una parte di lei, anzi addirittura la parte migliore, la cui morte implicherebbe anche la sua morte. Fin dagli albori la riflessione sull’arte ha costantemente ribadito la liceità di questo con-

* Traduzione di Nicoletta Scotti Muth. L’articolo è precedentemente apparso in «Philosophisches Jahrbuch», 114 (2007), pp. 247-263.

fronto, considerandolo addirittura costitutivo per l'arte stessa. Se una produzione umana possa dirsi effettivamente artistica o piuttosto priva di arte e arbitraria è questione che dipende da un certo tipo di naturalezza. Come afferma lapidariamente Aristotele¹ l'arte imita la natura – il che presuppone chiaramente un primato della natura. Tanto le leggi che l'arte, si afferma nelle *Leggi*, “provengono dalla natura o comunque da qualcosa di non inferiore ad essa”². Il che significa innanzitutto che l'uomo, colui che produce le opere d'arte, non è prodotto tramite arte ma *physei*, per natura, ovvero è un ente naturale. Ma allora, non si dovrebbe definire naturale anche ciò che egli produce intenzionalmente? Non consideriamo forse “naturali” anche nidi e alveari? È dunque tutto natura? Se così fosse, il concetto di natura e di naturale non perderebbe il suo significato specifico, desumibile solo all'interno di una polarità di concetti, come quando si parla di naturale e convenzionale, di natura e libertà, di naturale e violento, di naturale e razionale, e dunque anche di natura e arte, di naturale e artistico? Che cosa differenzia, infatti, le opere dell'arte umana da nidi e alveari, in modo tale che, come notava Democrito, nel costruire le case, nel tessere e nel rammendare gli uomini vanno a scuola dagli animali e non il contrario? Le costruzioni degli animali non sono naturali nel senso che crescano e si formino da sole. In effetti, esse non vengono generate e non crescono. Non hanno una natura autonoma, ma appartengono alla natura degli animali che le fanno. E ciò per il fatto che la *poiesis* degli animali non si è ancora emancipata rispetto alla loro attività vitale. Il fare degli animali, la loro *poiesis*, non si fonda sul fatto di rappresentarsi un fine per raggiungere il quale si mettono a punto dei mezzi, ma piuttosto la produzione dei mezzi è una cosa sola col tendere al fine. Siamo solo noi che li osserviamo a distinguere le due cose e, in quanto consapevoli del darsi di un fine, siamo pieni di ammirazione per la geniale scelta dei mezzi. Che in realtà non si tratti per nulla di una scelta è dimostrato dal fatto che rondini, ragni e api non modificano mai le loro costruzioni. Non c'è una storia dell'arte degli animali o, se ci fosse, coinciderebbe pienamente con la storia naturale delle specie animali. Già Tommaso d'Aquino aveva richiamato l'attenzione su questa differenza quando, nel suo *Commento alla Fisica* di Aristotele, scriveva: “Non tutti gli architetti costruiscono una casa allo stesso modo, giacché l'artista sa giudicare e quindi variare la forma dell'edificio”³.

La produzione intenzionale di artefatti umani non è dovuta a un qualche istinto naturale, ma alla riflessione, nonché alla capacità, acquisita sulla base di un talento naturale, di fare cose di un certo tipo come le avrebbe

¹ Cfr., ad es., *Phys.*, 194 a 21 s.

² Platone, *Leg.*, 890 D 6.

³ *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio*, liber II, lectio 13, n. 5.

fatte la natura se in essa fosse insita la tendenza a fare cose di questo genere. Tale capacità in greco si chiama *techne*, in latino *ars*, in italiano *arte*, concetto non ancora ristretto all’ambito delle belle arti e tutt’ora utilizzato in determinati contesti. Si parla infatti di artigianato, di arte medica, di difetto d’arte. L’aggettivo “artistico” è correlato al concetto estetico di arte, ma le espressioni “ad arte” e “artificiale” lo sono a questo più antico e più ampio. Inoltre, è un fatto che un prodotto artificiale viene tanto più lodato quanto più dà l’impressione di essere naturale. L’arte di produrre fiori artificiali ha raggiunto l’apice quando non si riesce più a distinguerli dai fiori naturali. Ma è proprio allora che non sono più “artistici”. E lo stesso vale, guarda caso, per gli atteggiamenti umani. Ogni atteggiamento umano poggia su un’autostilizzazione ed è di conseguenza artificiale. La mera spontaneità va celata in quanto non propriamente umana. Eppure dire che il comportamento di una persona sembra artificiale suona come una critica. Lo scopo dell’autostilizzazione è sempre quello di sembrare naturali, come se ciò fosse risultato di pura spontaneità. A tale proposito si parla di “seconda natura”, perché ciò che si imita, in questo caso, non è ciò che la natura da sola produce, ma il *come* essa lo produce, dunque proprio la spontaneità e l’immediatezza. Come afferma von Kleist nello scritto sul teatro delle marionette, la coscienza che ha perso l’ingenua immediatezza dell’inizio, per riconquistarla deve compiere un percorso infinito⁴.

A quanto pare, il *tertium comparationis* in ciò che può voler dire “imitare la natura” non è sempre lo stesso. Mi propongo pertanto di distinguere tre modalità dell’imitazione: (1) La simulazione tecnica, (2) la simulazione estetica, (3) la simbolizzazione della natura.

1. Simulazione tecnica

Della simulazione tecnica ho già incominciato a dire. È quella che ha in mente soprattutto Aristotele. Che cosa viene simulato in questo caso? Imitare la natura non può voler dire che ciò che è fatto dall’uomo assomigli in un modo qualsiasi a ciò che non è fatto dall’uomo. Sarebbe come non dire niente, dato che, in un certo senso, tutto assomiglia a tutto. Per focalizzare il *tertium comparationis* è bene rendersi conto che Aristotele, oltre a natura e arte, individua altre due cause dell’essere una cosa così com’è: il caso e la necessità. Una cosa è casuale innanzitutto se è un “qualcosa” e poi se non esiste una causa che, in conformità alla sua specie, normalmen-

⁴ Cfr. H. von KLEIST, *Aufsatz über das Marionettentheater* (1810), in KLEIST (1990), III, p. 563.

te produca un qualcosa del genere. Il fatto che in una determinata stanza una signora con una giacca nera sieda a 12 metri e mezzo di distanza da un signore con un fazzoletto blu non è qualcosa per cui si cercherebbe una causa, non è un evento, a meno che non sia stato previsto da qualcuno. In tal caso, questa circostanza arbitraria, insieme alla sua previsione, acquisirebbe un significato intrinseco, diventando così un “qualcosa” per il quale sarebbe spontaneo ricercare una causa, e se non si trovasse alcun evento la cui natura produca una tale coincidenza, allora si parlerebbe di caso, come è un caso che il vento faccia cadere una tegola dal tetto che, cadendo in testa a un uomo, lo uccida. Ma che un vento di una determinata forza sposti le tegole dal tetto, qualora se ne diano, non è un caso bensì, secondo Aristotele, è riconducibile alla causalità del quarto tipo, ossia alla necessità. E necessario è anche che una tegola che cada dal tetto a tali condizioni, se cade in testa a un uomo lo uccida. Ma di per sé l’evento concreto non è necessario né naturale né dovuto a un’arte. Esso poggia tutto sulla casualità che proprio nel momento in cui la tegola cadeva un uomo si trovava in quel preciso punto, a meno che qualcuno non l’avesse attirato lì con l’inganno, prevedendo la caduta della tegola e simulando così un evento fortuito. Ciò che natura e arte in quanto cause hanno in comune e che le distingue dalle cause di altro tipo, è il fatto che i risultati conseguiti grazie ad esse sono la ragione (*Grund*) di quei processi mediante i quali vengono prodotte. Chiamiamo tali ragioni scopi (*Zwecke*). Che gli uccelli d’inverno trovino il nutrimento in Africa è la ragione dei processi neuronali al termine dei quali ha luogo la migrazione verso l’Africa. L’approvvigionamento d’ossigeno dell’organismo è la ragione della coordinazione regolare di quei processi causali che servono al formarsi dei polmoni. E il desiderio degli uomini di spostarsi velocemente e senza fatica da un luogo all’altro è la ragione del fatto che esistano le automobili. In quest’ultimo caso, siccome la causa non attiene alla natura ma all’arte, invece che con l’auto si può spostarsi anche col treno, e invece che con motori a benzina con motori elettrici. La storia della tecnica non coincide con la storia naturale dell’uomo, ma ha inizio in una fase successiva di questa storia.

Dal punto di vista ontologico, il rapporto di somiglianza fra costruzioni naturali e artistiche è asimmetrico. Sono le seconde a imitare le prime e non viceversa. L’immagine assomiglia al modello, e non viceversa. Invece *proshemas*, come dice Aristotele, secondo noi, ossia dal punto di vista gnoseologico, la somiglianza è reciproca. Noi comprendiamo i processi naturali teleologicamente, ossia in analogia con quelli che sono messi in moto da noi, siamo pieni di ammirazione per come la natura lavori con arte, per poi nuovamente imitare la natura che abbiamo compreso così.

Kant ha visto per primo che la funzione, il *telos*, ci dischiude lo spazio euristico all’interno del quale indagare come faccia la natura a conseguire

quel *telos*, ci apre insomma lo spazio alla ricerca scientifica delle cause, conformemente all’adagio scolastico *cuiuscumque est causa finalis, eius est causa efficiens*. E in questa ricerca ci lasciamo guidare dalla domanda come faremmo noi a raggiungere questo scopo. E se vediamo che la natura lo sa fare meglio di noi, allora possiamo anche imparare da lei. Ecco ad esempio come la moderna aerodinamica, avvalendosi della simulazione digitale, ci insegna a comprendere la variazione dell’angolazione alare nel volo degli uccelli, cioè ce la fa capire come ottimizzazione delle prestazioni di volo. E viceversa: è stupefacente come sia silenzioso il volo del gufo, e la funzione, lo scopo di questo volo silenzioso non ci sfuggono di certo. È ovvio che i costruttori di aeroplani siano estremamente interessati ad apprendere dagli ornitologi come si realizzi un tale fenomeno, in quanto sperano di trarne profitto per la costruzione degli elicotteri. È per questo che simuliamo i processi naturali: per comprenderli. E, una volta che li abbiamo compresi, li simuliamo una seconda volta mediante la costruzione di apparecchiature che assolvano funzioni analoghe per il nostro profitto. A volte si tratta perfino della stessa funzione, come nel caso delle protesi. Quando costruiamo una casa, scrive Aristotele, procediamo in modo simile alla natura, compiendo passi analoghi a quelli che essa stessa compirebbe se la casa fosse un oggetto naturale. E viceversa: la natura procede secondo passi simili a quelli che faremmo noi se ci trovassimo a fare questa cosa. Ecco perché l’arte, la *techne*, costituisce per Aristotele un analogo della *physis*. Se l’arte di costruire navi – egli scrive – fosse insita nel legno, la nave stessa sarebbe *physei*, generata per natura”⁵.

Ciononostante Aristotele assegna il primato ontologico a ciò che è *physei*. L’arte umana può solo limitarsi ad arrangiare ciò che proviene da natura, in modo che l’arrangiamento serva a scopi umani. L’auto funziona solo per il fatto che il petrolio è infiammabile. La scienza moderna mette in dubbio questo primato. Voltaire fa dire alla natura: “On m’appelle nature et je suis tout art”⁶. Che cosa significa? Per capire il detto di Voltaire occorre sapere che la moderna filosofia della natura ha inizio nel XVII sec. con una polemica contro il concetto di natura, di *physis*. Concetto che sembra disperatamente impregnato di teleologismo, proprio in quanto fa riferimento a un’“arte” immanente agli esseri viventi. Ma una tale natura, una natura che tende a qualcosa, che ad es. ha un *horror vacui*, semplicemente non esiste. È vero, le macchine imitano degli esseri naturali, ma questi a loro volta non sono altro che macchine. *L’homme machine* è il titolo del libro del barone d’Holbach. Questa teoria della macchina venne dapprima difesa a livello

⁵ *Phys.*, 199 b 28 f.

⁶ *Oeuvres* XX, 116.

teologico da Christoph Sturmius e da Malebranche. *Physis* come principio interno di movimento e quiete, si tratta di una concezione superstiziosa. Il principio interno è l'ingegnere divino esterno alla macchina. Successivamente la teoria si ripresenta in senso ateistico. La conseguenza di questo modo di vedere è che la simulazione della natura non è più *solo* una simulazione, ma un equivalente della cosa simulata. Lo scopo non è più solo quello di renderci comprensibile l'infrastruttura chimica della vita o l'infrastruttura neuronale del pensiero, ma la simulazione e la cosa coincidono, perché la cosa non è altro che un arrangiamento di materia basica, che in via di principio anche noi saremmo in grado di produrre. Ciò che rimane della natura non sono gli esseri naturali ma leggi fisiche strutturali, ossia proprio quello che Aristotele chiama non *physis* ma *ananke*, necessità. E con ciò siamo arrivati a qualcosa di non simulabile, ma di indifferente alla distinzione fra natura e simulazione. Per questo modo di considerare le cose, il concetto di imitazione della natura perde tutto il suo significato. Ciò che è veramente *physei* non può essere imitato, e tutto ciò che può essere imitato non è già altro che perfetta simulazione. Questa prospettiva, in ogni caso, non è altro che *science fiction*, e il grande autore Stanislaw Lem ha sempre definito ridicola l'idea che le macchine possano effettivamente pensare. Ma lo scopo ultimo della tecnica scientifica moderna non consiste più nella risoluzione di problemi pratici, sebbene ne risolva di continuo; il suo scopo ultimo è descrivibile solo come utopia, *science fiction*, ovvero ricostruzione della natura. Il che è possibile solo se ha ragione Voltaire, quando fa dire alla natura: "Je suis tout art".

In che cosa si differenziano, allora, natura e artificio? A quanto pare non solo per il fatto che la prima non è opera dell'uomo. Anche il caso e la necessità non lo sono. Ciò che i moderni critici del concetto di natura respingono è piuttosto l'idea di un'*arche kineseos*, ossia l'idea che il movimento caratteristico di ciascuna specie si fondi su di un principio *interno* alle realtà naturali e non consista ultimamente nella funzione di un parallelogramma universale di forze in reciproca collisione. Ciò che si respinge è l'idea che gli oggetti naturali siano autonomi, se tale autonomia (*Selbstsein*) implica l'emancipazione dalle condizioni generative. È ciò che ha in mente Nietzsche allorché afferma che l'ultimo antropomorfismo che rimane da superare è l'idea che le cose siano delle unità naturali. E Nietzsche ha compiuto anche l'ultimo passo in tal senso: anche l'immaginarsi come unità, l'idea stessa della propria identità, è antropomorfa e l'uomo stesso non è altro che antropomorfismo. Non dobbiamo pensare le cose in analogia con noi stessi, ma piuttosto noi stessi in analogia con le cose. Ma sono proprio le cose a non esserci, in quanto solo pensate in analogia con noi stessi.

Non discuterò qui questa concezione. Si tratta di una conseguenza coerente dello scientismo. La scienza contemporanea rientra nella tipologia

della ricerca delle condizioni. Un essere autonomo ed emancipato rispetto alle proprie condizioni generative non può essere, come ha ben visto Kant, oggetto di scienza. Questa sua autonomia, infatti, è *arché*, inizio. La scienza pensa l'inizio precisamente non come inizio, ma come conseguenza di condizioni antecedenti.

A ben vedere, l'imitazione tecnica della natura prescinde e ha da sempre prescisso proprio da ciò che ha fatto cadere in discredito il concetto di natura: il dato dell'identità autonoma (*Selbstsein*). Non ci si mette a spiare la natura per carpire ciò che è, ma la modalità del suo procedere, dopo aver presupposto nei sistemi viventi una tendenza all'autoconservazione, per quanto fittizia. È proprio dei fini che l'imitazione si disinteressa del tutto. Da essi dobbiamo anzi prescindere, dato che gli apparecchi devono soddisfare fini soltanto nostri. In essi la direzione al fine non è immanente, non è un istinto interno, ma è prodotta dall'arrangiamento esterno di un materiale che viene messo in moto e per mezzo del quale uomini che invece dispongono di un'interiorità e sono orientati in senso preciso possono perseguire i *loro* scopi. Nella simulazione tecnica la differenza fra simulazione e simulato non viene mai tematizzata, né il carattere dell'imitazione *in quanto* tale. Al contrario, quanto meno un cuore artificiale si distingue dal cuore naturale, tanto meglio sarà, visto che è fatto per sostituirlo.

Prima di passare agli altri due significati di "imitazione della natura", vorrei soffermarmi su un'altra imitazione, quella dell'arte mediante l'arte. Anche qui non si dà nessuna differenza fra simulazione e simulato. La scarpa del calzolaio si deve all'imitazione dell'arte di fare le scarpe esercitata da questo artigiano. Il modello esemplare di questo tipo di imitazione è il modo in cui il bambino impara a parlare. Non si pronunciano le parole per far vedere come hanno parlato le nostre mamme. Le parole non significano altre parole, ma cose e stati di cose. La differenza fra un copista e un falsario è che il falsario cela il fatto di aver dipinto il quadro di un quadro. Fra le caratteristiche antropologiche dell'uomo c'è anche quella di pronunciare parole che significano a loro volta parole, di compiere gesti che significano gesti. Possiamo raccontare a qualcuno che cosa ha detto qualcun altro e mostrargliene i gesti. Nel recitare una scena possiamo uccidere qualcuno. Ma non per davvero, altrimenti la rappresentazione verrebbe interrotta all'istante. Non faremmo mai qualcosa che assomigli a uccidere, e in effetti non lo facciamo. Non è che simuliamo di uccidere ricorrendo a qualcosa di analogo o a un artificio, tuttavia quello che facciamo sembra un'uccisione. Ma non dobbiamo far credere di stare uccidendo per davvero, altrimenti qualsiasi persona sana di mente si precipiterebbe sulla scena per impedirci di compiere un delitto. La simulazione non deve "far credere che", come avviene invece per l'omicida di un romanzo di Dorothy Sayers, che uccide servendosi della muscarina sintetica per far credere che si sia trattato della muscarina naturale di un fungo velenoso.

2. Simulazione estetica

Ci sono due dati che nella recitazione, nella pittura e nella scultura l'imitazione di ciò che è da natura è resa possibile da due fattori, dei quali uno vale per tutti gli esseri viventi, l'altro solo per gli uomini. Il primo consiste nel dualismo di essere e apparire. Ai viventi gli enti non si mostrano in se stessi, bensì secondo l'adagio scolastico *quodquod recipitur, secundum modum recipientis recipitur*. L'ente si mostra prospetticamente, suscitando un'immagine nella quale apparire. Ecco perché i viventi possono ingannarsi. Perché il fenomeno può essere mera apparenza. E rispetto a ciò, gli animali si comportano in un modo nocivo ai propri interessi. Il secondo fattore è che agli uomini invece non sfugge questa differenza fra essere e apparire. Essa costituisce il tema più vecchio della filosofia. Gli uomini hanno per così dire il concetto dell'essere come in-sé, oltre ciò che si mostra. Possono utilizzare questo sapere per ingannare, per produrre consapevolmente apparenza, ad esempio tenendo un diapason su una tela di ragno, in modo che le sue vibrazioni inducano il ragno ad avventarsi su una preda inesistente. Gli uomini possono ingannarsi a vicenda. Ma possono anche suscitarsi l'un l'altro delle apparenze delle quali sono entrambi consapevoli. Chi cita le parole di un altro ha tutto il diritto di aspettarsi che chi lo ascolta non ritenga che queste parole siano di chi le pronuncia. Zeusi si vantava del fatto che gli uccelli beccassero i grappoli d'uva che aveva dipinto. È chiaro che non lo facevano. Resta comunque che l'abilità imitativa dell'artista può essere ammirata solo da uno che non si lascia ingannare, o comunque dopo che l'inganno sia terminato. In effetti l'artista non vuole ingannare, ma soltanto che il suo quadro abbia un effetto ingannevole senza ingannare. Già Agostino si trovò a riflettere sul fatto che in gioventù, leggendo Virgilio, gli piaceva piangere sulla morte di Didone. L'apparenza ci conquista al punto da commuoverci fino alle lacrime. Ci provoca tristezza senza farci essere tristi veramente. L'effetto estetico dell'opera d'arte fa trasparire un tratto specifico della personalità: la distanza dalla propria natura, il relazionarsi a sé, la capacità di rapportarsi ai propri sentimenti, pensieri e volontà sentendo pensando e volendo. In tutto ciò vige in ogni caso una strana asimmetria fra sentimenti positivi e negativi. Osservando un'opera d'arte cerchiamo soddisfazione, cioè un certo tipo di godimento. Quale altro motivo potremmo avere per guardarla? Invece, guardiamo volontariamente un uomo che soffre per aiutarlo, oppure per soffrire con lui. In ogni caso non per trarre godimento dal suo dolore. Ma quando guardiamo un'opera d'arte non c'è nessuno da aiutare e anche la compassione sarebbe fuori luogo. Nel momento in cui l'opera d'arte provoca godimento, l'effetto primario e quello secondario vengono a coincidere. Ci comunica uno stato d'animo gioioso. Il modo in cui l'opera d'arte agisce coincide con ciò che provoca.

Diversamente stanno le cose coi sentimenti negativi come l'avversione e la tristezza. Non coincidiamo con essi e ciononostante li gustiamo, se così non fosse non ci esporremmo liberamente al loro influsso. Si potrebbe paragonarli alle pene d'amore, che nessuno scambierebbe con la noia. Le cose stanno in modo analogo per quanto riguarda la rappresentazione artistica del brutto. Un brutto quadro è qualcosa d'altro che una rappresentazione per immagini del brutto. Un quadro che ritrae il bello può essere brutto e un quadro che ritrae il brutto può essere bello. Aristotele chiamò bello ciò che piace a vedersi. Se guardiamo un'opera d'arte lo facciamo perché è bella. A meno che non la si guardi per criticarla, cioè per spiegare perché non valga la pena di guardarla.

Platone è stato il primo a riflettere sul problema dell'imitazione come produzione di apparenza. Non voleva concedere a questa facoltà il diritto di farsi chiamare arte. Non si tratta di *techne* ma di *empeiria*, di *know how*. L'arte invece è la capacità di suscitare l'apparire di qualcosa suscitando ciò che è per natura la ragione di questo apparire. Ad esempio, provocare nell'altro una convinzione comunicando il sapere che legittima questa convinzione. A ogni campo del sapere compete una capacità specifica. Chi sa insegnare la matematica non può insegnare la biologia per mezzo della medesima arte. La retorica consiste nella capacità di suscitare convinzione senza che il retore possieda le conoscenze specifiche. Egli sa solo come far credere agli uomini qualcosa. Allo stesso modo Platone considera anche il modo in cui il pittore imita la natura. Non deve intendersi di botanica, zoologia, antropologia o geologia per dipingere fiori, cavalli, uomini o montagne. Deve solo osservare che aspetto hanno. Ecco perché il pittore è inferiore rispetto al tecnico, che deve invece intendersi delle cose stesse. Se la natura consiste nella raffigurazione di idee, ne consegue che il pittore è un raffiguratore di raffigurazioni. Le sue piante non crescono nel senso di una *genesis eis usian*. Esse si originano senz'arte, semplicemente distribuendo il colore secondo regole empiriche atte a produrre l'apparenza. Com'è noto, già Aristotele e soprattutto i Neoplatonici la pensavano altrimenti al riguardo. Aristotele dice che l'arte ha la facoltà di far vedere non semplicemente il casuale-contingente ma l'essenzialità dell'universale. E i Neoplatonici mettevano sullo stesso piano l'artista e la *natura naturans*, per il fatto che, come quella, contempla l'Idea e i suoi prodotti detengono un rango perfino superiore a quello delle realtà naturali, in quanto non producono soltanto copie inconsapevoli delle Idee, ma copie nel vero senso della parola, ovvero immagini create espressamente con l'intenzione di rammentare i modelli e soprattutto il modello originario del Bello, il che invece non può dirsi degli oggetti naturali. In esse è insita la tendenza, successivamente deplorata soprattutto dai maestri cristiani, di sostituirsi ai modelli e al loro divino santuario rendendoci dimentichi di essi, insomma ren-

deno possibile un'interpretazione nominalistica di se medesimi. Ma le immagini *in quanto* immagini non si possono interpretare nominalisticamente. Imitazione della natura in quanto imitazione della *natura naturans*, ecco uno dei *topoi* più grandiosi della riflessione sull'arte sviluppata in Europa, fino a Paul Klee, che voleva farsi imitatore della natura proprio in questo senso. Come sia possibile che opere figurative non raffiguranti la natura possano ciononostante o addirittura proprio per questo imitarla, chiedersi insomma in che cosa consista la somiglianza fra l'arte in quanto forza creativa e la *magna mater rerum*, sono temi sui quali è difficile acquisire un sapere concreto. Soprattutto perché i concetti di *magna mater rerum* o *natura naturans* non sono altro che metafore, il cui autentico significato non è a nostra disposizione.

3. Simbolizzazione della natura

In che cosa consiste l'aspetto mimetico di un'opera d'arte che non ha per nulla l'aria di raffigurare qualcosa? Ritengo che questa domanda ci faccia approdare a un terzo significato dell'espressione "imitazione della natura" mediante l'arte, anzi al significato primo e fondamentale e, proprio per questo, più riposto. Sofferamoci dunque su questo punto.

La prima cosa da fare è riallacciarsi al concetto primario di arte, quello che denota l'abilità dell'artigiano che sa come fabbricare strumenti adatti all'utilizzo. Anche alcuni animali sanno fare ciò. Ho impiegato a proposito il termine "strumenti" e non "oggetti" d'uso, in quanto si tratta appunto di strumenti come nidi, ragnatele, alveari, ecc., la cui realtà per gli animali è data appunto dal loro utilizzo. Mai essi diventano "oggetti", cose. E anche la loro fabbricazione non consiste in una *poiesis* sorretta dall'arte, ma affonda in quello che è l'analogato animale della *praxis*, ovvero nell'esercizio della vita. Fabbricazione degli strumenti da usare e loro utilizzo effettivo costituiscono un *continuum*. Il fatto che per gli uomini le cose vadano diversamente dipende innanzitutto dal fatto che gli uomini fabbricano tali oggetti per farsene una riserva, prescindendo dal bisogno immediato e anzi a volte mettendo perfino provvisoriamente da parte la soddisfazione di un bisogno immediato. Gli uomini, come ho già detto, sanno relazionarsi rispetto alla propria condizione interiore, dunque anche rispetto ai propri bisogni. Fino a un certo grado, essi hanno la facoltà di posporre bisogni impellenti per anteporre ad essi bisogni futuri. Uno stadio ulteriore dell'emancipazione dall'uso è la suddivisione del lavoro. Si fabbricano cose per il bisogno di terzi, le si scambia e quindi le si vende. Platone riconobbe nella suddivisione del lavoro la premessa per lo sviluppo delle arti. Chi fabbrica solo scarpe le farà ovviamente meglio di chi sia costretto a fabbrica-

re tutto ciò di cui ha bisogno per vivere. Ma la *poiesis* di chi fabbrica scarpe risulta ormai solo indirettamente connessa con la sua prassi vitale. Fabbricare qualcosa allo scopo di venderlo o scambiarlo serve alla propria vita solo attraverso il *medium* dell’interesse altrui, che è ciò che spinge gli altri ad acquistare i miei prodotti.

Questo aspetto fondamentale della condizione umana sta alla base del fatto che la forma degli strumenti dell’uomo è per così dire sovradeterminata. Essa non dipende in modo esclusivo dalle esigenze imposte dall’uso, ma porta piuttosto a elevare l’oggetto allo status di *cosa*, di “cosa in sé”, il che significa a farne degli analogati delle cose naturali, e soprattutto delle cose viventi, che possiedono un essere proprio indipendentemente da quello che vengono a essere per noi. Questa analogia salta particolarmente all’occhio nel vasellame precolombiano, che spesso presenta la forma di animali o di uomini. Nell’Europa preistorica è dato osservare il fregio ornamentale dei vasi di ceramica, che conferisce loro individualità. Così come, nelle culture arcaiche, gli uomini si dipingono e si ingioiellano per diventare “qualcuno” nell’ambito sociale. Successivamente, presso i Greci e gli Etruschi, accanto o al posto del fregio ornamentale il vasellame viene dipinto con figure umane. Si tratta in prevalenza di vasi il cui *design* non occulta la funzione, come nel caso dei vasi precolombiani, ma piuttosto la esalta. Le brocche celtiche col becco si contraddistinguono per l’insuperata armonia di funzionalità – in analogia con la finalità naturale – del *design* raffinato e al tempo stesso essenziale e l’ornamento che sembra essere sgorgato da solo dalla forma del vaso. Così come nelle età classiche, a differenza che in quelle arcaiche, è dato rilevare l’accentuarsi della tendenza a dipingere e decorare il corpo in modo che ciò sembri naturale, *physei*.

Si può dire che gli uomini sovradeterminano le cose che usano in modo tale che queste non vanno più solo usate ma rimirate per la loro bellezza. Così facendo essi imitano ancora una volta la natura, non la *natura naturata*, ma la *natura naturans*. Gli animali non adornano i loro prodotti. Essi assolvono esclusivamente all’uso. Non devono in più far vedere a che cosa servono, né tantomeno devono farsi vedere per quello che sono in se stessi, indipendentemente dall’utilizzo. Oltre a questo infatti essi non sono nulla. Ma gli animali, soprattutto i maschi, vengono adornati dalla natura. E questo abbellimento assolve, come noto, una funzione incentivante agli effetti della riproduzione. Ma le minuziose ricerche dello zoologo basilese Adolf Portmann hanno dimostrato che i raffinati disegni della superficie di pesci, uccelli e rettili vanno ben oltre ciò che è spiegabile in termini di vantaggio per la selezione. Perché sulle ali degli uccelli si producano determinati motivi, ad esempio circolari, c’è bisogno che i colori di ogni singola penna si intonino con estrema precisione al colore della penna successiva, in modo tale che il risultato produca una forma circolare. I singoli stadi

intermedi dell'evoluzione in questa direzione non esibiscono vantaggio alcuno rispetto alla selezione. E il riduzionismo funzionalistico ricade semplicemente in un circolo vizioso, se argomenta che la femmina premia con il consenso l'opulenza del disegno ornamentale del maschio, cercando per di più di dimostrare che l'opulenza del disegno ornamentale è correlata ai pregi biologici del maschio. Che cosa prova questo ragionamento? Perché mai ci sarebbe bisogno di mettere in evidenza i pregi biologici ricorrendo a vie traverse così complicate e cifrate? Infatti, la relazione fra i pregi e questa loro particolare forma di rappresentazione è del tutto contingente, è di natura esclusivamente simbolica e non risponde affatto a criteri di economia. La preferenza espressa dalla femmina ha qualcosa in comune con la nostra quando, acquistando dei piatti, prediligiamo quelli che hanno una bella forma e un bel motivo. Può anche darsi che le ditte che producono dei piatti particolarmente belli siano anche ditte particolarmente buone in quanto fabbricano prodotti che durano. Ma se al cliente interessasse solo questo, la ditta potrebbe segnalarlo in modo assai più semplice e risparmiandosi ogni sforzo in vista dell'estetica. Così, se la femmina non avesse alcuna sensibilità per la bellezza del maschio, non ci sarebbe alcun bisogno che la natura mostrasse la forza vitale ricorrendo alla bellezza. Si dice che i grandi pianisti abbiano particolarmente successo con le donne. Forse che per questo dobbiamo spiegare l'essere della musica per pianoforte in funzione di tale vantaggio? Adolf Portmann parla di una tendenza alla rappresentazione e al mettersi in mostra insita nei viventi, e si allontana da Darwin meno di quanto si pensi, poiché Darwin stesso riteneva impossibile spiegare la bellezza della natura in termini darwiniani. Egli riteneva che la bellezza e il senso della bellezza fossero un apriori che assolve indubbiamente una sua funzione nell'evoluzione, funzione che l'evoluzione non è però atta a spiegare, non meno di quanto lo sia a spiegare le leggi della geometria. Un nido d'ape è esagonale e le api lo costruiscono sottostando alle leggi geometriche dell'esagono, ma non si può certo dire che producano queste leggi. Lo statuto della bellezza per Darwin è simile. La bellezza degli ornamenti naturali non ha scopo, ed è proprio essa che ci rende plausibile la vecchia storia di una *natura naturans*. A essere sovradeterminati secondo criteri di bellezza non sono i prodotti degli animali, ma loro stessi, esattamente come per le piante. La forma dei prodotti animali è sempre riconducibile al loro scopo, e se ci appaiono belli questa bellezza non è che il valore soggettivo di un fenomeno al quale in termini oggettivi non corrisponde alcuna qualità che si possa aggiungere a quelle che si lasciano spiegare in termini funzionali.

Ciò vale del resto esclusivamente per i prodotti materiali della *poiesis* animale. L'espressività vitale degli uccelli, il loro comportamento, i suoni che emettono, sono caratterizzati da un mettersi in scena che sembra tra-

scendere la mera funzionalità. L’uccello ha voglia di cantare e, a quanto pare, non sempre e non solo in subordine alla comunicazione. Ma anche se fosse, si porrebbe pur sempre la domanda perché mai il *medium* della comunicazione possieda coloriture così ricche, capaci di ispirare musicisti come Olivier Messiaen. Lo stesso vale per la danza di richiamo del gallo cedrone che serve a far colpo sulla femmina e a predisporla all’accoppiamento. Ma il fine non si lascia più nemmeno riconoscere nelle vie traverse seguite dal rituale. Si tratta semplicemente di una sovradeterminazione. È chiaro che i movimenti e il canto non sono una *poiesis* aggiunta allo svolgimento della *praxis*, ma appartengono totalmente alla natura del vivente e pertanto sono prodotti della *natura naturans*.

Se ora ci volgiamo a considerare nuovamente la componente estetica degli artefatti umani, possiamo affermare che ciò che imita l’artista non sono le produzioni degli esseri viventi naturali, ma la *natura naturans* che produce questi esseri viventi. Le opere artistiche non vogliono assomigliare ai prodotti degli animali, ma agli animali, oppure alle piante o agli uomini. Il vasellame precolombiano lo fa vedere molto bene. Esso non ha nulla a che fare con l’arte illusionistica. Non si deve scambiarli per animali, ma per vasi che assomigliano ad animali, e devono avere questo aspetto perché non sono semplicemente una fase nel processo di approvvigionamento dell’acqua, ma sono qualcosa in se stessi, ovvero cose che possiedono in se stesse un significato, anche se questo significato consiste nell’assolvere un determinato servizio per l’uomo.

Gli oggetti d’uso possiedono un’autonomia estetica, analogamente l’uomo possiede un’autonomia etica, si intende l’uomo che presta un servizio e che – contrariamente allo schiavo – lo fa con un orgoglio e senso dell’onore tutti particolari. C’è un *ethos* del servire che protegge colui che serve dalla strumentalizzazione. Il soldato valoroso non è certo un semplice funzionario e non è disponibile a tutto: “La mia vita appartiene al re, ma non l’onore” rispose un ufficiale prussiano al re che avanzava nei suoi confronti una richiesta contraria al suo onore. Naturalmente uno strumento bello non ha né orgoglio né onore. Ma non possiamo descrivere il diletto che ci procura se non in analogia col diletto che proviamo nei confronti di esseri viventi che possiedono lo *status* personale di essere “qualcuno”. E una persona si comporta in modo “bello”, non semplicemente funzionale allo scopo.

Per caratterizzare la gioia che ci procura il bello, Kant parla di “godimento disinteressato”. “Disinteressato” (*interesselos*) nel linguaggio del XVIII sec. significa più o meno “non rispondente a criteri di utilità personale” (*uneigennützig*). Disinteressato è il tratto caratteristico dell’*amor benevolentiae*, che non correla l’altro al proprio benessere, ma piuttosto se stesso al benessere dell’altro. In questo contesto, la spiegazione che

Leibniz fornisce di questo tipo di amore è sorprendente. La definizione tipo che Leibniz dà dell'amore è: “[A]mare est alterius felicitate delectari”⁷. Egli la commenta a più riprese, come ad es. in una lettera a Spanheim del 20 febbraio 1699: “Si j’achetois un beau tableau de Raphael pour le revendre aven gain, je serois intéressé. Mais si c’étoit seulement pour le plaisir que le trouverois à le voir, cela repondroit au pur amour”⁸. Sorge subito spontanea l’obiezione che un quadro non può provare *felicitas*. Leibniz stesso ne fa cenno in una lettera al Magliabecchi, nella quale afferma che la gioia per un quadro di Raffaello è “imago quaedam amoris”, poiché il quadro stesso “felicitas non capax est”. Che cos’è dunque l’analogo della *felicitas* nell’opera d’arte? Leibniz risponde: la *perfectio*. Conformemente alla buona tradizione platonica, la gioia è infatti per Leibniz nient’altro che il riflesso soggettivo della perfezione, ovvero dell’intensità dell’essere. Per Leibniz a ciò si aggiunge il fatto che egli ascrive a ciascun essere una sorta di soggettività, ovvero di “percezioni”, cosicché la felicità per la fortuna dell’altro e quella per la perfezione dell’altro strutturalmente è la medesima (in modo simile Alfred North Whitehead, che attribuisce a ogni *actual entity* uno stato di *satisfaction*). E perciò Leibniz parla spesso, nelle sue lettere, di “plaisir ou satisfaction dans la félicité ou dans la perfection d’autrui”. E in un testo pubblicato dal Grua modifica la definizione dell’amore sostituendo *félicité* con *perfection*: “Aimer est trouver du plaisir dans la perfection d’autrui”⁹. Eccoci dunque fornita la ragione dell’analogia fra la felicità per le cose belle e la benevolenza disinteressata, che riserviamo agli esseri viventi ma in particolar modo alle persone. L’opera d’arte è un analogo di “ciò che è per natura”, in quanto ha una significanza della quale noi siamo ben in grado di accorgerci e che non si esaurisce nel significato che essa viene ad assumere per il *nostro* contesto vitale. Come ogni essere vivente, così anche ogni cosa bella instaura un suo proprio orizzonte di significanza. È solo per questo che essa è pienamente reale e, come per ogni oggetto reale, la sua determinatezza è infinita.

Ma il tratto caratteristico dell’uomo è proprio quello di distinguere fra essere e apparire e di riferirsi al reale che sta al di là del suo apparire. Noi *sappiamo* che l’altro è di più di quello che sappiamo di lui, e facciamo questo “di più” oggetto della nostra considerazione. Il che significa: ne abbiamo considerazione in quanto persona. I semplici esseri naturali non conoscono alcuna natura oltre alla propria – e dunque non conoscono neppure la propria. Non riescono a concepire se medesimi come l’ambiente di qual-

⁷ *Opuscules*, 516.

⁸ A, XVI, p. 602.

⁹ LEIBNIZ (1948), p. 579.

cun altro. È solo per gli uomini che si dà qualcosa del tipo dei *physei onta*. È solo nell’uomo che la natura perviene a se medesima. Pertanto, il fatto che l’arte imiti la natura ha il suo significato più profondo nel fatto che l’arte produce delle realtà analoghe ai *physei onta*, oggetti che non si lasciano definire dal significato che hanno per noi, ma che avanzano piuttosto nei nostri confronti la pretesa di essere trattati con giustizia, che nella fattispecie significa di essere capiti adeguatamente. Ma cosa potrebbe voler dire capire (*Verstehen*) adeguatamente un concreto, se non coglierlo (*Begrifen*) adeguatamente come un infinito di determinatezza?

In tutto ciò è insito un paradosso. Rispetto alle realtà viventi, noi distinguiamo fra ciò che una cosa è per noi e ciò che è per-sé. Distinguiamo fra essere e apparire. Ora, sembrerebbe che i quadri siano definiti esclusivamente dal rapporto con un possibile osservatore e che non siano per-sé quadri. Quindi non avrebbero un essere-in-sé, o meglio, il loro essere-in-sé sarebbe proprio la faccia che ci presentano. Ma come possono allora diventare simboli della realtà, simboli del *physei on*? Si tratta dello stesso paradosso che ritroviamo in teoria della conoscenza e in etica. Conoscenza è autotrascendersi del conoscente. Come va inteso questo autotrascendersi? Non va affatto inteso, disse Hume. Ciò che è per me è per me e basta: “[W]e never really advance a step beyond ourselves”¹⁰. Così dicendo si sottrasse al paradosso insito nella consapevolezza normale del conoscere. Come vi si sottrassero i teorici dell’amore del XVIII sec., che negarono a priori la possibilità di un amore disinteressato. Se l’amore è gioia per la felicità dell’altro – così il loro modo di argomentare – allora quello che interessa all’amante è la propria gioia, non diversamente che per l’egoista. Il fatto che il godimento sessuale dell’altro sia compreso nel proprio piacere non cambia nulla al carattere egoistico del provar piacere. E se l’altro simula il godimento in modo così perfetto da ingannarci, ci sta bene. *We never really advance a step beyond ourselves* – ciò vale anche per l’amore.

Il tentativo della prima età moderna di sottrarsi al paradosso della trascendenza mediante il *selfish system* trova un corrispettivo nell’arte figurativa, nella tendenza a sollevare l’arte dalla pretesa di rendere presente simbolicamente il reale in quanto se stesso. Ciò che essa invece espressamente e consapevolmente rappresenta è il fenomeno, dapprima la prospettiva centrale a partire da un unico osservatore, quindi l’impressione ottica soggettiva, infine l’espressione della libera immaginazione, sciolta da qualsiasi nesso oggettivo. Con l’ultimo passo però si realizza qualcosa di dialettico. Esso infatti può tornare a essere inteso come imitazione della natura nel senso sopra ricordato, di rendere visibile l’invisibile. È così che l’hanno

¹⁰ HUME (1978), p. 67.

inteso Kandisky e soprattutto Paul Klee, che scrive: “L’oggetto si allarga oltre il proprio apparire mediante il nostro sapere della sua interiorità. Il sapere che la cosa è più di ciò che dà a conoscere il suo esterno”. Klee parla addirittura di una “umanizzazione dell’oggetto” (*Vermenschlichung des Gegenstandes*) che porta l’io a entrare in risonanza (*Resonanzverhältnis*) con essa. Questa relazione si fonda sul fatto “di essere entrambi radicati nella terra” e di appartenere a una comunità cosmica: “L’artista è uomo, egli stesso natura e un pezzo di natura nello spazio della natura”, “creatura sulla terra e creatura nel tutto”. Qui la contrapposizione cartesiana soggetto-oggetto viene di principio abbandonata. Il senso dell’imitazione della natura di cui parlo è esattamente quello per cui si entusiasma Klee, quando scrive che l’artista partecipa “alla creazione di opere che sono in qualche modo eguagliano (*Gleichnis*) l’opera di Dio”.

A fatica riusciamo ad apprezzare il significato di Cézanne riguardo a questo punto. Ciò che egli chiama “*réalisation*” e in cui si cimenta tentando e ritentando, è l’imitazione della natura in quanto imitazione della *natura naturans*. Imitazione creatrice, nuova creazione di ciò che si mostra *physei*, ossia a partire da sé medesimo, utilizzando del semplice colore su di una tela bidimensionale. Si tratta di fare in modo che la natura penetrata dallo sguardo scaturisca di nuovo in un *medium* differente. Cézanne uscì dalla logica del *selfish system* e preferì fallire nel paradosso della trascendenza piuttosto che sottrarsi ad esso in direzione del soggettivismo. Costituisce ben più di un curioso aneddoto il racconto che Cézanne rinunciò fin dalla seconda seduta al tentativo di dipingere Clémenceau, in quanto – come disse – non si sentiva in grado di dipingere qualcuno che non credeva in Dio.

Nello spazio dell’adorazione di Dio, al contrario, il paradosso emerge in tutta la sua visibilità. Le icone dell’Oriente e le immagini di culto dell’Occidente, da quelle ispirate, costituivano la presenza simbolica del santo stesso. Lo scienziato, teologo, filosofo e teorico dell’arte russo Pavel Florenskij considera tutto lo sviluppo dell’arte occidentale a partire dalla scoperta della prospettiva nel Rinascimento come una caduta rispetto all’autentico compito dell’arte, come un ritorno all’antica arte illusionistica, derivata dalla pittura scenica. Una critica in tutto e per tutto platonica. Ma Florenskij non fu soltanto uno strenuo difensore dell’arte delle icone, bensì anche uno dei primi che aiutarono l’avanguardia russa, e specialmente Malevitch, ad affermarsi. Con il Suprematismo gli sembrava che l’arte compisse finalmente una svolta dopo trecento anni di errori. Anche se ovviamente non poteva sottrarsi al fascino dei grandi. Ma come studioso delle leggi ottiche richiamava l’attenzione sul fatto che erano stati proprio i grandi, a differenza degli epigoni, a contravvenire non di rado alle leggi della prospettiva, per fare davvero un’opera d’arte che, come le cose reali, non consente mai un’unica veduta.

Ho detto che il paradosso rimase visibile nello spazio del culto a Dio. L'immagine culturale del Medioevo si trasformerà, dal XVI al XVIII secolo in *Gnadenbild*, oggetto sacro e prezioso simbolizzante la "cosa stessa", e intorno al quale si costruirono le chiese barocche, la cui pittura è pittura illusionistica, che mira a produrre un effetto particolare sull'osservatore, garantito al meglio solo da determinati punti d'osservazione. Le colonne sembrano di marmo, e le sculture sul dietro sono cave e non lavorate, se il dietro si sottrae alla vista dello spettatore. Quest'arte si sottrae al paradosso. Perde la sua vicinanza al sacramento, alla presenza reale del Rappresentato nel simbolo. D'altronde, il Calvinismo si era allontanato già da tempo da questa comprensione sacramentale della realtà.

Ma il paradosso ritorna in modo paradossale. Col diventare l'arte contemporanea sempre più soggettiva e col comprendersi sempre meno in quanto simbolo della realtà del *physei on*, tanto più aumenta di converso l'importanza del dipinto come realtà unica, come "originale", e la consapevolezza del fatto che questo dipinto concreto è uscito dalle mani di un determinato artista, cioè di un essere vivente concreto. Per quanto perfetta e indistinguibile dall'originale possa essere un'imitazione, nel momento in cui non si dichiara come copia si tratta di una falsificazione punibile poiché, a quanto pare, ciò che conta non è tanto il quadro come tale, ma il quadro come oggetto reale, la sua "aura", per esprimersi come Walter Benjamin. E ciò che questo dipinto simbolizza non è più la realtà delle cose, ma la realtà dell'autore. L'opera d'arte viene a perdere, da un lato, la sua vicinanza al sacramento che è simbolo reale, per diventare al tempo stesso una specie di parodia naturalistica del sacramento. Giacché la validità del sacramento dipende dal fatto che chi lo somministra riceva la propria legittimazione in una serie ininterrotta di contatti fisici con Colui che lo ha istituito. L'arte che non simbolizza la realtà del *physei on* diventa riflessiva. Diventa essa stessa la realtà che rappresenta. Le ultime forme d'arte non vogliono illustrare come appare al soggetto ciò che si mostra della natura, né tantomeno vogliono riprodurre una seconda volta la natura nel suo mostrarsi. Ciononostante, nel produrre cose che sono come dei ritagli di realtà sottratti all'uso e alla disponibilità immediata, cose che grazie a una cornice visibile o invisibile sono un "in sé" o, più precisamente, che noi dobbiamo cogliere come un "in sé", questa arte rimane imitazione della natura che produce tutte le cose. La perseità dell'opera d'arte, infatti, è sempre una "perseità per noi", una perseità rappresentata. E la trascendenza alla quale sollecita è una trascendenza immanente, una mera finzione della trascendenza autentica. *L'art ou la finte passion*, come recita il titolo di un bel libro di Nicolas Grimaldi. Ora l'opera d'arte può essere il ritaglio di un oggetto qualsiasi. Ciò che lo rende opera d'arte, come l'*Urinoir* di Marcel Duchamps non è ormai niente altro che la cornice e il

fatto di sapere che si tratta di una cornice posta intorno al ritaglio da un certo uomo, nella speranza di fare di questo ritaglio una cosa che non appartiene più al nostro ambiente quotidiano ma che, come tutto ciò che è vivo, istituisce un contesto di rilevanza. L'opera d'arte rimane sempre un'opera di pura *poiesis*. Anche quando tematizza la pratica, emerge dal contesto pratico per divenire oggetto di un atto di pura contemplazione. Vale comunque per molte opere d'arte contemporanea che questo atteggiamento contemplativo è ormai privo del carattere di godimento spontaneo e disinteressato. Molti di questi oggetti non sono formazioni concepibili quali risultati di processi teleologici, ovvero come quasi-natura. Il principio che qui l'arte imita non è più la natura, ma il caso. Gli utensili di pulizia che troviamo allineati in un museo non permettono di stabilire se si tratti di utensili messi lì per caso o di parti di una mostra, nel qual caso non li si potrebbe usare *proprio* per pulire. Per saperlo non ci rimane che consultare la targhetta. A mio avviso ciò è un risultato del fatto che la concezione scienziata dominante ha messo a tacere l'analogato dell'imitazione della natura, ossia la natura teleologicamente intesa. L'unico motivo per cui la natura poteva essere imitata dall'arte risiedeva nel fatto che essa stessa veniva pensata in analogia con l'arte. E il *telos* dei processi naturali consisteva nella produzione di forme specifiche. Ma ora le forme specifiche sono diventate stadi intermedi di un processo evolutivo privo di scopo. Il corrispettivo è un'arte figurativa che non tiene in nessun conto la forma e tantomeno si ingegna di far sparire le tracce della produzione, come fa la natura ad esempio quando produce un fiore. Adesso avviene proprio il contrario: ciò che conta è il *work in progress*, le cui tracce devono tutte essere ben documentate. Proprio così: l'opera non è spesso nullo altro che la documentazione della sua produzione. Ciò che quest'arte imita non è la *physis* come forma, ma la natura come processo, nel quale le forme non sono altro che stadi di un percorso, ai quali si potrebbero applicare le parole di Goethe: "*Man geht nie weiter, als wenn man nicht mehr weiß, wohin man geht*"¹¹.

Ma non posso concludere senza prima richiamare l'attenzione sul fatto che l'arte figurativa, con alcuni dei suoi esponenti attuali, si sta riproponendo la messa in scena della trascendenza secondo una modalità radicale e a sua volta paradossale. Una modalità che pone in questione la stessa definizione tradizionale di arte.

Penso, ad esempio, ai coniugi Cristo, che impacchettano grandi edifici cercando di risvegliare la consapevolezza del reale rendendo invisibile un

¹¹ GOETHE (1907), p. 225. [Non si va mai così lontano come quando non si sa più dove si sta andando].

oggetto. Anche qui si tratta di imitare un rito antico della Chiesa, che proprio nel tempo liturgico della passione nasconde la croce sotto un drappo viola.

O al coniglio pasquale di Beuys, esposto alla *Staatgalerie* di Stoccarda. Si tratta di un coniglio d'oro, evidentemente fuso nella tipica forma dei conigli di cioccolata. Ma il colmo è che, come si viene a sapere, lo si è ricavato fondendo il metallo di una corona reale, che a sua volta era stata approntata appositamente a questo scopo. Ma ciò non si vede. Bisogna crederci, così come bisogna credere che l'ostia nel tabernacolo è un'ostia consacrata. Ciò che l'arte vuole mostrare rimane invisibile. A tale riguardo non si può non menzionare anche Walter de Maria che crea delle scene particolari, ad es. tre lunghe rotaie fatte di blocchi di marmo bianco provenienti da tre diverse parti del mondo. Questo non si vede. Ma quando lo si viene a sapere, ciò è in grado di suscitare un'impressione simile a quella che si prova quando si sa di trovarsi su uno spartiacque, dal quale l'acqua può scorrere verso il Mare del Nord o verso il Mar Nero. Si avvertono delle dimensioni spazio-temporali e il darsi di differenze presenti in ciò che si vede, ma senza apparire. La cosa diventa ancora più evidente nella stanga d'acciaio della lunghezza di alcune centinaia di metri che Walter de Maria ha fatto inserire in un buco appositamente trivellato per una *Dokumenta* di Kassel. Tutto quel che si vede è un disco nel terreno di 50 cm. di diametro. Che si tratti dell'estremità di una stanga bisogna saperlo, così che si risvegli l'impressione della profondità della terra sotto i nostri piedi. Ciò che quest'arte mostra è solo una facciata insignificante di quello che è in gioco veramente. In questo si potrebbe vedere un ritorno all'*ethos* artistico da cui si sprigionarono le miriadi di figure che adornano le cattedrali medievali. Nel nostro caso, però, ciò che conta è *sapere* quello che non si vede. Col che sembra di essere pervenuti al superamento del concetto stesso di arte figurativa. L'arte sembra davvero voler prendere il posto del sacramento, di cui Tommaso dice: "Visus, tactus, gustus in te fallitur. Sed auditu solo te creditur"¹². Questi esempi mi sembrano come delle reazioni alla crescente virtualizzazione del mondo, il cui *leitmotiv* potrebbero essere le parole di Hume che abbiamo sopra citato. L'arte stava all'inizio di questo sviluppo, all'inizio dell'emancipazione dell'apparire che è diventato apparenza, se non è apparire di qualcosa che rimane in se stesso invisibile. In un mondo che diventa sempre più messa in scena, in cui affoghiamo nelle immagini e in cui le forme di sessualità consone ai tempi sono la fecondazione in vitro e l'onania, all'arte spetta il compito di ricordare. Ma di un ricordare che non è più mediante immagini, e che è privo di concetti. Quando la natura, essere-per-sé e che per sé si genera, viene stravolta dalle immagini, all'arte tocca il compito di lasciar-

¹² Quinto e sesto verso dell'inno *Adoro te devote*.

si dietro dei tratti scabri, come delle tracce che portino chi le segue al luogo da cui sgorgano la vista, l'udito e il tatto. Alla sorgente della vita, dunque. Ma la vista non si vede, l'udito non si sente, il tatto non si tocca. L'imitazione dell'arte è imitazione dell'invisibile, che è la realtà fondamentale.

RIMANDI BIBLIOGRAFICI

Sigle

Opuscles = Leibniz, *Opuscles et fragments inédits*, éd. Par L. Couturat.

A = Akademieausgabe von Leibniz' Schriften.

Oeuvres XX = *Oeuvres Complètes de Voltaire. Nouvelle Edition*, vol. XX, Paris 1879.

Letteratura

Goethe J.W. von (1907), *Goethes Werke*, hg. im Auftrag von Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 42, II. Abteilung: *Maximen über Literatur und Ethik. Aus dem Nachlaß*, Weimar (= Weimarer Ausgabe Bd. 42).

Hume D. (1978), *A Treatise of Human Nature*, analytical index by L.A. Selby-Bigge, second edition with text revised and notes by P.H. Nidditch, Oxford-New York.

Kleist H. von (1990), *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hgg. von I.-M. Barth, K. Müller Salget, S. Ormanns und H.C. Seeba, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von K. Müller-Salget, Frankfurt a.M.

Leibniz, G.W. (1948), *Textes inédits d'après les manuscrits de la bibliothèque provinciale de Hanovre*, publiés et annotés par G. Grua, vol. III, Paris.