

Ulisse: sfortunato esule o indomito avventuriero?

L'interessante e suggestiva figura dell'eroe greco, celebrato per la prima volta da Omero nell'Iliade, ha sempre profondamente appassionato grandi scrittori e uomini dotti. Si sono interessati a questo straordinario mito, letterati come Dante, Foscolo, Pascoli, D'Annunzio, Saba e molti altri. Memorabile è il XXVI canto dell'Inferno dantesco, in cui Ulisse è condannato alla tribolazione eterna nell'ottava bolgia. Qui sono puniti i consiglieri fraudolenti, che vagano racchiusi in fiammelle: la lingua di fuoco è, infatti, per analogia, immagine della lingua con cui essi peccarono, dando consigli ingannatori, e sono nascosti dentro le fiamme allo stesso modo in cui da vivi celarono la verità. Nella bolgia viene anche narrata la sua morte. Ulisse venne rovinato dalla sua smania di conoscenza. Ritornato a casa, niente poté trattenerlo dall'intraprendere un nuovo viaggio alla scoperta di ciò che vi era oltre i confini del mondo. Dopo aver oltrepassato le colonne d'Ercole, naufragò miseramente giungendo in vista della montagna del Purgatorio.

Per Dante, il "folle volo" del greco rappresenta la volontà di superare i limiti della conoscenza umana; la follia di Ulisse non consiste nella ribellione personale contro un ordine prestabilito, bensì nel tentativo di superare i limiti della finitezza dell'essere umano. Ulisse è perciò sicuramente considerato da Dante un magnanimo, perché il poeta rispetta la sua nobile sete di conoscenza. Ma il suo peccato, oltre a essere quello di aver provocato con le sue menzogne dolore e sofferenza, nasce anche dall'aver portato all'eccesso le sue virtù, confidando in esse senza il sostegno della Grazia divina. L'episodio è, quindi, un tributo alla ragione, la quale induce alla ricerca della virtù e della conoscenza, ma anche una denuncia del male che essa può compiere e della sua insufficienza nei confronti del volere di Dio. Ulisse, spinto dall'insopprimibile desiderio di scoperta, (il desiderio di seguire virtù e conoscenza) ha negato irragionevolmente l'esistenza di ogni limite. Ulisse è anche il "doppio" di Dante. Entrambi compiono un percorso in linea retta, ma Ulisse su un piano orizzontale di espansione, Dante su un piano verticale, in ascesa. Entrambi viaggiano spinti dall'ardore della conoscenza, ma il poeta ha sempre una guida nel suo viaggio, Ulisse invece è guidato solamente dal carattere intrepido e dall'insaziabile desiderio di conoscere. Entrambi hanno come

metà l'aldilà, ma Dante è un pellegrino, Ulisse solo un esploratore. Quella del primo è una conoscenza che conduce parallelamente ad una crescita morale, quella del secondo è fine a se stessa e perciò il suo desiderio diventa negativo. Inoltre il mondo di Ulisse è chiuso in una sfera solamente sensoriale: le colonne d'Ercole non sono per lui un limite posto da Dio, così come il Purgatorio è solamente una "montagna bruna" e naturale.

Foscolo, nel celebre sonetto "A Zacinto", scritto nel 1803, paragona la sua condizione di esule a quella di Ulisse, che fu però più fortunato di lui, perché riuscì a baciare la sua "pietrosa Itaca". Egli, invece, è condannato, ad una "illacrimata sepoltura", perché destinato a morire lontano dalla sua terra, dove nessuno potrà piangere la sua scomparsa. Il poeta intende Ulisse come un povero esule, costretto a stare lontano dalla sua amata terra e dalla sua famiglia. E' lontana l'idea di un Ulisse tanto desideroso di conoscere i segreti del mondo, da rinunciare a dare il dovuto amore a sua moglie, al figlio e al vecchio padre. L'Ulisse di Foscolo è costretto a viaggiare per volontà degli Dei, non per seguire "virtute e canoscenza".

Invece, secondo il linguista russo Lotman, Ulisse è un "eroico avventuriero, un ricercatore che indaga in tutte le regioni, esclusa quella morale". Egli rappresenta per Dante "la psicologia del futuro che si sta avvicinando, i tratti propri della coscienza scientifica e più ampiamente culturale del tempo nuovo: la separazione fra scienza e morale, fra la scoperta e il suo risultato".

Anche per Pascoli Ulisse è la reincarnazione dell'uomo moderno. Nei "Poemi Conviviali", l'eroe, dopo aver fatto ritorno a Itaca dal suo lungo viaggio, ripensa a quest'ultimo e gli sembra di avere un dilagante senso di incompletezza, perché non è riuscito a fare luce sui suoi dubbi. Proiettato già verso la fine della sua vita, si sente come l'uomo moderno che, non riuscendo a dare un'individualità al proprio essere, si sente impotente, inerme, in balia del corso degli eventi. Incapace di restare fermo in questa posizione, decide di riprendere il mare, ormai vecchio, per non abbandonarsi alle braccia dell'oblio, per non voler morire senza capire il significato della propria esistenza. "Dopo aver viaggiato e conosciuto ogni segreto del mondo, l'eroe cerca di dare una risposta al dubbio che lo aveva spinto a partire ovvero quale fosse lo scopo della mia vita. Per Pascoli, qualsiasi altro uomo, come Ulisse, giunto ad un certo momento della sua esistenza, si pone la stessa domanda e non trovando risposta, si abbandona al corso de-

gli eventi ,giungendo passivamente alla morte, unica certezza della vita”.

D'Annunzio trova la piena realizzazione del modello di superuomo in Ulisse. In una delle lodi, “Maia”, il poeta racconta di aver incontrato, navigando con i suoi compagni nello Ionio, a nord di Itaca, il celebre greco, in mare per la sua ultima avventura. Ulisse è il “re delle tempeste”, un uomo superiore, che ama la solitudine, perché disprezza la mediocrità, un uomo solitario, che non ha bisogno dell'aiuto di nessuno.

Egli “coltiva solo il culto della forza e la volontà di affermazione e di dominio, il disprezzo del pericolo e l'amore per il rischio, la violenza e la guerra”.

D'Annunzio rende Ulisse l'emblema del superuomo, eroe instancabile, sdegnoso di tutti che, anche nella vecchiaia, sfida il mare per realizzare la sua sete di potenza. L'eroe greco diviene esempio per tutti quelli che non si accontentano di una vita tranquilla ma vogliono affermare la loro volontà di potenza per realizzare la dimensione superomistica di se stessi.

Nella poesia “Ulisse”, di Saba, l'eroe non riesce a fermarsi, spinto dall'indomabile desiderio di conoscenza, infatti dice: “Il porto accende ad altri i suoi lumi; me al largo sospinge ancora il non domato spirito”.

Alla tranquillità del porto illuminato, in cui si rifugia chi è desideroso di pace, Ulisse preferisce il mare infinito, “terra di nessuno”, che promette avventura e nuove esperienze, anche a costo di rischiare per affermare la propria dignità di uomo.

L'affascinante figura del famoso eroe greco è stata interpretata dai vari scrittori e poeti in relazione al periodo storico in cui essi vissero, dal quale furono profondamente influenzati. Per Dante Ulisse è un magnanimo, ma rimane pur sempre un peccatore, perché nel Medioevo la “curiositas” veniva vista come un peccato. Foscolo lo vede come un povero esule, costretto dalle circostanze a stare lontano dalla sua patria. Per Pascoli Ulisse è afflitto da problemi esistenziali, gli stessi che affliggono l'uomo moderno e l'autore. L'interventista D'Annunzio riconosce in lui il più alto ideale di superuomo e Saba, essendo stato un marinaio e un uomo desideroso di sapere, ne mette in risalto la voglia d'avventura e di nuove esperienze.

STEFANO AUGUGLIARO III D

Universalità della manifestazione artistica.

L'arte è una manifestazione culturale universale. Da sempre l'uomo ha avvertito la necessità di lasciare un'impronta di sé, al fine di riconoscersi nelle cose: egli, essere pensante, ha sempre voluto veder rappresentato ciò che egli è. La materia che è stata allontanata dalla sua forma prima e naturale acquista in tal modo un valore superiore e un significato. Questa attività, nelle forme più complesse ed evolute che in seguito ha assunto, lo ha sempre accompagnato per tutto il corso della sua storia, ed è stata all'origine della manifestazione artistica. E tuttavia non è questa la ragione che ci induce a parlare di "universalità della manifestazione artistica" o, se non altro, non è la principale. Il fatto che tale attività sia sempre e in ogni luogo praticata non è infatti una ragione sufficiente a conferirle carattere di universalità. Ciò che maggiormente contraddistingue il rapporto degli uomini con la manifestazione artistica infatti, non è tanto l'universalità del *produrre opere d'arte*, quanto piuttosto quella del *giudicarle unanimemente tali*.

Già Kant, nella sua "*Critica del giudizio*", aveva sottolineato il carattere universale del giudizio estetico e, di conseguenza, della manifestazione artistica, definendola come "oggetto di un piacere necessario".

"Il giudizio di gusto, - egli scrive - non postula per se stesso il consenso di tutti (poiché ciò può farlo solo un giudizio logico, che fornisce ragioni); esso esige soltanto il consenso di ognuno".

Tre sono i meriti dell'esposizione kantiana sui quali ritengo sia opportuno richiamare l'attenzione. In primo luogo, quello di aver messo in luce la *non-concettualità* dell'esperienza estetica e del valore della manifestazione artistica in generale, rifiutando la tradizionale concezione razionalista, e gettando le basi per quella che sarebbe stata la successiva autonomizzazione dell'Estetica. Così leggiamo ad esempio nella sua opera:

"Bello è ciò che piace universalmente senza concetto".

E ancora:

"Per distinguere se qualcosa è bello o no, noi riferiamo la rappresentazione non all'oggetto mediante l'intelletto, per la conoscenza, ma al soggetto e al suo sentimento del piacere o del dispiacere mediante l'immaginazione."

Il giudizio di gusto, dunque, non trae origine da un principio, razionale, e come tale logico, ma è estetico, intendendosi con ciò che il suo principio di determinazione non può essere altrimenti che soggettivo.

E tuttavia tale riconoscimento del carattere extralogico del giudizio di gusto non torna a danno della sua oggettività, in quanto “ogni riferimento delle rappresentazioni può essere oggettivo, perfino quello delle sensazioni”.

La seconda importante acquisizione a cui perviene l'analisi kantiana consiste nell'aver ricondotto l'universalità del giudizio estetico ad una caratteristica intrinseca del soggetto, facendone una condizione a priori dell'esperienza, e dando l'avvio quell'idealismo estetico che, inserendosi nel contesto della rivoluzione gnoseologica da lui inaugurata, determinò quel radicale cambiamento nella prospettiva tradizionale, che giustamente venne poi definito “rivoluzione copernicana estetica”: “ciò che ci dimostra direttamente che il principio dell'idealità della finalità nel bello naturale è quello che noi poniamo sempre a fondamento del giudizio estetico e che non ci permette di usare come principio esplicativo il realismo (...) è che, quando noi giudichiamo della bellezza in generale, cerchiamo in noi stessi *a priori* il criterio di giudizio.”

Il bello cioè, in quanto giudizio, fonda la sua esistenza su quella di un soggetto giudicante, prescindendo dal quale non si dà la sua possibilità: esso, pertanto, non è una proprietà ontologica delle cose, ma il frutto dell'incontro dello spirito con esse. Il principio della facoltà estetica di giudizio è definito come “senso” o “sentimento comune”, vale a dire non un sentimento qualsiasi, ma un sentimento affatto particolare, caratterizzato dall'esigenza a priori di essere condiviso da ciascun giudicante, in quanto comporta l'identità del principio a priori che lo determina. Da questa acquisizione deriva direttamente il terzo – e, a mio avviso, il principale – merito di Kant in ambito estetico. Una volta ammessa la non concettualità del giudizio di gusto infatti, resta insoluto il problema della sua universalità. È Kant stesso, scorgendo chiaramente le apparenti contraddizioni che tale affermazione poteva comportare, a porsi questa domanda: “com'è possibile che un giudizio, che dal solo sentimento particolare di piacere per un oggetto, e indipendentemente dal concetto di questo, proclami a priori, senz'aver bisogno di attendere il consenso altrui, che quel piacere inerisce alla rappresentazione dell'oggetto *in ogni altro soggetto?*”.

La “deduzione” o giustificazione della pretesa universalità del giudizio estetico si basa sulla considerazione che il piacere che scaturisce dalla contemplazione del bello è legato alla sua rispondenza alle condizioni soggettive dell'uso del giudizio in generale, identiche in ognuno. Nella necessità di escludere a priori la possibilità di qualsiasi eteronomia nel giudizio estetico, egli si trova pertanto a fondarne l'universalità sulla comune struttura della psiche umana. Una delle principali implicazioni che

derivano dall'adozione di tale prospettiva, riguarda direttamente un problema che, sebbene abbandonato dalle estetiche moderne, ebbe in passato un peso notevole, e cioè quello del cosiddetto "bello in sé" o "bello di natura". Una volta ricondotta al soggetto la ragione del giudizio di gusto, infatti, tale questione veniva definitivamente confinata tra i concetti vuoti e privi di senso su cui ci si era invano accaniti senza mai giungere ad un accordo o, in genere ad una conclusione di qualche importanza. E tuttavia, nonostante i meriti indiscussi, nella *Critica del Giudizio* sono ancora presenti delle difficoltà e dei pregiudizi, residui del vecchio modo dogmatico e assiomatico di concepire i problemi estetici e filosofici in generale, come la distinzione arbitraria e sostanzialmente infondata del bello e del sublime, circa la quale Kant, accogliendo tale eredità dai suoi predecessori, e ad onta del suo grande senso estetico, pure fu tratto in inganno. Nonostante queste difficoltà, la *Critica* poneva le basi per la fondazione dell'estetica moderna. E tuttavia i contemporanei e gli immediati successori di Kant, non comprendendo la portata e la modernità delle sue conclusioni – e anzi, forse proprio a causa di questa! –, ritornarono a parlare di un bello astratto, ricercandone le cause nell'oggetto al di fuori di ogni rapporto col soggetto giudicante, e gettando le basi di quella *Callologia* o "metafisica del bello", che tanto spazio ebbe nella comune concezione estetica. Dimenticandosi in tal modo completamente del soggetto o, quel che è peggio, ricordandosene solo per affermare che questo deve trovare nell'arte una qualche dottrina filosofica, un qualche insegnamento morale, una qualche Idea, che ne costituisca la ragione e il fondamento. Ecco dunque nuovamente negata all'arte quella libertà e autonomia che l'esposizione kantiana le aveva infine faticosamente guadagnato, sebbene non senza essere esente essa stessa da contraddizioni, come quando – nella stessa *Critica* – si afferma che l'arte è "simbolo della moralità". E così, problemi che la *Critica* sembrava ormai definitivamente aver messo da parte, tornarono alla ribalta, suscitando nuovo interesse e richiamando nuovamente l'attenzione dei critici e dei teorici dell'arte. Così Herbart continuò a ricercare come punto di partenza del giudizio estetico un concetto oggettivo del bello il quale, è poi ridotto ad un insieme di relazioni formali atte a suscitare una valutazione estetica positiva. Così assistiamo alla ripresa della tradizione, risalente a Baumgartner, di considerare l'arte come una forma di conoscenza concettuale, ora pari a quella filosofica, ora inferiore o propedeutica ad essa, ora superiore, come nella concezione Schellinghiana, nella quale essa diviene l'organo dell'Assoluto. E tale concezione intellettualistica dell'arte, ad onta delle fondamentali acquisizioni kantiane, dominò poi in tutta l'Estetica ideal-

stica della prima metà del XIX secolo, con la sola – ma comunque importante – eccezione dello Schleiermacher.

Ripartendo dalla concezione kantiana della conoscenza estetica quale sapere *a priori*, ci proponiamo di approfondire tale concetto, tentando di fornire una spiegazione più precisa circa la sua natura. Nell'affrontare tale problema, insisteremo particolarmente sul rifiuto dell'identificazione del valore della manifestazione artistica con il "bello". Uno dei punti di debolezza della dottrina estetica kantiana risiede infatti a nostro avviso in tale identificazione. Fin quando non ci si sia liberati completamente dal pregiudizio che l'essenza della manifestazione artistica debba risiedere nel bello infatti, non si riuscirà mai a penetrare adeguatamente né il senso autentico del valore dell'opera d'arte né, tantomeno, quello della sua universalità. Cominciamo col porci alcune domande. Cosa ci parla dall'opera d'arte? Qual è l'elemento che fa sì che essa manifesti il suo valore nei confronti di chiunque vi si accosti? Che essa eserciti il suo potere nella stessa misura su individui profondamente diversi per carattere, inclinazioni, pensieri e, ciò che è più importante, cultura? La sua peculiarità infatti, il suo aspetto più sorprendente sembra essere appunto questo: quello di trascendere qualsiasi tipo di differenza, incluse quelle culturali. E si tenga presente che, facendo riferimento ad eventuali differenze culturali, non mi riferisco alla cultura in senso stretto, - in senso cioè meramente individuale e intellettuale -, quanto piuttosto alla sua accezione forte, che si ritrova nel termine tedesco *Kultur*, e che consiste in quell'insieme di conoscenze, valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento, e anche delle attività materiali, che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale. Si tratta, cioè, di una cultura quasi in senso biologico, nel senso cioè che si attribuisce a tale termine allorché si afferma che l'uomo è un *animale culturale*. Tale concetto è esemplificato nella definizione di Sir Edward Tylor, il quale afferma che

"la cultura [...], presa nel suo significato etnografico più ampio, è quell'insieme che include conoscenze, credenze, arte, morale, legge, costume e ogni altra capacità e usanza acquisita dall'uomo come appartenente ad una società."

Poche manifestazioni umane riescono invero a mantenere intatto il loro valore qualora le si trasponga da una cultura all'altra, e il fatto che l'arte riesca a farlo dice molto circa la sua natura. Ancora oggi leggiamo infatti con passione e interesse sempre vivo opere che furono scritte più di 2500 anni fa, in contesti storici e culturali diversissimi dal nostro, che esprimono valori completamente diversi da quelli ai quali siamo stati educati e che rappresentano forme di pensiero del tutto dissimili da quelle che fanno parte del nostro senso comune, e i cui personaggi agiscono

valendosi di criteri etici e morali del tutto estranei a quelli che ci sono familiari. In cosa consiste dunque, questa sua apparentemente inspiegabile proprietà? In cosa, l'universale valore e l'universale intelligibilità della manifestazione artistica?

In un bellissimo passo de *"La montagna incantata"* di Thomas Mann, Hans Castorp, recatosi a far visita a Naptha, l'intellettuale gesuita, rimane vivamente impressionato da una statua, raffigurante una "pietà" che questi teneva nella sua stanza. A una domanda del suo ospite, Castorp risponde di trovare quell'opera "paurosamente bella", aggiungendo di non avere mai immaginato "che una cosa potesse essere ad un tempo così brutta e così bella". Egli si dimostrerà invero vivamente impressionato da quell'opera così, al punto di chiedere al suo proprietario notizie sull'autore e sul periodo della sua realizzazione. E tuttavia non con un'opera di un grande maestro si trova ad avere a che fare il nostro Castorp, né tanto meno con una di quelle opere d'arte della classicità greca o romana o ancora del Rinascimento, le cui forme armoniose e le cui proporzioni non possono fare a meno di destare profonda ammirazione e benessere in chiunque vi si accosti; nient' affatto: l'opera che tanto interessa il protagonista del romanzo di Mann e che gli impedisce di staccare gli occhi da essa non è altro che "un'opera anonima e comune", che ha per autore un "determinato tal dei tali", di cui neanche i contemporanei si curarono di conoscere il nome. Oltre a ciò, e ad ammetterlo è lo stesso Castorp, in quella scultura medievale, - "signum mortificationis", come icasticamente la definirà il suo proprietario -, nulla fa pensare a quell'armonia di forme e a quella bellezza che soggioga lo spirito in cui si è soliti ammettere risieda l'essenza e il valore dell'opera d'arte. Eppure quell'opera sproporzionata e piena di difetti, non manca di attirare così irresistibilmente il giovane Castorp. Ora, tutto ciò, naturalmente, non ha nulla a che fare con il concetto tradizionale di "bello"; nondimeno, è *arte*. (Come pure "bello" - almeno nel senso comune, *classico* per così dire, del termine - non si può definire ciò che costituisce l'elemento di interesse e di attrazione dei racconti di E. T. A. Hoffmann, e che Freud definì in un suo saggio "*inquietante*"). Nelle opere d'arte che sono veramente tali, infatti, troviamo sempre qualcosa che, imponendosi al di là delle altrimenti irriducibili differenze storico-contestuali, ci interessa, ci cattura, ci appassiona, ci *coinvolge*. Qualcosa che, superando tali limiti affatto esteriori, parla direttamente al nostro cuore. Cos'è dunque questo elemento di attrazione di cui andiamo alla ricerca? La risposta non lascia adito a dubbi: la natura. È la natura dell'artista, e non lui stesso, che parla direttamente alla nostra attraverso i secoli, senza bisogno di alcuna mediazione ermeneutica. E quanto più questo dialogo si svolge a livelli profon-

di e inaccessibili alla coscienza, tanto più intimamente esso ci coinvolge. Quanto più è specificatamente individuale la natura di questa esperienza, tanto più essa ci tocca nel vivo. Eccoci dunque dinanzi ad uno dei grandi paradossi dell'arte: *l'estremo individuale è l'estremo universale*. Se tale affermazione può apparire a prima vista paradossale, vedremo di chiarirne meglio il senso. Più un fenomeno è intimamente soggettivo, più interessa la nostra natura originaria. Più scendiamo in profondità nella nostra coscienza, più ce ne allontaniamo. L'universale umano dunque, verrebbe a coincidere non già con qualcosa di spiritualmente evoluto, ma al contrario con qualcosa di atavico, originario, primitivo. Poiché infatti le zone della psiche conscia sono prettamente influenzate da fattori esterni, quali i nostri rapporti con la società e con le cose del mondo in generale, è chiaro che esse sono diverse a seconda delle particolari condizioni che le hanno scaturite. Al variare di quell'insieme di fattori contingenti e accidentali da cui esse sono state determinate - al variare cioè del contesto storico-sociale -, si vengono a determinare profonde differenze all'interno di esse. Le esperienze che invece sentiamo più profondamente - le esperienze, cioè i cui effetti su di noi sono più significativi -, agiscono ad un livello più profondo, che non subisce l'influsso di tali differenziazioni superficiali. Ha senso pertanto affermare che, talvolta, quanto più un'esperienza è *soggettivamente* valida, tanto più è *oggettivamente* tale. Quanto più essa tocca nel profondo il singolo infatti, tanto più evidente è all'umanità nel suo complesso; quanto più è vera per l'individuo, tanto più è tale per *ogni* individuo. Quanto più è da lui vivamente sentita, tanto più si impone come alcunché di oggettivo. In arte, infatti, la verità del singolo diviene verità universale. Le impressioni che agiscono in maggior misura sono pertanto quelle che si manifestano nelle regioni più nascoste della nostra psiche: il loro essere più lontane dai fattori di condizionamento esterni fa sì che tali esperienze siano anche più universali. Tanto più l'esperienza è soggettiva, quanto più, in virtù del suo carattere originario, è universale. È ciò fa sì che l'arte, espressione per eccellenza del soggettivo, sia al contempo *oggettiva come il mondo*. Le ragioni dell'universalità della manifestazione artistica non vanno ricercate allora nel suo riferirsi ad una realtà oggettiva - e, come tale, di per sé evidente e uguale per tutti - quanto piuttosto nel suo coinvolgere la componente più profonda di ogni individuo.

Per una sorta di paradosso, dunque, il fondamento dell'universalità - e, pertanto, dell'*oggettività* - del giudizio estetico che Kant si proponeva di dimostrare risiede nell'essenza eminentemente *soggettiva* dell'esperienza artistica. Alla luce di tali considerazioni dunque, si può affermare che il contenuto della manifestazione artistica deve essere il più *archetipico*

possibile. Con il termine archetipo indichiamo un tipo di rappresentazione mentale primaria che si manifesta in tutte le culture e in tutte le epoche storiche e che costituisce una immagine primordiale comune a tutta l'umanità. Pur conservando una loro autonomia, gli archetipi sono presenti negli istinti, nei sentimenti, nei pensieri di ogni individuo, e vanno perciò considerati come delle potenzialità espressive: forme vuote che preformano l'esperienza, le quali non sono frutto dell'esperienza individuale, ma sono universali. Tali immagini originarie sono le forme di rappresentazione più antiche e generali dell'umanità. Esse sono sentimento e sono pensiero; anzi, hanno addirittura una sorta di vita propria, autonoma, ciò che le rende, in un certo senso, oggettivate. Gli archetipi non sono soltanto, inoltre, impronte di esperienze tipiche sempre ripetute, ma al tempo stesso si comportano anche empiricamente come forze o tendenze a ripetere le stesse esperienze. Il contrasto con la coscienza di tali rappresentazione preclude la loro espressione sotto forme coscienti. Essi rappresentano la memoria dell'umanità che permane nell'inconscio. Da ciò deriva l'esistenza di una dimensione psichica sopraindividuale: l'inconscio collettivo, una matrice comune a tutti i popoli, senza distinzione di tempo e di luogo; una sorta di immagine virtuale del mondo che si trasmette per eredità genetica, della quale gli archetipi rappresentano una componente strutturale. Già Kant, nelle sue *Vorlesungen über Psychologie*, accenna al

“tesoro, giacente nel campo delle rappresentazioni oscure, che costituisce l'abisso profondo delle conoscenze umane, per noi irraggiungibile”.

L'inconscio collettivo è quello sfondo oscuro su cui si stacca in chiaro rilievo la funzione di adattamento della coscienza. C'è una profonda analogia tra questo organismo psichico e il corpo, che varia bensì individualmente, ma nei suoi caratteri essenziali è il corpo umano in generale, di cui tutti hanno personalmente esperienza, e che nel suo sviluppo e nella sua struttura possiede ancora vivi quegli elementi che lo collegano alle forme di vita più elementari. Dalla coscienza possiamo attenderci reazioni e fenomeni di adattamento all'ambiente attuale, in quanto la coscienza costituisce quella parte della psiche che è precipuamente limitata agli avvenimenti del momento; al contrario dall'inconscio collettivo, psiche generale e senza tempo, possiamo attenderci reazioni a condizioni generali e universalmente presenti. Fin dove si riesce ad afferrare la natura dei processi inconsci, questi appaiono dappertutto in forme sorprendentemente identiche, sebbene le loro espressioni – nella misura in cui sono mediate dalla coscienza individuale – possano avere una diversità altrettanto grande. Su questa omogeneità fondamentale della psiche

inconscia si basa l' universale valore e l' universale intelligibilità della manifestazione artistica. Al punto che qui torna quanto mai appropriato il detto di Terenzio: "homo sum, humani nihil a me alienum puto". L'inconscio collettivo, a differenza di quello personale, che raggiunge il suo limite nei primissimi ricordi infantili, contiene i residui della vita ancestrale: esso si presenta dunque come un sedimento dell'esperienza e insieme, in quanto un a priori dell'esperienza stessa, un'immagine del mondo, che si è formata nel corso di eoni. L'inconscio collettivo, proprio perché è indipendente da ciò che è personale, ha carattere universale e i suoi contenuti possono essere rintracciati ovunque, ciò che non accade nel caso dei contenuti personali. Mentre le immagini mistiche dell'inconscio personale sono per così dire "riempite", perché "vissute", gli archetipi dell'inconscio collettivo non sono riempiti, in quanto rappresentano immagini di cui l'individuo non ha fatto esperienza personalmente. L'uomo che fa esperienza dell'archetipo sviluppa pertanto una sorta di esperienza primordiale del non-io psichico. Alla luce di tali considerazioni, il noto principio empirista del "nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu", ha senso e valore solo se riferito ad un "sensu" che non è né immediato né tantomeno personale, in quanto legato all'esperienza esclusiva del singolo, ma che al contrario ha significato sopraindividuale, in quanto, attraverso la trasmissione genetica di certe informazioni acquisite, acquista significato transoggettivo. Questa istanza psichica più vasta non è più quel suscettibile ed egoistico agglomerato di desideri, timori, speranze e ambizioni personali, ma è una funzione correlativa all'oggetto, al mondo, la quale trasferisce l'individuo in una comunione col mondo che è incondizionata, e in dissolvibile. Le complicazioni che nascono in questo stadio non sono più egoistici conflitti di desiderio, ma difficoltà concernenti problemi collettivi. Qui l'inconscio produce contenuti non più vevoli esclusivamente per il singolo, ma bensì per l'intera collettività. Quando, come nel caso della fruizione e della creazione artistica, la regressione dell'energia psichica, risalendo oltre la stessa prima epoca infantile, irrompe sui retaggi della vita ancestrale, si risvegliano tali immagini primigenie. Sorge così una coscienza che non è più irretita in un meschino e personalmente suscettibile mondo dell'io, ma partecipa ad un mondo più vasto: all'oggetto. Tale strato più profondo del nostro essere è quello in cui l'uomo non è più un individuo distinto e la sua psiche si estende fino a fondersi con quella dell'umanità: non con la psiche cosciente, ma con quella inconscia dell'umanità, identica in tutti noi. Come il corpo ha una struttura anatomica comune a tutti gli individui, pur con qualche lieve differenza, così la psiche ha una struttura comune di base: essa forma

la *species humana*, di cui è un elemento costitutivo, allo stesso modo del corpo che, individualmente effimero, collettivamente non ha età, a questo livello non costituiamo più degli individui separati, ma siamo tutti una cosa sola. Le ipotesi più diverse sono state formulate allo scopo di comprendere il significato di questa omogeneità di fondo che sussiste al di là di ogni differenza della coscienza. Tra queste quella delle “*Migrations des symboles*”, secondo la quale la ragione delle concordanze riscontrate in certe rappresentazioni o in certi motivi mitici presenti in popoli diversi sia geograficamente che storicamente, postulando l'ipotesi di occasionali migrazioni che ne avrebbero resa possibile la trasmissione. Tale spiegazione risulta tuttavia confutata dal fatto che un mitologema può sorgere in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo senza che ci sia stata la minima possibilità di trasmissione. L'inconscio collettivo rappresenta lo psichico oggettivo. L'inconscio collettivo non è affatto un sistema personale incapsulato: è oggettività ampia come il mondo. Poiché tutto lo psichico è preformato, lo sono anche le sue singole funzioni, in particolare quelle che emanano direttamente da disposizioni inconscie. Ad esse appartiene innanzitutto la “*fantasia creativa*”. Nei prodotti di fantasia le immagini primordiali diventano visibili, acquistano forma, e il concetto di archetipo trova in esse la sua applicazione specifica. Queste rappresentazioni non sono di carattere meramente intellettuale, ma anche emozionale. Tali immagini rappresentano delle entità complesse che si compongono di più materiali della più svariata provenienza. E tuttavia esse non sono dei conglomerati, ma dei prodotti in sé unitari muniti di significato autonomo. In ciascuna di queste immagini è racchiuso un frammento di psicologia e di destino umano, un frammento dei dolori e delle gioie che si sono succedute durante tutto il corso della storia dell'uomo. Ogni relazione con l'archetipo che costituisce il contenuto della manifestazione artistica è “*commovente*”: nella sua azione, esso sprigiona in noi una voce più potente della nostra. Le formazioni archetipiche, in quanto si sottraggono in gran parte al controllo della coscienza, si presentano dunque come sistemi psichici transoggettivi, e l'uomo che fa esperienza dell'archetipo viene trasposto in una sorta di non-io psichico. Esiste un materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, – “*mitologema*” è per essa il migliore termine greco, – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. Il mitologema è il modello archetipo che, arricchito da elementi propri di una cultura, dà origine al mito. L'abbandono di un figlio che sopravvive e, divenuto, grande, è causa di profonde trasforma-

zioni è un esempio di mitologema: la storia di Mosè, di Paride e di Romolo sono i miti da esso originati. La mitologia è il *movimento* di questa materia; qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni. Scrive Kerényi:

“Il paragone più appropriato – che io devo sempre ripetere per illustrare quest’aspetto della mitologia – è quello con la musica. Mitologia in quanto arte e mitologia in quanto materiale sono fuse in un unico e identico fenomeno, nella stessa maniera in cui lo sono l’arte del compositore e il *suo* materiale, il mondo sonoro. L’opera musicale ci mostra l’artista quale plasmatore e nello stesso tempo ci fa vedere il mondo sonoro nell’atto di plasmare se stesso. Nei casi in cui non ci sia in primo piano nessun modellatore di spirito particolarmente eccezionale, come nelle grandi mitologie degli Indî, dei Finni e degli Oceaniani, si può parlare con ancor maggiore ragione di una siffatta relazione; di un’arte cioè che si manifesta nel plasmare e di un particolare materiale che si plasma, come di unità inscindibile di un unico e identico fenomeno.”

Il modellamento, nella mitologia, è immaginifico. Scaturisce un fiume di immagini mitologiche. Uno scaturire che nello stesso tempo è un esplicarsi: fissato, come i mitologemi sono fissati nelle sacre tradizioni, esso è una specie di opera d’arte. Vi possono essere diversi sviluppi dello stesso tema fondamentale, uno accanto all’altro o uno dopo l’altro, simili alle diverse variazioni di un tema musicale. Benché, infatti, il flusso stesso si presenti sempre in immagini, il paragone con le opere musicali conserva la sua validità. Sempre, intanto, con *opere*: vale a dire con qualcosa di oggettivato, qualcosa che è già diventato oggetto autonomo che parla da sé, qualcosa a cui non si rende giustizia con interpretazioni e spiegazioni, bensì tenendolo presente e lasciando che pronunci da sé il proprio senso.

Nel caso di un mitologema autentico questo senso non è una cosa che si possa esprimere altrettanto bene e completamente anche in un linguaggio non mitologico. La mitologia non è soltanto una maniera d’espressione al cui posto si potrebbe sceglierne un’altra, più semplice e più comprensibile che tutt’al più non si sarebbe potuta adottare in quella data epoca perché in quella la mitologia sarebbe stata l’unica maniera d’espressione conforme ai tempi. Conforme o meno conforme ai tempi può essere la mitologia, esattamente come la musica. Vi sono forse epoche che solo in musica possono esprimere la loro più alta idea. Ma quella più alta idea è, in questo caso, qualcosa che non potrebbe essere espresso se non, appunto, in musica. Così è anche per la mitologia. Come la musica ha anche un aspetto pieno di significato, il quale soddisfa nello stesso

modo in cui una totalità piena di significato può soddisfare, così succede per ogni mitologema autentico. Se tale significato si traduce così difficilmente nel linguaggio della scienza, è appunto perché esso non può venir espresso completamente se non in forma mitologica.

I grandi miti, gli archetipi, le costellazioni di senso attraverso cui interpretiamo la nostra esistenza non sono qualcosa che noi possediamo, ma piuttosto qualcosa da cui siamo a nostra volta posseduti. Essi irrompono in noi come da una trascendenza, ci appaiono come di per sé dati, ci si impongono come per una necessità intrinseca e ineludibile. Ciò è quanto avviene nell'arte, la quale diviene in tal modo il tramite di tale rivelazione. Se i contenuti dell'inconscio personale sono soggetti a ritornare alla coscienza, ciò non si verifica per quelli dell'inconscio collettivo, i quali rappresentano la memoria dell'umanità che si è sedimentata. L'arte ha in questo senso il compito di metterci in rapporto con la parte più profonda e nascosta del nostro essere. Parlando essa attraverso tali immagini universali e primordiali, si presenta al contempo come memoria e come destino; memoria in quanto in ciascuna di esse è racchiuso un frammento di vissuto umano, destino poiché infinita ripetizione di esperienze sostanzialmente sempre uguali.

Da sempre si è avuto, nei confronti dell'opera d'arte, un duplice rapporto: di ammirazione tendente alla venerazione da un lato, di sospetto tendente al disprezzo dall'altro. Tali opposti atteggiamenti, ben lungi dall'essere in realtà affatto inconciliabili, affondano le loro radici su una comune convinzione, o su un comune sospetto. Quello, cioè, che ha contribuire alla creazione artistica – o piuttosto: ad avere in essa la parte maggiore –, sia una sorta di entità superumana, che sull'artista, marionetta impotente e privata di una volontà individuale, esercita il suo potere attraverso dei fili invisibili. Considerare tale fenomeno come il frutto di un intervento diabolico o divino, non fa alcuna differenza, e non ha la minima importanza nell'ambito della nostra discussione: ciò che qui ci interessa, infatti, è rilevare come entrambe queste posizioni presuppongano, quantunque ancora implicitamente e in maniera affatto ingenua, la natura irrazionale, inconscia della creazione artistica. L'artista al servizio di forze demoniache, o mosso da un'ispirazione divina, è stato sempre uno dei temi che hanno maggiormente alimentato le fantasie del pubblico, nonché dei grandi poeti e scrittori di tutti i tempi. Così sono molti i critici che amano affermare che la musica di Mozart sia espressione del canto di Dio, o che Paganini aveva tratto il suo talento da un patto con il diavolo. Lo stesso tema della capacità creativa come frutto di un'alleanza con forze oscure ed extraumane è il motivo trainante di uno dei più affascinanti romanzi di Thomas Mann, *Doctor Faustus*.

Il modellamento, nella mitologia, è immaginifico. Scaturisce un fiume di immagini mitologiche. Uno scaturire che nello stesso tempo è un esplicarsi: fissato, come i mitologemi sono fissati nelle sacre tradizioni, esso è una specie di opera d'arte. Vi possono essere diversi sviluppi dello stesso tema fondamentale, uno accanto all'altro o uno dopo l'altro, simili alle diverse variazioni di un tema musicale. Benché, infatti, il flusso stesso si presenti sempre in immagini, il paragone con le opere musicali conserva la sua validità. Sempre, intanto, con *opere*: vale a dire con qualcosa di oggettivato, qualcosa che è già diventato oggetto autonomo che parla da sé, qualcosa a cui non si rende giustizia con interpretazioni e spiegazioni, bensì tenendolo presente e lasciando che pronunci da sé il proprio senso.

Nel caso di un mitologema autentico questo senso non è una cosa che si possa esprimere altrettanto bene e completamente anche in un linguaggio non mitologico. La mitologia non è soltanto una maniera d'espressione al cui posto si potrebbe sceglierne un'altra, piú semplice e piú comprensibile che tutt'al piú non si sarebbe potuta adottare in quella data epoca perché in quella la mitologia sarebbe stata l'unica maniera d'espressione conforme ai tempi. Conforme o meno conforme ai tempi può essere la mitologia, esattamente come la musica. Vi sono forse epoche che solo in musica possono esprimere la loro piú alta idea. Ma quella piú alta idea è, in questo caso, qualcosa che non potrebbe essere espresso se non, appunto, in musica. Cosí è anche per la mitologia. Come la musica ha anche un aspetto pieno di significato, il quale soddisfa nello stesso modo in cui una totalità piena di significato può soddisfare, cosí succede per ogni mitologema autentico. Se tale significato si traduce cosí difficilmente nel linguaggio della scienza, è appunto perché esso non può venir espresso completamente se non in forma mitologica.

I grandi miti, gli archetipi, le costellazioni di senso attraverso cui interpretiamo la nostra esistenza non sono qualcosa che noi possediamo, ma piuttosto qualcosa da cui siamo a nostra volta posseduti. Essi irrompono in noi come da una trascendenza, ci appaiono come di per sé dati, ci si impongono come per una necessità intrinseca e ineludibile. Ciò è quanto avviene nell'arte, la quale diviene in tal modo il tramite di tale rivelazione. Se i contenuti dell'inconscio personale sono soggetti a ritornare alla coscienza, ciò non si verifica per quelli dell'inconscio collettivo, i quali rappresentano la memoria dell'umanità che si è sedimentata. L'arte ha in questo senso il compito di metterci in rapporto con la parte piú profonda e nascosta del nostro essere. Parlando essa attraverso tali immagini universali e primordiali, si presenta al contempo come memoria e come destino; memoria in quanto in ciascuna di esse è racchiuso un

frammento di vissuto umano, destino poiché infinita ripetizione di esperienze sostanzialmente sempre uguali.

Da sempre si è avuto, nei confronti dell'opera d'arte, un duplice rapporto: di ammirazione tendente alla venerazione da un lato, di sospetto tendente al disprezzo dall'altro. Tali opposti atteggiamenti, ben lungi dall'essere in realtà affatto inconciliabili, affondano le loro radici su una comune convinzione, o su un comune sospetto. Quello, cioè, che ha contribuire alla creazione artistica – o piuttosto: ad avere in essa la parte maggiore -, sia una sorta di entità superumana, che sull'artista, marionetta impotente e privata di una volontà individuale, esercita il suo potere attraverso dei fili invisibili. Considerare tale fenomeno come il frutto di un intervento diabolico o divino, non fa alcuna differenza, e non ha la minima importanza nell'ambito della nostra discussione: ciò che qui ci interessa, infatti, è rilevare come entrambe queste posizioni presuppongano, quantunque ancora implicitamente e in maniera affatto ingenua, la natura irrazionale, inconscia della creazione artistica. L'artista al servizio di forze demoniache, o mosso da un'ispirazione divina, è stato sempre uno dei temi che hanno maggiormente alimentato le fantasie del pubblico, nonché dei grandi poeti e scrittori di tutti i tempi. Così sono molti i critici che amano affermare che la musica di Mozart sia espressione del canto di Dio, o che Paganini aveva tratto il suo talento da un patto con il diavolo. Lo stesso tema della capacità creativa come frutto di un'alleanza con forze oscure ed extraumane è il motivo trainante di uno dei più affascinanti romanzi di Thomas Mann, *Doctor Faustus*.

Non divina né demoniaca, l'arte si rivela invece "umana troppo umana" allo sguardo di chi, portandosi al di là di quelle categorie che, forme prive di contenuto, sviano più che indirizzare i nostri giudizi, sappia guardare all'essenza vera e pura delle cose.

Si è spesso utilizzato e si utilizza, riferendosi alla produzione dell'artista, in rapporto a quella del filosofo o dell'uomo di scienza, il termine di creazione, termine, questo, che si suole attribuire all'operato divino. L'uomo inventa, costruisce, forgia, non crea. È Dio che fa ciò. E l'artista, in quanto *creativo*.

E tuttavia l'artista altri non è, l'abbiamo visto, se non colui che è più vicino all'archetipo: colui in cui più di ogni altro parla la voce dell'archetipo e colui che più di ogni altro di questa voce conosce il linguaggio. Sotto questo punto di vista suona tanto più vera e comprensibile l'affermazione di Schiller secondo la quale "l'artista o è la natura o la cerca". Alla luce di tali considerazioni acquista un senso più chiaro e più profondo anche la concezione romantica che vede nell'artista colui che è più vicino alla natura e in continuo dialogo con essa. Colui che parla con imma-

gini primordiali, è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne, egli innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte le forze soccorritrici. Questo è il significato vero e profondo dell'opera d'arte; questa l'origine e la ragione del suo universale potere sugli animi; questo ciò che la rende una manifestazione a carattere eminentemente *sociale*. Essa consiste non solo nel rievocare la verità immemorabile che è al contempo il nostro destino, ma anche e soprattutto nel rendere possibile l'accesso alle fonti più profonde della vita. A questo livello, l'essenza dell'arte ci si presenta affatto simile a quella della religione e della mitologia. Essa, al pari di queste due forme di conoscenza originaria, attinge i suoi contenuti dal profondo della nostra psiche al fine di *oggettivarli*. Come quella della mitologia e della religione, la verità artistica ha carattere universale, e ciò perché la coscienza da cui scaturiscono non è già la coscienza di un uomo, bensì quella dell'uomo. I prodotti artistici dunque, come quelli della mitologia e della religione, in quanto scaturiti da un rapporto vivo con processi che non dipendono dalla coscienza, ma si svolgono, di là da questa, nell'oscurità delle sfondo psichico, hanno sempre carattere involontario: sembrano cioè nascere spontaneamente, senza che la coscienza sia in grado di riconoscerli o giustificarli. Come scrive Karoly Kerényi nei suoi *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, infatti,

“lo spirito primitivo non inventa i miti: li vive. I miti sono originariamente, rivelazioni dell'anima pre-coscienza, involontarie testimonianze di processi psichici inconsci e tutt'altro che allegorie di progressi fisici [...] i miti hanno un significato vitale. Essi non esprimono soltanto, ma sono essi stessi a costituire la vita psichica della tribù [...]”

Il loro carattere, in quanto essi non si riferiscono a qualcosa di cosciente o che è stato tale, è sempre essenzialmente inconscio. Pertanto non si può propriamente definire a cosa si riferiscano. Qui siamo nell'ambito, cioè, di ciò di cui *per definizione non si può dare alcuna definizione*. L'individuazione del contenuto artistico nelle rappresentazioni mitologiche originarie rappresenta tuttavia un considerevole progresso nella comprensione del significato della manifestazione artistica e della sua universalità. La costituzione della psiche, come quella dell'organismo in generale, è determinata da un lato dall'influenza di fattori di condizionamento esterni all'individuo e, dall'altro, da delle disposizioni inerenti la materia vivente. Anche la rappresentazione archetipica dalla quale trae la sua materia il contenuto artistico, pertanto, se da un lato va riferita indubbiamente a determinati processi naturali che sempre si rinnovano e

che sempre sono quindi efficaci, dall'altro dipende altrettanto indubbiamente da disposizioni interiori della vita spirituale e della vita in genere. come Alla luce l'organismo contrappone una nuova formazione, l'occhio, così lo spirito contrappone al processo naturale le sue forme a priori attraverso le quali esso lo comprende e vi si rapporta. E proprio come l'occhio è una testimonianza della peculiare attività creatrice della materia vivente, così anche le rappresentazioni primordiali sono espressione dell'assoluta forza creatrice che è propria dello spirito. Il contenuto dell'opera d'arte, dunque, - la sua "materia" - non deve essere ricercata nell'inconscio personale del suo autore, ma in quella sfera della mitologia inconscia, le cui immagini primordiali sono patrimonio comune dell'umanità. L'immagine primordiale infatti tende a ripetersi nella storia ogniqualvolta la fantasia creativa si esercita liberamente. Per questo Schopenhauer vide nell'arte una delle vie che permettono di sfuggire al dolore a cui tutti siamo condannati. A suo avviso infatti questa particolare forma di conoscenza, capace di accedere direttamente alla struttura archetipica della realtà, permette una liberazione - seppur momentanea - dalla Volontà e dalle sue oggettivazioni fenomeniche. Il soggetto, dinanzi alle idee universali rappresentate dalla manifestazione artistica, non è più l'individuo in quanto singolo: egli, sfuggendo al principium individuationis e alla particolarizzazione che esso comporta, sfugge alle leggi stesse dello spazio e del tempo, elevandosi al di sopra di esse e trascendendole.

Esteriormente siamo degli uomini per così dire civili, nel nostro intimo siamo dei primitivi. Niente infatti è caduto dell'oblio.

Se il mito non fosse altro che un residuo storico, bisognerebbe chiedersi perché tali figure archetipiche non siano sparite già da tempo nella grande fossa del passato. Al contrario invece, esse continuano a far sentire la loro presenza e la loro influenza fin nelle fasi più alte della civiltà.

Personificazioni collettive, quali appunto quelle archetipiche, derivano da una somma di casi individuali e ogni individuo, ritrovandole, le saluta come cosa nota: ciò che non accadrebbe se si trattasse di creazioni individuali e non collettive.

L'inconscio collettivo si manifesta nella visione dell'artista, nell'ispirazione del pensatore, nell'esperienza interiore del mistico. Il processo di creazione e di fruizione artistica, pertanto, consiste in un'animazione inconscia dell'immagine archetipica. Ci eravamo infatti chiesti che cos'è che fa sì che la validità dell'opera d'arte venga sentita in maniera così chiara e inequivoca - cos'è, insomma, che fa sì che il suo valore ci si imponga come qualcosa di assolutamente evidente, assolutamente oggettivo. Ci eravamo dunque mossi alla ricerca di tale principio di validità e,

accettando la tesi kantiana secondo la quale esso risiede nella “comune struttura della nostra psiche”, avevamo detto di volere approfondire il senso di tale concetto. Siamo così giunti alla conclusione che la ragione dell’universalità dell’espressione artistica risiede nel fatto che la sua materia è la natura.

Particolarmente interessanti, nonché utili al fine della nostra analisi del contenuto artistico, sono i rapporti tra arte e religione, come pure le analogie e le differenze che, se da un lato le accomunano, le rendono sotto altri aspetti inconciliabilmente differenti.

In seguito all’esperienza dei viaggi in India e in Africa, Jung ipotizzò che la divinità non è nient’altro che un simbolo, un *archetipo*, con cui l’uomo tende a comunicare per il proprio adattamento nella società. In particolare, nel suo scritto *Aion: studio sulla simbologia del Sé*, egli analizza l’apparato simbolico del Cristianesimo, alla luce del suo significato archetipico.

In primo luogo dunque, sia l’arte che la religione si presentano innanzitutto come *oggettivazioni* di contenuti psichici inconsci. La seconda infatti, come mise potentemente in luce Feuerbach, altro non è che una scissione dell’uomo da sé. In essa “egli si contrappone a Dio come ad un’essenza a lui opposta”, oggettivando il suo essere e poi di nuovo rendendosi oggetto di questa essenza oggettivata, convertitasi a sua volta in soggetto. L’arte dal canto suo, è anch’essa “godimento di se stessi trasposto in un oggetto sensoriale”.(1) Essa ha in comune con la religione il fatto di far conoscere l’uomo nella sua essenza a sé stesso come oggetto. Egli vede la sua essenza riflessa – proiettata – in qualcosa che gli sta al di fuori, e l’oggetto diviene un modo di conoscenza dell’io. La manifestazione artistica, al pari dell’oggetto del sentimento religioso, non è riconosciuta come produzione e proiezione dell’io, bensì come esperienza del nuovo, dell’oggetto.

I suoi dei e la sua arte presentano dunque all’uomo *ciò che egli è*. Nella sua religione, come pure nelle sue opere d’arte, egli si vede *rappresentato*. Tali manifestazioni gli danno una conoscenza oggettiva di sé. Il significato dell’arte e della religione risiede tuttavia nel fatto che egli non percepisce, fino a quando esse sono propriamente la *sua* arte e la *sua* religione, la dinamica di tale oggettivazione. Egli non ha coscienza di essa. Nel momento in cui avviene questa presa di coscienza, si cessa di avere a che fare con arte e religione: la prima diviene convenzione, la seconda idolatria.

(1) (T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst (Estetica. Psicologia del bello e dell’arte)*, parte I: *Grundlegung der Ästhetik (Fondamenti di estetica)*, Amburgo/Lipsia 1903, p.1).

L'arte pertanto, al pari della religione, è innanzitutto *autocoscienza* dell'uomo. Entrambe le manifestazioni a contatto con la sua componente *irrazionale*. L'arte ce la presenta come una nostra creazione; la religione, al contrario, ci presenta come una sua creazione. L'arte ci fa credere che essa sia un nostro prodotto; la religione, che noi siamo i suoi. E in verità, entrambe le prospettive sono ugualmente giuste e, a livelli differenti, ugualmente vere. L'Io infatti – come Freud ha potentemente messo in luce – è condizione dell'Es, e a sua volta lo condiziona.

Ma l'arte, poiché è manifestazione cosciente, è innanzitutto *forma*. In ciò risiede la differenza principale con la religione. laddove la seconda muore, la prima si vivifica. Nell'opera d'arte il contenuto inconscio unico e indifferenziato si scinde in una pluralità in virtù della forma spaziale e temporale che contraddistingue il nostro modo intuitivo di apprendere. Nella religione ciò non avviene: i rapporti con il mundano sono limitati alla rappresentazione simbolica - o, comunque, caratterizzati da un rimando ad una dimensione intelligibile e privilegiata -, e il sensibile sta al contenuto semplicemente come "cifra" di una verità superiore e trascendente.

Come la religione, l'arte ci mette in contatto con le forze potenti e oscure del nostro inconscio. Da questo, essa attinge i suoi contenuti, da esso trae la sua universalità. E tuttavia tali contenuti sono sempre e comunque oggettivati: essa ha a che fare sempre e solo con *forme*. E forma è sempre rappresentazione *cosciente* e, con ciò, luminosamente *razionale*. L'arte, cioè, conduce dapprima l'uomo al di fuori di sé, attraverso l'oceano impetuoso dell'inconscio, ma solo per ricondurlo, trionfalmente, nel regno luminoso della sua ragione, dove egli è maestro e sovrano. Tutto ciò si realizza anch'esso in virtù di un principio sopraindividuale che tuttavia, ben lungi dall'essere in relazione con la natura originaria che è alla base di ogni individuo, ne rappresenta al contrario il superamento, attraverso l'espressione di tale contenuto *naturale* in una forma *culturale*.

L'universalità dell'opera d'arte, la sua quasi miracolosa capacità di toccare l'esperienza fondamentale di ogni uomo, dipende dunque dal suo essere nel suo contenuto, nella sua essenza, pura natura, pura vita, pura espressione della componente istintiva-pulsionale che è comune ad ogni uomo. Da una compitissima madonna di Antonello da Messina, come pure dalla provocante Maya Desnuda di Goya parla infatti, a parlare è sempre la stessa immagine: quella della *donna* – o, tutt'al più, della *madre*. E per comprendere questa verità originaria non serve la conoscenza di un linguaggio particolare o di un codice, poiché proprio in questo consiste la caratteristica fondamentale della manifestazione artistica: nel suo essere universalmente e immediatamente comprensibile. Facciamo un

esempio. Consideriamo un'opera d'arte del XIII secolo – ammettiamo, una scultura -, e un'espressione artistica ad essa contemporanea – ad esempio, un atto notarile che attesti l'avvenimento di un passaggio di proprietà -, ed immaginiamo di tentare di metterci in rapporto con esse, con il loro significato e con il messaggio che i loro rispettivi autori hanno voluto comunicare. Nel secondo caso, le conoscenze storiche relative al periodo e al contesto in questione risultano indispensabili alla corretta interpretazione e comprensione del documento; nel primo invece tali nozioni, quantunque possano essere utili, avranno nel complesso un'importanza ben più marginale, al punto che la loro mancanza non pregiudicherebbe la nostra comprensione. Nel secondo caso, esse offrono *la* chiave di lettura; nel primo, semplicemente *una* chiave di lettura. Nel secondo caso, comprendere il linguaggio – inteso questo in un senso ben più ampio e generale di quello attribuito al termine “idioma” -, equivale a comprendere il messaggio; nel primo no. Nel secondo caso la forma, intesa come espressione di un contesto storicamente determinato e dell'insieme di relazioni ad esso connesse, è il contenuto; nel primo no. Perché? È come se lo scarto temporale esistente tra noi e la forma non artistica fosse incommensurabilmente maggiore rispetto a quello che ci separa dall'opera d'arte. È come se, in un certo senso, quest'ultima ci fosse *contemporanea*. Quanto più grande è la nostra sensibilità estetica inoltre, tanto più facile sarà il metterci in rapporto diretto con essa, e tanto minore, di conseguenza, sarà la necessità di colmare la distanza storico-culturale che da essa ci separa con materiale eterogeneo ed estraneo al fatto artistico. Nel caso della manifestazione non artistica siamo noi – o l'ipotetico fruitore - che dobbiamo renderci, attraverso una documentazione ed una preparazione adeguata, suoi contemporanei; nell'altro è la manifestazione artistica stessa a parlare un linguaggio che non necessita di spiegazioni. Nell'affermare ciò, tuttavia, siamo ben lungi dal voler negare carattere storico all'opera d'arte, o dal volerne fare un prodotto dello spirito vincolato ad un'astratta e assoluta atemporalità. Queste considerazioni infatti, esposte in via esemplificativa allo scopo di chiarire il concetto di “materia” artistica, sono da riferirsi interamente all'ambito del *contenuto*, all'interno del quale stiamo ancora muovendoci, ma in cui non si esaurisce il valore dell'arte. Il modo in cui il suo contenuto si comunica è qualcosa di profondamente diverso dall'artificiosità e dalla complessità di una forma cosciente che si sviluppa attraverso categorie logico-razionali; esso è infatti alquanto di sostanzialmente inconscio, irrazionale, primitivo – qualcosa, cioè di sostanzialmente naturale. Chi disse dunque che la natura ci separa e lo spirito ci unisce disse forse una mezza verità, - o piuttosto una verità al contrario. Ciò da cui tutti veniamo, e che per-

tanto tutti ci accomuna, è infatti la natura che, in quanto principio assolutamente informe e privo di ogni determinazione è, nella sua diversità, sempre uguale a se stessa. Ciò verso cui ci muoviamo, per contro, è la cultura la quale, in quanto sempre *storicamente determinata*, è per eccellenza portatrice di differenze. L'essenza della prima è infatti l'assolutamente indifferenziato; la seconda poggia la sua stessa ragion d'essere sulla differenza; quella è l'uguale amorfo, questa nasce da una differenziazione superficiale dell'elemento comune. La singolarità dell'individuo non va infatti assolutamente intesa come eterogeneità della sua sostanza o delle sue componenti, bensì piuttosto come un'irripetibile combinazione o graduale differenziazione di funzioni e facoltà che in sé e per sé sono universali. Se fosse possibile preservare completamente due uomini dall'esperienza col mondo e dal contatto con i suoi simili e con l'ambiente circostante – condizione impossibile ma che utilizziamo solo in via d'ipotesi -, si vedrebbe che, pur facendoli vivere ai lati più stretti della terra, essi sarebbero uguali in tutto e per tutto. Due individui assolutamente selvaggi si assomiglierebbero infatti in ogni cosa, allo stesso modo in cui, allo stato naturale un'animale somiglia ad un altro. Consideriamo invece al contrario due fratelli, d' indole a di attitudini affatto simili ma che, separatasi nella primissima infanzia, abbiano poi compiuto la loro maturazione in contesti culturali completamente differenti. Col passare del tempo, vedremo che i due uomini, avranno maturato una visione del mondo, e soprattutto un modo di percepire il mondo del tutto differente: essi saranno l'un l'altro *assolutamente estranei*. (sia chiaro tuttavia che qui stiamo ipotizzando condizioni estreme ben lungi dal potere verificarsi nella nostra società della globalizzazione, in cui moltissime differenze subiscono, se non proprio una definitiva cancellazione, quanto meno un considerevole livellamento) questi uomini sono stati separati da quella che si dice la civiltà: sono stati educati in culture diverse e a culture diverse. La cultura li ha irrimediabilmente divisi. Alla luce di tali considerazioni, la pretesa che il razionale ci unisca e che l'irrazionale ci divida si rivela essere vera solo in parte, ad un livello più *superficiale*. Le equazioni matematiche di un individuo mi sono, è vero, ben più comprensibili del suo piano di dolore o di gioia; ma ad un livello più profondo i termini di tale giudizio si invertono, la ragione cosciente essendo infatti, come è noto, frutto di una differenziazione superficiale – e quindi sempre storicamente determinata - dell' Es, sede delle pulsioni e degli istinti elementari di ogni uomo, - della sua *natura*. La ragione cosciente sarebbe in tal modo la vera sede della differenza, l'inconscio irrazionale il nucleo di quella profonda originaria identità. Una volta ricondotta la materia del contenuto artistico all'elemento archetipico, risulta immediatamente

confutata la teoria tradizionale che vede in esso nient'altro che "il bello". L'inconsistenza di tale tesi d'altro canto, si rivela da sé non appena, superato l'incanto della parola, si voglia guardare al di là di essa per scorgerne il concetto. Come già aveva rilevato opportunamente Kant, il "bello" è in primo luogo un giudizio e, in quanto tale, presuppone un giudice e su di esso si modella. Ma in tal modo, il carattere di universalità della manifestazione artistica viene necessariamente meno. Tale giudizio è infatti, a detta dello stesso Kant, eminentemente *soggettivo*. E a poco serve, come aveva fatto il filosofo, ripiegare nella spiegazione che si tratti di un giudizio a priori, senza fornire poi alcuna spiegazione circa il modo o la natura di tale conoscenza. Il ricondurre il giudizio di gusto ad una facoltà innata a priori, infatti, è corretto solo nella misura in cui non lo si identifichi con il bello, ma con qualcosa di più specifico e più generale a un tempo; qualcosa di cui la bellezza può sì essere un attributo, ma non ne è la prerogativa essenziale, come d'altro canto abbiamo voluto sottolineare servendoci dell'esempio tratto dal romanzo di Mann. Se infatti da un lato non esistono cose belle di per sé – e l'averlo riconosciuto, l'abbiamo già detto, è stato uno dei meriti principali di Kant in campo estetico –, è pur vero che, una cosa bella – una cosa che io e, secondo il principio kantiano dell'universalità e necessità del giudizio estetico, anche tutti gli altri giudicano tale – può lasciarmi e lasciare in genere completamente indifferenti. Uno dei pregiudizi principali, che hanno da sempre compromesso la reale comprensione del vero significato dell'opera d'arte, e alla confutazione del quale è volto tutto il nostro lavoro, consiste nel credere che la manifestazione artistica interessi la sfera del *sentimento*, quando invece ad esserne coinvolta è quella dell'*emozione*. (1) Un residuo di tale pregiudizio è presente ancora nella terminologia kantiana, che si vale ancora di categorie astratte e intellettualistiche quale è ad esempio quella di "giudizio di gusto". La funzione del sentimento implica un'attribuzione di valore, derivante dalla considerazione di motivi razionali. Il sentimento è una funzione *razionale*. L'emozione, al contrario, non rientra affatto nell'ambito della razionalità. Essa è essenzialmente inconscia e, pertanto, assolutamente indeterminata, laddove invece nel sentimento tutto è definito e ha un nome e dei confini precisi. Il credere che nell'opera d'arte ad essere coinvolto sia il sentimento, porta a credere che il suo contenuto – la sua essenza – sia alquanto di razionale. Comprendere invece che non il sentimento, ma l'emozione, è ciò che viene chiamato in causa nell'arte, conduce alla sua natura essenzialmente irrazionale e inconscia. L'emozione è ciò di cui nulla si può dire. Non è un giudicare, ma un sentire ciò che si fa nel caso dell'opera d'arte. Non "*mi piace, non mi piace*" ma "*lo sento, non lo sento*". Che qualcosa piaccia o meno infatti, è,

nel caso dell'arte, assolutamente indifferente. Ciò può avere ancora qualche rilevanza nel caso del bello, ma il bello, l'abbiamo già detto, non ha nulla a che fare con l'arte. La questione del *sentire o meno*, invece: ecco ciò che solo interessa l'opera d'arte. Un'opera che sia capace di comunicare – che ci metta cioè nella disposizione di *sentire* – è un'opera d'arte. Diversamente, non si può affatto parlare di manifestazione artistica.

E tuttavia, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il postulato – e il pregiudizio – che l'essenza e il significato stesso dell'arte consistessero nel suo essere espressione – o manifestazione – del *bello*, con la conseguente identificazione dei due concetti che da tale assunzione derivava, ha costituito per secoli – e ancora oggi per un numero non piccolo d'individui – costituisce – l'asserzione e la norma fondamentale di tutta l'estetica. Così leggiamo ad esempio nel trattato *Dei principi delle belle lettere applicati alle belle arti*, di Giuseppe Parini, che “le arti” altro non sono se non: “raccogliatrici ed ordinatrici degli oggetti che sono naturalmente atti ad eccitare in noi il sentimento del Bello”.

Di nuovo ritroviamo, nella concezione pariniana, quell'identificazione di arte e bello che tanto ha nuociuto allo sviluppo dell'estetica come scienza autonoma e avente una propria dignità; di nuovo troviamo, alla base di tale identificazione, la nozione del “bello” come qualcosa di esistente di per sé, al di fuori del soggetto giudicante, imperante per tutto l'Illuminismo e oltre. In questo senso, il soggettivismo romantico, se da un lato contribuì all'affermazione di una serie di pregiudizi in campo artistico, primo fra tutti quello della necessità, nell'arte, di una libera e indiscriminata espressione di sentimenti e di passioni, d'altro canto ha tuttavia certamente determinato un cambiamento di prospettiva all'interno del quale il soggetto e il suo mondo, lungi dal restare alcunché di meramente estrinseco ed accessorio rispetto al fatto artistico, venivano ad assumere una posizione centrale, quale mai fino ad allora era loro stata riconosciuta. Una volta acquisita la consapevolezza che non nell'oggetto, ma nel soggetto risiede la ragione e la possibilità stessa dell'arte, infatti, si dischiudono nuove e feconde vie alla riflessione estetica. Il significato di una linea o di una forma infatti, consiste nel valore vitale che essa racchiude *per noi*. Essa riceve la sua bellezza solo dalla carica vitale che noi misteriosamente vi riversiamo dentro.

Il “bello” – ammesso che esista qualcosa che unanimemente e assolutamente, al di fuori di qualsiasi determinazione storica, si possa definire tale – può essere un attributo dell'opera d'arte, ma non ne costituisce affatto il carattere essenziale. Un'opera d'arte può non rientrare nel genere delle cose che si è soliti definire “belle”, e non per questo cessare di essere un'opera d'arte. Così l'estetica è per Theodor Lipps, filosofo e psi-

cologo tedesco, “*scienza del bello ed implicitamente del brutto*”, disciplina della psicologia applicata in quanto volta ad indagare “*la facoltà di un oggetto di esercitare su di me un certo effetto*”. (1)

E tuttavia, posto che l’esperienza del bello abbia un carattere suo proprio e distintivo, essa non può non apparire, ad un’analisi che vada oltre la mera forma esteriore dei concetti, alquanto superficiale per poter rendere conto del valore universale dell’opera d’arte. Il giudizio del bello, infatti, è sempre frutto di un atto cosciente e più o meno razionale dell’individuo, e pertanto, in quanto ascrivibile all’ambito dei fenomeni psichici consci, lo tocca solo in superficie; quando invece è noto che l’esperienza artistica – sia per quanto riguarda la creazione che la fruizione – è qualcosa che scuote l’individuo nelle zone più profonde e ignote del suo essere. E tuttavia già lo stesso Kant dovette ben rendersi conto della vuotezza di tale concetto, nonché della sua sufficienza a spiegare – come pure a descrivere – la pienezza e l’universalità dell’esperienza artistica. Nella già citata *Critica del Giudizio* infatti, egli distingue il “bello” dal “piacevole”, intendendo con la prima definizione ciò che è oggetto del piacere estetico, e con la seconda ciò “ciò che piace ai sensi nella sensazione”. Il piacevole dà luogo ai “giudizi estetici empirici”, scaturenti dalle attrattive esercitate dagli oggetti sui sensi, e legati alle inclinazioni individuali, e perciò privi di universalità. Così leggiamo ad esempio nell’opera citata:

“c’è una differenza essenziale [...] tra ciò che piace semplicemente nel giudizio e ciò che piace nella sensazione. Quest’ultimo è qualcosa che non si può attribuire, al pari del primo, a ciascuno.”

Infatti “per ciò che riguarda il piacevole ognuno riconosce che il giudizio che egli fonda su di un sentimento particolare, e col quale dichiara che un oggetto gli piace, non ha valore se non per la sua persona. Per il bello, la cosa è del tutto diversa [...]. Quando egli dà per bella una cosa, pretende dagli altri lo stesso piacere; non giudica solo per sé, ma per tutti, e parla quindi della bellezza come se essa fosse una qualità della cosa.”

Il piacere estetico è invece qualcosa di “puro”, che si concretizza nei giudizi estetici puri, scaturenti dalla sola contemplazione della “forma” dell’oggetto artistico. Solo tali giudizi sono universali.

Ad un livello più profondo, il giudizio è sempre storicamente determinato. Ciò che secondo i canoni estetici di una data epoca o di un dato contesto culturale corrisponde all’idea di bello, non necessariamente resterà tale una volta che verranno applicati dei canoni e dei criteri differenti. Abbiamo parlato di “canoni estetici”. Ci dedicheremo all’analisi di concetto e delle sue complesse implicazioni allorché sposteremo il nostro discorso dal contenuto della manifestazione artistica alla sua *forma*, alla

quale esse competono e alla quale solo propriamente si riferiscono. Tra i problemi che l'identificazione dell'elemento artistico con il "bello" non risolve – e anzi sembra di per sé comportare –, rientra la questione del "sublime".

Tale nozione, centrale nelle vecchie estetiche, e che ebbe un'importanza preponderante nelle poetiche degli artisti romantici, i quali vi scorrevano un'espressione della tendenza all'infinito, è da tempo caduta in disuso nell'estetica moderna, che non vi ravvisa più un utile criterio interpretativo.

Con questo termine, che pure si faceva rientrare nell'ambito dell'arte, si designava "il piacere che deriva dall'imitazione o contemplazione di una situazione dolorosa", con riferimento diretto al concetto aristotelico della tragedia, la quale ha per fine quello di suscitare "pietà e terrore" (*Poetica*, 14, 1453 b 10). Tale nozione della tragedia fece sorgere, nel XVIII secolo, un problema che fu esaminato da Hume in uno dei suoi Saggi morali e politici, intitolato appunto *Of Tragedy*: "sembra una cosa inesplicabile il piacere che gli spettatori di una tragedia ben scritta ricevono dal dolore, dal terrore, dall'angoscia e da altre passioni che sono in se stesse sgradevoli e penose".

Partendo da tali considerazioni, E. Burke, nella sua *Ricerca sull'origine delle idee del Sublime e del Bello*, distinse nettamente il primo dal secondo, affermando che "il bello e il Sublime sono idee di diversa natura, essendo l'uno fondato sul dolore e l'altro sul piacere".

Nell'idea di Burke è Sublime "Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore", il sublime può anche essere definito come "l'orrendo che affascina". La natura, nei suoi aspetti più terrificanti, come mari burrascosi, cime innevate o eruzioni vulcaniche, diventa dunque la fonte del Sublime perché "produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire", un'emozione però negativa, non prodotta dalla contemplazione del fatto in sé, ma dalla consapevolezza della distanza insuperabile che separa il soggetto dall'oggetto.

A questo punto, si impone la necessità di spiegare come, da questo "dolore" intrinseco alla natura del Sublime, si possa trarre godimento. Burke risolve il problema nello stesso modo in cui già l'aveva affrontato Hume, a sua volta richiamatosi alle opinioni di Fontanelle (*Réflexions sur la poétique*, 36). Egli riconduce infatti l'origine di tale godimento dall'esercizio, vale a dire dal movimento, che il dolore e il terrore provocano nell'animo quando si è al sicuro dai suoi effetti pratici. In questo caso si

produce, sostiene Burke, non propriamente un piacere, ma “una specie di diletto orrore, di tranquillità tinta di terrore; la quale, dal momento che dipende dall’istinto di conservazione, è una delle passioni più forti.”

Ma è solo a partire dall’esposizione che Kant ne fa nella sua *Critica del Giudizio* che il concetto del sublime acquisirà un posto di centrale importanza all’interno delle teorie estetiche. Egli, mettendo in luce la diversa origine e la diversa natura del bello e del sublime, riconurrà il sentimento del primo ad un accordo fra la sensibilità e la ragione; quello del secondo ad un conflitto queste facoltà. Posto dinanzi al bello infatti, il soggetto vi ritroverebbe gli stessi valori e gli stessi criteri di misura e proporzione che regolano la sua attività mentale, al contrario di ciò che avviene nel caso del sublime, laddove il rapporto è caratterizzato da un’irriducibile sproporzione. Egli definirà dunque il sublime come ciò che piace immediatamente per la sua “opposizione all’interesse dei sensi”, sottolineando in tal modo la sproporzione esistente tra noi ed esso. Per il filosofo, il sentimento del Bello è semplicemente il piacere provato guardando un oggetto piacevole. Il sentimento del Sublime, invece, è il piacere che si prova osservando la potenza o la vastità di un oggetto che potrebbe distruggere chi lo osserva. Sublime non è dunque più la natura bensì l’uomo, che prende coscienza della sua superiorità grazie alla sua morale e alla sua ragione. Al primo tipo appartengono fenomeni spaventosi quali gli uragani o le grandi cascate, al secondo tipo gli spazi a perdita d’occhio del deserto, dell’oceano e del cielo. La contemplazione di tale spettacolo - nell’idea kantiana - induce la mente a prendere coscienza del proprio limite razionale e a riconoscere la possibilità di una dimensione sovrasensibile, da esperire sul piano puramente emotivo. E tuttavia il concetto di sublime fu ben lungi dal rivestire un significato meramente teorico.

Tra i molti artisti che, a cavallo tra il Settecento e l’Ottocento, hanno interpretato più o meno consapevolmente l’estetica del sublime, merita una menzione particolare il pittore inglese William Turner, i cui uragani, le cui bufere di neve e le cui battaglie marine rappresentano l’incarnazione pittorica di questa idea. Suo complementare è Caspar David Friedrich, con tele in cui l’uomo è raffigurato come un minuscolo neo di fronte alla grandezza della natura, mentre la sua controparte è John Constable, con una differente interpretazione del sublime applicata al quotidiano. Per tutti questi artisti “pittura non è altro che sentimento”

Turner si servì di figure umane in molti dei suoi dipinti, da un lato per mostrare il suo amore per l’umanità (indicative le frequenti scene di persone che bevono, festeggiano o lavorano ritratte in primo piano), dall’altro per evidenziare la sua vulnerabilità e la sua volgarità al confronto

con la *suprema* natura del mondo. *Suprema* sta ad indicare una natura che ispira soggezione, di una selvaggia grandiosità, un mondo naturale che l'uomo non può dominare, segno evidente del potere di Dio - un tema che vari artisti e poeti dell'epoca stavano affrontando.

Riprendendo e approfondendo ulteriormente il punto di vista kantiano, Schiller affermerà che sublime è "un oggetto alla cui rappresentazione la nostra natura fisica sente i propri limiti, nello stesso tempo in cui la nostra natura ragionevole sente la propria superiorità".

Ciò che dunque sembra emergere da tutte queste opinioni è la sostanziale differenza tra il bello, inteso come caratteristica razionale, e il sublime, inteso come irrompere e scatenarsi delle forze irrazionali della natura e dell'individuo. Ciò dimostra chiaramente come anche in passato, sebbene si fosse ancora ben lungi dall'averne una chiara visione di tale problema, pure era ben viva la coscienza che l'identificazione del contenuto artistico con la componente esclusivamente razionale dell'individuo non esaurisse ancora il problema del valore della manifestazione artistica e non risolvesse la questione della sua universale intelligibilità. Tanto più che lo stesso concetto di razionalità esclude di per sé quello di universalità, essendo la ragione, - e la coscienza in genere -, ciò che è determinato (e quindi non universale) per eccellenza.

Ma l'importanza della fortuna - nonché della stessa affermazione - del concetto di sublime nella storia dell'estetica non si limita al riconoscimento di valori estetici che andassero al di là della classica, apollinea razionalità - caratteri, questi, che distinguevano ciò che, tradizionalmente, si era soliti ascrivere nell'ambito del "bello" -, ma si spinge all'affermazione di una nuova concezione dell'opera d'arte stessa, basata sul concetto di soggettività. Il soggetto, infatti, fino ad allora rimasto ai margini della storia dell'estetica, spettatore indifferente della manifestazione artistica, destinato a subire passivamente l'evidenza del bello oggettivo, diviene adesso la sua stessa condizione e il suo stesso criterio.

Una tale concezione della bellezza - o meglio: del contenuto artistico - poté affermarsi solo alle soglie del XIX secolo, con il sorgere e il diffondersi del movimento romantico. Nell'antichità greca e latina, infatti, l'attenzione era concentrata sulle facoltà razionali dell'individuo, e l'influenza esercitata dalla filosofia, allora forma privilegiata di indagine e di conoscenza, vi aveva una parte decisiva. In generale l'antichità aveva una visione intellettualistica del mondo. Così ad esempio vediamo che, secondo l'etica socratica - e, fino ad un certo punto, anche secondo quella platonica - non può agire male chi abbia conoscenza del bene. Quanto ottimisticamente ingenua ci appare oggi tale dottrina! Ingenua, perché non tiene conto dell'influenza che fattori irrazionali e indipendenti dal nostro

io cosciente agiscono costantemente e in maniera decisiva sui nostri giudizi e sulle nostre scelte. All'interno di questa prospettiva intellettualistica, e in questa tradizione di pensiero, l'arte era imitazione della natura, ma non libera imitazione, bensì vincolata a precisi rapporti numerici e armonici. Con l'avvento del Cristianesimo e durante il medioevo ha inizio un'epoca nuova, durante la quale la spiritualità acquista una nuova importanza. E tuttavia non si tratta di una spiritualità che va nel profondo o, se lo fa, lo fa solo in un senso e fino a un certo punto. Più in là si estende l'abisso, e il demonio è in agguato in quelle zone profonde e inesplorate dello spirito umano. Nel Rinascimento meno che mai tale "scoperta" sarebbe stata possibile, per via di quel sentito richiamo all'antichità, e di quella riscoperta degli antichi ideali di classicità e di *humanitas*, che costituivano gli ideali – estetici e non solo – del tempo. Nel XVII secolo la rivoluzione scientifica, con la conseguente fiducia nel potere della ragione, era ancora ben lungi dal permettere la rivalutazione della componente irrazionale dell'uomo. Impensabile sarebbe stato ancora nel secolo dei Lumi, con il suo culto della ragione e il suo orrore per tutto ciò che è irrazionale, oscuro, inconscio.

Un'immagine efficacissima per comprendere la natura sostanzialmente archetipica del contenuto artistico, ci è data da un'opera letteraria che, senza essere un saggio, ci offre nondimeno una grandissima lezione sul significato e sul valore profondo dell'arte e dell'artista. Mi riferisco a *Narciso e Boccadoro*, romanzo di Herman Hesse. L'eterna antitesi tra spirito e materia, è espressa attraverso le figure dei due protagonisti, caratteri opposti a un tempo e complementari. Narciso è il filosofo, il puro spirito, l'asceta; Boccadoro è l'uomo che vive di ardenti passioni, e la cui pace è perpetuamente lacerata da un fuoco inestinguibile e violento, da una brama insaziabile, da un perpetuo e tormentoso anelito che né l'amore né l'avventura potrà mai completamente estinguere, e che troverà appagamento esclusivamente nella creazione artistica. Egli infatti, spirito inquieto e perennemente alla ricerca di un principio, di un'immagine che, sempre vagheggiata, talvolta addirittura sfiorata, sembra costantemente e irrimediabilmente destinata a sfuggirgli, sentirà nell'anima sua, pur nei momenti in cui la vita gli si offre in tutta la sua pienezza, un bisogno inappagato, una mancanza, un vuoto. E questo vuoto è originato dalla necessità di esprimere un'immagine, un sogno che, di tanto in tanto, gli balena nella mente, e di cui non riuscirà a liberarsi se non dopo avergli dato una propria esistenza, se non dopo avergli dato una propria determinata figura, sensibile e concreta, - se non dopo averlo *oggettivato*. Le esperienze della vita, lungi dal distoglierlo da quella sua visione femmi-

nile che poco a poco si fa meno oscura alla sua coscienza, ve lo riporteranno sempre, come ad un destino a cui non può sottrarsi, come a un compito che gli è stato imposto e il cui peso non cesserà di gravargli sulla coscienza prima che l'abbia assolto. È un'immagine femminile che lo scuote e gli ruba il sonno: una donna dunque, un'amante forse, o anche la madre: quella madre di cui, non serbando più che un vago e quasi presago ricordo dei più teneri anni, ritornerà sempre a vagheggiare i tratti. È importante notare che, attraverso il suo lungo e tormentato cammino di uomo e di artista, tale immagine vada facendosi sempre meno vaga, sempre meno sfumata, acquistano man mano caratteri via via più definiti, via via più concreti., via via più corporei. Sono proprio le stesse esperienze che egli si trova ad affrontare a favorire la maturazione di tale processo, a determinare l'arricchirsi e il concretizzarsi di quelle che inizialmente non era che una fantasia posta al limite della sua coscienza. E tuttavia tale processo, nelle sue linee fondamentali, è quanto di più interno, personale, soggettivo vi possa essere. Nulla e nessuno può infatti influire direttamente su quella nascente creazione; neanche egli stesso, che si limita a constatarne passivamente il suo progredire verso forme sempre più definite, il suo graduale emergere dall'inconscio e manifestarsi alla coscienza. In quanto artista, Boccadoro ha piena coscienza del fatto che il carattere essenziale del pensiero creatore è l'involontarietà. Il processo creativo ci si presenta dunque essenzialmente come alcunché di inconscio, e la forza "sovra personale" della creazione, assimilabile a un qualcosa che si impone dal di fuori ed è indipendente dall'individuo, lo strappa da sé stesso, lo priva di sé stesso. Gli artisti non sono liberi di scegliere che cosa produrre, né sono costretti da un'intenzione a priori. La loro attenzione è attratta dalle forme in movimento che plasmano i loro desideri. L'opera è questo concretarsi, crescere insieme di elementi formali, dei quali gli esseri che li immaginano, plasmano o percepiscono non sono che strumenti di costruzione, parti di un gioco. L' "io poetico" è pertanto un'espressione ossimorica. Ciò che crea è piuttosto un io che sfugge al controllo della coscienza, un io inconscio, dunque un non-io. Al punto che qui tornerebbero appropriati i versi di Michelangelo:

"chi m'ha tolto a me stesso,
c' a me fusse più presso
o più di me potessi che poss'io?"

Non essendo infatti l'inconscio esclusivamente un riflesso reattivo ma al contrario un'entità capace un'attività propria e indipendente e, in

quanto tale, autonoma e produttiva, ne deriva che il suo campo d'esperienza è un mondo proprio, una realtà propria, che agisce sul soggetto allo stesso modo di ciò che avviene nel campo di esperienza del mondo esteriore. Mentre la sua coscienza si trova come esterrefatta e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume di pensieri e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione. Nondimeno, egli deve comunque riconoscere che in tutto ciò è il suo sé che si esprime, la sua natura più profonda che si rivela, proclamando a gran voce verità di cui egli era ben lungi dall'esser cosciente. Non gli resta dunque che obbedire e seguire questo impulso apparentemente estraneo, rendendosi conto che la sua opera è più grande e più potente di lui, e perciò esercita su di lui una forza alla quale egli non può sottrarsi. Egli in tal modo non si identifica con il processo della creazione artistica, è conscio di trovarsi al di sotto della sua opera o, almeno, a lato di essa, come una seconda identità che è entrata a far parte della sfera di una volontà estranea alla sua. Non gli è dato di anticipare le tappe di tale evoluzione precorrendole, né tanto meno opporvisi.

“Ella è zelante nell'opera sua. Talvolta preme e geme, come in voluttà. Talvolta ride e mormora suoni teneri. Talvolta non è accanto a me, ma su in cielo: io vedo fra le nubi il suo volto, grande come una nube, là essa vaga e sorride con tristezza, e il suo triste sorriso sugge il cuore dal patto”.

Tutto ciò ha termine solamente quando, chiarificatasi finalmente la gravosa immagine alla coscienza, l'idea si fa figura. Non resta allora che mettersi al lavoro per dare una forma sensibile a ciò che ormai ha già acquistato forma e vita propria in lui, per far sì che anche gli altri possano vedere e avere esperienza di ciò che lui vede ormai così distintamente. Solo allora, solo *nella creazione e attraverso la creazione* egli ha compiutamente realizzato la sua natura, ha attuato il suo essere, ha trovato se stesso. Solo in essa trova pace il suo si agitavano il cuore e gli scuotevano l'anima trovano finalmente il loro naturale appagamento.

“Anche ora – dice Narciso a Boccadoro - quando i dolori ritornano, non sono dolori, non sono nemici: sono le dita della madre, che mi prendono il cuore”.

Jung definisce questo tipo di statu nascendi dell'opera d'arte come un “complesso autonomo”, intendendo con ciò annoverare questo processo tra quelle strutture psichiche che dapprima si sviluppano in modo del tutto inconscio, e che solo dal momento in cui giungono alla soglia della coscienza irrompono in essa. Ogni opera è compiuta quando l'autore se ne sente lui stesso spettatore sorpreso. In quel momento ne contempla l'ulteriorità, che non corrisponde né ad una sua intenzione preliminare né

ad un'applicazione di regole, né a una realtà preesistente. Tra l'ideazione e l'esecuzione non passa nessuna teoria, o se passa, viene trattata come uno degli elementi in gioco.

Così Thomas Mann, nella *Genesi del Doctor Faustus*, parla di una "fatalità che fa ricadere nella tenebra e nella mitologia l'illuminazione costruttiva e oggettivamente necessaria dell'arte, per ragioni altrettanto oggettive, e, per così dire, scavalcando l'artista."

E tuttavia, a svolgere su Boccadoro tali effetti non sarà tanto la *sua propria* madre, quanto piuttosto l'archetipo che su di lei è proiettato; l'archetipo, cioè, della *Grande Madre*. Come ogni archetipo, quello della Madre possiede una quantità pressoché infinita di aspetti. Essa rappresenta: "ciò che è benevolo, protettivo, tollerante, ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l'istinto o l'impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l'ineluttabile. La filosofia del sankhya ha racchiuso l'archetipo della madre nel concetto di prakrti (materia), alla quale ha assegnato come elementi costitutivi i tre guna: bontà, passione, tenebre. Sono questi i tre aspetti essenziali della madre: la sua bontà che alimenta e protegge, la sua orgiastica emotività, la sua infera oscurità".

È in virtù di questa tremenda paradossalità dell'immagine primordiale materna che Apuleio, nella sua preghiera alla Regine del cielo, associa alla coelestis Venus Proserpina "nocturnis ululatibus orrenda" (*Metamorphoses*, XI).

Un'altra significativa espressione dell'archetipo della Madre in ambito letterario la troviamo in Goethe, nel celeberrimo episodio delle *Madri*, nella seconda parte del *Faust*. Siamo al primo atto: Mefistofele annuncia a Faust che, per evocare Elena, è necessario recarsi nelle profondità sotterranee, nelle quali appunto risiedono le Madri:

"Ungern entdeck ich hoheres Gaheimnis.
Gottinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit. Die Mutter sind es!
[Malvolentieri scopro questi sublimi arcani.
Auguste Dèe troneggiano in solitudine;
l'eterno le circonda senza né luogo né tempo,
la lingua si confonde a voler parlare di esse.
Sono le Madri!]"

La “discesa” reale necessaria per ricongiungersi all’elemento primordiale si presenta come una raffigurazione della discesa ideale nel mondo oscuro dell’inconscio. Significativa è, a tal proposito, la reazione di Faust: “Madri!” esclama infatti egli rabbrivendolo. Mefistofele, notando il suo turbamento e stupendosene – o fingendo stupore - replica:

Schauderts dich?
[“Ti dà i brividi?”]

E Faust:

Die Mutter! Die Mutter! – ‘s klingt so wunderlich!
[“Le Madri! Le Madri!...come suona strano!]

Ma a Mefistofele, custode delle tenebre e delle più oscure profondità:

Das ist as auch. Gottinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schurfen;
Du selbst bist schuld, dass ihrer wir bedurfen.

[“(…) A voi mortali dèe
ignote, da noi
non volentieri nominate.]

Sulla via alle loro dimore dovrai esplorare gli abissi(…).

In preda allo sconforto, Faust chiederà allora quale è la via che ve li avrebbe dovuti condurre. Ma non c’è una via che conduce alle tenebre dell’inconscio, che possa schiudere alla coscienza i sacri misteri del primigenio, dell’originario, dell’irrazionale, Mefistofele risponderà:

Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Erbittende! (…)

[Via non c’è! Nell’inesplorato
che non si può esplorare; via al non impetrato
che non si può impetrare (…)].

Nel colloquio del 10 gennaio 1830 con Eckermann, Goethe disse di aver ricevuto la prima idea di questi misteriosi esseri solenni da un passo di Plutarco. Nella vita di Marcello, infatti, quest’ultimo afferma che nell’antichissima cittadina di Engyum, in Sicilia, in un tempio costruito dai Cretesi, apparivano dee chiamate Madri. Lo stesso Plutarco nel suo scritto *Della Decadenza degli oracoli* parla di un “campo di verità” nel

quale si trovano le basi (logoi), le forme e le immagini originarie di tutto quel che è esistito e di tutto quel che esisterà. Contaminando con questo spunto alcuni motivi della filosofia greca (pitagorici, platonici e neoplatonici), fondendoli con altri del tardo Rinascimento ma soprattutto con la sua propria meditazione – è con quanto in quella è riferibile a Spinoza e a Leibniz - Goethe vede nelle Madri le custodi delle essenze immutabili ed eterne da cui traggono origine le esistenze particolari. Un altro esempio, stavolta tolto dalla storia dell'arte, ma nondimeno per molti aspetti vicinissimo, a quello dell'opera di Hesse, è dato dal ritratto di Monna Lisa del Giocondo, di Leonardo da Vinci. Di nuovo abbiamo a che fare con l'archetipo della Grande Madre; di nuovo, seppure in una forma diversa, sperimentiamo tutta la forza e il significato delle immagini archetipiche della manifestazione artistica. Anche in questo caso l'autore ha tratto dal profondo della sua anima un sentimento, una passione, e, concretizzandola e definendola in immagine, le ha dato forma sensibile in una creazione divenuta immortale. ci è dato constatare la potenza espressiva dell'immagine archetipica in un volto, di più, in un sorriso. Anche in questo caso ci è dato constatare della genesi interna dell'opera d'arte, anche in questo caso il contenuto artistico rivela la sua profonda natura archetipica. Le circostanze sembrano tuttavia a tutta prima escludere tali ipotesi. A differenza di quanto avviene con Boccadoro, infatti, qui abbiamo a che fare con un ritratto, motivo per cui non ci è lecito supporre che il suo autore abbia di propria iniziativa imprestato a quel viso quel tratto così caratteristico che esso non possedeva. E tuttavia, quantunque i fatti sembrino escludere a priori tale possibilità, il modo stesso in cui l'autore, una volta trovato, soggiacque al fascino di quel sorriso, e l'insistenza con cui nelle due opere successive vi ritornò, sembrano per certi versi deporre a favore della tesi contraria, suggerendoci l'ipotesi che esso costituisca qualcosa di molto più originario nell'anima del maestro. Così Pater afferma:

“Fin dalla fanciullezza di Leonardo vediamo quest'immagine delinarsi sulla trama dei sogni; e se non ci fosse un'esplicita testimonianza storica, potremmo immaginare che questa non fosse che la sua donna ideale, alfine incarnata e contemplata.”

e Konstantinowa:

“Durante il lungo periodo in cui si occupò del ritratto di Monna Lisa del Giocondo, il maestro s'immedesimò con tale partecipazione sentimentale nelle finezze fisionomiche di questo volto di donna da trasferirne i tratti – in particolare il misterioso sorriso e lo strano sguardo - in tutti i visi che dipinse o disegnò in seguito. la peculiarità mimica della Gioconda si può avvertire persino nel volto di San Giovanni Battista al Lou-

vre; ma soprattutto è chiaramente riconoscibile nei tratti di Maria del quadro di Sant'Anna, la Vergine e il Bambino.”

Della stessa idea è Marie Herzfeld, quando scrive che i tratti di Monna Lisa, “giacevano da tempo immemorabile, in enigmatica simpatia, nell'anima di Leonardo”.

È ancor più tali ipotesi sembra corroborata dal fatto che “ questo ricordo era abbastanza importante da non lasciarlo più, una volta ridestato; egli fu costretto a dargli sempre nuova espressione”.(1)

Tale è la forza e il potere dell'opera d'arte: tale, la forza è il potere dell'archetipo che di essa costituisce la materia, il contenuto fondamentale. In questo modo i contenuti della psiche superindividuale inconscia, rappresentati dalle figure archetipiche che costituiscono il nucleo fondamentale dell'opera d'arte, infatti, perdendo il proprio carattere personale, divengono coscienti apparendo come *sub specie aeternitatis*: non più come la *mia* gioia, ma come la gioia del mondo, non più come dolore personale che isola, ma come dolore senza asprezza, che unisce tutti gli uomini. Da qui il carattere sopraindividuale, cosmico, della manifestazione artistica, la quale eleva l'individuo dalla sua particolarità, facendo del suo singolo dramma il dramma dell'umanità tutta. In essa trovano appagamento gli animi grandi e orgogliosi, come pure trovano conforto i cuori deboli e insicuri; nei suoi molteplici volti si rispecchiano l'animo buono e quello malvagio, la gioia di vivere e la tristezza di dover morire; ogni più segreto anelito che uomo abbia mai provato trova risposta in essa; ogni più remota regione del nostro essere è in essa rappresentata. Benché infatti le forme di esperienza individuali siano di una molteplicità infinita, pure esse si muovono attorno a certi motivi e rappresentazioni centrali che sono universalmente presenti: da tali immagini primordiali il contenuto artistico attinge la sua verità, di volta in volta assoluta.

AURORA PANZICA

Liceo Linguistico “Rosina Salvo” - Trapani