

UN'ESPERIENZA DI PENSIERO IN ATTO

L'arte come «problema»

Massimo Donà

Se è vero che, come ci ricorda Carlo Sini, «nel corso del suo millenario esercizio il lavoro della filosofia ha assunto metodi, stili, forme espressive, modi dell'indagine e dell'argomentazione vari e diversi, in conformità a fini e a propositi storicamente e idealmente determinati», è anche vero che, ogni volta, la pratica filosofica ha sentito in qualche modo il bisogno di «ricominciare da capo»; di tornare cioè ad una sorta non ben definito (né definibile) punto zero – quasi che «la sua cosa» fosse sempre e comunque quel «punto».

Certo, è pur vero che oggi la filosofia sembra caratterizzata da una tale differenziazione di stili che si fatica a restituirne una mappa in qualche modo sensata. Mai come oggi, infatti, è stato così difficile riconoscere al suo interno linee dominanti o sentieri privilegiati – come quelli che ci hanno sempre consentito, almeno in rapporto alle epoche del più lontano o più recente passato, di riconoscere il secolo del sensismo illuminista e distinguerlo da quello dominato dalla Weltanschauung idealistica, così come di distinguere l'epoca neoplatonico-rinascimentale da quella dominata dal nuovo razionalismo scientifico di matrice cartesiana.

Insomma, dove ci troviamo in questa alba del Ventunesimo secolo?

Cosa sta accadendo, cioè, al mondo della filosofia (ammesso che si possa ancora parlare di «un mondo della filosofia», in un tempo in cui, a dominare, è ormai un sempre più diffuso sincretismo destinato ad incoraggiare le contaminazioni più diverse e azzardate)?

Una cosa possiamo senz'altro riconoscerla, e senza troppi problemi: che, comunque stiano le cose, se di filosofia si tratterà, non potranno essere posti limiti alla radicalità dell'interrogare – là dove si tratti, beninteso, di filosofia. Potranno sì differenziarsi gli stili, gli interessi specifici e le istanze metodologiche, ma una cosa risulterà comunque evidente: che, questa o quella ricerca, questa o quella interrogazione, potranno dirsi «filosofiche» sono là dove siano disposte a mettere in questione ogni possibile forma di «presupposizione». E dunque, paradossalmente, finanche l'ineludibilità di questo stesso imperativo, che vorrebbe appunto spingerci a mettere in questione ogni forma di presupposizione. Anche di tale imperativo, infatti, il filosofo-filosofo dovrà saper dubitare; ammettendo che «vera filosofia» potrebbe anche non essere quella indefinitamente interrogante; cioè, quella animata da uno «spirito scettico» che mai sembra poter trovare quiete.

Insomma, quella effettivamente praticata sarà una ricerca autenticamente filosofica solo a condizione che non ci si precluda alcun possibile esito. Cioè, solo là dove ci si ritrovi davvero aperti a qualsiasi risultato.

Ma, cosa significa trovarsi in tale disposizione, se non essere all'inizio (di tutto)?

Sì, perché solo all'inizio – dove ci si può sentire liberi da qualsivoglia condizionamento... perché nulla può realmente guidarci o condizionarci (tantomeno il passato che, in ogni caso, fungerebbe da – consaputo o meno – ineludibile riferimento, là dove si volesse cercare di assegnare un senso alle nostre azioni) –, solo all'inizio, dicevamo, tutto è davvero possibile.

Perciò ho deciso di corrispondere alla chiamata di Carlo Sini riportando alla luce quanto avevo scritto in un quadernone nel 1995 – allora avevo 38 anni, ed insegnavo in una scuola superiore della mia città – nel corso di alcune giornate estive comprese tra luglio e settembre.

Ho scelto di rendere pubbliche solo le prime pagine di quegli appunti «forsennati», che cominciai a comporre la mattina del 20 luglio 1995, alle ore 4. Non perché li ritenga

rivelatori di chissà-cosa, ma perché mi sembra possano costituire una reale testimonianza di quel che intendo quando parlo di interrogazione autenticamente filosofica.

Ricordo ancora di essermi svegliato alle 4 del mattino e di aver sentito l'assoluta necessità di appuntare una serie di intuizioni che non volevo assolutamente perdere — ciò che sarebbe probabilmente accaduto, se mi fossi sforzato di riprendere il sonno.

Ero stato «visitato» da determinate intuizioni — relative alla valenza specificamente «relazionale» dell'esperienza estetica —, che non avevo certo «voluto» io, quanto meno consapevolmente. Mi avevano esse, piuttosto, visitato. Insomma, quei pensieri mi agitavano, imponendomi di fissarli su carta.

Era da tempo che ragionavo cercando di capire quale potesse essere «la vera natura dell'arte». Avevo già ultimato il mio primo (per me) importante lavoro su quella che mi sembrava potersi costituire come una «originale» prospettiva metafisica (che avrei pubblicato nel 2000, mantenendo il titolo che avevo immaginato fin da subito per quelle pagine: ossia, Aporia del fondamento), e cercavo da tempo di venire a capo di tutta una serie di questioni che l'insegnamento di Estetica all'Accademia di Belle Arti mi avrebbe imposto con sempre maggior urgenza e che prima o poi avrei dovuto affrontare con la spregiudicatezza che è propria solo dell'inizio.

Si trattava di questioni di cui non potevo non venire a capo; anche perché non mi sembrava fossero state risolte da nessuno dei pensatori che avevo avuto modo di leggere e studiare in quegli anni. Questioni che mi provocavano fin dai tempi della tesi di laurea, in cui già mi ero proposto di ragionare sul «destino dell'opera d'arte» (la tesi era infatti intitolata: Il «bello»... o di un accadimento. Il destino dell'opera d'arte).

Ecco, quella notte estiva del 1995 accadde davvero qualcosa.

Sentivo che qualcosa mi stava «scompaginando», a prescindere da tutto quanto potessi aver letto o studiato negli anni precedenti. Una questione mi si imponeva come «dirimente» rispetto alle domande che mi ossessionavano ormai da tempo.

Un flusso di pensieri guidava perentorio la mia mano; che faticava a star loro dietro. Ma non potevo fermarmi.

E da quella notte sarebbe iniziato un percorso di scrittura destinato ad esaurirsi solo due mesi dopo, verso la fine di settembre. Le pagine manoscritte che ancora conservo erano sempre rimaste nel cassetto; e non pensavo proprio di riportarle alla luce, e tanto meno di renderle pubbliche. Ma la provocazione con cui Carlo Sini mi ha chiesto di dire quale fosse per me il senso del fare filosofia mi ha immediatamente riportato alla mente quelle pagine e l'intensissima esperienza di cui s'erano fatte testimonianza.

Notti e giorni in cui mi sono sentito guidato da una forza invisibile che, senza scrupolo alcuno, obbligava la mia mano a starle dietro, e a riportare sulla carta quanto nella mente continuava a disegnarsi come risposta alla questione, forse desueta, ma per me decisiva, relativa all'essenza dell'opera d'arte.

Qui di seguito mi sono limitato a riportare in modo sostanzialmente fedele (salvo alcuni piccoli aggiustamenti formali) solo le prime pagine di quella ormai «antica» esperienza di scrittura; quale semplice testimonianza di una pratica che per me era stata autenticamente «filosofica», anche a prescindere da quel che sarei effettivamente riuscito ad elaborare in quei mesi (e da quella che potrebbe sembrare l'eccessiva stringatezza di determinate argomentazioni).

Magari, in un'altra occasione, mi impegnerò a riprendere l'intero manoscritto e a farlo diventare un volume... chissà! Per ora vi affido una piccola parte di quell'esperienza di scrittura — che, forse meglio di ogni discorso, può restituire al lettore quello che per me significa davvero fare-filosofia.

Notte del 19-20 luglio 1995 (dalle 4 alle 6 e mezza del mattino)

Cos'è l'esperienza estetica? Qualcosa che riguarda il bello e l'arte indifferentemente? No.

Riteniamo che vi sia una peculiarità nel «bello» dell'arte (ossia, nell'arte *tout court*) che è *davvero sua, e solo sua*, e che nel «bello» non-artistico sembra non essere affatto presente (Hegel l'ha capito?).

Una peculiarità che, sola, può forse rendere ragione del fatto che i libri sull'amore, sul modellismo, sui paesaggi (o i libri di fotografia turistica, ad esempio) non siano considerati libri d'arte. Questi ultimi, infatti, non rientrano nell'interesse dell'estetica.

Ma... per quale motivo?

Qual è la caratteristica essenziale, ossia il *proprio* dell'arte?

E... dal punto di vista dell'oggetto, come stanno le cose?

Beh, ormai non vi è più qualcosa come una forma «tipica» dell'oggetto artistico, ben definibile o in qualche modo identificabile, e dunque riconoscibile. Questa la si sarebbe potuta rintracciare solo fino ad un certo periodo – forse fino all'800 –, pur essendosi data in forme sempre diverse, succedutesi l'una all'altra nel corso della storia (altro problema, da affrontarsi più in là).

Insomma, sino a quando l'arte, o la produzione artistica, sono rimaste dominate dal problema del «come fare», vi sono stati «modi» del fare che gli oggetti avrebbero certamente potuto darsi il compito di rendere espliciti; di cui, cioè, gli oggetti artistici avrebbero potuto in qualche modo riuscire a parlare, ed anche esplicitamente. Ma non si era mai trattato del «fare» *tout court*.

Sino a un certo periodo, infatti, l'artista non avverte il compito di «fare»... e basta, ma di fare «in un certo modo». Insomma, sino a quel momento, quello dell'arte non era mai stato il problema *del fare*, ma sempre e comunque del «come» fare.

Nel '900, invece, l'artista sarebbe riuscito a liberarsi sempre più decisamente dai modelli che nel passato lo avevano comunque condizionato, anche da quelli (nuovi) che certe avanguardie avrebbero ancora a lungo continuato a proporre.

Ormai bisognava «fare, purché si facesse»! Il problema, cioè, non era più costituito dal fare *in questo o quel modo*, ma, finalmente, dal *semplice fare in quanto tale*. Anche perché era diventato chiaro che i modelli avrebbero potuto essere infiniti; il fatto è che l'uno o l'altro sarebbero andati bene comunque, purché si facesse! Nessun criterio, insomma, avrebbe più potuto farsi garante dell'artisticità dell'oggetto.

Eppure si continuavano a definire «artistici» solo determinati oggetti – per quanto non più esplicitamente rinviati a questo o a quel modello come a ciò che, solo, ne avrebbe garantito l'artisticità (o comunque l'appartenenza ad un certo genere di oggettualità, riconosciuta appunto come «artistica»).

Il fatto è che, ancora oggi – ammesso che non si voglia ipotizzare una follia generalizzata –, c'è qualcosa da cui *chi fa arte* sente di essere accomunato a coloro che la facevano un tempo, quando si rispettavano, in modo più o meno rigoroso, determinati criteri o modelli operativi. Ma dobbiamo cercare di capire di cosa si tratti!

A quale *koinonia* si faccia cioè riferimento.

Una cosa è comunque venuta in chiaro: oggettualmente (fenomenologicamente parlando), nulla ci autorizza ad ipotizzare improbabili *koinonie* tra

quel che appare, nell'oggetto artistico di un certo Novecento, e quel che si manifestava nelle opere d'arte del Tredicesimo secolo.

Anche ammesso che, a venire chiamata in causa, sia sempre stata l'arbitraria decisione dell'artista, «ingiustificatamente» convinto – senza sapere bene perché – di potersi continuare a definire «artista» (proprio come coloro i quali rispettavano determinati e ben riconoscibili criteri, ad esempio, nel Trecento), non ci si può così facilmente liberare da tale problema!

Quel che si tratta di capire è anzitutto cosa creda di essere chiunque si proclami «artista» – di là dalla fondatezza o meno di tale singolare forma di autolegittimazione. Cosa vuol essere, cioè, dicendosi «artista»? Si sente forse circoscritto da un'*aura*? Vuole avere successo? E sia pure; ma, successo *come artista*, appunto... e non come ingegnere. E perché?

Cosa «vede», in buona sostanza, nella possibilità di affermarsi *come artista*? E, cosa pensiamo noi quando qualificiamo un'opera della fine del Novecento come «artistica»?

Fermo restando il nostro esser, ormai, così come l'artista, davvero *liberi* da qualsivoglia vincolo.

Abbiamo già rilevato come non vi sia alcuna *koínonia* fenomenologicamente rilevabile tra gli oggetti artistici del passato e quelli del presente; ma, al di là di ciò, chiediamoci: cosa distingue oggettualmente, cioè fenomenologicamente (sempre in relazione all'oggetto), l'oggetto artistico da quello non artistico? Ammesso che qualcosa davvero li distingua.

Dal punto di vista della struttura oggettuale, nulla! Esso è un oggetto diverso da altri... ma come lo è di fatto ogni oggetto. E d'altro canto, anche dal punto di vista della struttura, esso non è certo «più bello» o più armonico di altri (almeno, rispetto a certi canoni – nel Novecento, almeno, le cose stanno così).

Vedere bene... spiegare meglio.

E se fossi Io, in quanto soggetto, a determinare l'*artisticità* di questo o quel *determinato* oggetto (come sembra dire il Moderno, da Kant all'Idealismo)?

Beh, se così fosse, che bisogno avremmo di definire *artistico* un determinato oggetto? *Artistico* sarebbe solamente l'Io – se, nell'oggetto, l'Io non potesse vedere altro che la *propria* artisticità.

Kant avrebbe avuto ragione, allora, a non distinguere la bellezza artistica da quella naturale – cioè, avrebbe avuto sicuramente ragione, quanto meno rispetto ad Hegel. Se l'arte si risolvesse nell'Io, non potremmo certo ritenere sensata la distinzione hegeliana; essa, cioè, non avrebbe alcun fondamento! E soprattutto ciò giustificherebbe la tesi secondo cui «bello è solo ciò che piace a me» – e il fatto che sia proprio Io a voler far valere *ciò che mi piace come bello universalmente*. Peccato che ciò accada anche in relazione ad una bella donna (bella «per me», ma posta *da me* come bella *in assoluto*).

Eppure continuiamo a parlare di *oggetti artistici*. E perché mai?

Siamo forse pazzi o insensati? No!

Il fatto è che l'*artisticità* dell'Io «si esprime»... guarda caso... nel piacere-a-me (all'Io) *da parte di un oggetto*.

L'Io, infatti, non può «vedersi» se non oggettivandosi! Cioè, non può vedere la propria artisticità se non *in forma oggettivata*... nella forma di un *oggetto*. Insomma, il «piace a me» ha senso ed è vero solo in quanto, a configurarsi, in esso, è una situazione specificamente «relazionale».

Che un oggetto mi piaccia, infatti, significa che tra me e la sua determinazione oggettuale è venuta a costituirsi una *certa relazione*.

Ma... che tipo di «relazione»?

Una *relazione* che non chiameremmo *estetica* o *artistica* là dove, a piacerci, fossero una donna o un paesaggio.

E perché mai? Forse che la donna è meno bella, o il paesaggio che vedo ora è meno bello di tante oggettualità prodotte dagli artisti? No!

Se per «bellezza» intendo il rispetto di certi canoni. Una donna vivente e reale, infatti, «può» rappresentare «certi» canoni, quali essi siano, come o meglio dell'immagine dipinta su una tela.

Però io riconosco una ben precisa specificità al mio pormi in relazione al quadro o all'opera d'arte ... ed è proprio questa *specificità* quel che devo cercare di capire o in qualche modo decifrare – in ogni caso, essa non ha nulla a che vedere con la «bellezza» intesa come *rispetto di determinati canoni*, oppure come semplice *piacere del sentimento* (quello che mi fa dire: «sto bene» – il piacere del sentimento è infatti *soggettivo*; nel senso che mi consente di dire che sto bene in quanto *distinto*, come soggetto, appunto, dal mondo in quanto oggetto).

D'altro canto, anche in relazione al «sublime», il «piacere» sembra destinato a radicalizzare la mia distinzione dal mondo. Non a caso l'incondizionatezza kantiana del «sublime» viene vissuta come *ab-soluta*, ossia, come assolutamente *altra* (sola) dalla condizionatezza, e dunque come assolutamente e solamente «soggettiva».

No! A darsi, in virtù della relazione estetica, non è mai un piacere destinato a «me» in quanto *altro dal mondo*.

Infatti, di fronte al Michelangelo della Sistina non posso certo dire di «stare bene», soggettivamente, come potrei stare bene in riva a un lago di montagna o di fronte a una bella donna (in questi casi, infatti, saremmo *noi* a ritrovarci appagati, a sentirci forti, felici, se non rinforzati e ringalluzziti – come accade appunto sia nel caso della bella donna, che in quello del lago di montagna...; e dunque ci viene da «fare» e agire con più sicurezza in noi stessi, ossia, con meno tormenti e dubbi...).

Di fronte all'opera di Michelangelo, rimango, al contrario, sconcertato; colto da stupore, e mosso da uno sconfinato senso di ammirazione. Di fronte a tanto talento, mi sento in qualche modo «più piccolo», più impotente e dubbioso sulla mia personale forza e solidità... (questo si pensa, in genere). Per quanto, nello stesso tempo, tale esperienza mi riempia.

Certo, io mi perdo nella medesima, ma anch'essa finisce per perdersi in me; invadendomi, e finanche ingrandendomi.

Ma... tutto ciò, mi rendo conto, è ancora troppo vago.

Il fatto è che noi giriamo intorno all'opera e cerchiamo di osservarla da un punto di vista che vorrebbe essere perfetto – ossia, in grado di farcela godere nella forma di un *intero*. Sì, perché noi la vorremmo *tutta*. Perciò cerchiamo di porci da un punto di vista fisico ed ottico che non ci costringa a vederla *solo parzialmente*. Tutta la medesima, infatti, vorremmo poter ammirare. Eppure non è certo «in essa», cioè nella sua forma, nel suo materiale (analoghi a quelli di molte altre cose non artistiche), la vera *ragione* della sua supposta artisticità.

D'altra parte, come potremmo spiegare il fatto che, magari per anni, una certa «opera» non ci piaccia, e poi, all'improvviso, inizi a commuoverci? L'oggetto, materialmente e strutturalmente, è sempre il medesimo.

E noi no, forse?

Solo noi, dunque, saremmo «arte»?

No!

È proprio quell'oggetto, infatti, a piacerci, quando ci piace. È solo *in relazione* ad esso – per esprimerci più appropriatamente – che viene a costituirsi qualcosa come una vera e propria «esperienza estetica». Un'esperienza che potremmo probabilmente risolvere nella *relazione* in virtù della quale... è come se *io stesso mi fossi fatto oggetto*. Nella *relazione artistica*, infatti, Io e l'oggetto non siamo più quel che siamo.

A realizzarsi, dunque, sembra essere davvero l'Uno di cui abbiamo scritto nell'*Aporia del fondamento* (ossia, l'identità non identica a sé).

Certo, se fosse presente al nostro sguardo *come totalità*, quell'oggetto finirebbe per esaurire l'intero spazio dell'oggettività (risolvendosi nel mondo – come *monade*); ma, per ciò stesso, neppure noi potremmo più dirci altri-da-esso; altrimenti, limiteremmo e negheremmo il suo valere come *totalità*... che di nulla può esser mancante, neppure di me!

Là dove, invece, facendosi *totalità*, esso finirebbe per negarsi nel modo più radicale possibile (non potendosi *determinare* rispetto a nulla di altro-da-sé), facendosi per ciò stesso perfettamente *identico a me*.

Eppure, se ciò fosse vero, che senso avrebbe cercare di capire cosa possa aver determinato o «fatto» l'*artisticità* di Picasso, di Monet o di Raffaello? O cercare tale ragione nelle soluzioni formali e materiali delle loro opere?

Nessuno, credo! Almeno, rispetto all'esperienza estetica, sia ben chiaro! Una tale ricerca avrebbe senso, infatti, solo rispetto alla possibilità di rinvenire *fenomenologicamente* il cambiamento dei *criteri* di produzione di volta in volta adottati (nel corso dei secoli).

Sulla «relazionalità estetica» (23 luglio 1995)

Cosa fa, dunque, l'artista, quando si mette all'opera? Di sicuro: occupa uno spazio e lo ri-determina.

Nessuna differenza, da questo punto di vista, tra gli affreschi del Quattrocento e molte opere della Land-Art contemporanea.

Lo spazio può essere quello di una tela bianca o quello di una stanza (nel caso di un'installazione) – l'uno o l'altro... non cambia nulla. In ogni caso, l'artista fa essere una forma che «può esser venuta alla luce» solo in virtù della sua (dell'artista) azione.

Anche il semplice collocare un certo oggetto di uso comune (già in sé espressione del fare umano) sul piedistallo, e posizionarlo al centro di una sala da Museo, varrà come vera e propria rideterminazione dell'esistente.

Ma, il fatto è che un'infinità di cose vengono prodotte dal fare umano.

E allora, quale sarebbe la differenza?

Si è detto che l'operazione estetica de-contestualizza e *fa essere* indipendentemente da qualsivoglia scopo o umana finalità. Il «pettine» di Duchamp si trova lì, messo in bella mostra, come qualcosa che non potrà più venire usato conformemente al significato suo proprio. Perciò può anche dirsi libero dai condizionamenti che, di norma, ce lo farebbero utilizzare come «pettine». Di fatto, esso non serve più a nulla! Di esso, cioè, bisognerebbe dire – come ha fatto Magritte a proposito della pipa rappresentata in un suo famoso quadro – che *non è affatto un pettine*.

Altra questione: perché mai l'artista compirebbe una simile operazione?

Di sicuro, egli non vuole dare luogo a qualcosa di «bello» o comunque più armonico delle cose comuni – d'altronde, proprio di una *cosa comune* si tratta, per quanto decontestualizzata. Duchamp ne è perfettamente consapevole. In ogni caso, se gli artisti avessero voluto dare luogo al «bello», non avrebbero neppure realizzato determinati ritratti... o quantomeno non si sarebbero impegnati a realizzare ritratti di persone tutt'altro che belle (anche nel passato); per non parlare di certi ritratti di Bacon, come pochi altri, «mostruosi»...

Infatti, cosa c'è, di *bello*, in essi? Nulla.

Il fatto è che la questione non è mai stata quella del «bello»; se non, forse, nella Grecia antica. Quando, cioè, v'erano ancora dei canoni geometrico-matematici, a fungere da garanti della qualità estetica... e del semplice prodursi del «bello»! Quando diciamo di un'opera *che è bella*, diciamo male, allora; ci esprimiamo in modo improprio. Ci esprimeremmo meglio, forse, dicendo: «quel dipinto mi piace».

Ma... si badi bene: non si tratta di un'affermazione riduttiva, o meramente soggettiva (come si è soliti credere); ossia, meno fondante di quella che dicesse: «è bello».

Proprio dicendo che qualcosa «è bello», infatti, lungi dall'indicare un che di *incondizionato*, o esprimere un giudizio libero dai capricci della soggettività, rischiamo di ricondurre tale qualificazione a canoni o a criteri inevitabilmente «determinati», e per ciò stesso parziali... e quindi validi solo per chi li abbia assunti, e – quel che più conta – validi solo sin tanto che il soggetto li terrà per buoni e continuerà ad assumerli come tali (ma il soggetto si costituisce come «divenire in atto» – cioè, muta continuamente, e dunque mutano anche i suoi criteri – i criteri, infatti, sono ineluttabilmente storici – come ci mostra molto bene la storia dell'arte).

Dire «mi piace», invece, non rinvia affatto a criteri assunti come tali dal soggetto, ma piuttosto all'instaurarsi di una *relazione* di cui il soggetto è solo uno dei due poli.

Paradossalmente, dunque, è proprio il criterio che riteniamo oggettivo (e che ci fa dire, di qualcosa, che «è bello») a costituirsi come meramente *soggettivo* (se in esso il soggetto finisce per ipostatizzare se stesso, e porsi come assolutamente altro-da-sé; finendo per mascherare, per quanto inconsciamente, la valenza *meramente soggettiva* – e dunque la fragilità – del suo giudizio) – mentre, il criterio inteso malamente come *soggettivo* (esprimendosi nel giudizio «mi piace») è, esso sì, realmente libero da criteri determinati e vincolanti, e dunque è proprio esso ad accadere... là dove qualcosa viene a configurarsi come «esperienza estetica». Irrompendo in modo del tutto imprevedibile, a prescindere cioè dal criterio di cui il soggetto potrà essersi di volta in volta fatto forte (ma che viene quasi sempre smentito dall'apparire «misterioso» e inspiegabile dell'esperienza estetica).

Lo sappiamo tutti: si pensi a quando, di una donna, diciamo che ci piace... anche più di un'altra, per quanto quest'ultima sia «oggettivamente» conforme a criteri di cui in quel momento potremmo anche essere convinti sostenitori. Ecco, in tal caso, la donna più bella, per dir così, è per noi quella che «ci piace» – che l'altra corrisponda a determinati canoni non ci importa nulla... almeno, *in relazione* a ciò che siamo. Quell'altra non mi muove, ossia, non è là dove io vorrei essere; ella è semplicemente *altra da me*. E soprattutto mi è indif-

ferente, nel senso che, paradossalmente, la sento davvero e solamente «differente» da me, e cioè *estranea*. (Si rifletta meglio su questo paradosso: ciò rispetto a cui sono *indifferente* è quello stesso con cui mi relazio consapevole di essere semplicemente *altro* da esso, di là da qualsivoglia, sia pur minima, «relazione». Solo la *relazione*, infatti, sembra implicare *koinonia* tra i relazionantisi, sembra implicare cioè che l'uno patisca – *pathos* – l'altro, e viceversa...).

Insomma, la mia indifferenza verso l'altro implica che nessuna corda del mio animo sia stata realmente toccata dal medesimo... implica cioè che io non lo patisca affatto. Perciò, anche se i canoni, che tale donna non incarna, sono proprio quelli cui io stesso faccio coscientemente riferimento (e quindi non sono quelli ritenuti «veri» dalla maggioranza, dagli esperti, dalla storia, etc. etc. ...), l'esperienza cui tale donna – non conforme appunto ai medesimi – sembra in grado di dare luogo, ossia il piacere che essa mi procura, mostra che a me in realtà piace solo ciò che, del tutto imprevedibilmente, riesce ad innescare una relazionalità di tal fatta. E ben al di là dei canoni che potrei anche aver ingenuamente fatto miei.

Ma, attenzione: ciò non significa che io sia «doppio»!

No... non è che a me piaccia sia ciò che corrisponde ai canoni sia ciò che non vi corrisponde. No, in verità solo l'accadere del *pathos* «relazionale» mi dice cosa possa essere definito bello per me – ossia, cosa corrisponde per me al «bello oggettivo» (quel che è bello per me, infatti, si dà sempre come *tutto*, e dunque non può non darsi come *assolutamente*, e cioè *universalmente*, «bello»). E non quello che potrei comunque affermare sulla base di canoni astratti, là dove dicessi cosa appare bello a me, prescindendo dall'*esperienza reale* – il cui *pathos*, solamente, sembra potermi dire cosa sia veramente «bello». Insomma, io non so cosa sia bello «per me» *prima dell'esperienza reale e individuale* di qualcosa che mi piaccia. La conoscenza del bello, dunque, «non è» *a-priori*.

Ma, se non vi sono canoni universali pre-garantiti, non v'è neppure un problema di *novità*, in relazione all'arte. La *novità* essendo sempre stata riconosciuta come tale in rapporto a determinati canoni – quelli adottati fino ad un certo momento. Comunque, il fatto è che l'artista non cerca mai nuovi canoni – anche perché l'arte non è mai stata resa tale da questi ultimi. L'artista che cerca l'artisticità non si preoccupa di trovare nuovi canoni (o di esprimerli nella propria opera – che è lo stesso). Anzi, si dovrà dire che, al contrario, egli cerca sempre *il medesimo*; non vuole cioè «il diverso», ma sempre e solamente *l'identico*. Sempre che presti ascolto all'*esperienza relazionale* di cui abbiamo appena detto.

La stessa che nessuna *forma oggettuale* potrà mai garantirgli. Per questo non dovrà preoccuparsi della forma oggettuale della propria opera. Anzi, ancor più radicalmente: se gli capiterà di innovare le forme oggettuali dell'opera (e dunque i canoni dalla medesima sottesi), cercherà, *nonostante tutto*, di ottenere proprio la *medesima esperienza relazionale* già vissuta precedentemente, pur in conformità ad altri e ben diversi canoni).

Come dire che lo *stupefacente* non è tanto che Picasso abbia innovato i canoni – quanto piuttosto che, pur con canoni nuovi, egli sia riuscito a farci riprovare la medesima esperienza da noi già esperita in relazione alle opere di Raffaello e di Michelangelo...

Ciò che viene dimostrato dalla *novità* picassiana è dunque che *il ricostituirsi da parte di una identica esperienza* non dipende affatto dal mantenersi operativi da parte di determinati canoni; altrimenti, davvero, potrebbe sembrare che

anche l'esperienza precedente dipendesse da quei canoni. La novità dei canoni istituiti da Picasso dimostra cioè che il canone è del tutto *inessenziale* per l'esperienza estetica.

Paradosso: Picasso innova i canoni – e comunque produce esperienza estetica: cosa significa e cosa ne consegue?

Il fatto è che il canone ha finito per mettere in luce la propria totale inessenzialità, e dunque finanche l'inessenzialità del fatto costituito appunto dall'*innovazione* (ad esempio «picassiana») dei canoni. Picasso, insomma, trasformando i canoni, è riuscito a mostrare che tale operazione di *innovazione normativa e metodologico-operativa* non ha svolto alcun ruolo in rapporto all'artisticità delle proprie opere, se non per quel tanto che la medesima può esser servita a far venire a galla (in modo del tutto *paradossale*) il semplice stra-potere dell'identica «relazionalità» che si ripete, appunto, *identicamente*... anche in presenza di nuovi canoni (da cui non sarà mai minimamente modificata).

Allora, a ripetersi è un'esperienza in virtù della quale, ad accadere, è sempre e solamente l'*identità* di soggetto ed oggetto; solo tale identità indica infatti quello che il ricostituirsi dell'esperienza estetica continua a ripetere indefessa.

Insomma, solo nell'arte l'*identico* è sempre «identicamente».

Il differenziarsi dell'oggettualità (e dei suoi canoni) e del diveniente soggetto costituirebbero cioè solo *ciò attraverso di cui* sempre e solamente l'*identico* continua ad articolarsi (e proprio «in tale differenziarsi») – in modo... paradossalmente «sempre uguale» (vedi *Aporia del fondamento*).

Notte fra il 24 e il 25 luglio 1995

Qual è dunque il «senso» che verrebbe in qualche modo dischiuso dal fare dell'artista?

Se è vero che quest'ultimo dà luogo alla reciproca destituzione di soggetto ed oggetto – in quanto *finisce per negare* la «distinzione astratta» tra sé e il mondo (distinzione che invece è costante nell'esperienza quotidiana – spiegare bene in che senso e con quali conseguenze) –, è evidente che, a venire trasformato, sarà *sempre anche* il dato oggettuale; da cui *la relazione d'identità* a partire dalla quale l'oggetto non sarà più tale. Ma l'oggetto, per poter non esser più tale, deve farsi *perfectum*. E dunque non esser più parziale, imperfetto o manchevole.

Ma ciò significa che il fare dell'artista dovrà comunque concentrarsi anche sull'*oggetto*... anzi, *solo sull'oggetto*, e non sulla «relazione» *tout court*; stante che, solo rendendo l'oggetto *perfetto*, la relazione di cui sopra potrà avere luogo.

Fermo restando che rendere *perfetto* l'oggetto non potrà che significare radicalizzare *la differenza tra il soggetto e l'oggetto*. Renderlo un «vero» oggetto significa infatti far sì che esso sia *in toto* «di contro» a me – che esso, cioè, sia radicalmente «altro-da-me».

D'altronde, solo dopo aver reso l'oggetto veramente e totalmente altro-da-me, potrò riconoscermi anch'io «vero» soggetto.

Solo che, diventare una vera oggettualità, significa, per l'oggetto, non ritrovarsi più in alcun modo né *limitato* né *parziale*; neppure io, in questo senso, potrò limitarlo, se ciò con cui avrò a che fare sarà un «*perfectum*» – se esso, cioè, sarà davvero «perfetto», e per ciò stesso *non-più-parziale* (cioè imperfetto). Se riuscirà in qualche modo a dire una vera totalità; come tale, necessariamente «incondizionata».

Ma allora è chiaro: anche la mia perfezione coinciderà con il mio «negarmi»... in quanto *altro*-dall'oggetto. Da cui l'identità. Ossia, l'identità tra il soggetto che io sono e l'oggetto con cui avrò ogni volta a che fare.

Perciò il fare dell'artista può sembrare tutto rivolto all'oggetto (e dunque ai canoni che in esso si esprimono); ritrovandosi il *faber* del tutto ignaro del *telos* che in verità lo *ad-tende*.

Perciò sono potuti insorgere tutti gli equivoci su cui sono incappate la critica e la storia dell'arte, nonché la consapevolezza dell'artista che opera.

È come se l'artista, in verità, avesse sempre disperatamente lavorato su un oggetto per realizzare una trasformazione-perfezionamento che gli consentisse di negare da ultimo quella stessa oggettualità. D'altronde, ogni *negazione* «pone», anche, quel che nega; lo pone *positivamente* per poterlo *sub eodem* negare. Ogni negazione, infatti, pone quel che nega; lo pone, anche solo per poter istituire il suo «esser-negato».

Come dire che l'artista, nel suo fare, pone, sì... pone... e pone ancora, incessantemente. Pone e pone... per quanto animato da una semplice *speranza*: quella di rendere possibile il manifestarsi del «non-esser-quel-che-è» da parte dell'oggetto posto. Perché, *affermare* e *negare*, nel fare dell'artista, *coincidono* perfettamente.

Dove, il compimento di tale fare-ponente coinciderà con lo stesso svelarsi dell'originaria «negatività» di qualsivoglia *positum*.

Ma l'artista non può mai smettere di concentrarsi sulle dinamiche caratterizzanti il proprio «porre-in-essere». Il sapere che tali *posita* sono «negati», infatti, non può certo togliere senso al suo «porre-in-essere» sempre nuovi *posita*. Ecco perché l'artista non potrà fare a meno di «ragionare» sui possibili modi di rideterminazione della forma oggettuale; ossia, dovrà ragionare e ripensare continuamente l'oggetto... quello che solo lui potrà far diventare perfettamente *altro-da-sé* (finendo col fargli guadagnare una *distanza* precauzionale).

Egli vorrebbe non avere più nulla in comune con il proprio oggetto (altrimenti si ritroverebbe inevitabilmente limitato dal medesimo; per una relazione che non può darsi, se non a condizione che i relazionanti non si identifichino mai *in toto*).

Vedi Wagner (vedi il mio saggio pubblicato in «Paradosso», *Wagner contra Nietzsche*).

Dovrà allontanarlo (il proprio oggetto) in modo *ultimativo* da sé; sì che esso, facendosi finalmente «perfetto» (e per ciò stesso idolatrizzabile), possa – solo allora, però – rivelarsi *non-altro* dal soggetto produttore (*poietes*).

Il problema, dunque, sarà non tanto quello di liberarsi dagli oggetti d'arte, ed esibire, al loro posto, una improbabile «mera e vuota relazionalità». Stante che, senza oggetto, non potrebbe esservi *neppure* quel suo (da parte dell'oggetto) «negarsi» e «farsi identico a me» (da sempre connesso all'esperienza estetica).

Vera «relazione» si dà infatti solo «per» e «nel» *negarsi* di un oggetto re-sosi finalmente «perfetto». Solo dove il soggetto sappia farsi «soggetto che è oggetto» e l'oggetto sappia farsi «oggetto che è soggetto», potrà darsi autentica *relazione d'identità*.

Perciò l'oggetto può anche venire erroneamente *assolutizzato* come il «tutto» dell'arte (come la vera «cosa» dell'arte), e il soggetto potrà esaltarsi sentendosi un «genio»... come unico luogo, esso medesimo, dell'accadere artistico.

Tale equivoco può venire superato solo «guardando» all'oggetto e al soggetto come a due «distinti» (due che *sono* distinti) che *non sono* «distinti».

Quel che conta è cioè non lasciarsi catturare da quella che si risolverebbe in una semplice «parvenza», ossia in una *visione necessariamente astratta* delle cose – anzi, della «cosa».

26 luglio 1995

Cosa accade, peraltro, dal punto di vista formale-oggettivo, in relazione al fare dell'artista? Ecco una questione che rinvia, di fatto, al grande dibattito sulla *mimesis*.

Insomma, l'arte imita? E se imita, cosa imita?

Ha senso poi contrapporre *l'arte come imitazione all'arte come espressione*?

E poi, a cosa allude una concezione realmente capace di riconsegnarci l'arte come «evento» (ciò di cui si parla quantomeno a partire da Heidegger)? Ma, soprattutto, si tratta di una concezione davvero capace di condurci fuori dalle secche di una *vexata quaestio* come quella dell'opposizione «imitazione-espressione»?

Innanzitutto va detto che, anche se concepita come *imitazione*, l'arte ha sempre chiamato in causa quella che potremmo definire «una vera e propria capacità di raffigurarsi l'*eidōs*» (vedi Raffaello, etc.) – cioè, essa non ha mai avuto a che fare con la semplice *imitazione* di quel che appare ai sensi.

Ciò vale per tutta l'arte classica (fino al neoclassicismo – vedere bene). Solo con l'impressionismo sarebbero radicalmente cambiate le carte in tavola. Infatti, quel che si sarebbe voluto rappresentare era ormai solo quel che appare ai sensi, nell'istante di un'unica ed irripetibile percezione visiva.

In ogni caso lo mostrava bene già Florenskij che nessuna rappresentazione artistica è mai *prospetticamente* corretta (diremmo anche: *fotografica*). A darsi, cioè, è sempre – anche dove la rappresentazione dell'*eidōs* sembra vocata a riprodurre, pur perfezionandola, una prospettiva comunque empiricamente data – uno scarto «deformante», che è costitutivamente connesso alla forma artistica.

Per non dire poi dell'arte come «espressione» – perché, anche l'arte che vuole farsi espressione del soggetto non potrà che trasformare quella artistica in una semplice *imitazione* dell'*interno*, piuttosto che dell'*esterno*.

Nessuna vera contrapposizione, dunque, tra arte come *imitazione* e arte come *espressione* (= arte come *imitazione* del mondo esterno *contra* arte come *imitazione* del mondo interno).

Ma anche qui: è davvero possibile «imitare» il cosiddetto mondo interiore? O meglio: in che senso una forma oggettuale può farsi *imitazione* di un moto dell'anima, di una passione o di un sentimento?

Lo stesso problema sarebbe rimasto vivo (per quanto irrisolto) anche nell'arte concettuale – che, in fondo, non è altro che una diversa declinazione dell'espressionismo.

Qui, infatti, si vuole esprimere, piuttosto che la *passione*, una determinazione *intellettuale* dell'anima.

In ogni caso: qual è la *koinonía* che lega un «concetto» ad un «oggetto»?

Una cosa, va anzitutto ribadita: che la parola prodotta dall'artista concettuale può anche essere identica alla parola del filosofo (in questo caso, però, non si tratterebbe neppure di una mera rappresentazione del concetto, perché

la sua parola si identificherebbe, piuttosto, con il concetto medesimo). Ma, allora, perché continuare a definirla «oggetto artistico»? Qui, infatti, l'artisticità sembra proprio non aver luogo.

Oppure, essa potrebbe implicare una *valenza ulteriore*, in grado di costituirla come *oggetto esposto*, e dunque posto di fronte al nostro *sguardo* e situato all'interno una sala espositiva (ma allora, in quanto oggetto, il medesimo dovrebbe anche mostrare una qualche comunanza con il concetto – bel problema!).

Per quanto riguarda poi l'arte come *evento*, si potrebbe mostrare (lo faremo... ma magari più avanti) come tutto ciò che Heidegger dice dell'arte possa valere, in verità, per qualsiasi altra cosa «non-artistica».

Anche qui, a ben vedere, sembra venir meno ogni «specificità», ossia il «proprio» dell'arte.

Venendo poi all'arte astratta, come potremmo non ricordare che, anche in quest'ultima, si è spesso ritenuto di dover imitare la realtà – anzi, di doverne imitare addirittura l'essenza? Vedi Mondrian. Si ritiene cioè di dover imitare l'essenza matematico-geometrica (quantitativa) o qualitativa del reale. Al di là delle sue forme apparenti o fenomeniche.

Il problema dunque si ripropone: in che senso l'arte imiterebbe, ammesso che imiti? E poi... imita diversamente dalla conoscenza?

Una cosa possiamo affermarla fin d'ora: che *anche la conoscenza imita*. Nel senso che anch'essa *dice quel che è*. Fermo restando che riferirsi a *quel-che-è* significa riferirsi a tutto ciò che appare (e d'altronde nulla appare, se non attraverso immagini sensibili – le categorie *senza sensibilità* sono «vuote», diceva già Kant).

Certo, l'arte trascrive quel che è dato *sensibilmente e intellettualmente*.

Ma, cos'è tale trascrizione proposizionale o simbolico-matematico-geometrica? Il fatto è che *quel-che-è* è già una trascrizione di tutto quel che è.

Che *qualcosa sia* «è detto» – per l'appunto. Per questo possiamo anche ritenere che i concetti siano *originariamente* «scritti» (nella mente o sulla carta, oppure nella voce). Ma il *ciò-che-è non si dà se non in forma concettuale-universale*. Nessun'altra esperienza precede infatti tale trascrizione.

Insomma, non v'è alcun problema di *corrispondenza*.

E d'altro canto, la realtà non è qualcosa cui ci si possa appellare per giudicare la bontà di un'espressione linguistica. Quando, di fronte ad un foglio giallo, io dicessi: «questo foglio è rosso», non potremmo certo appellarci ad una sorta di realtà prelinguistica e farla valere come prova dell'erroneità del mio dire.

Potrebbero infatti esservi altre testimonianze linguistiche convinte di dover affermare: «no, questo foglio è giallo!»... «non vedi?». Ma, ancora una volta, l'esortazione a «vedere» non avrebbe senso alcuno, se rinviasse alla convinzione che qualcosa come un vedere prelinguistico possa in qualche modo «parlare» a me pre-linguisticamente! Se mi parla, è la parola stessa che parla – la parola indicante questo o quel colore che io «dico» di *vedere*. Insomma, io *vedo bene* solo quando il mio dire dice ciò che tutti gli altri dicono, quando dicono di vedere «giallo» (approfondire ulteriormente questa questione).

E la forma artistica, che ruolo gioca a questo proposito? Se la conoscenza non imita, potremmo forse dire, almeno dell'arte, il suo aver a che fare con un atto imitativo-mimetico?

Anche qui, per lo meno in relazione a un certo tipo d'arte (quella pre-novecentesca), sembrerebbe di dover rispondere: «sì, certamente!».

Si dirà: io vedo quell'uomo con gli occhi, quella finestra con gli occhi... ecco, gli uomini e le finestre, nelle opere d'arte, assomigliano molto a quelli che vediamo ogni giorno con gli occhi del corpo.

E perché mai l'artista dovrebbe imitare le cose che vede? Forse, come pensavano nell'antichità, per farci vedere il vero volto, la vera forma (*eidos*) di ciò che i sensi sembrano poterci restituire solo in modo imperfetto e soprattutto mutevole – per farcele finalmente *conoscere* secondo verità.

D'altro canto, anche dove (vedi Kant) non la si ritiene una forma conoscitiva, l'arte viene vissuta come attività in qualche modo conoscitiva. Sì, perché, anche solo facendoci cogliere l'*inoggettuale* nell'oggetto, ossia l'incondizionatezza dell'Io, l'arte finisce per farcela «conoscere», una tale incondizionatezza (ossia, non l'oggetto esterno, ma il soggetto).

Certo, non la conosceremmo categorialmente, ma in qualche modo «la conosceremmo» (valenza conoscitiva del *sentimento*, in Kant). La conosceremmo nel senso che la «rappresenteremmo» fuori di noi, nell'oggetto artistico – sia pur come ciò che «in esso» non è affatto oggettuale. Imitare le cose (quelle vere, gli *eide*, o quelle fenomeniche), per rappresentarle, e soprattutto per avvicinarsi il più possibile all'originale, corrisponde infatti ad un anelito autenticamente conoscitivo, anche solo in quanto fungente da espressione o momento di un processo volto in-fine alla cosa stessa; cioè, a toccarla ed esserla.

Ma allora aveva ragione Platone. Forse l'arte viene ritenuta capace di esplicitare gli *eide* che sensibilmente non riusciremo mai a cogliere. Da cui un'idea dell'arte che risolve quest'ultima in radicale filo-sofia.

Forse, l'arte in quanto imitazione non dice *mera* imitazione, ma funge piuttosto da tentativo di superare la fallace o imperfetta imitazione dell'*eidos* costituita dalla semplice realtà sensibile.

E se, invece, per il tramite dell'arte, ci si volesse riferire alla realtà sensibile proprio *in quanto sensibile*? In questo caso, tale pratica non potrebbe che dar luogo ad una debole copia di quanto già «disegniamo» percependo.

E allora l'arte verrebbe a costituirsi come attività per spiriti deboli, che preferiscono la quiete della rappresentazione alla mobile *realitas* sensibile e alla sua imprevedibilità.

Certo, l'arte fa essere una forma; ma quest'ultima non può venire fatta valere come *eidos*, perché sarà in ogni caso «sensibile» – con tutte le caratteristiche proprie del sensibile. Ecco perché, né come attingimento dell'*eidos*, né come copia della realtà sensibile, l'arte potrà mai avere un senso «veritativo».

Essa si ritroverebbe ogni volta distante dalla realtà cui sembra ad-tesa.

D'altronde, l'arte come *adaequatio rei* concerne una sfera «virtuale» rigorosamente *altra* dalla realtà – o meglio, essa è senz'altro reale (anch'essa appare, e appare empiricamente, come le cose cui ad-tende), ma là dove venga concepita come rappresentazione di cose (reali) *altre* dalla medesima, il riferimento a queste ultime, in quanto loro rappresentazione, non può che rivelarsi puramente virtuale. In relazione a quello che finisce per valere come suo semplice «significato».

Ma, cosa altro potrebbe essere l'arte, in se stessa, di là da tale riferimento di *natura squisitamente mimetica*?

Che senso ha cioè il suo apparire? Ovvero, l'apparire di forme portate alla luce da un essere umano, di là da qualsivoglia intento imitativo (verso l'esterno o verso l'interno – *mimesis/espressione*)?

Quello che si disegna sembra essere un movimento fabbrile qualificabile *in primis* come semplice modo del «far-essere». Certo, qualcosa viene fatto essere «da questo o quell'essere umano» – e sottolineo: da un essere umano. Ché, altrimenti, ponendola come la pone Heidegger (lo accennavamo già prima), si finirebbe per togliere qualsiasi specificità all'arte. Heidegger la pone infatti come «evento» fatto essere dall'*essere* (certo, tramite l'essere umano – ma quest'ultimo funge per lui solo da strumento del fare dell'Essere) – che, però, è quanto potremmo dire di ogni altra cosa della natura.

L'essere umano (artista) fa qualcosa, lo porta all'essere; ma perché?

Quale, cioè, la necessità di avere qualcosa ancora, oltre tutto quello che già c'è?

Qualcosa che sembra non avere alcun rapporto rappresentativo con le altre cose o con il *faber* medesimo.

Beh, è chiaro anzitutto che quel qualcosa, in se stesso, non dice nulla di particolare che ne giustifichi la necessità; non costituisce cioè alcuna ulteriorità, ossia, non dice un'eccezionalità rispetto alle altre cose.

Esso è comunque fatto di colori, forme, rapporti e proporzioni, così come ogni altra cosa; e spesso non lo si può definire neppure più armonico di altre realtà (tenendo per buoni determinati canoni).

Eppure, di fronte a tali oggetti, può accadere che ci si ritrovi stupefatti (quando ci sembrano davvero artistici), e si esclami: «bello!», «meraviglioso!». Fermo restando che nessuna determinazione della cosa può rendere davvero ragione di tale «meraviglia».

Essa può anche meravigliarci – ma cosa ci meraviglia, in essa? A meravigliarci è sempre ciò cui non si è ancora abituati, e che, solo in quanto tale, può sembrare fuori dalla norma... sino a configurarsi come «mai visto».

Ma, ripetiamo, nulla può esservi, in esso, di davvero mai-visto (almeno, da un certo punto di vista – cioè, quello categoriale-universale-predicativo). O meglio, esso è «mai visto» come lo sono tutte le altre cose non-artistiche (perché anche in esso i predicati esistono sempre nella forma di un irriducibile «questo»).

Eppure... esso ci meraviglia come nessun altro «questo» non-artistico sembra in grado di fare.

E perché?

Non resta che una risposta (fermo restando che non posso certo essere «io» la causa di tale meraviglia – dato che io mi ritrovo al cospetto anche di cose che non procurano meraviglia): tra me e quell'oggetto *viene a costituirsi qualcosa di realmente inedito*.

E se, con il suo (di tale oggetto) apparire, fosse proprio la «relazione» tra me e l'oggetto a farsi diversa, unica, e per ciò stesso «meravigliosa»?

Se fosse così, ci troveremmo a dover fare ancora una volta i conti con il problema della «relazione».

Notte tra il 26 e il 27 luglio 1995

Perché gli artisti hanno continuato per secoli e continuano ancora oggi a cercare nuove forme di oggettualità (ormai «disperatamente», potremmo anche dire)?

Ossia, perché la *verità dell'istanza relazionale* non è ancora giunta alla coscienza? E non ci siamo ancora resi consapevoli della medesima?

Forse perché essa non può diventare oggetto di un proposito – nulla, infatti, cioè nessuna forma può garantirne l'avvento, ossia l'evenire. Altrimenti sarebbe proprio «la forma» il vero responsabile dell'accadere artistico.

E d'altra parte, quello del *faber* può essere solo un proposito di tipo «oggettuale». Perché il fare può risolversi solo in *objecta*.

Certo, qualsiasi «forma», almeno in linea di principio, può venire reclamata dall'accadimento artistico (cioè, dall'*evento* della *relazionalità estetica*). Ma una cosa è certa: dal punto di vista fabbrile-e-progettuale, l'artista può proporsi solo «oggettualità». E mai *l'evento* in quanto tale.

Perché, se per un verso ogni artista cerca proprio questo evento (e «spera» che esso irrompa), cioè si augura di farlo accadere, mai il medesimo potrà costituirsi come *telos* esplicito del suo (dell'artista) fare-progettante. L'artista *non può infatti mai sapere* (vedere-prima, pro-gettare) quale determinata oggettualità finirà per corrispondere all'evento dell'arte. Per quanto – è bene ribadirlo – solo sull'*oggettualità* possa intenzionalmente e progettualmente concentrarsi il suo fare.

Il fatto è che nessun artista può pro-gettare (in virtù di una e propria pre-visione) – assecondando una sorta di irrinunciabile principio poetico –, la produzione di oggetti *in quanto tali* «artistici».

27 luglio 1995

Problema: rapporto «qualità-quantità», dal punto di vista della «relazionalità estetica».

Poli della relazione: *soggetto* e *oggetto*.

Soggetto: l'Io non presenta alcun elemento «quantitativo». Perché, guardando a sé, si «vede» come pura attività ponente, o meglio come quell'indeterminatissimo apparire «al quale» tutto ciò che è dato «è dato». L'Io è cioè quell'«a-me» a cui tutto, qualità e quantità, appare, facendosi esistente. Ma allora, potremmo anche chiederci: sarà almeno dato, all'Io, il proprio esser «qualità»... o neppure questo? In che senso, e fino a che punto, di quell'«a-me» si può predicare una qualche *qualitas*?

Lasciamo da parte, per ora, il discorso sulla *quantità* (che «sembra» (?) convenire solo agli oggetti cosiddetti «esterni»).

Ad esempio, quando diciamo «sono preoccupato» o «sono felice»... stiamo davvero dicendo che l'Io patisce un sentimento di preoccupazione o un sentimento di felicità? E poi: quale Io sarebbe ora felice? Questo... quello? Ma soprattutto, appare davvero un tale Io? Attenzione, ché se apparisse, tale «Io» non sarebbe più quel *trascendentale* nel cui orizzonte tutto quel che appare «appare» (confrontarsi con Severino, secondo cui l'apparire, invece, *appare* – errore di Severino... delinearne la confutazione).

Nella misura in cui apparisse, l'Io sarebbe oggetto per un soggetto.

Lo sdoppiarsi del soggetto in soggetto e oggetto rispetto a se medesimo (struttura dialettica fichtiano-hegeliana) implica invero che *quel che appare al sog-*

getto come «immagine di sé» (come oggetto a se stesso) «non possa essere» quello stesso a cui tale supposta immagine può sempre apparire.

Per essere quello stesso, il soggetto deve apparire a sé *come soggetto* e non «come oggetto» (peccato che quello che appare, nella misura in cui appare, *non sarà mai* lo stesso a cui l'apparente appare, e dunque sarà sempre e comunque oggetto... un oggetto che, in quanto tale, non potrà mai apparire a qualcuno, cioè a un soggetto – altrimenti «non sarebbe» *il soggetto*).

Dunque, se ciò di cui dico l'esser preoccupato o l'essere felice fosse un *questo* patentemente felice (di cui fosse apparso l'esser felice), né l'esser felice, né il *questo* di cui tale esser felice dicesse il predicato, nessuno dei due, in quanto entrambi «apparenti» (l'uno come predicato dell'altro), può ritenersi soggetto, né può apparire *come soggetto*.

La qualità, cioè, non può valere se non come predicato di un'oggettualità.

Ma, nel caso preso in considerazione, di quale oggettualità può mai esser detto l'esser preoccupato o l'esser felice – quello che impropriamente pensiamo convenire al soggetto?

Di questo paesaggio, di quella fanciulla, del quadro che è appeso alla parete di questa stanza, ...? Beh, qualcuna delle oggettualità presenti viene senz'altro chiamata in causa! Ma allora quel che non si capisce è perché si dice: «io sono felice». Avrà pure un qualche senso, tale espressione linguistica?

Beh, certamente una persona felice appare davvero, qui ed ora, e non è né quella fanciulla, né quel determinato passante – ma quell'essere corporeo che sono solito chiamare «Io» – o meglio, il corpo di Massimo Donà. *Corpo* sempre presente (anche se, forse, sarebbe meglio dire... «quasi sempre»), in relazione ad ogni momento della scena dell'esistere.

Ma il corpo è un ente fisico-sensibile, toccabile, visibile; come può, dunque, il medesimo dirsi «felice»? E esso potrà essere alto, robusto, magro, pesante, leggero – ma mai «felice» (non a caso continuiamo a dire, solo dell'*anima*, che è felice – e non *del corpo*, che, per noi, può al massimo testimoniare, con i suoi movimenti, la felicità dell'anima, ossia della *psiche*).

Ma cos'è «anima»? Appare forse qualcosa come un'anima? Dove... e come? Se per anima intendiamo la quintessenza dell'Io, essa, per quanto già detto, non potrà mai apparire.

Ma allora, di chi sarà tale sentimento di felicità?

L'unica possibilità è che esso indichi, più semplicemente, per dir così, la «relazione» tra il mio corpo (quello che siamo soliti chiamare «mio corpo») e quella fanciulla (o, tra il mio corpo e quel quadro...). Infatti, «quel che accade», quando sono felice, non è altro che il sostare per un certo tempo, da parte di quel corpo che chiamo «mio», davanti al quadro o alla fanciulla; due enti apparenti – uno dei quali è il mio corpo (il corpo che chiamo «mio» perché è sempre, o quasi sempre, presente) – *si relazionano* in un certo modo. Questo è ciò che accade quando mi riconosco «felice».

Se i medesimi si relazionassero in modo diverso, infatti, parlerei piuttosto del mio «essere preoccupato».

Ma tale relazione appare? Certamente no.

Perché l'Io stesso, in verità, è *tale relazione*! O meglio, tutte le *relazioni* tra il mio corpo e le altre determinazioni manifeste compongono il quadro di quelli che chiamo *modi d'essere* (le «qualità») dell'Io. Nessuna «passività» viene cioè

chiamata in causa dal sentirsi in questo o quel modo da parte dell'Io. Nessun Io che *patisce* o *agisce*, dunque. A darsi essendo sempre e comunque un Io costituentesi come *complexio* di relazioni (tra corpi, ma non solo – ossia, tra determinazioni nel senso più ampio – anche immaginative o fantastiche, o semplicemente mentali...).

Dove, assolutamente centrale rimane il ruolo di quel «corpo» che sono solito chiamare «mio».

Fermo restando che, quando dico, anche di altri «soggetti», che sono «felici», a venire chiamata in causa è sempre la medesima «relazionalità»... quella, cioè, che connette i *loro* cosiddetti corpi ad altri oggetti.

A questo punto, sembra davvero sciogliersi come neve al sole qualsivoglia problema di intersoggettività. Perché non ha più senso chiedersi: «come faccio a sapere delle altre anime?».

I vari soggetti, io e gli altri, non siamo infatti che diverse *relazionalità*; nessuna delle medesime «manifestantesi» con maggior evidenza delle altre; nessuna «manifestantesi» se non in relazione alle determinazioni dalla medesima «relazionalità» – ovvero, in relazione alle determinazioni in quanto reciprocamente *negantisi* (se è vero che è sempre l'Uno ad essere, nel *negarsi* delle diverse determinazioni).

Ma, di cosa abbiamo parlato sinora?

Delle «qualità» in quanto tali, o solo delle *qualità* come *affezioni del soggetto*?

Di queste ultime, è chiaro – in quanto ci eravamo posti il problema della supposta *natura qualitativa* del soggetto; e abbiamo visto che tale qualità non dice altro che la relazione tra il (mio) corpo e altre determinazioni oggettuali; e che qualcosa come un «soggetto» non c'è se non in virtù di tale incondizionata *relazionalità*.

Per questo, dire, come faceva Kant, che «*il soggetto è incondizionato*» non basta. Infatti, ciò che non si spiega, in Kant, è come un «incondizionato» possa dar luogo ad un mondo determinato/condizionato senza che ci si ponga il problema della *relazione* costituentesi tra *incondizionato* (Io) e *condizionato* (mondo).

Infatti, che relazione potrà mai esservi tra due poli di cui uno si dice «incondizionato» in modo sostanzialmente *improprio* (se è vero che il suo costituirsi come *totalmente altro* dal condizionato non può che renderlo, *sic et simpliciter*, «condizionato»).

L'incondizionato non può fungere da polo di una relazione e rimanere realmente *incondizionato* – perciò, come dicevamo poco sopra, quello che chiamo «Io» non potrà che essere, in quanto polo di una relazione col proprio oggetto, «corpo» – o meglio, non potrà che chiamare in causa il *mio* corpo.

Perché tale relazionalità, in quanto entrambi i poli *si danno* e appaiono, non sarà altro che una *relazione tra oggetti*. Questa, la ragione per cui il soggetto posto come polo della relazione con l'oggetto, non è altro che il soggetto *che appare-a-me* (non è cioè il vero soggetto, che, per definizione – come abbiamo già rilevato – non può apparire *come tale* «a-me»), cioè è un «oggetto», ossia è quel corpo che chiamo «mio», oppure determinati contenuti mentali che chiamo anch'essi «miei», ma che, ugualmente, appaiono a me solo nell'espressione linguistica che li dice.

Venerdì 28 luglio 1995

E che dire, poi, delle *qualità* delle cose, ossia degli oggetti di cui il soggetto funge appunto da «relazione»?

Anch'esse vengono predicate di un *questo* o di un *quello*. D'altro canto, ogni cosa è un *questo* – in ciò l'incondizionatezza del loro stesso *relazionarsi*. Infatti, è proprio l'esser-*questo* di ogni oggetto a dire il suo «relazionarsi» ad ogni altro.

E in rapporto al loro «relazionarsi», gli oggetti non possono che farsi «identici». Perciò, nel relazionarsi, essi «non-sono» mai quel che sono. Perché il *relazionarsi* non è un luogo determinato; ossia, non è un ente, non è una cosa, e neppure un oggetto tra gli oggetti. Esso, più semplicemente, «non-è».

Perciò, se gli oggetti si relazionano – in quel non-essente che è appunto il loro stesso «relazionarsi» –, i medesimi *non sono*; nel senso che non esiste un luogo valevole come spazio del loro relazionarsi. Essi si relazionano, certo; ma in quanto appaiono come una molteplicità di determinazioni, nessuna delle quali sembra dotata di un qualche significato, se non per (in virtù delle) le altre (intrinsecamente, e non solo quali determinanti esterne – vedi *Aporia del fondamento*, capitolo: «Dire fenomeno logicamente»).

Diremo così che ogni determinazione «è» tutte le altre. In questo senso «la relazione» è *intrinseca* – solo essa, infatti, fa, delle determinazioni che costituiscono la cosa, «qualcosa che non è». Dicendo il loro esistere come *non-essenti*.

Ma le determinazioni sono tutte *qualitates*.

Le qualità, dunque, esistono solo come «negantisi», e proprio in quanto semplicemente *relazionantisi*. Ma la «negazione» della «qualità» altro non è che «quantità».

Qual è infatti la funzione della quantità rispetto alla qualità? Anzitutto la *quantità* è ciò che fa, di ogni «universale qualitativo» (la qualità è sempre «universale»), un esistente determinato, e soprattutto determinato *individualmente*.

Solo la «quantità», insomma, fa, di un «rosso», un «questo» (che apparirà sempre e comunque come «questo rosso»). Insomma, solo «per la quantità», le cose, ossia le loro determinazioni qualitative, entrano in qualche rapporto e si relazionano.

La *quantità* è cioè «relazione» (vedere bene, approfondire tale questione).

Facciamo alcuni esempi: «rosa» è una qualità, in quanto tale *universale*. Ma essa esiste sempre come *questa* rosa.

Sì, ma cosa comporta questo fatto? Comporta che ogni rosa risulti determinata come *complexio* di determinanti, tutte a loro volta determinate – quelle che costituiscono l'apparire di una rosa che sarà sempre *diversa* da ogni altra determinazione (che poi sarà sempre anche la rosa in questione).

Ma, come appare la rosa in questione, in quanto «diversa» da ciò che peraltro è sempre anche identico ad essa? O anche: come l'*uno* si nega, nel farsi questa rosa, proprio per potersi svelare come l'uno che è?

Nell'unico modo di fatto rinvenibile: quello in virtù del quale l'esser rosa appare qui ed ora come spazialmente determinato, sì da rendere misurabile la stessa *intensità* (quantità) del colore, la sua distanza (quantità) rispetto ad altre determinazioni, anch'esse presenti in questa stanza, etc. etc.

Non in altri modi sembra potersi dare/dire la relazione tra le *qualitates* rinvenibili in questa stanza – essendo le medesime assolutamente *irrelazionabili*.

Nulla essendovi in comune, tra esse... di là da questa o quella loro *determinazione quantitativa* (la stessa che dice appunto il loro semplice «esser-in-relazione»).

Anche tra due rossi, ad esempio, che almeno qualitativamente potrebbero sembrare simili, nulla di comune appare davvero rinvenibile, se non il loro stesso esser costituiti da pigmenti fatti della medesima *quantità* di un certo tipo di sostanza (X).

AmMESSO che il rosso sia costituito da pigmenti X e da pigmenti Y, è chiaro che solo là dove siano date queste sostanze, e solo lì, possa esservi del vino «rosso». E una delle due determinazioni rosse avrà «n» pigmenti di tipo X e «3n» pigmenti di tipo Y, mentre l'altra ne avrà «2n» di tipo X e «4n» di tipo Y. Sempre di una questione di quantità si tratta, dunque.

E poi: anche tra il rosso, fatto di X e Y e il legno, fatto di Z e F, nulla potrà mai esservi, in comune.

Ma... tra il rosso e il viola, non vi sarà, almeno in questo caso, una qualità in comune? Cioè, il rosso... (stante che viola = rosso + blu).

No, perché anche qui va riconosciuto che il rosso mescolato al blu *non è mai lo stesso* che potrebbe presentarsi come «rosso» non mescolato al blu. Il semplice numero «due», ancora una volta, è sufficiente a distinguere due qualità che saranno *solo apparentemente identiche*; se sono due, infatti, le medesime saranno comunque distinguibili, e per ciò stesso anche concretamente distinte; cioè, mai potranno dirsi solamente identiche.

Ciò che distingue, insomma, è sempre e comunque la «quantità» – che distingue, e, distinguendo, «relaziona».

Stante che, di là dalla quantità, due qualità non potranno mai dirsi neppure *assolutamente diverse* – ché, per potersi dire tali, dovrebbero essere *quanto meno due*. Cioè dovrebbero essere presenti in forma «quantificata». Ognuna dovendo essere almeno «una». Ecco perché il suo esistere è un esistere originariamente *quantitativo*, ossia determinato «quantitativamente».

Sabato 29 luglio

Insomma, l'esistente si presenta sempre nella forma di una *qualità* – di una «qualità» il cui esistere accade sempre in corrispondenza ad un distinguersi che dice *l'esser-negato* di quel che, solo in questo stesso negarsi, può riconoscere la propria esistenza concreta; in quel «negarsi» cui è da ultimo riconducibile finanche il suo semplice farsi *relazionalità* distinguente dei non-esistenti (le qualità). Il cui esser distinti gli uni dagli altri, in quanto evocante l'esser-distinto del non-esistente, non dice altro che l'esistere di quell'*unico* costituito dal non-esistere di tutto quel che esiste (e che esiste come *non esistente* «qualitativo» – ossia, come *qualitativo* negantesi nella *relazionalità quantificata* di un molteplice che non-è).

Chi o che cosa, dunque, esiste davvero? L'Uno, senz'altro (già secondo Plotino?).

Un principio eminentemente «quantitativo». Valevole, per quanto già detto, come il «non-esistente» assoluto (perché non dice il non-esistere di una certa qualità originaria, bensì quello di *tutte le qualità*, per ciò stesso destinate ad esistere come *non-esistenti*... cioè, come esistenze del «non-esistente», e dunque dell'Uno). Ciò che può essere quello che è solo concretandosi nell'*esistere* di cui esso medesimo vale come «negazione originaria» (facendosi mondo di *qualitates* non-esistenti)... che *sempre e solo se stessa*, di fatto, finisce per affermare.

Per questo l'Uno non può venire inteso come qualità originaria. Esso dice infatti ciò che *ogni cosa è*; ma tale «ciò» indica il suo semplice (di ogni cosa) esser «una». Cioè, il suo non esser *il molteplice che la medesima in ogni caso anche è* – sì che le infinite *qualitates* dalla medesima messe in gioco siano davvero «una», e dunque non siano mai quel che sono.

Ma, insomma, ad essere veramente, è una qualità o una quantità? Forse, nessuna delle due – stante che e l'una e l'altra sono solo nel loro originario *negarsi reciproco*.

(Approfondire ulteriormente).

E, come stanno le cose, da questo punto di vista, in relazione all'evento artistico? Cioè, in relazione a quella «relazionalità» in cui consiste propriamente il *fatto artistico*?

Forse, essa mostra ciò che quotidianamente percepiamo in modo malauguratamente «astratto» – nel senso che, là dove riteniamo di aver a che fare con *quantità* e *qualità* distintamente rilevabili, l'arte ci fa, per dir così, toccare con mano *la loro assoluta indistinguibilità*.

Perché? E come?

A questo punto bisognerebbe cercare di capire in che senso il nostro vedere sia normalmente animato da un'attitudine astratta e separante – e rendersi conto di come accada *questa stessa percezione separante*.

Cos'è, insomma, l'oggetto, agli occhi di tale attitudine percettiva?