

Ποίησις, Hervorbringen, ἀλήθεια Spunti per una ontologia dell'arte

di *Manuel Mazzucchini*

This paper points out the ontological bond art shares with truth by providing a different perspective on the question of production. Following a brief genealogical survey of the greek word ποιησις, it will be highlighted how the meaning of this notion can resonate with some suggestions emerging from Martin Heidegger's studies on the concept of ἀλήθεια and with the very german translation he gives of the aforementioned ποιησις. This is the necessary condition under which the analysis of a more specific typology of production, namely that of a piece of art, may then be carried out.

Keywords: Classical philosophy, Martin Heidegger, Ontology of art

«Che cos'è l'arte?», o più propriamente «Che cos'è quella peculiare evenienza dell'essere che ci lascia smarriti e a cui affidiamo il nome di “arte”?», è la formulazione più semplice e lineare – e, come sempre in questi casi, la più radicale – di un quesito attorno al quale l'intera storia del pensiero non ha mai mancato di raccogliersi e di costruire, per usare le parole di Nietzsche, gli errori necessari alla propria sopravvivenza. I pur fecondi contributi di certe correnti decostruzioniste o provenienti dall'estetica analitica, da Derrida a Nelson Goodman, non hanno compromesso la fondatezza del problema, ne hanno semmai dislocato l'ambito di indagine (anziché a «che cos'è l'arte?», si preferisce oggi rispondere a domande quali «quando è arte?», «a quale campo semantico afferisce l'arte?», «quali aree del cervello sono attivate dalla creazione o dalla fruizione di un'opera d'arte?», eccetera). A ogni buon conto, le molteplici soluzioni, critiche e riproposizioni del caso restano tutte accomunate dalla medesima tensione verso l'accadimento dell'arte, dal medesimo sguardo rivolto all'evento che conserva il senso anche di quei corollari che diventano oggetto di studio delle più disparate discipline, dalla sociologia alle neuroscienze: il fondamento artistico

stesso. Ammettere la continuità dell'oggetto non pone né le premesse per una indifferenziata *reductio* né tantomeno esige l'adozione di categorie appartenenti alla teleologia, sì che il grado di conformità al vero di un'interpretazione sarebbe tanto maggiore quanto più la teoria artistica progredisce nel corso della storia; tale ammissione è piuttosto una semplice presa d'atto che sta in nuce, più o meno consapevolmente, ad ogni formulazione che abbia la pretesa di assurgere a paradigma.

Di fatto, se è lecito parlare di essenza dell'arte, essa non potrà né essere desunta a priori e nemmeno venire ricavata dalla sola esperienza percettiva dell'opera: nel primo caso, il presupposto indispensabile sarebbe quello di possedere già le condizioni di pensabilità dell'arte prima ancora di saperne cogliere l'essenza all'interno dell'opera, riducendo quindi quest'ultima ad una mera *adaequatio* al concetto e privandola di qualsiasi dignità che vada oltre il riconoscimento; nell'altro, dovremmo essere in grado di evincere dalla semplice esistenza fattuale dell'opera il contenuto di verità a cui essa rimanda, lavorando unicamente sulla classificazione delle sue caratteristiche empiriche, sulla sua parvenza irriflessa, e trattando come punto di partenza ciò che, in ogni caso, è inevitabilmente già mediato. Solo l'arte può rendere ragione di se stessa.

La ricerca di Heidegger apre diverse prospettive che vanno precisamente nella direzione di tale proposta. Avanzare di nuovo la domanda guida «che cos'è l'arte?» attraverso i suoi scritti significa anzitutto trascenderli: riteniamo infatti che essi rappresentino, in primo luogo, un punto fermo per ogni studio che voglia occuparsi dell'arte secondo la logica della sua manifestatività; che, inoltre, si possa annoverare la filosofia heideggeriana tra i tentativi più riusciti di sistematizzazione del fenomeno artistico, nella misura in cui si intende l'arte come un universale concreto, dotato di una sua morfologia e la cui intima natura non soggiace al solo momento interpretativo, non esclusivo né tantomeno vincolante ai fini della comprensione. Questi due aspetti trovano il loro riscontro più fedele nella disamina che Heidegger fa del

concetto di *poíesis*, che non solo funge da chiave di lettura privilegiata del saggio sull'*Origine dell'opera d'arte*, redatto sul calco di una serie di conferenze tenute tra la fine del 1935 e il 1936 e in seguito pubblicato nella felice raccolta del 1950 *Holzwege*, ma diviene anche il termine di riferimento per connotare il farsi arte di un'opera, l'emergere dell'istanza artistica da un supporto materiale sapientemente lavorato.

L'origine dell'opera d'arte non pone direttamente in risalto la questione della *poíesis*, eccezion fatta per una nota aggiunta ad una redazione successiva, in cui si legge: «Condurre-, portare-in-opera; ex-produrre, condurre come lasciar essere; ποιησις»¹. Il riferimento serve ad Heidegger per chiarire meglio il senso del porre in opera (*Ins-Werk-Setzen*) l'arte, tema portante dell'intera trattazione. Eppure, tale dicitura non fa che confermare quanto egli ha già più volte ribadito in maniera trasversale impiegando la traduzione in lingua tedesca del lemma, che nella sua versione suona "*Hervorbringen*". Oltre a questo, occorre per di più considerare che si tratta di un termine ricorrente nel suo lascito teoretico: si pensi solo alla valenza che assume nel rispondere al quesito circa il senso della tecnica, dove la stessa *physis* viene declinata, in divergente accordo con Aristotele, come senso eminente della *poíesis*. Per avere contezza dello sfondo, ovvero la filosofia greca, dal quale Heidegger attinge nelle sue riflessioni relative a siffatta nozione, crediamo opportuno effettuare un breve excursus storico-filologico, in modo da dissipare fin da subito eventuali dubbi futuri.

1. Poíesis e tradizione artistica

A grandi linee, *poíesis* è il sostantivo indicante quell'azione che conduce alla creazione di un artefatto (dal verbo *poieo*, "fare", "creare", "inventare", innestato sulla radice indoeuropea k^{woi}-). I greci tuttavia non operavano

¹ *UdK*, Cicero p. 163. Per l'edizione di riferimento e per la lista delle traduzioni italiane valutate, si veda la bibliografia.

alcuna distinzione tra artefatto materiale e spirituale, se con queste due precarie categorie ci premuriamo di tracciare un confine tra quei prodotti che sono frutto del lavoro di un artigiano, dagli utensili di uso quotidiano fino ai grandi edifici, e quei prodotti che invece sbocciano principalmente dalla penna di uno scrittore, anche qui, dalla sentenza accorata del poeta elegiaco alla complessità ben organizzata del dramma attico. Laddove per noi sono consolidati elementi di differenziazione che ci persuadono a non designare il loro lavoro con espressione identica, l'intangibilità della parola del poeta e la pesantezza del metallo armeggiato dal fabbro agli occhi del greco erano ascrivibili ad un'unica classe di artefatti, tanto che non era improprio rivolgere ad entrambi i creatori, per l'appunto, lo stesso appellativo: *poietai*².

Le occorrenze più indicative di *poiésis* all'interno della letteratura greca si riscontrano in autori tra loro dissimili e talvolta separati da secoli di distanza, a riprova di quanto l'uso della parola si fosse ormai sedimentato (spetterà ad Aristotele il merito di averlo, per così dire, canonizzato). Erodoto (*Hist.* II, 82, 1) associa i *poietai* a coloro che nell'antico Egitto si occupavano del sacro, quasi fossero sacerdoti dediti alla divinazione, alla teurgia, alla mantica; assai probabile che pensasse ai primi celebratori dell'*epos*, a quegli autori e protagonisti dei miti che trasponevano in versi il dettato della legge che governa il cosmo, ossia a Omero – nello svolgimento dei poemi omerici si segnalano diversi riscontri, ma è in *Od.* XVII, 382-385 che l'abilità del *poietés* viene esplicitamente accostata alla perizia del carpentiere e persino a quella del medico e del profeta –, Orfeo, Museo e specialmente Esiodo, autore di una *Teogonia* che presenta stilemi rintracciabili proprio nell'area del Medio Oriente. Anche Pindaro (*Pyth.* III, 12-14; VI, 7-9; *Nem.* III, 4-5) evidenzia una affiliazione diretta tra l'opera del poeta e quella dell'artigiano. Essi dunque

² Una panoramica completa e ulteriori approfondimenti si trovano in R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 1967; R.D. Woodard, *The textualization of the greek alphabet*, Cambridge University Press, New York 2014; cfr. inoltre il fondamentale J. Svenbro, *La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*, Lunds universitet, Lund 1976.

poieiton, seppure con mezzi differenti e perizie specifiche; compiono lo stesso lavoro. Mentre i costruttori plasmavano la materia lignea, minerale, metallica, i poeti davano forma alla parola attraverso una serie di accorgimenti metrici e retorici, ma il risultato in entrambi i casi portava alla fabbricazione di un *érgon* a partire da regole di lavorazione consimili.

Come asserito poc'anzi, fu tuttavia Aristotele colui che sistematizzò i vari significati assunti nel corso del tempo da questo singolare vocabolo. Lo Stagirita gli conferì una peculiare dignità scientifica, superando lo stadio dell'analogia di cui sopra, ancora alquanto duttile e affidata al solo arbitrio dei cantori o del sentire comune. Egli, com'è noto, tripartì il campo di studio dell'Essere in base all'appoggio, al metodo che le singole discipline – fisica, matematica, etica, eccetera – adottano (causa efficiente) per ottenere dell'Essere una proficua consapevolezza, la quale è lo scopo a cui esse, mediante tale metodo, cercano di pervenire (causa finale, ovvero i risultati conoscitivi raggiunti); l'articolazione delle due cause determina di conseguenza l'oggetto particolare dell'indagine (*Met.* VI, 1025b-1026a 32). Esistono dunque una scienza teoretica, una scienza pratica e una scienza poetica che assommano le varie discipline secondo i criteri appena ricordati. La scienza che qui cade sotto il nostro interesse è evidentemente la poetica. Secondo Aristotele, essa raggruppa al suo interno le discipline che connotiamo col nome di arti e che sono accomunate dal possesso della *téchne* da parte dei loro esecutori. Nell'*Etica nicomachea* si legge che la *téchne* è innanzitutto una virtù dianoetica, e perciò afferisce direttamente all'esercizio della ragione; nella misura in cui la facoltà conoscitiva dell'uomo (la sua anima razionale, nella terminologia aristotelica) rimanda a un fine produttivo diverso dall'agire morale, si è detentori di *téchne*. Dice la definizione, infatti, che la *téchne* è uno «stato abituale produttivo, unito a ragione in modo veritiero», e ha a che fare essenzialmente «con la generazione, e con l'escogitare soluzioni, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere, quelle di cui il principio è in chi le fa, e non nelle

cose fatte» (VI, 1140a 10-14). Chi possiede la *téchne* è a tutti gli effetti un artista, indipendentemente dalla tipologia della sua opera. Il possesso della perizia è dunque l'autentico discrimine tra il creatore di un qualsiasi artefatto e l'ozioso, e giustifica così la convergenza tra il lavoro dello scrittore e quello dell'artigiano.

È peraltro interessante notare come Aristotele stabilisca la preminenza gnoseologica degli enti prodotti da un artista, ovvero prodotti secondo ragione, rispetto agli enti naturali, esattamente per lo stesso motivo per cui nel suo sistema di pensiero appaiono in relazione inversa a livello ontologico. Se, come si educa dai celebri passaggi di *Fisica II*, vi è una forte analogia tra il processo della generazione degli enti naturali e la produzione di quelli dell'arte, tale che si può sollevare la questione della loro intercambiabilità, il fatto che i primi rechino in sé il principio di questa stessa generazione (il fatto che crescano da sé, per usare una delle più corrette traduzioni di *physis*) implica, per converso, che il formarsi di un ente artificiale si dia soltanto tramite l'intervento di un principio motore esterno ad esso; ciò significa che l'artefice deve conoscere la forma, vale a dire l'essenza e la *πρώτην οὐσίαν*, dell'ente di cui va disponendo la creazione (*Met.* VII, 1032a 25-1032b). Ora, non solo viene asseverato il valore dianoetico della perizia artistica, ma si ricava bensì che, mantenendo ferma la radice comune di natura e arte, chi possiede la conoscenza dell'operare artistico dovrà arrivare di riflesso a conoscere l'operare naturale, cioè dovrà avere in sé quello stesso principio che alla natura è invece immanente. Conoscere razionalmente l'essenza di un ente consente perciò all'artista di *imitare* la natura nel suo processo compositivo, e al contempo assegna alle opere d'arte una primazia sul piano scientifico: una fruizione consapevole delle opere d'arte, prima ancora di ricoprire ruoli banalmente istruttivi, è la chiave di volta per una conoscenza disinteressata delle cose.

2. Arte e produzione del vero

Se d'altra parte dimenticassimo di ponderare tutte le conseguenze che l'origine poetica dell'arte comporta, il fatto che sia la *téchne* a consentire il passaggio all'atto di un artefatto toccherebbe solo tangenzialmente il problema della sua essenza. L'opera d'arte non è riducibile al suo momento sorgivo; ne è, semmai, un predicato, benché non coestensivo. In altre parole, *téchne* e *poíesis* non riescono a connotare di per sé l'essenza dell'arte, per il semplice fatto che sono la premessa necessaria dell'esistenza di una costellazione di cose di cui l'artefatto è solo un'occorrenza. Essendo un universale concreto, l'arte, diversamente da quanto indicato dai due lemmi (che pure essa conserva in tutta la loro radicalità), impone di tracciare delle distinzioni non solo tra le sue opere e gli altri enti cosali, ma anche tra le molteplici opere appartenenti al suo dominio, tale che ai nostri giorni si sente spesso parlare – talora abusivamente – di arti al plurale (musica, letteratura, pittura, teatro, eccetera) anziché al singolare. Affinché sia lecito rendere ragione della specificità dell'arte, è pertanto necessario introdurre un altro tassello fondamentale che permetta di chiarire il senso assunto da *téchne* e *poíesis* proprio in rapporto alla creazione di un'opera d'arte. Per farlo, dovremo interpellare gli scritti heideggeriani che si interrogano intorno al problema della verità.

Non a caso, fu proprio Heidegger ad intuire che l'ampia rete di accezioni dischiusa dalla parola *poíesis* mantiene nondimeno una sua univocità, mercé la concezione di fondo strettamente legata al senso dell'Essere comune a larga parte della filosofia greca antica. Così si esprime Heidegger ne *La questione della tecnica*:

In che ambito si dispiega la connessione dei quattro modi del far-avvenire [Heidegger così denomina le quattro cause aristoteliche]? Essi fanno avvenire nella presenza ciò che non è ancora presente. Essi sono dunque tutti ugualmente dominati da un portare, quello che porta ciò che è presente nell'apparire. Che cosa sia questo portare, ce lo dice Platone in un passo del *Simposio* (205 b) [...]

"Ogni far-avvenire di ciò che – qualunque cosa sia – dalla non-presenza passa e si avvanza nella presenza è ποιησις, pro-duzione (*Her-vor-bringen*)³.

Anche prescindendo dall'accento che Heidegger darà al termine nel resto del saggio, egli è qui molto chiaro nel connotarne sinteticamente il contenuto originario. *Poiesis* non è solo il lavoro dell'artigiano e del poeta: è quel gesto originario che porta sotto la luce dell'apparire tutto ciò che si trova in una situazione di nascondimento iniziale. Per renderlo in lingua tedesca, Heidegger rileva l'affinità del vocabolo con *Hervorbringen*, termine che impiega a più riprese nel saggio sull'*Opera d'arte*, tanto da arrivare ad ammetterne l'identità, come abbiamo visto nella nota sopra menzionata. Un lemma dinamico che evidenzia con efficacia il prendere forma dell'opera, il portare (*bringen*) qualcosa di remoto nella luce della vicinanza del qui (*her*) innanzi, davanti a sé (*vor*). Se *poiesis* è un condurre alla presenza, ne consegue il suo legame indissolubile con la verità, che Heidegger difatti non tralascia di sottolineare; il termine greco per indicare la verità è *alétheia*, traducibile con una perifrasi in "ciò che non è più nascosto" o, più accuratamente, "ciò che viene privato dell'oblio del nascondimento", se teniamo ben presente la parentela espressa dal verbo *lantháno* ("io nascondo") con il sostantivo *léthe*, ed essendo inoltre quest'ultimo, per gli antichi, oltre che termine di uso corrente nella lingua volgare, la raffigurazione allegorica e mitologica dell'oblio e della dimenticanza. A questo punto, si impone con la medesima evidenza la filiazione di *alétheia* con *poiesis*:

Una pro-duzione, ποιησις, non è solo la fabbricazione artigianale, né solo il portare all'apparire e all'immagine che è proprio dell'artista e del poeta. Anche la φύσις, il sorgere-di-per-sé (*das von-sich-her Aufgehen*), è una pro-duzione, è ποιησις. La φύσις è anzi ποιησις nel senso più alto [...] ma come accade la produzione, sia essa nella natura, sia nel mestiere e nell'arte? Che cos'è la produzione, nella quale gioca il quadruplice modo del far-avvenire? Il far-avvenire concerne la presenza di ciò che di volta in volta viene all'apparire nella pro-duzione. La pro-duzione conduce fuori del nascondimento nella disvelatezza (*Das Her-vor-bringen bringt aus der Verborgenheit her in die Unverborgenheit vor*). Pro-duzione si dà solo in quanto un nascosto viene nella disvelatezza.

³ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a c. di G. Vattimo, Mursia, Milano 2014, pp. 8-9.

Questo venire si fonda e prende avvio (*beruht und schwingt*) in ciò che chiamiamo il disvelamento (*das Entbergen*). I greci usano per questo la parola ἀλήθεια [...] nel disvelamento si fonda ogni pro-duzione⁴.

È nell'alveo di *alétheia*, del disvelamento, che si ingenerano le quattro modalità del far-avvenire, della *poíesis*; al contempo, è nel dominio della presenza, cioè di quanto non è più nascosto, che si fonda, a giudizio di Heidegger, quel movimento dis-velante che permette a ciò che è ancora nascosto di sopraggiungere infine alla luce dell'*a-létheia*.

Alétheia, frutto di *poíesis*, è altresì ciò che concede alle quattro cause di *poíesis* di sussistere – «nel disvelamento si fonda ogni pro-duzione», ma questa altro non è che il portare un velato (nascosto) nella disvelatezza: nel disvelamento si fonda il venire nella disvelatezza. È chiaro che se il rapporto fra *alétheia* e *poíesis* fosse configurato secondo un rapporto di causa ed effetto, saremmo incorsi in un inestricabile circolo vizioso; è d'altronde allo stesso modo lampante che non siamo affatto davanti ad una distrazione di Heidegger, quanto piuttosto ad un altro tipo di problema: quello di stabilire, effettivamente, di che natura è il rapporto intessuto dalle due istanze della creazione. Innanzitutto, non di causa ed effetto, si è detto. Non è possibile istituire alcuna consequenzialità logica tra i due termini, e ciò è reso evidente dalla priorità ontologica di *alétheia* in quanto luogo deputato alla manifestazione dell'Essere. Dal momento che essa consiste nello sfondo dell'apparire di ogni presenza, è corretto desumere che funga da condizione necessaria anche di ciò che consente la presentificazione in quanto tale, vale a dire delle quattro radici del far-apparire. Come si legge in *Essere e tempo*, «non siamo noi a presupporre la "verità", ma essa è ciò che rende ontologicamente possibile che noi possiamo *esser* siffatti da "presupporre" qualcosa. È la verità che *rende possibile* qualcosa come il presupporre»⁵. L'operare di *poíesis* prende l'abbrivio dalla natura anfibia di *alétheia* giacché è nel suo grembo che si fonda ogni pro-duzione, sostiene Heidegger. Natura

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ SZ, p. 274.

anfibia: *alétheia* è l'originale ed irriducibile apertura di senso entro la quale ogni senso viene condotto alla presenza, compreso il senso che interroga se stesso (la domanda sul senso della verità); e il far-avvenire di *poíesis* è tale nella misura in cui porta alla presenza un senso che dapprima restava nascosto nell'ombra dell'assenza, del non dis-velato, e ogni portare alla presenza è, a tutti gli effetti, *alétheia*.

L'unica conclusione plausibile è che «ἀλήθεια [...] significa le "cose stesse", ciò che si manifesta, *l'ente nel come del suo esser-scoperto*»⁶. La verità si vede essenzialmente costituita da *poíesis*, «significa le cose stesse», dacché è *poíesis*, l'atto dis-velante (l'Heidegger di *Essere e tempo* direbbe *entdeckende* al posto di *entbergende*, ma il significato è identico) che, in fondo, connota *alétheia*; dall'altro lato, è altrettanto vero e non comporta contraddizione che ogni atto dis-velante sia reso possibile dal disvelamento originario di *alétheia*. *Poíesis* fa av-venire *alétheia*, poiché costantemente ne ridefinisce i confini portando entro la sua luce nuove produzioni, e, al contempo, *poíesis* si origina sempre entro il perimetro di *alétheia*. Non vi è nessuna causa ed effetto, quindi, a decidere della preminenza dell'una o dell'altra. Causa ed effetto appartengono già alla dimensione ontica, mentre il ragionare heideggeriano circa «l'ente nel come del suo esser-scoperto», ergo dell'ente considerato esclusivamente sotto l'aspetto del suo manifestarsi, si pone in maniera esplicita su un piano ontologico. L'opera d'arte va pertanto considerata nella natura di fondatrice di verità, nella misura in cui l'urto del suo evento scuote i margini di senso entro i quali la verità dapprima si inscriveva.

Gli assunti testé presentati, che potrebbero parimenti essere letti come delle glosse a margine della *ontologische Differenz*, sono essenziali ai fini della comprensione del peculiare significato assunto dall'istanza dis-velante in rapporto all'opera d'arte. *Poíesis* (o *das Hervorbringen*) è appunto quell'atto creativo e dis-velante che con il suo gesto porta alla presenza di *alétheia*,

⁶ SZ, p. 265.

trasformandola di volta in volta, ciò che prima non rientrava sotto lo sguardo dell'apparire. *Hervorbringen* connota il posizionamento di *alétheia*: di conseguenza, soltanto se declinato nei termini generalissimi ma teoreticamente fecondi del far-avvenire ciò che non è ancora presente, vale a dire solo provando ad affrontare il problema dell'arte nella sua medesima manifestatività, sarà possibile gettare le basi di un'esegesi più autentica e consona alla questione. Ciò nondimeno, come è già stato osservato, occorre altresì prendere in esame l'atto poetico nella sua inscindibile connessione con il contenuto di verità che esso porta alla luce: l'astratta separazione dei due aspetti dà adito a svariati errori e fraintendimenti, i più frequenti (e gravi) dei quali ruotano attorno all'indifferenziazione tra opera d'arte e manufatto, all'appiattimento dell'opera d'arte sulla sua temperie culturale di appartenenza e alla sua risoluzione nella contingenza di un gesto poetico che produce diverse cose, in mezzo a cui si trova, anche, l'opera d'arte. L'opera d'arte non si può inscrivere, come erroneamente stimava Ernst Cassirer, tra quelle forme simboliche il cui maggior compito è di «trasformare il mondo passivo delle semplici impressioni, nelle quali lo spirito a tutta prima appare rinchiuso, in un mondo della pura espressione spirituale»⁷. Certo, è irrefutabile che nel corso dei secoli, e in una qualche misura finanche nel nostro presente, alcune opere d'arte siano venute a ricoprire una funzione simbolica anziché essere semplicemente circoscritte al loro genuino evento veritativo; tuttavia, simili considerazioni si pongono sempre a posteriori rispetto al momento dell'instaurazione dell'opera, giacché sono pur sempre riconducibili alla dimensione dei suoi possibili usi e interpretazioni, non meno della gamma di sensazioni che essa procura a coloro che ne fanno esperienza diretta: istanze tanto indispensabili, che fanno parte della traduzione dell'evento dell'opera, quanto non sufficienti per dirimere la complessità del problema.

⁷ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Pgreco, Milano 2015, vol 1, p. 13.

Ebbene, è proprio perché l'arte conserva invece una sua essenza che, per fare un esempio, il dipinto *Rain, steam and speed* di William Turner è testimone di un'unicità che non appartiene soltanto alla congiuntura storica in cui la seconda rivoluzione industriale incominciava a vedere i suoi albori; che i ritratti di Federico da Montefeltro e consorte o la Pala di Brera, commissionati a Piero della Francesca, non smarriscono la loro dignità se posti in una prospettiva estrinseca a quella dell'autorappresentazione simbolica delle imprese del signore di Urbino, e così via con innumerevoli altri casi. Sono le regole e le leggi immanenti di quel serissimo gioco che è l'arte ad impedire che un'esperienza adulterata e parziale dell'opera si proponga come essenziale e *ad rem*. È questa la ragione per cui l'opera d'arte non sarà mai immediatamente trasponibile nella sua museificazione, per cui sarà sempre plausibile discorrere di arte come universale concreto – ed è dalla negazione del contenuto di verità dell'arte che discendono certe forzature particolarmente in voga, quali l'estensione del concetto di arte alle più variegata forme dell'agire, cronologicamente o geograficamente localizzate nelle più disparate parti del globo, senza possibilità alcuna di integrazione; scheletri e ruderi di un'arte remota, godibile solo previe raccapriccianti ricostruzioni storiografiche; *breviter*, l'equiparazione astratta tra le diverse espressioni dell'arte e le singole opere, la fede secondo cui sono titolari dello stesso grado di potenza, in nome del soggettivismo, del relativismo, di uno storicismo dozzinale o del più bieco psicologismo.

3. Il vero dell'arte come istanza indisgiungibile dalla produzione di un'opera

L'instaurazione della verità dell'arte apre una breccia nella continuità di senso del mondo. L'opera si crea il proprio spazio, vi si incardina e agisce come una soglia tra un prima, dove ancora l'opera non si mostrava, e un dopo a cui spetta di salvaguardarne e inverarne l'esistenza. Essa illumina

retroattivamente le opere pregresse e si impone come punto fermo per le opere che verranno. Già T.S. Eliot aveva in una certa misura intuito questo assunto fondamentale: «Ciò che avviene con la creazione di una nuova opera, avviene simultaneamente anche a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta»⁸. L'opera risponde a una legge immanente che le consente di sopravvivere non in virtù del suo valore di reperto o di sola testimonianza, bensì della sua peculiarità come evento poetico veritativo. Nelle parole di Heidegger:

Il porsi in opera della verità apre il prodigioso, rovesciando l'ordinario e ciò che è mantenuto come tale. La verità, aprendosi nell'opera, non trova in ciò che è durato finora né fondamento né giustificazione. Ciò che è durato finora non trova nell'opera che la confutazione della sua realtà esclusiva. Ciò che è instaurato dall'arte non trova né contrappeso né compenso in ciò che è immediatamente presente e disponibile. La fondazione è un traboccamento, una donazione⁹.

Alla luce di quanto si è detto, si ricava che la *poiesis* di un'opera d'arte è indice di due fatti fondamentali: *in primis*, che l'opera dis-vela come contenuto di verità una propria intrinseca necessità formale, esattamente come il risultato di un'operazione aritmetica non è desumibile dal momento contingente della risoluzione, in quanto è già presente nella natura stessa dell'operazione a prescindere dal soggetto risolutore; in secondo luogo, mantenendo ferma la similitudine scientifica, l'opera d'arte rifulge nella storia riverberando se stessa al pari di una nuova legge. L'opera fissa un nuovo *métron*, apre un nuovo campo di forze, imprime la propria marca nelle opere a venire obbligandole al confronto, che sarà sempre più o meno fruttuoso in relazione alla capacità dell'artista o del critico di sapere, nelle opere passate, leggere e «dischiudere le segrete disposizioni dell'opera, eseguire i suoi celati propositi»¹⁰. Tale confronto, va da sé, non è mai imitazione, né tantomeno è riducibile ad una scolastica e arida applicazione di formule. Per fare un esempio, adottando una prospettiva squisitamente

⁸ T.S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, in *The sacred wood*, Alfred A. Knopf, New York 1921, p. 44.

⁹ *UdK*, Chiodi p. 59.

¹⁰ W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco*, a c. di N.P. Cangini, Mimesis, Milano 2017, p. 97.

costruttiva, ovverosia senza scomodare gli eventuali linguaggi e le poetiche che soggiacciono alla dignità delle opere, confrontarsi con le composizioni di Johannes Brahms non significa comporre assecondando *ancora* le regole conformi al tardo linguaggio tonale o industriarsi allo scopo di soddisfare l'obiettivo di riportarle in auge, bensì fare tesoro delle contraddizioni presenti in esso che la prassi musicale brahmsiana ha portato all'evidenza; analogamente, si pensi al fatto che nessun accademico interessato all'opera di Georg Ernst Stahl si sognerebbe per questo di affacciarsi oggi allo studio dei gas accogliendo *ancora* i dettami della teoria del flogisto. Una genuina storia dell'arte, di riflesso, sarebbe solamente quella disciplina capace di scandire gli istanti paradigmatici che ordiscono la trama del fare artistico e di riattualizzare l'urto del loro evento.

È precisamente la conformazione strutturale l'elemento chiave che, messo in rapporto a *poiesis* e *téchne*, ci consente di stabilire secondo essenza l'ente artistico nella sua specificità rispetto ad enti di altra origine o fattura. Esso contiene in sé tutti i predicati che denotano l'opera nella sua formatività: dalla storia delle tecniche e dei materiali, i processi costruttivi, al suo grado di coerenza interna, fino all'indagine analitica dei canoni stilistici adottati e riformulati secondo le esigenze dell'artista. Si scoprirà inoltre che uno studio dell'arte *iuxta propria principia* renderà più semplice seguire i percorsi *tra* le opere stesse, rendendo evidente il modo in cui molteplici linee di sviluppo si possano intersecare in un *unicum* fattuale. Sia, per esempio, la linea di sviluppo considerata la storia della prospettiva: immaginiamo un confronto proficuo con quelle opere pittoriche dove essa cresce e prolifera. Attraverso l'irrompere nella storia che le caratterizza, le opere scandiscono le fasi di crescita e fioritura della prospettiva; ciascuna opera è indispensabile al processo organico generale, senza tuttavia contravvenire all'autonomia del proprio mondo distintivo. Seguendo la linea di sviluppo indicata, è possibile rielaborare e riattualizzare in ogni opera gli interrogativi fondamentali posti dall'apparire fenomenico particolare (la forma prospettica, nel nostro caso)

dell'universale (l'essenza dell'arte), universale che viene ad assumere, perciò, concretezza storica. Nel complesso, si origina una linea ideale di sviluppo, priva di *télos*, che mantiene le opere entro i necessari limiti della tradizione, escludendo al contempo l'ipotesi che, d'altra parte, ogni opera possa reiterare pedissequamente il già avvenuto, pena la sua perdita di efficacia. Vediamo così sbocciare una panoplia di germogli dal ramo della prospettiva: dalla versione vitruviana del canone di Policleto a Giotto e Guariento, da Piero della Francesca e Leon Battista Alberti a Mantegna e Pinturicchio, senza tralasciare il Rinascimento tedesco, i grandi paesaggisti, Renoir, Braque e Picasso... Tra-durre la forma prospettica nell'opera significa concentrarsi sulla sua peculiare natura e svilupparla sicché possa addivenire, per necessità, a un sempre nuovo compimento. Chiaramente, si deduce che lo stesso ragionamento sia applicabile senza intoppi ad altre linee di sviluppo non contemplate nel nostro esempio.

Ma tutto ciò non si dà *ex post* rispetto al momento propriamente poetico dell'opera. Quanto, in questi che ci accorgiamo essere soltanto degli spunti, si è cercato di esplorare scandito in sezioni ben definite, appartiene all'esperienza artistica sinteticamente. L'opera contiene in sé la traccia della sua *poíesis*, così come essa le è stata impressa dal suo creatore secondo ragione. Al fine di poter riconoscere l'essenza dell'arte, occorre far sì che questa sia sempre commisurata alla sua radice evenemenziale, alla sua insorgenza creativa come attimo più alto della produzione di verità, alla sua volontà originaria di essere autoaffermazione. Trattenerne la costellazione concettuale dell'arte, in tutta la sua pregnanza, e saperla portare alla luce della forma vera dell'opera, è il solo modo per rendere giustizia alla sua intima natura di suprema legislatrice.

Nota bibliografica

ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, a c. di C. Natali, Laterza, Roma-Bari 1999.

—, *Metafisica*, a c. di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.

BENJAMIN, Walter, *Il concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco*, a c. di N.P. Cangini, Mimesis, Milano 2017.

CASSIRER, Ernst, *Filosofia delle forme simboliche*, Pgreco, Milano 2015.

ELIOT, Thomas Stearns, *Tradition and the individual talent*, in *The sacred wood*, Alfred A. Knopf, New York 1921.

ERODOTO, *Le storie*, a c. di A. Colonna, F. Bevilacqua, UTET, Torino 1996.

HEIDEGGER, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, hg. v. F.-W. von Herrmann, *Gesamtausgabe* Bd. V, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2003 [*UdK*] (edizioni italiane consultate: a c. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968; a c. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014).

—, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a c. di G. Vattimo, Mursia, Milano 2014.

—, *Sein und Zeit*, hg. v. F.-W. von Herrmann, *Gesamtausgabe* Bd. II, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977 [*SZ*] (edizione italiana consultata: a c. di P. Chiodi, revisione di F. Volpi, Longanesi, Milano 2005).

OMERO, *Odissea*, tr. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2010.

PINDARO., *Νεμεόνικοι*, ed. Mommsen 1866.

—, *Πυθιόνικοι*, ed. Mommsen 1866.

SCHMITT, Rüdiger, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Harrassowitz, Wiesbaden 1967.

SVENBRO, Jesper, *La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*, Lunds universitet, Lund 1976.

WOODARD, Roger D., *The textualization of the greek alphabet*, Cambridge University Press, New York 2014.