

SEZIONE: MONOGRAFICO

ARTE, LIBERTA' E POLITICA. PER UN'ESTETICA OLTRE IL NICHILISMO CONTEMPORANEO

Aurora Guzzetti

ORCID: 0009-0002-0612-4963
Università degli Studi di Perugia
Contacts: guzzettiaurora@yahoo.it

ABSTRACT

Questo articolo esplora l'essenza dell'arte come esperienza liminale in cui il visibile si apre all'invisibile e il fenomeno rimanda al noumeno. Lungi dall'essere ridotta alla mimesi o alla mera funzione estetica, l'arte emerge come *metaxù*, uno spazio di rivelazione in cui l'essere si manifesta attraverso frammenti e ferite. Dal mito della caverna di Platone alla prospettiva invertita delle icone, dalle avanguardie del XX secolo al disincanto postmoderno, diverse traiettorie rivelano come l'immagine conservi un eccesso di significato irriducibile alle logiche del dominio o del consumo. L'arte diventa così preghiera silenziosa e resistenza ontologica, come testimoniano Carpi nei campi di concentramento o Burri con le sue tele bruciate. Nell'era della "riproducibilità tecnica" e della "società dello spettacolo", essa conserva la sua vocazione originaria: essere un'epifania della verità, un'apertura all'alterità e un possibile fondamento per un nuovo umanesimo.

Parole chiave: estetica, etica, umanesimo, libertà

ART, FREEDOM, AND POLITICS. TOWARDS AN AESTHETIC BEYOND CONTEMPORARY
NIHILISM



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



This article explores the essence of art as a liminal experience in which the visible opens onto the invisible and the phenomenon points to the noumenon. Far from being reduced to mimesis or mere aesthetic function, art emerges as *metaxù*, a space of revelation where being manifests itself through fragment and wound. From Plato's cave myth to the inverted perspective of icons, from the avant-gardes of the twentieth century to postmodern disenchantment, different trajectories reveal how the image preserves an excess of meaning irreducible to logics of domination or consumption. Art thus becomes silent prayer and ontological resistance, as witnessed by Carpi in the concentration camps or Burri with his scorched canvases. In the age of "technical reproducibility" and the "society of the spectacle", it retains its original vocation: to be an epiphany of truth, an opening to alterity, and a possible foundation for a new humanism.

Keywords: aesthetics, ethics, humanism, freedom

1. *L'essenza dell'arte tra rappresentazione e rivelazione*

La definizione dello statuto dell'arte è stata da sempre un'urgenza per la filosofia «in quanto essa [...] riguarda propriamente l'uomo e la sua essenza più profonda»¹: le innumerevoli visioni ben rispecchiano il corso millenario della Storia e, talvolta, risultano ampiamente diversificate tra loro; alcune si sono difatti poste esplicitamente come superamento delle precedenti, altre soltanto come loro contrapposizione.

A puro titolo d'esempio, lo stesso concetto di *mimesis* trovò in due differenti epoche storiche altrettante interpretazioni: Platone, coerentemente con la sua filosofia, svalutò la produzione artistica, considerandola una mera copia di second'ordine², mentre, dal canto suo, Aristotele affermò che l'arte – in quanto «testimonianza di un bisogno universale»³ innato – non possa e non debba essere ridotta meramente a copia del mondo.

¹ M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020. Un tempo e il suo orizzonte di senso*, Piè di mosca, Perugia 2021, p. 15.

² È pur vero che, nel dialogo *Timeo* è possibile scorgere un'apertura a un'interpretazione meno *tranchant*: la somiglianza tra l'immagine raffigurata e il prototipo permette difatti un rispecchiamento, anche se parziale, dell'oggetto stesso, rendendo l'opera non un'algida copia, bensì una sua riproposizione terrena. Ciò garantisce una rivalutazione della natura dell'immagine che sarà ripresa successivamente – durante il periodo delle lotte iconoclaste – dai Padri orientali, al fine di legittimare teoricamente le icone sacre.

³ J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini* (1997), tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999, p. 394.

In questo secondo caso l'arte è un'attività libera e naturale per l'uomo in grado di procurargli piacere e continua fonte di crescita, poiché non conchiude il suo orizzonte di senso nell'imitazione della realtà, ma apre a una costante rielaborazione della stessa: l'artista non sarebbe pertanto un mero *replicatore*, ma colui che offre, attraverso il suo sguardo, la «comprensione architettonica della realtà»⁴; l'arte, di conseguenza, non può essere ridotta a un processo meramente meccanico, privo di sforzi spirituali e soprattutto di analisi.

La pretesa di ridurre l'arte alla sola imitazione della realtà ha prodotto in tutto l'Occidente il rifiuto dell'arte iconica e della peculiare tipologia di prospettiva che le è propria: la prospettiva rovesciata. Tale tecnica, bizzarra agli occhi di un occidentale, è impiegata tutt'oggi nella *scrittura*⁵ delle icone orientali e si caratterizza per la possibilità di mostrare allo spettatore parti di edifici, tavole, libri e del viso umano che dovrebbero essere esclusi da una rappresentazione correttamente prospettica.

Pavel Florenskij, in un passo chiaramente sprezzante nei confronti degli iconografi russi che, sul finire del XVII secolo avevano iniziato ad adeguarsi alla "moda occidentale", sottolinea come sia proprio il maggior discostamento dell'icona dalle regole prospettiche a indicare la grandezza dell'iconografo che l'ha "dipinta", giacché «[...] le icone che corrispondono a un manuale di prospettiva sono noiose e senz'anima [e] [...] appartengono soprattutto a maestri di seconda e terza categoria»⁶.

Il filosofo e matematico russo si spinse ancora oltre nella sua apologia, affermando che l'invenzione moderna della prospettiva nacque non tanto all'interno dell'arte pura, quanto all'interno di quella applicata: è difatti nel campo teatrale che si riscontra l'esigenza di imitare per «sostituire la realtà con la sua apparenza»⁷.

Intuitivamente viene naturale porre un'analogia tra la dimensione teatrale e il *Mito della caverna* di Platone: i prigionieri sono assimilabili allo spettatore di un'opera teatrale, il quale è difatti "incatenato" alla poltrona e osserva la realtà attraverso una sorta di barriera – assimilabile al velo di Maya di schopenhaueriana memoria – che gli

⁴ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (1919), tr. it. di C. Muschio, N. Misler, Gangemi Editore, Roma 2003, p. 82.

⁵ Cfr. G. R. Poqui, *Come si dipinge un'icona* (1990), tr. it. del Monastero russo Uspenskij di Roma, Piemme, Casale Monferrato 2001.

⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 74.

⁷ Ivi, p. 82.

impedisce di penetrarne l'essenza autentica. Il prigioniero liberato viene dunque a coincidere con l'iconografo, colui il quale riesce a cogliere la verità, il Bene.

L'utilizzo della prospettiva in ambito artistico occidentale è allora «soltanto uno schema (e per di più uno dei possibili schemi di rappresentazione) che corrisponde non alla percezione del mondo nell'insieme, ma soltanto a una delle possibili interpretazioni del mondo»⁸.

D'altro canto, non è forse prerogativa dell'arte in senso lato quello di incarnare ed esplicitare al meglio un dato punto di vista? Certamente lo è nel caso dell'arte delle cosiddette Avanguardie, sviluppatesi agli inizi del XX secolo in aperta contrapposizione alla società borghese e al predominio della sua mentalità utilitaristica: il dispiegarsi di una nuova concezione dell'arte si manifestò già nel 1910, quando Vasilij Kandinskij scrisse *Lo spirituale nell'arte*.

L'arte astratta⁹ «[...] non è più, come nel Cubismo, il risultato della stilizzazione geometrica di elementi presenti nel mondo esterno. Posto che il principio dell'arte è solo la verità interiore, è lo spirito che autonomamente, a partire da sé, esprime una realtà di armonia al di là e contro il disordine che regge il mondo esteriore»¹⁰.

L'arte della nuova epoca – l'arte dell'era dello Spirito, rifacendosi esplicitamente all'estetica hegeliana e, di conseguenza, alla tripartizione gioachimita delle età del mondo – non poteva non colorarsi di tinte spirituali: il punto di partenza era chiaro, l'arte doveva poggiarsi sull'interiorità e doveva liberarsi da ogni servilismo nei confronti delle forme “naturali”. Doveva rendere «visibile l'invisibile»¹¹.

La realtà in sé, contrariamente alla concezione kantiana, è difatti per Kandinskij conoscibile: il velo di Maya – costituito, in questo caso, dalla personalità dell'artista e dallo stile dell'epoca nel quale egli è immerso – viene stracciato dalla pratica artistica, attraverso la quale è possibile arrivare al *noumeno*, ovvero l'essenza dell'arte, atemporale e *aspaziale*, finalmente libera dalla schiavitù della materia.

L'arte è dunque apertura alla vera natura della cosa¹² e, pertanto, istituzione storica dell'essere. Questa particolare sensibilità è messa ben in luce nell'*action painting* di

⁸ Ivi, p. 79.

⁹ Cfr. G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait?* (2003), Folio Essais Gallimard, Parigi 2003.

¹⁰ M. Borghesi, *La terza età del mondo* (2020), Studium edizioni, Roma 2021, p. 177.

¹¹ R. Soupault-Niemeyer, “Centenaire de Kandinsky. Du cheval au cercle”, *XX siècle*, XXVII, 1966, p. 34.

¹² Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), tr. it. di I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000.

Jackson Pollock: in questo caso l'opera non nasce a partire da un progetto o disegno preparatore – come nel caso della pittura paesaggistica trecentesca e rinascimentale, ma non solo –, bensì da un processo di *trance*, nel quale l'artista si rimette completamente al proprio inconscio e al ritmo vitale in senso lato.

Seguendo il discorso heideggeriano sorge inoltre spontanea un'analogia con i concetti aristotelici di potenza e atto: l'opera d'arte sta all'atto come la sua essenza sta alla potenza, laddove l'atto viene a indicare la determinatezza della cosa e la potenza la sua indeterminatezza; ne segue logicamente che l'atto precede ontologicamente la potenza.

Date le siffatte considerazioni emerge necessariamente una riqualificazione del ruolo dell'artista: egli non potrà più essere il creatore geniale, non crea la forma giacché quest'ultima è già presente, seppur in modo latente, nella cosa stessa: l'artista è pertanto «[...] puro tramite che, nel fare l'opera, quasi si annulla perché questa venga alla luce»¹³. L'arte diviene dunque una *metaxologia* «capace di ricongiungere fenomenologia e metafisica»¹⁴, «[...] luogo di incontro tra l'umano e ciò che [...] lo precede»¹⁵. Ponte che mette in relazione l'uomo attuale non soltanto con chi lo ha preceduto, bensì anche con le qualità a essi implicite e con la stessa possibilità di superarne i limiti: Joseph Beuys in primis colse appieno questo carattere peculiare dell'arte e ciò è riscontrabile nella sua genuina volontà di confrontarsi costantemente con personaggi della cultura passata, quali Goethe, Steiner, Schelling, Hölderlin etc. La comunicazione con l'altro da sé è difatti la sola possibilità di aprire a una vera creatività, in quanto luogo di incontro dell'uomo per l'uomo.

Lo statuto dell'artista non risiede pertanto in un diploma d'arte, né tanto meno in colui il quale lavora «nell'ottica di una intenzionalità tutta ancora eminentemente “formale”»¹⁶; chiunque può divenire un artista, a patto che voglia davvero cogliere l'essenza profonda dell'arte. Arte che apre alla «forma realmente adeguata d'esistenza»¹⁷ che è propria dell'uomo in quanto tale. Uomo concepito come intrinsecamente predisposto all'azione, tanto individuale quanto collettiva: se difatti è vero che l'artista – così come l'essere

¹³ Ivi, p. 53.

¹⁴ M. Marianelli (a cura di), *Entre. La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020, p. 65.

¹⁵ M. Marianelli, “Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare”, in G. Argiolas (a cura di), *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma 2022, p. 235.

¹⁶ M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020*, cit., p. 38.

¹⁷ Ivi, p. 39.

umano *tout court* – è autonomo, è altrettanto vero che tale indipendenza non presuppone una chiusura nei confronti dell'altro relazionale.

La visione dell'alterità quale entità nemica e pericolosa è difatti aliena allo statuto dell'Arte, giacché in essa l'altro vissuto è autentica rivelazione della trascendenza: come nel caso dell'*autrui* levinasiano, è nell'epifania dell'incontro che si comprende la necessità e insostituibilità dell'altro da sé. Necessità che implica anche la possibilità di libertà per entrambi gli individui interessati dalla relazione. Una libertà essenzialmente politica dunque.

La cessazione della dicotomia individuo-Stato diviene pertanto possibile nella sola resa estetica delle idee: arte, filosofia e politica si intrecciano in una commistione senza precedenti, nell'interesse di un'autentica legittimazione di ciascuna componente. L'identità di soggetto e oggetto può essere colta in forza della filosofia, ma tale corrispondenza è attuabile soltanto nei termini di un'intuizione interna non universalmente riconoscibile: il passaggio cruciale, ossia rendere identificabile ai più tale intuizione, viene garantito proprio dall'arte, la quale è in grado di intendere oggettivamente il principio unico¹⁸.

L'arte, dunque, libera l'uomo e lo conduce verso il luogo dello spirito, ma ha anche un compito più squisitamente etico: una volta raggiunta l'essenza, deve riuscire a esprimere il suo contenuto in forme sensibili, comprensibili ai più; l'interiorità non deve pertanto essere solamente colta dall'artista, ma deve essere portata a espressione, dimodoché possa agire sullo spettatore. Essa, in quanto oggettiva, è in grado di porsi quale *entre-deux* tra teoresi e pratica, tra filosofia e politica. Un dono sociale¹⁹ che è allegoria del più vasto e complesso rapporto uomo-sacro: quest'ultimo, luogo separato, ma accessibile²⁰, garantisce la possibilità non soltanto di convivere con il *caos* proprio di ciascun essere umano senza sfociare nel regno della follia, bensì anche di conoscerlo e abitarlo.

3. Parabola di una resistenza silenziosa

¹⁸ Cfr. F. W. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), tr. it. di M. Losacco, Laterza, Roma-Bari 1990.

¹⁹ Cfr. E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux: Pour une métaxologie*, Hermann, Parigi 2019.

²⁰ Cfr. U. Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano 2000.

La mattina del 23 gennaio 1944, giorno del suo arresto a Mondonico, Aldo Carpi si trovava – ironia della sorte – nel suo studio a dipingere *L'arresto degli Arlecchini*: un'opera dal tono tragicomico, ambientata in una piazza milanese grigia e opprimente. In essa, sei figure mascherate cercano di sottrarsi alla cattura delle *nere* guardie, trasformando la tensione in una sorta di danza liberatoria. Quei sei arlecchini, ispirati ai figli dello stesso Carpi²¹, incarnavano un desiderio di fuga e di vita: un gesto simbolico di ribellione contro la società oppressiva e poliziesca che li voleva piegare.

Il legame della famiglia Carpi con la Resistenza era difatti noto: il pittore, docente all'Accademia di Brera e poco incline a compromessi con il regime, aveva educato i figli all'antifascismo, pagando a caro prezzo tale scelta. Paolo sarebbe stato deportato a Flossenbürg e, successivamente, ucciso a Groß-Rosen; Pinin imprigionato, ma liberato in seguito a uno scambio di prigionieri; Fiorenzo e Cioni costretti all'esilio in Svizzera.

Carpi fu, a sua volta, vittima di una denuncia meschina da parte di un collega senza scrupoli, pronto a guadagnarsi prestigio e vantaggi personali sacrificando la vita di un altro essere umano, colpevole di un unico capo d'accusa, seppur il più intollerabile in tempi di dittatura: preservare la propria umanità in un mondo votato all'oscurità.

L'annichilimento dell'*altro* non era difatti sufficiente: occorreva che questi venisse umiliato pubblicamente, additato come il vettore di un morbo mortale per la salute dell'apparato burocratico e, dunque, della stessa società che su di esso si reggeva.

L'*outsider* doveva essere isolato, soggiogato, privato di qualunque libertà, pena il biasimo sociale e l'incarcerazione-deportazione dello stesso complice²². La maggioranza della popolazione, tanto italiana quanto tedesca, era assuefatta dalla portentosa propaganda di regime, al punto tale da considerare la prevaricazione non un atto deplorabile, bensì una virtù.

L'esercizio della forza, la superiorità razziale e l'assenza di pietà nei confronti degli *Untermenschen* (subumani) venivano esaltati quotidianamente nelle opere d'arte e nelle immagini dei manifesti, votate alla diffusione e all'attecchimento di falsi ideali.

²¹ Cfr. A. Carpi, *Diario di Gusen* (1993), Einaudi, Torino 2023.

²² «Durante la mia permanenza a San Vittore è partita una colonna di ebrei, lunga, molto lunga [...]. La colonna era chiusa da un giovane che non era un ebreo, un bel giovanotto che era stato preso perché aveva nascosto in casa degli ebrei: camminava ultimo, con le braccia dietro la schiena e i polsi legati col fil di ferro» in A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., pp. 5-6.

La naturale capacità dell'arte di porsi quale *metaxù*, ponte fra l'uomo e ciò che lo circonda e trascende, venne così plagiata, svuotata di qualsivoglia interiorità e piegata ai fini politici, rendendola uno strumento di dominio indispensabile. Arte, politica e filosofia si intrecciarono in una commistione senza eguali affinché ciascuna componente legittimasse non soltanto l'esistenza, ma anche (*sic!*) gli esiti di ognuna: lungi dall'esprimere il contenuto dell'Essenza in forme sensibili, l'arte così incorporata assunse i connotati di un nodo scorsoio dal quale fu quasi impossibile fuggire.

Come scrive lucidamente Carpi, «tutto si fraziona, si disperde e così la forma creativa si annulla in forme puramente contingenti, talora politicamente contingenti»²³: l'arte si riduce a un incatenamento, un "essere-inchiodati" privo di eccedenze, soggiogata al volere di un Io-corpo meramente biologico²⁴.

Le opere *entartet* (degenerato), ossia tutti quei quadri o sculture che non rispecchiavano i valori fondanti del regime, erano bandite e sostituite da immagini celebrative della razza e della disciplina: non vi era possibilità di sottrarsi a tali dogmi. Nel *Diario* Carpi ricorda che, anche lui, fu soggetto a questa ulteriore "selezione", giacché fu costretto a produrre lavori nel solo stile gradito agli aguzzini. Era questo l'unico mezzo per garantirsi un minimo di rispetto e sopravvivenza²⁵.

«Tacere e operare, *ora et labora*», solo così vi era un barlume, seppur minimo, di speranza di salvezza²⁶. Continua Carpi: «devo dipingere [...] cose che a "loro" interessino – perché è necessario che interessino a "loro" – altrimenti quel po' di comodo che mi sono conquistato è perduto, e per me vorrebbe dire la morte»²⁷.

D'altronde «nessuno vuol vedere il *Muselman*»: nessuna scena di realtà, nessun ritratto autentico, soltanto un costante e meccanico lavoro manuale di riproposizione di fotografie. In tale contesto il lavoro – tanto artistico quanto materiale – lungi dall'essere la reale "sostanza" umana, diviene «essenzialmente dolore, fatica e sofferenza»²⁸.

²³ Ivi, p. 26.

²⁴ Cfr. E. Levinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo* (1934), tr. it. di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 2024.

²⁵ «naturalmente dovevo dipingere quello che volevano loro e come piaceva a loro. Una volta ho fatto un quadretto di un gruppo di persone in conversazione con una tecnica un po' impressionista e ho dovuto subito cambiare musica. [...] Così mi facevano lavorare e mi davano magari un po' di latte; e mi procuravano un certo rispetto [...]» in A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., p. 22.

²⁶ Cfr. O. Friedrich, *Auschwitz. Storia del lager 1940-1945* (1982), tr. it. di P. Canton, Baldini&Castoldi, Milano 1994.

²⁷ A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., p. 32.

²⁸ K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche* (1941), tr. it. di G. Colli, Einaudi, Torino 2000, p. 394.

Carpi lo sottolinea spesso nelle pagine del suo *Diario*, ma queste considerazioni spontanee sono sempre accompagnate da un incrollabile voto di fede: «nella preghiera non sono prigioniero [...]», «non è la contingenza corporea che conta in noi, è il noi spirituale, ciò che ci forma e ci fa amare [...]» e ancora «se dipingo mi porto fuori dall’ambiente e vago lontano con la fantasia»²⁹. L’atto di creazione eleva l’uomo persino al di là del filo spinato e delle torri di un campo di concentramento, sebbene condizionata da certi dettami e limiti. Permette di conquistare un peso morale unico che vivifica lo spirito, erigendolo a bastione di resistenza tanto individuale quanto collettiva. È il Verbo che, come nel religioso, si fa carne e parla agli uomini. È speranza, ma anche segno innegabile di salvezza.

Carpi ne era convinto: la pittura lo salvò da morte certa, poiché il lavoro coatto nella cava di pietra lo avrebbe sicuramente debilitato a tal punto da renderlo *inutilizzabile*.

Ma egli riuscì a sopravvivere grazie alla sua dote artistica, alla sua vocazione, non soltanto dal mero punto di vista fisico: l’Arte, come una preghiera, lo accompagnò in questo inferno in terra, concedendogli il dono più prezioso in un simile contesto. Una sopravvivenza non bestiale, bensì *umana*. Un lusso che, ahimè, in pochissimi poterono permettersi.

È vero, in una situazione del genere la pittura sembrò spesso più una condanna che una salvezza e Carpi lo evidenzia bene³⁰, ma ciononostante egli non perse mai la speranza:

«sono alla base di me stesso, ma non mi dispero, non ho mai sentito disperazione: sempre calma, speranza, sguardo in alto e lontano»³¹.

Indubbiamente, la paura di non essere più un “pittore”, nel senso autentico del termine, una volta conclusasi questa terribile esperienza si fece sentire ripetutamente, ma la «bestiola» se ne stette in letargo, attendendo con placida calma e senza ardore l’arrivo della Primavera.

E così fece, dipingendo 74 quadri fino al giorno della Liberazione: con l’arrivo degli americani nel maggio 1945, nonostante la febbrile carneficina consumata poco prima a

²⁹ A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., pp. 24-39-43.

³⁰ «questo dipingere, Maria, con la testa in un sacco [...]», «ogni possibilità d’azione qui è tolta [...]», «difficilmente faccio un lavoro ispirato col cuore, ma lavori su riproduzioni che trovo qui», «fare un dipinto da una fotografia nera è sgradevole [...]», «è il mio lavoro che mi stanca perché è senza risorse e senza base», Ivi, pp. 32-47-51-57-61.

³¹ Ivi, p. 50.

opera dei nazisti e del perdurare di un generale senso smarrimento e pena, l'incubo del lager cessò, così come il lavoro artistico coatto. O così parve.

Certamente la bravura di Carpi e la mania degli americani per i ritratti furono una combinazione critica, giacché tardarono il rimpatrio tanto agognato del primo. Perlomeno i visi erano, questa volta, decisamente più simpatici e belli da ritrarre.

A questo nuovo tipo di coercizione, seppur in termini decisamente differenti, si accompagnò tuttavia un nuovo tipo di liberazione artistico-spirituale: se, in un primo momento, l'arte e l'attività pittorica rappresentarono un baluardo di conservata umanità – liberando così il pittore dalle catene dell'oppressione –, in questa seconda fase significarono piena riqualificazione del proprio ruolo.

Carpi ebbe finalmente occasione di liberarsi dalle imposizioni stilistico-oggettuali naziste, compiendo ciò che avrebbe voluto fare sin dal principio: documentare, attraverso la propria artisticità, lo sterminio. È da questa necessità che prendono vita i disegni della prigionia, disegni scarni, privi di colore, ma profondamente comunicativi.

Alcuni eseguiti a memoria, altri dal vero. Tutti con un unico obiettivo: mostrare ciò che, fino ad allora, gli era stato impedito, per denunciare, per non dimenticare!

Mostrare per ribellarsi al meccanismo concentrazionario che voleva ridurre i deportati a ingranaggi, a *Stücke* (pezzi) senza valore alcuno di cui disfarsi semplicemente. Mostrare per restituire identità e dignità. Mostrare per trasformare il dolore in testimonianza attiva, i soprusi in memoria, l'annientamento in affermazione di Sé.

Un'attività che non venne mai accompagnata – come invece si potrebbe pensare – da un'accecante furia vendicativa: il pittore milanese «non sa odiare»³². L'odio non è una prerogativa necessaria dell'esistenza, al pari del Male e dei suoi frutti: i pezzetti di carta rubati all'oblio sono carichi di pietà, tolleranza e amore. Un amore che, nell'ottica cristiana dell'autore, «corre là dove è la miseria, là dove è l'aridità spirituale, l'impossibilità di credere, la sofferenza atroce dello spirito e del corpo»³³ e mostra a ciascuno la verità dell'esistenza: siamo tutti fratelli.

Nelle pagine del *Diario*, così come nei disegni a matita post-liberazione – seppur molti dei soggetti siano stati uccisi –, Carpi pone dunque in atto un ultimo, ma fondamentale, gesto di ribellione: documentare la vita là dove tutto grida morte, custodire la bellezza nel

³² Ivi, p. 174.

³³ *Ibidem*.

cuore della distruzione, riaffermare la Libertà contro il totalitarismo. L'amore contro l'odio.

4. *Estetica, libertà e politica oltre il nichilismo*

Nel post '45, a causa della «standardizzazione della morte nelle due guerre mondiali»³⁴ e di fronte alle atrocità commesse dai vari regimi totalitari, fare arte sembrava ai più un atto barbarico³⁵; appariva impossibile riuscire a dire alcunché dopo la scoperta dei campi di concentramento e di sterminio, degli eccidi nazi-fascisti, dopo gli orrori dei Gulag e delle purghe staliniane. La scommessa sulla trascendenza sembrava aver ceduto il passo all'esaltazione dell'«utopia dell'immediato»³⁶. Esempio mirabile furono il Neo-Dada, con i suoi *ready-made* e il suo nichilismo, ma anche il movimento Fluxus, votato a una sensibilità antiartistica e anticommerciale.

L'utilizzo di nuovi medium e prodotti autodistruttivi consacrò la *performance art* ad autentica espressione delle esigenze allora imperanti, incalzate da un lato dalla volontà di glorificare il "momento immediato", dall'altro verso l'ineliminabile tensione al divenire: se le performance si esauriscono nell'istante della messa in scena dell'evento, le nuove tecnologie spingono a un'infinita riproposizione dello stesso, consacrando ancora una volta la vita del singolo all'immortalità.

Il movimento in senso lato la fa da padrone, dischiudendo anche la possibilità di *co- creare* un'opera comunitaria in totale libertà: difatti «come nell'universo einsteiniano, nell'opera in movimento il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni. L'opera in movimento, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali»³⁷. Alle catene dell'astratta libertà individuale e a quelle del coercitivo³⁸ collettivismo totalitario, il movimento contrappone un'arte creatrice e libera da qualunque vincolo idolatrico. Solo così sarebbe possibile attuare una viscerale immersione nell'ermeneutica della vita.

³⁴ G. Steiner, *Nel castello di Barbablù* (1990), tr. it. di I. Farinelli, SE, Milano 2002, p. 87.

³⁵ Cfr. T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), tr. it. di C. Mainoldi, M. Pertolini Peruzzi, E. Zolla et. al., Einaudi, Torino 1972, p. 22.

³⁶ G. Steiner, *Nel castello di Barbablù*, cit., p. 87.

³⁷ U. Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 2000, p. 58.

³⁸ Cfr. M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020*, cit.

L'artista, al pari dello schiavo liberato nel mito platonico, si assume dunque l'arduo compito di proporre all'umanità questo «modello reale»³⁹ nel quale il dialogo interpersonale viene non soltanto garantito, ma anche preservato da possibili derive negative.

La libertà a cui ogni uomo aspira, considerando che ciascuno può essere un artista, è da intendersi come la realizzazione di un proprio *telos* intrinseco, che, come tale, non sarà mai perfettamente realizzato⁴⁰: «come la vita, [...] neppure l'arte può dirsi mai 'realizzata'; cioè, se l'artista funge da modello di un'inedita e radicale esperienza di libertà, allora essere artisti potrà diventare un compito per tutti gli esseri umani – essere artisti significherà riuscire a essere uomini finalmente liberi, e dunque realmente conformi a ciò che la natura, in primis, esige da noi»⁴¹.

L'artista dovrà pertanto caratterizzarsi di un vero e proprio ethos, un *modus vivendi* duraturo che, proprio perché non potrà mai dirsi perfetto, sarà consapevole della necessità di un continuo domandare e domandarsi.

Come la vera filosofia, il fare artistico «si propone di educare alla negazione di qualsivoglia presupposto, di ogni già-dato, di ogni astratta quiete e di ogni definitiva risultanza»⁴² e ciò significa assumersi il compito di insegnare all'umanità ad abitare una nuova e inedita *polis*. Questa può essere concepita solamente nella misura in cui ciascuno vedrà finalmente l'altro «come un fine e [non] come un mezzo»⁴³ e ciò implica l'abbandono di qualunque mediazione "sacerdotale" – inteso qui in termini tanto religiosi, quanto secolarizzati – e l'abbattimento di ogni idolo. Emblematico il passaggio del *Diario* dove Carpi ricorda che, una volta conclusasi la guerra, il capitano Vetter fu processato e impiccato per i crimini commessi durante la sua permanenza al campo come responsabile dell'ospedale: emerge che il pittore milanese abbia redatto una deposizione scritta in favore del capitano, la quale tuttavia non portò alla commutazione della pena. Il dato interessante è la gentile umanità che traspare costantemente dalla penna-voce di Carpi:

³⁹ Ivi, p. 33.

⁴⁰ Nella formulazione aristotelica dei concetti di potenza e atto vi è, implicitamente, la possibilità di identificare gradi differenti di esistenza: l'uomo diviene tanto più reale quanto più pone in atto il proprio *telos* – quello di essere un ente discorsivo, capace di intrattenere attività intellettuali –; tuttavia, proprio in virtù del fatto che l'esistenza umana è costitutivamente un'esistenza finita – e non infinita, perfetta, come nel caso dell'atto puro –, l'uomo non potrà mai attuarsi completamente, ma potrà aspirare, in maniera incompiuta, a Essere.

⁴¹ M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020*, cit., p. 46.

⁴² Ivi, p. 50.

⁴³ I. Kant, "Fondazione della metafisica dei costumi" (1785), in *Scritti morali*, UTET, Torino 1995, p. 88.

mai un risentimento o dell'odio. Soltanto la sua fede incrollabile nell'intrinseca bontà umana, in Dio e nell'Arte come faro.

L'arte e la sua bellezza appagano così l'umano desiderio di penetrare il noumeno, giacché permettono a ciascun individuo di trovare, interagire e conoscere sé stessi e gli altri in un costante gioco *dialogico*. Essa è l'unica «silenziosa forma di resistenza all'effimero che la società contemporanea abbia ancora a disposizione»⁴⁴, è ascolto *del* silenzio e ascolto *nel* silenzio.

È quest'ultimo il luogo privilegiato di incontro con ciò che è altro, è apertura all'altro: al pari di un'icona russa del XIV secolo, l'opera così intesa è "preghiera" che aiuta a stabilire una comunicazione con colui il quale «da sempre si dà e che l'uomo è chiamato ad accogliere»⁴⁵.

L'ovvio sforzo che interessa l'iconografo – ma, più in generale, qualunque artista – non si limita pertanto al mero ambito materico-corporale, ma si amplia a ciò che Simone Weil definiva i «“due più nobili sforzi umani”, lavoro e attesa come “passività del pensiero in atto”. Si tratta di sforzi nobili perché implicano un atteggiamento di umiltà, richiesto a chi sa di dover manifestare, rendere perfetta, una verità che è data nel tempo, con riferimento ad un fondamento stabile che esce dal tempo stesso»⁴⁶.

All'atteggiamento di rispettoso «silenzio» al quale l'artista è chiamato per lasciar emergere da sé l'essenza dell'opera, deve tuttavia accompagnarsi un profondo interrogarsi, tanto dell'artista quanto del resto degli uomini, non soltanto sui significati estetici immediati della stessa, ma soprattutto sulle implicazioni che essa necessariamente genera: ciascuna opera è portatrice di un tempo nuovo e come tale presenta risvolti positivi e risvolti negativi. Ciò chiama direttamente in causa il tema dell'attenzione⁴⁷, da riporre tanto nei confronti degli enti che circondano l'uomo, quanto nei suoi simili: essa salva dall'illusione e dal sogno della forza, i quali ridurrebbero l'arte a mero manufatto in balia dei fini utilitaristici delle varie epoche storiche.

L'estetica salva l'uomo perché riesce a elevarlo, a impedirgli di cedere ai suoi più infimi istinti, ma se desiderata con «concupiscenza» – tradendone così l'autentica essenza

⁴⁴ M. Marianelli, "Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare", cit., p. 218.

⁴⁵ Ivi, p. 229.

⁴⁶ Ivi, p. 230.

⁴⁷ Cfr. S. Weil, *Attesa di Dio* (1950), M. C. Sala (a cura di), Adelphi, Milano 2008.

—⁴⁸ essa si tramuta nella peggiore delle condanne: se si cede al torpore della *pesanteur* avrà la meglio la ragione strumentale, la quale – in virtù della forza e associando azione e uso – trasformerà l'arte in un mezzo per alimentare e diffondere un pensiero assolutamente distruttivo e nocivo per la libertà, individuale e collettiva. A questa degenerazione appartiene la concettualizzazione estetica del lavoro coatto nel Terzo Reich: nel delirio narcisista nazista il concetto di «dono di sé»⁴⁹, proprio del lavoro e dell'arte *tout court*, assunse caratteri spettrali, venendo a coincidere con una “donazione” totalizzante culminante nella morte fisica e spirituale dell'individuo.

La riflessione estetica non deve mai pertanto scoprirsi ai colpi della sua corruzione, insidia sempre presente data la connaturale imperfezione umana: la sua natura dicotomica non sarà di certo garanzia di riuscita, ma se formata a interrogare potrà certamente garantire una possibilità. Possibilità di dignità, libertà e uguaglianza *dell'umanità e per l'umanità*.

5. Conclusioni

Il significato di bellezza che emerge da queste considerazioni apre alla possibilità di comprendere «la costitutiva fragilità dell'essere umano»⁵⁰ e di porsi quale ricerca di equilibrio tra nichilismo e verità assolute: in quanto «forma *somma*»⁵¹ della volontà di potenza e forza creatrice, soltanto l'arte può fondare una nuova posizione dei valori in grado di opporsi alla crisi del post-moderno. Pur generandosi da una ferita, viscerale e universalmente condivisa dagli uomini, essa è al tempo stesso apertura e via privilegiata al trascendente: è una ferita che accomuna ciascun uomo, che lo costituisce intrinsecamente; una sorta di *unicum* proprio della stessa ontologia umana e che pertanto interessa profondamente la filosofia⁵².

L'Arte, costantemente in bilico tra ricerca di autenticità e assimilazione a un sistema dominato dalla logica di mercato, deve – ora più che mai nell'era postmoderna – attuare

⁴⁸ Cfr. S. Weil, *Quaderni* (1985 inedito), vol. II, G. Gaeta (a cura di), Adelphi, Milano 1985; Platone, *Fedro*,

G. Reale (a cura di), Bompiani Editore, Milano 2000.

⁴⁹ Cfr. E. Gabellieri, *Penser le travail avec Simone Weil* (2017), Nouvelle Cité, Bruyères-le-Châtel 2017.

⁵⁰ M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020*, cit., p. 85.

⁵¹ M. Heidegger, *Nietzsche* (1961 inedito), F. Volpi (a cura di), Adelphi, Milano 2018, p. 82.

⁵² Cfr. M. Marianelli, “Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare”, cit.; Platone, *Ippia maggiore. Ippia Minore. Ione. Menesseno*, tr. it. di F. M. Petrucci, Einaudi, Torino 2012.

un processo di «"riconfigurazione" e rfigurazione»⁵³ tanto di sé stessa, quanto del linguaggio che le è proprio. Lungi dall'essere un ostacolo è proprio la ferita originaria dalla quale essa si genera a renderla possibilità concreta di un nuovo orizzonte di senso, nel quale è possibile finalmente scorgere l'incontro con l'alterità e con gli enigmi che questa necessariamente porta con sé. Un incontro che non sarà più scontro, bensì *confronto* e *apertura*.

Le opere di Alberto Burri, con le loro bruciature e cuciture, testimoniano emblematicamente questa possibilità: un nuovo linguaggio, una nuova visione radicata nell'esperienza concreta, ma tuttavia non conclusa in essa. La via è sempre, difatti, quella di un'apertura a un orizzonte universale.

Certamente gli avvertimenti di Benjamin e Debord⁵⁴ non sono trascurabili: in un'epoca dominata da immagini «desostanzializzate» e riproducibili infinite volte, appare tutt'altro che semplice l'attuazione di questo nuovo linguaggio. Difficile, ma non impossibile.

La possibilità di istituire un'estetica autenticamente politica potrà difatti, quanto mai, dirsi *perfettibile*: come qualunque altra pratica umana, in virtù del suo intimo e inscindibile legame con la storia, presenta già in sé le proprie coerenze e le proprie contraddizioni e, di conseguenza, la stessa possibilità di superarle⁵⁵.

Duale costitutivamente, luogo dell'*entrée* tra «presentazione sensibile» e «circolarità indefinita, che non coincide mai con [...] una Rivelazione ultima»⁵⁶, l'arte apre dunque a due vie: la discesa in un baratro non solo estetico, bensì anche etico-morale o il superamento dell'apparenza, per amare l'Essere.

Sarà proprio Lei, in quanto autentica portatrice di rivelazione e libertà a mostrare il percorso da seguire: essa avvicina l'uomo a Dio, permettendogli di vedere «ciò che gli altri non vedono, [parlare] come gli altri non fanno e con mezzi che gli altri non possono avere»⁵⁷.

Eterna custode dell'umanità, l'Arte apre alla possibilità di una nuova tipologia di comunione che sarà finalmente in grado di abitare l'umano come luogo di *ri-elaborazione*

⁵³ M. Marianelli, "Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare", cit., p. 212.

⁵⁴ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000; G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. P. Salvadori, F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2017.

⁵⁵ Cfr. A. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* (1981), M. D'Avenia (a cura di), Armando Editore, Roma 2007.

⁵⁶ J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 256.

⁵⁷ A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., p. 55

⁵⁸ A. Carpi, *Diario di Gusen*, cit., p. 25.

continua e incessante di dialogo. Come insegna Carpi, l'Arte – poiché essenzialmente *preghiera* – permette agli artisti, agli uomini pronti a udirne l'energia, di «ricevere dall'infinito qualcuna di quelle minime scintille con cui possono vedere più in alto, al di là del muro umano»⁵⁸. Al di là della prevaricazione, dell'odio e dell'oppressione per giungere finalmente a quella comunione fraterna di anime che dovrebbe essere il solo e unico vero fine dell'umanità intera. Un nuovo *Umanesimo* che, allora e solo allora, potrà essere compiutamente definito tale.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), tr. it. di C. Mainoldi, M. Pertolini Peruzzi, E. Zolla et. al., Einaudi, Torino 1972;
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000;
- BORGHESI, Massimo, *La terza età del mondo* (2020), Studium edizioni, Roma 2021; CARPI, Aldo, *Diario di Gusen* (1993), Einaudi, Torino 2023;
- DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. P. Salvadori, F. Vasarri, Baldini&Castoldi, Milano 2017;
- ECO, Umberto, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 2000;
- FRIEDRICH, Otto, *Auschwitz. Storia del lager 1940-1945* (1982), tr. it. di P. Canton, Baldini&Castoldi, Milano 1994;
- FLORENSKIJ, Pavel, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti* (1919), tr. it. di C. Muschio, N. Misler, Gangemi Editore, Roma 2003;
- GABELLIERI, Emmanuel, *Le phénomène et l'entre-deux: Pour une métaxologie*, Parigi, Hermann, 2019; —, *Penser le travail avec Simone Weil*, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2017; GALIMBERTI, Umberto, *Orme del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000;
- HEIDEGGER, Martin, *L'origine dell'opera d'arte* (1936), tr. it. di I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000; —, *Nietzsche* (1961 inedito), F. Volpi (a cura di), Adelphi, Milano 2018;
- KANT, Immanuel, "Fondazione della metafisica dei costumi" (1785), in *Scritti morali*, UTET, Torino 1995;
- LEVINAS, Emmanuel, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo* (1934), tr. it. di A. Cavalletti, Quodlibet, Macerata 2024;
- LÖWITH, Karl, *Da Hegel a Nietzsche* (1941), tr. it. di G. Colli, Einaudi, Torino 2000;
- MACINTYRE, Alasdair, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* (1981), M. D'Avenia (a cura di), Armando Editore, Roma 2007;
- MARIANELLI, Massimiliano (a cura di), *Entre. La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020;
- , "Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare", in G. Argiolas (a cura di), *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma 2022;
- MARIANELLI, Massimiliano, DONÀ, Massimo, *Beuys e Burri: 1980-2020. Un tempo e il suo orizzonte di senso*, Perugia, "SEMI|Athena", Piè di mosca, 2021;
- PLATONE, *Fedro*, G. Reale (a cura di), Bompiani Editore, Milano 2000;
- , *Ippia maggiore. Ippia Minore. Ione. Menesseno*, tr. it. di F. M. Petrucci, Einaudi, Torino 2012;
- POQUI, Guillem R., *Come si dipinge un'icona* (1990), tr. it. del Monastero russo Uspenskij di Roma, Piemme, Casale Monferrato 2001;
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?* (2003), Folio Essais Gallimard, Parigi 2003;
- SCHELLING, Friedrich W., *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), tr. it. di M. Losacco, Laterza, Roma-Bari 1990;
- SOUPAULT-NIEMEYER, Ré, "Centenaire de Kandinsky. Du cheval au cercle", *XX siècle*, XXVII, 1966;
- STEINER, George, *Nel castello di Barbablù* (1990), tr. it. di I. Farinelli, SE, Milano 2002; WEIL, Simone, *Attesa di Dio* (1950), M. C. Sala (a cura di), Adelphi, Milano 2008;
- , *Quaderni* (1985 inedito), vol. II, G. Gaeta (a cura di), Adelphi, Milano 1985; WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filosofia delle immagini* (1997), tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999.