

tera pienezza: oro, incenso e mirra del pensiero umano non sono troppo per essere consegnati alla Parola divina fatta natura. In questa offerta non può mancare anche il pensiero moderno; la filosofia cristiana tenterà di ricondurlo a casa, per farlo partecipare alla forza trasfigurante del fuoco che non può fare a meno di afferrare tutto ciò che deve diventare eterno, anche il pensiero umano» (pp. 76-77).

Ciò che colpisce immediatamente è la straordinaria attualità non solo del pensiero di Balthasar, bensì anche la pertinenza di osservazioni che pur dopo più di cinquant'anni mantengono il loro carattere di validità e, quasi, di profezia (si pensi alla recente enciclica *Fides et ratio*). È comunque quantomeno doveroso indicare questo testo come imprescindibile per la cultura filosofica contemporanea, in particolare per quelle persone di buona volontà che ancora decidono d'impegnarsi seriamente e secondo la totalità dei fattori in gioco nella testimonianza di una filosofia abbracciata dalla fede.

ALESSANDRO GAMBA

GABRIELE TOMASI, *Significare con le forme. Valore simbolico del bello ed espressività della pittura in Kant*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1997. Un volume di pp. 219.

Il presente saggio critico nasce dalla volontà dell'Autore di approfondire, attraverso un tema specifico della filosofia kantiana, quale quello della bellezza pittorica, gli apporti teoretici fondamentali della *Critica del giudizio*. Appellandosi, infatti, alla veridicità del principio ermeneutico secondo il quale la complessiva comprensione del «tutto» passa attraverso l'analisi interpretativa delle singole «parti», l'Autore motiva la precisa delimitazione dell'oggetto del suo studio segnalando prima, e dimostrando in seguito, il valore paradigmatico della pittura nell'istituire il passaggio tra la bellezza della forma e le idee della ragione. È noto, infatti, che l'interesse kantiano alla trattazione dei temi propri della terza *Critica*, risiede nella possibilità di indicare nella bellezza artistica il termine medio in grado di superare quell'opposizione tra sensibile e soprasensibile messa in luce dalla filosofia critica.

La tesi interpretativa sviluppata dall'Autore in tale analisi emerge chiaramente fin dalle prime pagine del testo, e consiste nel sostenere che gli elementi prettamente formali e simbolici dell'opera pittorica assumono un ruolo centrale nella realizzazione del passaggio dalla bellezza della raffigurazione artistica al mondo del soprasensibile.

Accostiamoci ora più da vicino al primo dei quattro capitoli del testo, volto a delineare il ruolo della pittura all'interno della kantiana concezione dell'arte. Esponendo con finezza di analisi i passi più significativi della terza *Critica* su questo tema, l'Autore ricorda che tra le arti figurative la pittura occupa, per il filosofo tedesco, una posizione primaria, motivata dalla sua intrinseca capacità di inoltrarsi nella «regione delle idee». Posto, infatti, che per Kant la bellezza della forma artistica racchiude in sé una potenzialità semantica derivante dalla capacità d'intrattenere l'immaginazione in un «libero gioco d'idee», ne deriva che la pittura, essendo tra le arti figurative quella maggiormente basata sul disegno, as-

sume in sé una spiccata capacità di istituire il rapporto con le idee della ragione. L'Autore rileva, infatti, che la priorità attribuita da Kant al disegno, come componente formale dell'opera, è la logica conseguenza della «convizione che la proprietà del bello, di piacere universalmente senza concetto, abbia a che fare con l'apprensione delle determinazioni formali della sensazione» (p. 35). È chiaro quindi come già a questo punto del testo si sia giocata una carta in favore della tesi che ne guida l'intero percorso teoretico: è un elemento prettamente formale, il disegno, che fa della pittura l'arte figurativa maggiormente in grado d'istituire un rapporto con il soprasensibile.

L'approfondimento della ricchezza semantica appartenente alla forma dell'opera, è oggetto di studio del secondo capitolo del volume, in cui l'esposizione della teoria kantiana sul giudizio di gusto è accompagnata da una sottile trama interpretativa. Ciò che l'Autore intende mettere in evidenza è lo stretto rapporto che Kant istituisce tra il libero gioco di immaginazione ed intelletto, che è alla base del piacere estetico, e la forma come referente in potenza contemplabile. Considerando, infatti, che per Kant il bello è oggetto di un «compiacimento necessario», ne deriva che il referente della valutazione non può essere la materia della sensazione bensì l'elemento formale che lo costituisce: «il bell'oggetto è quello che, presentando una finalità formale, occasiona una sorta di omeostasi tra l'immaginazione e l'intelletto» (p. 61). Resta da definire il concetto di piacere necessario in riferimento a quanto delineato: è questa un'ulteriore occasione per l'Autore di dimostrare come sia nuovamente la formalità dell'opera a chiarire questa tesi kantiana. È, infatti, nell'indicazione della forma bella come resa sensibile di idee morali che si può delineare il motivo per cui il bello è oggetto di compiacimento necessario. Si istituirebbe, in altre parole, un rapporto tra sentimento morale e compiacimento estetico in virtù di una comune appartenenza a caratteri formali, derivante «dall'universalità del principio che determina la volontà, in un caso, dall'armonia delle facoltà conoscitive, nell'altro» (p. 83). Eppure ciò non basta, secondo l'Autore, per concludere che il soprasensibile, cui l'opera rimanda grazie a un'intrinseca formalità, s'identifichi con il mondo della morale.

Il rapporto tra la forma bella e la morale è, infatti, di natura simbolica e su questo tipo di relazionalità che il terzo capitolo del testo in esame si sofferma analiticamente. L'Autore ricorda che in Kant l'ipotiposi simbolica è caratterizzata dal porre in relazione due termini simili non per il contenuto rappresentato ma per la struttura di riflessione che essi occasionano. Non è un contenuto che si conosce tramite il simbolo, bensì una modalità di rapporto. Nella fattispecie, la forma bella può simbolizzare la morale in virtù della medesima autonomia che la caratterizza: analogia tra la nostra modalità di rapporto nei confronti del bello come oggetto di «piacere libero» dal concetto, e il rapporto con la morale che è autonomia della volontà, capacità di autodeterminazione. Sulla base di questo pensiero l'Autore avanza un'ulteriore ipotesi interpretativa volta a riconoscere la coappartenenza del bello e del sublime nell'opera pittorica, in virtù della dignità che la caratterizza nel suo essere simbolo del bene. Tale lettura conduce alla questione sulla possibilità del sublime di essere oggetto di ciò che, come l'arte, dà forma «limitando». È il riferimento alla *modalità espressiva* della *forma* ciò che permette la risoluzione della questione posta: non è il contenuto rappresentativo bensì il piano formale-sintattico dell'opera ciò che comunica qualcosa della moralità. In questo senso anche il sublime è reso oggetto dell'arte come modalità di espressione di un significato ulteriore che prescinde dal suo contenuto delimitato nella rappresentazione sensibile.

Nell'ultimo capitolo del testo l'Autore estende la sua riflessione alla fisio-

gnomica in quanto indicativa del collegamento tra pittura e morale nella tradizione estetica. Ciò che interessa rilevare di questo *excursus* attraverso quelle che l'Autore chiama «cinque tessere del mosaico» di riferimento (William Hogarth, A.R. Mengs, J.C. Lavater, G.C. Lichtenberg, M. Mendelssohn), è il corrispettivo del paradigma fisiognomico in Kant: la teoria del «caratteristico», consistente nella possibilità di fissare in un tratto mimico del volto l'espressione della moralità. In questo senso il disegno nella pittura diventa il *medium* del «caratteristico del volto» come «paradigma della regolarità non rigida propria della bella forma» (p. 173). Ma essendo la forma a istituire tale collegamento, se ne deduce che «la capacità di portare in superficie l'interiorità morale, può essere prerogativa di un paesaggio, non meno che dell'espressione di un volto» (p. 175). In rapporto alla nota teoria kantiana sull'ideale del bello nella figura umana, rappresentativa della moralità come suo fine essenziale, l'Autore osserva quindi che il motivo di tale prerogativa è di nuovo «la legalità e l'unità che si esprimono nel rapporto delle parti e dunque sia, essenzialmente, una funzione della forma» (p. 173).

Il volume si conclude con un'analisi interpretativa, in un'Appendice di piacevole e scorrevole lettura, sul *Monaco in riva al mare* di C.D. Friedrich. Tale scelta dell'Autore è dettata dalla volontà di indicare, con un esempio pittorico concreto, la veridicità delle tesi kantiane sopra esposte sulla centralità della forma come *medium* espressivo dell'interiorità morale e sul convergere di bellezza e sublimità nell'opera del genio.

La buona capacità di coniugare l'esposizione analitica di un tema kantiano ben delimitato, con riflessioni di tipo interpretativo in una linea di pensiero chiaramente esplicitata, costituisce uno dei meriti principali del volume presentato. L'orizzonte ermeneutico fa da riferimento a questo studio sia nella direzione applicativa all'opera kantiana, nella prerogativa della fedeltà al testo come criterio ermeneutico dichiarato ed effettivamente comprovato da un accurato lavoro di documentazione, sia nell'apertura a spunti di riflessioni teoretiche più ampie sul concetto di interpretazione dell'opera pittorica. Indicativo di quest'ultimo aspetto è la scelta dell'Autore di chiudere il volume con una breve ma significativa riflessione sulla difficoltà del compito interpretativo dell'opera d'arte, ulteriormente motivata proprio da quella ricchezza semantica che la sua struttura formale occasiona nel costituirsi simbolo dell'interiorità morale dell'essere umano.

DANIELA CORBETTA