

Interpretation and Improvisation in the Aesthetics of the Formativity of Luigi Pareyson

Daniele Campesi
dcampesi@tiscali.it

The paper discusses the so-called “theory of formativity” developed by the existential philosopher Luigi Pareyson in his 1954 book “Estetica. Teoria della formatività” and other coeval essays based on aesthetics. In particular, it focuses on the above mentioned theory by exploring two closely-linked concepts: “improvisation” and “interpretation”, showing their profound *liaison*, especially from an aesthetic, hermeneutical and ontological point of view. In fact, Pareyson's theory of formativity can be described as “metaphysics of figuration”, “hermeneutics of art” and original relationship to being and truth.

Interpretazione e improvvisazione nell'estetica della formatività di Luigi Pareyson

di Daniele Campesi
dcampesi@tiscali.it

The paper discusses the so-called “theory of formativity” developed by the existential philosopher Luigi Pareyson in his 1954 book “Estetica. Teoria della formatività” and other coeval essays based on aesthetics. In particular, it focuses on the above mentioned theory by exploring two closely-linked concepts: “improvisation” and “interpretation”, showing their profound *liaison*, especially from an aesthetic, hermeneutical and ontological point of view. In fact, Pareyson's theory of formativity can be described as “metaphysics of figuration”, “hermeneutics of art” and original relationship to being and truth.

1. Dalla forma alla formatività

Diceva Young – nel saggio *Pensieri sulla composizione originale* del 1789 – che l'opera d'arte ha la natura di una pianta: non si può dire che essa sia costruita e fabbricata, messa insieme e composta, ma piuttosto che essa è germogliata e cresciuta. Ciò che rende l'idea della creazione di un'opera d'arte non è l'artificio, ma la spontaneità: non il concetto di *costruzione*, ma quello di *sviluppo organico*.¹

Collocando il rapporto arte-natura all'interno della sfera ad un tempo conoscitiva ed estetica del concetto di organismo – nozione, quest'ultima che gioca un ruolo filosofico primario nell'estetica pareysoniana – questo breve ma significativo stralcio (tratto dal capitolo *Itinerario estetico goethiano*, contenuto nelle *Conversazioni di estetica* del 1966) restituisce in modo assai fedele l'idea fondamentale di “formatività” elaborata da Pareyson circa un decennio prima in *Estetica. Teoria della formatività*². Un'estetica, quella pareysoniana, nella quale soprattutto l'eredità di Goethe e Schiller, di Kant, Fichte e Schelling³ e delle riflessioni di matrice romantica appaiono

¹ L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 119.

² Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988.

³ Cfr. i saggi, di taglio storiografico e analitico, contenuti nei tre volumi dell'*Estetica dell'idealismo tedesco* (I. Kant e Schiller; II. Fichte e Novalis; III. Goethe e Schelling), ora raccolti nelle *Opere complete* curate dal Centro studi filosofico-religiosi Luigi Pareyson di Torino. Crediamo tuttavia, soprattutto ai fini del discorso che stiamo svolgendo, che in particolare Goethe e Schelling forniscano le basi concettuali fondamentali della nozione di formatività in senso

assolutamente centrali e determinanti, benché non esaustive o prevalenti su altre ed egualmente decisive tradizioni di pensiero⁴.

Ma è innanzi tutto in virtù dell'esigenza di affrancarsi dal modello estetico di matrice crociana⁵, che germina e si sviluppa la dottrina della formatività, la quale si propone, dunque, come teoria esplicitamente alternativa alle estetiche di origine o di derivazione (neo)idealistica. Alla base della concezione estetica pareysoniana risiede pertanto un motivo polemico che è

stretto. Infatti, oltre all'apporto goethiano, evidente soprattutto nell'accentuazione plasmatrice ed espressiva di morfologicità del *nisus formativus* in ambito artistico e naturale – analizzata ampiamente negli scritti sull'estetica dell'idealismo tedesco – ma anche in brevi saggi quali *La prima estetica classica di Goethe* e *Due massime goethiane sull'arte*, appare alquanto decisivo l'influsso di una filosofia dell'arte, come quella di Schelling, che faceva del tema dell'indifferenza e unitotalità di forma e materia il proprio centro speculativo, forte del nesso indissolubile fra spirito e natura. Sembra infatti aver giocato un'estrema importanza, nella formulazione dell'estetica pareysoniana, il concetto di "immaginazione" (*Einbildungskraft*), descritto da Schelling nelle *Lezioni sull'identità* del 1802-1803, insieme al concetto di "uniformazione" (*Ineinsbildung*). Il concetto di una coincidenza di spiritualità e fisicità nell'opera d'arte – che è anche il risultato della schellinghiana uniformazione – è attinta, fra gli altri, anche da Schelling, e sarà uno dei cardini tematici della formatività pareysoniana.

⁴ L'estetica della formatività di Pareyson, infatti, è maturata a contatto con una costellazione di pensatori anche molto differenti fra loro ed è stata pertanto sollecitata da svariati influssi e motivi filosofici, letterari e artistici. È infatti nel contesto del personalismo ontologico teorizzato in *Esistenza e persona* che germina, anche alla luce dell'incontro giovanile con la filosofia dell'esistenza (in particolare nelle figure di Heidegger, Jaspers e Marcel) e con lo spiritualismo italiano di ispirazione cristiana (soprattutto nelle figure del maestro Augusto Guzzo, di Armando Carlini e di Luigi Stefanini), la successiva teoria estetica. Proprio la concezione etica di Guzzo, come rileva lo stesso Pareyson, è stata determinante per l'elaborazione di un'originale e personale teoria dell'arte: «Mi avvinceva la concezione, che trovavo in Augusto Guzzo, della vita umana come invenzione di forme, le quali, viventi di vita propria e ormai staccate dall'autore, diventano modelli e danno luogo a stili. Mi parve di poterla coerentemente integrare con due altre idee: l'idea del carattere 'formativo' di tutta l'operosità umana, e l'idea dell'arte come 'specificazione' di questa universale formatività» (L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, p. 7). Non è dimenticare, tuttavia, anche l'influenza esercitata da Stefanini, il primo, in Italia, a proporre una teoria estetica su una base schiettamente personalistica. Cfr. sul rapporto Pareyson-Stefanini in materia di estetica, R. Finamore, "Pareyson e Stefanini. Quale forma e in quale personalismo?", *Annuario filosofico*, XXII, 2011, pp. 131-145.

⁵ Scrive a tal proposito Pareyson: «L'estetica è il campo in cui il predominio di Croce è rimasto più a lungo incontrastato. Ancora nell'immediato dopoguerra l'estetica crociana era in Italia l'unica a cui si facesse riferimento. Ma già premevano nuove esigenze: anzitutto era quanto mai urgente discutere quelle tematiche che la censura crociana aveva dannosamente stornato dall'Italia; e inoltre era necessario elaborare categorie capaci di venire incontro ai nuovi bisogni della situazione mutata» (L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 7). L'edizione Bompiani del 1988 è quella da noi utilizzata nel presente studio. Il prosieguo della prefazione permane identico al testo della prima edizione, apparsa nel 1954 presso la rivista torinese «Filosofia». Per un'aggiornata e approfondita analisi della critica pareysoniana all'estetica di Croce vedi P. D'Angelo, "Il ruolo di Luigi Pareyson nell'estetica italiana del Novecento", *Annuario filosofico*, XXVII, 2011, pp. 59-74, in part. pp. 61-68.

tuttavia intimamente mosso da un profondo e complesso intento filosofico, volto a sostituire «ai principi [estetici] crociani dell'intuizione e dell'espressione, un'estetica della produzione e della formatività»⁶ e, in modo più incisivo, «di metter l'accento più sul fare che sul contemplare»⁷, orientando così la teoria dell'arte – ed è questo, probabilmente, il suo punto di partenza e la sua iniziale ispirazione, nonché uno degli aspetti teorici più originali – nel senso di un'intima e originaria concretezza inerente all'attività artistica come tale. E infatti ciò spiega anche perché Pareyson preferisca la definizione di «estetica della formatività» rispetto a quella di «estetica della forma», in primo luogo per evitare la contapposizione di forma a «materia» o «contenuto» – e cioè di «formalismo e contenutismo» – poiché egli intende, al contrario, concepire «la forma come organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna: totalità irripetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore, conclusa e insieme aperta nella sua definitezza che racchiude un infinito, perfetta nell'armonia e unità della sua legge di coerenza, intera nell'adeguazione reciproca fra le parti e il tutto»⁸.

Legalità, totalità, infinitezza, armonia e stretta relazione fra parte e tutto rappresentano infatti gli aspetti costitutivi della forma intesa come organismo e, viceversa, dell'organismo inteso come una forma complessa, a cui la materia, come vincolo “concreto” e interiore all'organizzarsi della forma stessa, non è estrinseca o meramente opposta, ma ne costituisce, come vedremo più avanti, lo stesso spunto, lo stimolo, lo slancio del fare e dell'operare artistico.

Da quest'ultima, importantissima considerazione ai fini del discorso che stiamo svolgendo, deriva infatti la seconda fondamentale ragione per cui è più opportuno parlare di estetica della formatività e non della forma: dal punto di vista interno ad ogni processo artistico e creativo, per Pareyson, occorre evidenziare il carattere *dinamico* della forma⁹, poiché la forma stessa è

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ L. Pareyson, “Teoria dell'arte. Saggi di estetica”, in *Problemi dell'estetica. I. Teoria, Opere complete*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2009, pp. 91-213, in part. pp. 160-161.

concepibile come «la riuscita di un “processo” di formazione, giacché [essa] non può esser vista come tale se non la si scorge nell’atto di concludere, e insieme includere, il movimento di produzione che vi pone capo e vi trova il proprio successo»¹⁰.

Se le nozioni fondamentali di forma come organismo dotato di un’internata legalità e armonia, nonché di una finitezza che in sé contiene un infinito, e di forma come essenzialmente dinamica, che in sé tende ad esprimere il risultato e la compiutezza di un processo, costituiscono i due pilastri teorici attorno ai quali si sbosza e si definisce l’estetica della formatività, appare d’altra parte non meno decisivo, sul piano storiografico, riflettere su quegli influssi filosofici determinanti che hanno reso così florida di spunti e temi originali la teoria pareysoniana dell’arte.

Due grandi tradizioni filosofiche fanno da sfondo e da supporto concettuale alla suddetta teoria: la prima, già peraltro esaminata, è quella risalente all’antico concetto di organismo e segnatamente a Platone e soprattutto ad Aristotele¹¹; la seconda, è la concezione greca dell’arte come *poieîn*, cioè come «fare», nella quale, precisa Pareyson, non veniva però chiarita «la distinzione dell’arte vera e propria dalla mera tecnica»¹². Recuperando, e anzi, rielaborando il concetto del *poieîn*, Pareyson illustra la formatività come nesso inseparabile di invenzione e produzione, dove «formare significa fare, ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare: un eseguire, un realizzare, *poieîn*, ma non qualcosa di predeterminato secondo una regola predisposta, bensì qualcosa che s’inventa facendolo, secondo una regola che si scopre nel corso del fare»¹³; intesa come tale, inoltre, la formatività inerisce alla *totalità* dell’esperienza e dell’attività umana, ma si inverte, nella sua specificazione, propriamente soltanto nell’arte, come Pareyson osserva già in

¹⁰ L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica. Teoria della formatività*, cit., p. 7.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 8. Del filosofo di Stagira, Pareyson prende in considerazione e valorizza, in virtù di penetranti osservazioni sulla *Poetica* e la *Retorica*, la nozione di «verisimile» come tendente a svincolare l’arte da ogni rapporto empirico e da qualsivoglia riferimento estrinseco: l’opera d’arte, unità *organica* chiusa e definita in se stessa, è quella *totalità* perfetta che, resasi autonoma dall’autore, vive di vita propria e indipendente, esaltando ed affermando, proprio per questo, il mondo autonomo dell’artista. Vedi L. Pareyson, “Il verisimile nella poetica di Aristotele”, in *Problemi dell’estetica. II. Storia, Opere complete*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2000, pp. 95-117, in part. pp. 116-117.

¹² *Ibidem*.

¹³ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova 1985 (quarta edizione), p. 222.

*Esistenza e persona*¹⁴. Ciò significa che, da una parte, ciascuna attività umana possiede un carattere formativo, tanto il pensiero logico-discorsivo, quanto l'agire morale e l'operatività progettuale: questo perché, secondo Pareyson, non c'è opera che non sia anche forma, né un'attività di cui non si dia anche un'arte, sia essa l'arte del persuadere retorico, del filosofare pratico o speculativo, del vivere conforme a norme inventate caso per caso in cui si incarna una legge morale¹⁵; d'altra parte, è però indubbio che solo nell'arte come tale è possibile un puro esercizio di formatività, nel senso che qui è la stessa formatività a configurarsi come attività prevalente, fine a sé stessa, non inerente a un'altra attività¹⁶.

Pareyson considera però quelle due mirabili tradizioni alla luce degli sviluppi moderni della filosofia e della storia dell'arte. Ne deriva «da un lato la necessità di mettere in luce, nell'arte, l'aspetto tecnico e fabrile, troppo trascurato da Croce, conservandole tuttavia i caratteri specifici dell'artisticità»¹⁷, e connettendo strettamente arte ed esperienza, il fare dell'arte e il fare di ogni concreta esperienza umana in un nesso inscindibile¹⁸ – il che è possibile, secondo Pareyson, sulla scia, ad esempio, dello studio della poetica di Valéry¹⁹, sulla base dello studio del «carattere compositivo e

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, pp. 222-223.

¹⁶ *Cfr. i*vi, p. 223.

¹⁷ L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica. Teoria della formatività*, cit., p. 8.

¹⁸ Secondo Pareyson filosofia ed esperienza sono termini correlati e anzi intimamente interrelati e si richiamano vicendevolmente. *Cfr. ibidem*.

¹⁹ Occorre infatti ricordare che uno degli influssi – soprattutto sul piano della poesia – più importanti per la teoria della formatività è legato all'analisi dell'opera poetica di Valéry (contenuta nel saggio *L'estetica di Paul Valéry*, suddiviso in due sezioni: *Le origini dell'estetica di Valéry* e *I fondamenti dell'estetica di Valéry*), dove particolare rilievo assumono le nozioni di suono e senso, forma e fondo all'interno del concetto – estremamente importante per la teoria di Pareyson – di una significanza musicale del linguaggio poetico che va al di là del suo aspetto meramente semantico. Rilevante è poi il concetto di autonomia dell'opera rispetto all'intenzione dell'autore, costitutivamente incerta e oscillante, secondo Valéry. *Cfr.* L. Pareyson, "L'estetica di Paul Valéry", in *Problemi dell'estetica. II. Storia*, cit., pp. 13-90, in part., 59-90. Su Pareyson e Valéry *cfr.* S. Oliva, "Spunti per un'estetica musicale nella teoria della formatività", *Annuario filosofico*, 27, 2011, pp. 110-130, in part. pp. 110-115 e 127-130. Accanto a Valéry, comunque, appare doveroso ricordare Giambattista Vico, un autore il cui influsso sotterraneo ha tuttavia contribuito all'elaborazione della dottrina della formatività, soprattutto dal punto di vista storico-teorico: *cfr.*, a questo proposito, L. Pareyson, "La dottrina vichiana dell'ingegno", *ibidem*, pp. 118-142, nel quale Pareyson esamina il ruolo della poesia come imitazione e del verisimile come oggetto della poesia, nel quadro del concetto di ingegno come ciò che ha per oggetto l'impossibile credibile e il carattere intesi come mito e universale fantastico.

costruttivo, calcolato e avventuroso insieme, dell'attività artistica»²⁰. Il che, peraltro, come vedremo più nello specifico successivamente, delinea l'estetica di Pareyson come una sempre riproponentesi, sia nella sua intrinseca armonia così come nel suo precario equilibrio, "dialettica tra organizzazione e tentatività", o se si vuole, in termini più filosofici, tra "sistema" e "libertà". D'altro lato, come già adombrato, sia Goethe, quale modello di riferimento per lo studio della «vita delle forme»²¹ nell'ambito dell'attività artistica e del mondo naturale, sia Schelling²², nel campo più astratto e sistematico della *Filosofia dell'arte*, costituiscono due poli di privilegiata e mai esausta attenzione.

L'attività propria dell'arte appare così, scrive Pareyson, e come abbiamo appena sopra accennato, «come quella che accorda in sé stessa il "tentativo" e l'"organizzazione", donde l'assunto di spiegare come possano convergere termini così diversi e antitetici (e non soltanto "consapevolezza" e "spontaneità", come nell'estetica romantica, che non considera il carattere "tentativo" dell'operazione artistica e l'organizzazione come intrinseca alla stessa "riuscita")»²³, rappresentando, indubitatamente, «il lato più nuovo della teoria proposta»²⁴.

2. La materia come "spunto" ed "occasione". Improvvisazione e formatività

Introducendo ora più da vicino il nostro argomento, l'oggetto specifico della nostra disamina, che verte sul profondo nesso tra improvvisazione e interpretazione all'interno della teoria della formatività pareysoniana, occorrerà subito dire che l'improvvisazione stessa, così come tematizzata da Pareyson, può essere considerata quasi come un'"effigie" della stessa formatività. In quale preciso senso?

Pareyson tratta del tema dell'improvvisazione in un brevissimo ma alquanto denso paragrafo del II capitolo, intitolato "Dallo spunto all'opera",

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

del libro del '54. È infatti dall'angolo visuale dell'improvvisazione che, esaminando il rapporto tra opera d'arte quale esito di un processo dinamico, cioè forma compiuta in tutte le sue parti, e spunto come germe di un'attività creativa, i contenuti stessi della formatività vengono esaltati e resi, per così dire, mobili e viventi; come già visto, sono contenuti, questi, che, legati a ogni espressività umana come tale, vanno dall'organizzazione e strutturazione dell'esperienza artistica da un lato alla tentatività ed inventività che la contraddistinguono e la innervano dall'altro. Pertanto, come sopra accennato, «l'improvvisazione può essere intesa [...] come origine dell'arte (anche dal punto di vista storico, oltre che teorico) in quanto attività formativa, ovvero come attività formativa *par excellence*». La stessa formatività, peraltro, è definita da Pareyson come «unione inseparabile di produzione e invenzione»²⁵, una caratteristica, questa, che già di per sé ricorda ciò che vi è di peculiare nell'atto improvvisativo; ma, cosa ancora più importante, «formare» – continua Pareyson – significa “fare” inventando insieme il “modo di fare”, vale a dire realizzare solo procedendo per tentativi verso la riuscita»²⁶. Questo fare (per)formativo, questo creare inventivo e pur rischioso (giacché affidato al tentativo) che contraddistingue la formatività così come, secondo Pareyson, la stessa improvvisazione, si specifica e risulta chiaramente comprensibile allorché si prende in esame uno dei concetti portanti della teoria estetica pareysoniana nel suo complesso: il concetto di *materia*²⁷.

Ora, il «contenuto», la «legge» dell'arte è la materia stessa, ossia la “specificazione” dell'arte. Ma, più precisamente, il contenuto dell'arte, «è l'intera vita dell'artista, cioè la sua personalità nell'atto di farsi non soltanto energia formante, ma addirittura “modo di formare”, cioè “stile”»²⁸; il che, inoltre, permette di far fronte, oltrepassandola, alla diatriba teorica fra «contenutismo» (che ha di mira univocamente gli elementi informativi, cioè i riferimenti e i contenuti tematici esterni rispetto all'opera d'arte) e

²⁵ L. Pareyson, “Prefazione”, in *Estetica*, cit., p. 10. Cfr. *ivi*, pp. 59-62.

²⁶ *Ibidem*. Cfr. L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 59-62.

²⁷ Cfr., per la comprensione dell'intera dinamica legata al rapporto arte-materia, L. Pareyson, “La materia dell'arte”, *Rivista di estetica*, II/4 (maggio-agosto), 1957, pp. 162-181.

²⁸ L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica*, cit., p. 10. Cfr. *Estetica*, cit., pp. 28-29.

«formalismo» (che, al contrario, tende ad assolutizzare la forma, la struttura dell'opera, trascurandone sia gli aspetti legati alla materialità, sia gli elementi puramente tematici connessi all'opera)²⁹, proprio perché «nell'arte lo spirito è stile e lo stile è spirito»³⁰. E tuttavia non esiste spirito, nell'arte intesa come formatività, senza la materia, poiché anzi l'opera stessa coincide con la stessa materia che è, «necessariamente, materia fisica»³¹. Ne consegue che «nel processo artistico il definirsi dell'intenzione formativa e l'adozione, interpretazione e formazione della materia sono tutt'uno, e nell'opera anima e corpo s'identificano, e spiritualità e fisicità sono la stessa cosa»³².

Dal nostro punto di vista, l'aspetto più importante che emerge dalla riflessione di Pareyson, è che il rapporto tra materia e forma dell'arte si declina nella più complessa relazione fra la materia e la *persona* dell'artista – e questa era già un'acquisizione teorica fondamentale del personalismo ontologico elaborato negli anni '40 –, quella figura, cioè, che *concretamente* entra in una relazione dinamica con la propria opera, la investe di sé, di una trama personale e vissuta, e ne viene investito, affidandosi alla materia, che è opera, senza tuttavia lasciarsi soggiogare, senza, cioè, che l'elemento spirituale dell'arte ne venga indebolito. Ora, l'improvvisazione è il momento illuminante ed esemplificativo di questo rapporto, perché ne approfondisce l'intima articolazione e ne dispiega il carattere di formatività che vi si racchiude. Scrive infatti Pareyson che

la formatività diventa arte quando, non avendo nulla di specifico da formare, adotta una materia, perché questa, una volta formata, divenga pura forma, il che può accadere solo con l'adozione di una materia fisica, qual è anche, ad esempio, la parola, che non è senso senza essere insieme suono. In arte formare significa sempre formare una materia e l'opera non è se non materia formata.³³

Il concetto di materia, inoltre, è da intendersi in un senso molto esteso, che va ben al di là della sua tangibilità empirica; in esso, infatti, rientra tutto ciò che si intende quando si parla di tecnica o di linguaggio o di mezzo

²⁹ Cfr. *Estetica*, cit., pp. 39-40.

³⁰ L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica*, cit., p. 10. Cfr. *Estetica*, cit., pp. 29-31. Cfr. L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., p. 223.

³¹ L. Pareyson, *Prefazione*, in *Estetica*, cit., p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., p. 224.

espressivo³⁴, tanto più che la materia giunge all'artista già caratterizzata da una *tradizione* d'arte (un tratto distintivo, questo, dell'intera ermeneutica pareysoniana)³⁵. Ora però «né la materia preesiste all'intenzione artistica né questa le si aggiunge dall'esterno: l'una e l'altra nascono insieme, indissolubili; l'intenzione d'arte si definisce solo nell'adozione la sua materia, e la materia diventa artistica solo all'interno di una tale adozione»³⁶. Ciò non significa tuttavia che l'atto di adozione "crei" la materia: in quell'atto la materia stessa manifesta una sua propria indipendenza, per cui l'artista che l'adotta deve entrare in dialogo con essa, «per riuscire a fare la volontà dell'opera attraverso la volontà della materia»³⁷. Si tratta di una particolare forma di "obbedienza creatrice", per cui l'artista, egualmente lontano dal sabotare e violare o dal subire passivamente la materia, domina la materia "assecondandola", ricavando occasione e suggerimento da ciò che potrebbe apparire impedimento e ostacolo: converte cioè il *limite* in *possibilità*, realizzando le possibilità stesse proprio attraverso il limite. «Per Pareyson – scrive Eco – la materia diventa l'ostacolo sul quale si esercita l'attività inventrice, che ne risolve le necessità in leggi dell'opera»³⁸, così che «la produzione artistica non sarà il risultato fulmineo di una non altrimenti definita intuizione, bensì sarà un *tentare*, un procedere per proposte e abbozzi, pazienti interrogazioni della materia»³⁹.

Ciò è legato, inoltre, a un elemento intrinsecamente connesso all'improvvisazione, che abbiamo peraltro già incontrato, ma che ora occorre definire meglio: lo *stile*, o meglio, la ricerca dello stile. Ma lo stile, ancora una volta, non può prescindere dall'apporto decisivo della materia, il che spiega un ulteriore, fondamentale e peculiare tratto dell'operazione artistica come esercizio di formatività: l'unità, nell'arte, di fisicità (materia) e spiritualità (la

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ È un aspetto che emergerà, sulla scia della teoria dell'interpretazione enunciata in *Verità e interpretazione*, nell'ultima riflessione di Pareyson, affidata all'ontologia della libertà. Pareyson giungerà ad elaborare, infatti, un'ermeneutica della verità, dove la verità stessa appare come già depositata in culture e tradizioni, cioè, più precisamente, in miti e religioni (in particolare la religione giudaico-cristiana). Cfr. L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995, in part. pp. 156-162.

³⁶ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., p. 224.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ U. Eco, "Le novità dell'estetica 1954", *Annuario filosofico*, XXVII, 2011, p. 45.

persona stessa dell'artista). «Nell'arte fisicità e spiritualità coincidono, perché l'arte non è formazione d'un contenuto, ma formazione d'una materia: il contenuto è la persona stessa dell'artista fattasi modo di formare la materia»⁴⁰. Ne deriva che «lo stile s'inventa solo facendo le opere cioè formando la materia, e non si può formare la materia senza un personale modo di formare o stile»⁴¹, ciò che può avvenire, tra le altre modalità della formazione artistica, proprio attraverso il *medium* dell'improvvisazione.

Si può parlare, allora, della centralità in Pareyson di una «metafisica della figurazione»⁴², come presupposto della formatività e di ogni processo, operare umano inteso come formativo, dove lo stesso atto conoscitivo si concretizza come interazione continua tra gli stimoli offerti dalla realtà (come ostacolo che è anche spunto, occasione per l'attività formatrice personale) e l'apporto interpretativo della persona teso a chiarificare lo spunto nella forma.

Se consideriamo più da vicino il contenuto, la specificità e la finalità dell'improvvisazione, nel campo delle arti figurative così come in quello musicale, possiamo enuclearne almeno due fondamentali caratteristiche: 1) l'*aspettazione* e la "messa a prova" dello spunto; 2) l'*estemporaneità*, come tratto costitutivo dell'improvvisazione;

L'aspettazione e la messa a prova, indissolubilmente congiunte fra loro, si riferiscono alla "duplice" valenza dello spunto: sebbene, infatti, l'attesa dello spunto da trovare si alterni e confonda «con la messa e prova e persino con lo sbozzo e l'abbozzo di spunti già trovati»⁴³, d'altra parte, come avviene nel caso dell'improvvisazione musicale, l'aspettazione dello spunto «opera attivamente e attrattivamente», così che «lo spunto felicemente sorto e riconosciuto vien saggiato nella sua fecondità e virtualità, e anche in parte svolto con un'attività che, nell'atto stesso che lo mette a prova, già lo prolunga e ritma e configura»⁴⁴, incanalando lo spunto verso l'organizzazione, la riuscita, la "forma formata".

⁴⁰ L. Pareyson, "Tre punti fondamentali", in *Conversazioni di estetica*, cit., p. 109.

⁴¹ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 53.

⁴² Cfr. L. Pareyson, "Teoria dell'arte. Saggi di estetica", in *Problemi dell'estetica. I. Teoria, Opere complete*, cit., pp. 112-113. Cfr. U. Eco, "Le novità dell'estetica 1954", cit., p. 47.

⁴³ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 85.

⁴⁴ *Ibidem*.

L'estemporaneità, invece, è «il tratto più saliente» dell'improvvisazione, che mostra peraltro tutte le caratteristiche proprie a ogni processo formativo, e cioè la tentatività e il rischio (soprattutto di fronte al pericolo di ricadere nel «luogo comune» e nella più «trita convenzione»), e però anche, al contempo, «la capacità produttiva e l'intrinseca fertilità»⁴⁵. Il seguente passo – nel quale, tra l'altro, si può assistere all'elegante prosa di Pareyson, tesa com'è fra il “tecnicismo” richiesto dalla materia che egli sta trattando e il “lirismo” che felicemente ha sempre accompagnato i suoi scritti (e che pervade molte pagine dell'*Estetica*) – può essere utile alla comprensione di questa dinamica improvvisativa, giacché descrive l'insieme delle caratteristiche dell'atto improvvisativo, rivelandone la natura formativa sia al cospetto dell'eventualità e dell'imprevisto da affrontare, sia perché esso si configura non soltanto come interrogazione, «provocazione» ed «evocazione» della materia, bensì anche come «produzione di spunti»⁴⁶:

L'improvvisatore, se deve porsi in grado di fronteggiare ogni eventualità con quella presenza di spirito, quella puntuale tempestività e quel calcolo istantaneo che il suo lavoro richiede, è costretto a rinunciare in partenza al proposito di voler prevedere o prevenire in qualche modo l'imprevisto; anzi, deve sin dall'inizio disporsi ad 'accettarlo' proprio per non doverlo subire, a lasciarlo entrare nel suo gioco proprio per non perdere l'iniziativa. [...]: l'improvvisazione ha un che di *aggressivo*, che accetta l'imprevisto lasciandolo entrare nel proprio gioco, e si abbandona alle cose al fine di soggiogarle; [...] la previa accettazione d'ogni evenienza e la capacità di non lasciarsi cogliere alla sprovvista tradiscono uno stato di fertile produttività, per cui l'improvvisatore è pronto a volgere ogni circostanza in occasione, ogni accidente in possibilità, e persino a convertire una cadenza infelice in virtualità pregnante. [...] Ma nell'improvvisazione giova soprattutto vedere l'aspetto per cui essa, rispetto all'avvento e allo svolgimento degli spunti, congiunge saldamente il carattere produttivo dell'attesa e il carattere tentativo della produzione, come appare specialmente nell'improvvisazione musicale. Qui l'improvvisatore da un lato cerca di render suggestiva la materia sonora, stando all'erta per cogliere e fissare e riconoscere quel plesso musicale che un fortunato 'incidente' gli può offrire, e dall'altro già tenta la coerenza d'uno sviluppo che pare ritagliarsi e definirsi nella fluida successione dei suoni.⁴⁷

L'improvvisazione, allora, non si presenta come qualcosa di meramente arrendevole rispetto «agli apporti automatici della materia che sta trattando», e il suo intento è ben distante da uno «spirito di accomodamento» – che

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. *ivi*. p. 86.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 85-87.

sarebbe il *difetto* insito in una cattiva improvvisazione, la quale cioè si troverebbe a «rattoppare e rabberciare e raddrizzare alla meno peggio il suo prodotto»⁴⁸. D'altro canto, essa mostra qual è il suo autentico *pregio* (in particolare in sede musicale, come visto), il quale risiede nel portare alla luce, nel disvelare «uno degli aspetti più segreti degli inizi propri ad ogni processo di formazione artistica»⁴⁹.

3. Improvvisazione e interpretazione. Un'ermeneutica dell'opera d'arte

Accanto all'improvvisazione, tuttavia, è l'interpretazione a giocare un ruolo determinante nell'*iter* filosofico di Pareyson, in un duplice senso: da un lato come originatrice di una teoria estetica alternativa a quella crociana; dall'altro come ispiratrice di un'*ontologia ermeneutica*, che successivamente assumerà direzioni e problematiche diverse da quelle dell'arte. Emergerà infatti il carattere di rottura e di impossibilità di una sintesi o di una ricucitura fra l'ultima ontologia della libertà, che tragicamente infrange l'armonia della forma, e l'estetica della formatività, che sembrava invece confermare e prolungare il personalismo ontologico nell'ottica, metafisicamente forse più conciliante, di una teoria dell'interpretazione ancora a metà strada fra l'esigenza spiritualistica ed un sempre più emergente impulso ontologico⁵⁰.

Ma è a contatto con i problemi dell'estetica che il ruolo dell'interpretazione risulta centrale⁵¹, accompagnando, quasi coordinando ogni momento dell'attività artistica e improvvisativa in particolare: il momento ermeneutico guida, dirige, regola quello improvvisativo, quasi come atto demiurgico ed espressamente formativo rispetto a quella che si presenta, talvolta, come la rapsodicità e lo strutturale "antischematismo" dell'improvvisazione stessa. L'estetica si configura, allora, come un'"ermeneutica dell'arte"⁵², dove

⁴⁸ Ivi, p. 85.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. G. Vattimo, "Dall'estetica all'ontologia della libertà", *Annuario filosofico*, XXVII, 2011, pp. 75-82. Cfr. anche il saggio introduttivo alla quarta edizione di *Esistenza e persona, Dal personalismo esistenziale all'ontologia della libertà*, pp. 9-38.

⁵¹ Cfr. ivi, pp. 179-180.

⁵² Cfr. F. Vercellone, "L'Estetica di Luigi Pareyson come ermeneutica dell'arte", *Annuario filosofico*, XXVII, 2011, in part. pp. 37-40.

l'improvvisazione è atto interpretativo e formante proprio nella sua tensione di spunto e tentatività che la innerva; d'altro lato, come fondamentale riferimento alla verità – istituzione di un rapporto di solidarietà originaria tra persona ed essere come prospettiva aperta sulla verità – l'interpretazione è atto stesso di organicità, assomiglia a quel *nisus formativus* goethiano-schellinghiano, che, quasi preso in prestito dalla natura, viene trasposto nell'azione improvvisativa come a prefigurarne un ordine, indicarne una norma di sviluppo, suggerirne una meta: la forma in sé, l'organismo, l'essere. Lungi dunque dall'imbrigliare o, al limite, dal reprimere il processo improvvisativo, mai rinchiudibile in uno schema rigido e prefissato, pena il suo stesso snaturamento e la sua caduta a mera esecuzione, l'interpretazione si può intendere come attraversata da un'affinità elettiva con l'improvvisazione, giacché i due processi appaiono accomunati da caratteristiche quali la tentatività, l'inventività e il rischio da un lato e la norma, l'organicità e la forma dall'altro⁵³.

Ora però, anche al di là del rapporto, o, meglio, del nesso indisgiungibile e originario tra improvvisazione e interpretazione, quest'ultima dev'essere assunta come processo conoscitivo che guida e innerva l'attività artistica come formatività, se è vero che l'improvvisazione, ne riproduce, come visto, le stesse movenze e la particolare "fisionomia". Si può dire, allora, che l'interpretazione "elevi" l'improvvisazione al piano ontologico e conoscitivo e, a sua volta, l'improvvisazione "doni" all'interpretazione un che di creativo ed eminentemente estetico alla relazione che essa continuamente intesse dal lato del soggetto, cioè, dal punto di vista di Pareyson, della persona, con l'essere e con la verità, permettendo di scorgere nell'ermeneutica – qual è intesa da Pareyson – un fitto intreccio di metafisica, ontologia ed estetica.

L'interpretazione, poi, è centrale nell'estetica della formatività sia dal punto di vista di una conoscenza "per immagine" (dove si può scorgere l'influsso kantiano del giudizio riflettente, ma anche schellinghiano dell'*Ineinsbildung*), sia perché connette e articola il rapporto tra "forma" e "persona", rivelandone al tempo stesso la radice ontologica e la fondamentale struttura ermeneutica. In primo luogo, infatti, è formativa

⁵³ Cfr. L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 91-93.

anche la conoscenza, e la conoscenza sensibile, che coglie la 'cosa', producendone cioè 'formandone' l'immagine, in modo che questa sia 'riuscita', cioè riveli e capti, anzi *sia* la cosa stessa. Il 'processo' del conoscere è dunque 'interpretazione', in cui si tenta di produrre l'immagine che renda la cosa, e la 'riuscita' del conoscere è la 'contemplazione' in cui immagine e cosa s'identificano in un'unica forma.⁵⁴

Da una tale peculiare conoscenza sensibile, che, producendo l'immagine, è perciò stesso in grado di identificarsi con la cosa, prospettando così l'unità di immagine e forma nel *medium* della contemplazione, deriva inoltre, sul piano prettamente estetico, «la possibilità del bello naturale, poiché le cose son belle in quanto siano viste come forme, e per giungere a tanto bisogna saperle interpretare e penetrare e figurarne un'immagine rivelativa»⁵⁵.

Conseguentemente, allora, si può parlare di una dottrina dell'interpretazione, che è, scrive Pareyson, «conoscenza di forme da parte di persone»⁵⁶, e cioè al tempo stesso «personale» e «rivelativa»⁵⁷, vale dire «infinita», proprio come l'organismo che è l'opera d'arte, il quale, nella sua intima e armonica definitezza, esprime però al contempo l'infinità del suo stesso processo, teso fra materia e forma, immagine e conoscenza (interpretativa).

L'interpretazione come sempre personalmente atteggiata e conoscenza rivelativa di forme⁵⁸, assume nella riflessione di Pareyson una duplice portata: essa, infatti, spingendosi al di là dei confini della sfera estetica, «per un verso apre la via a una teoria generale dell'interpretazione, considerata come originaria, e quindi come propria d'ogni operazione e relazione umana»⁵⁹. Permanendo invece all'interno della dimensione estetica, ma declinandola dal punto di vista del nesso opera-persona – come già all'epoca del personalismo ontologico professato in *Esistenza e persona*, che raccoglie i primi abbozzi della successiva teoria della formatività⁶⁰ - la dottrina dell'interpretazione «spiega la molteplice interpretabilità dell'opera d'arte, e

⁵⁴ L. Pareyson, "Prefazione", in *Estetica*, cit., p. 11.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. L. Pareyson, *Estetica*, p. 85 sgg.

⁵⁷ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1974, pp. 17-18.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 83-88.

⁵⁹ L. Pareyson, "Prefazione", in *Estetica*, cit., p. 11. Cfr. L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 183-185.

⁶⁰ Si veda in particolare il capitolo "I caratteri della persona" contenuto in L. Pareyson, *Esistenza e persona*, cit., in part. pp. 199-200.

come l'esecuzione di un'opera non possa essere né unica [*contra* Croce] né arbitraria, poiché è sempre una persona concreta quella che, dal *suo* punto di vista, cerca di rendere e far vivere l'opera come *essa stessa vuole*»⁶¹.

È ciò che opportunamente sottolinea Paolo D'Angelo, secondo il quale la

L'interpretazione ha un carattere produttivo e formativo, in quanto riprende e ripercorre dal lato del fruitore il lavoro compiuto dall'artista. L'interpretazione è la forma di conoscenza adeguata a tutti i processi formativi, e a quelli artistici in modo eminente. Essa è attiva e personale, e, come nell'operare umano in genere, in lei recettività e attività sono indisciungibili; non c'è mai pura passività, ma nemmeno pura creazione, il dato è sempre elaborato, ma è sempre necessario. [...] Pareyson invita da un lato a non ritenere meno importante l'oggetto dell'interpretazione (le forme), dall'altro a parlare non tanto di soggettività dell'interpretazione, quanto di *personalità* dell'interpretazione. Interpretazione è conoscenza di forme da parte di persone. Come la formatività non ha garanzie esterne, ma è ricerca costruttiva di una regola individuale, così l'interpretazione non può poggiare su regole oggettive, ma consiste in un processo di adeguazione sempre fallibile; e come la forma aveva carattere dinamico, mobile, così – continua D'Angelo citando un importante saggio pareysoniano, la *Teoria dell'arte* – “solo con un movimento si può sperare di coglierla, solo rimettendola in movimento si può costringerla a rivelare la propria perfezione”.⁶²

Si può concludere, allora, affermando che improvvisazione e interpretazione – come termini che si richiamano reciprocamente, accomunati dalla stessa “legge” della formatività, la quale impone tentativo e rischio eppure allo stesso tempo una forma e un'organizzazione che urgono verso l'opera d'arte compiuta, se è vero che l'azione formativa è unità indisciungibile di produzione e invenzione – sono due processi in grado di mostrare il «fascino» stesso dell'opera d'arte, giacché «essa meraviglia e colpisce per la contingenza del processo che la compie, e avvince e incanta per la necessità con cui la sua legge la tiene stretta in un'indissolubile armonia»⁶³.

⁶¹ L. Pareyson, “Prefazione”, in *Estetica*, cit. p. 11.

⁶² P. D'Angelo, “Il ruolo di Luigi Pareyson nell'estetica italiana del Novecento”, cit., p. 70.

⁶³ L. Pareyson, *Estetica*, cit., pp. 92-93.