



Citation: Roberta Guccinelli (2018) E luce fu... L'evidenza senza ombre della bellezza. *Aisthesis* 11(1): 145-158. doi: 10.13128/Aisthesis-23279

Copyright: © 2018 Author. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

E luce fu... L'evidenza senza ombre della bellezza

ROBERTA GUCCINELLI

(Comitato Scientifico Nazionale SIPS)
roberta.guccinelli@fastwebnet.it

Abstract. In this paper I provide an ecological, Schelerian-based description of the aesthetic experience that, without being exhaustive, may account for its complexity, perspective character and stratifications. Aesthetic enjoyment, aesthetic object and the creative process of the artistic type are all specific and necessary moments of an experience – an aesthetic experience – shared by different experiential “individuals”, who also contribute to its formation process. The content of this experience grows and develops in conformity with its own laws, like a *living being* so to speak, able, as such, to turn its own gaze to the others' gaze at the same time as they turn to it. In other words, I will deal with the dynamics of the artist's interactions with the spectator, of those of the spectator with the artist and of those of both with the work of art, which, created by the artist, or rather, “brought to light” by the artist, becomes an object – a *quasi-sujet* in Dufrennian terms – unique to the spectator. In this context, I will try to rehabilitate the axiological virtues of beauty, not in the sense of a metaphysics of beauty, but in a sense nearer to our experiences of “seeing something in a *new light*”.

Keywords. Light, life, living body, beauty, form.

*In arte non si tratta di piangere o ridere diversamente,
ma di una nuova creatura.
Jeanne Hersch, Essere e forma¹*

VEDERE QUALCOSA SOTTO UNA NUOVA LUCE

L'incontro con un'opera d'arte avviene nel segno della visibilità: coinvolge il fenomeno della luce, tipico della realtà diurna. «L'arte» non acceca, ma «rende visibile» per dirla con Klee (cfr. Merleau-Ponty [1964]: 52) o, con Scheler, offre «il *mondo mediante il visibile*» (Scheler [1933]: 135). Non si tratta però di una luce naturale, come

¹ Hersch (1946): 154.

quella del giorno, e nemmeno di una luce artificiale, come quella proiettata da una fonte esterna su una parete. Si tratta, piuttosto, di una luce che scaturisce dall'oggetto estetico nel momento in cui l'oggetto in questione s'impone al nostro sguardo, e *illumina* le nostre vite: è l'analogo di uno *sguardo* umano, quello dell'artista che un giorno, in un atto di percezione creativa, *mise al mondo* l'opera.

Accogliere questa tesi, di natura fenomenologica², permetterà di valorizzare un aspetto dell'esperienza estetica che appare sottovalutato in certi approcci contemporanei alle immagini. L'aspetto evocato è quello del *bello*³. Cercherò di riabilitare le virtù assiologiche, non tanto nel senso di una metafisica del bello, quanto in quello, più vicino alle nostre esperienze, di *vedere qualcosa sotto una nuova luce*.

ILLUMINAZIONI

La luce del giorno favorisce l'agire pragmatico e l'esplorazione attiva del proprio milieu. Anche la notte, tuttavia, grazie alla memoria, permette di compiere interessanti sperimentazioni. Recenti studi, condotti in ambito filosofico e neurologico (Monyer, Gessmann [2015]), dimostrano infatti che, durante il sonno, la memoria permette di elaborare scenari alternativi rispetto a situazioni realmente vissute, dalle quali nondimeno essa stessa muove, offrendo in tal modo validi suggerimenti per eventuali azioni o decisioni da prendere nel presente pratico. Le opzioni testate nella vita notturna possono costituire, in altri termini, dei modelli di strategie di prevenzione adottabili nella vita pratica o diurna. La memoria possiede quindi una qualche forma di "genialità", ma non cessa per questo di richiamarsi al *déjà vu*. Essa rinvia al vissuto in quanto "vissuto"; al passato, dunque, eventuale oggetto di un *ricordo* che, più o meno usurato, non avrà in ogni caso la freschezza di un'esperienza viva – il cui oggetto è *dato nell'ori-*

ginale –, "esperita", cioè, nel presente, in funzione del quale la memoria comunque si attiva. Essendo una memoria episodica, questa geniale attività seleziona da fatti vissuti, specifici, per farne mediante l'ippocampo un ricordo a lungo termine, quanto potrebbe risultare *utile* nel presente del mondo pratico.

Durante la notte sogniamo. Il sogno, come il ricordo (notturno o diurno), non coincide con la realtà. Esistono buone ragioni, nell'economia di questo lavoro, per attenersi alla realtà, intesa nel suo spessore assiologico-materiale, piuttosto che ai sogni a occhi aperti o a quelli notturni, per seguirne il profilo diurno.

MODO DI PRESENZA DELL'OGGETTO ESTETICO

Se ci chiediamo, in terminologia fenomenologica, quale sia il *modo di presenza* dell'oggetto estetico, comprendiamo subito il motivo per cui è opportuno, in questa sede, attenersi alla realtà. Il modo di presenza dell'oggetto estetico, infatti, è un modo intuitivo: l'oggetto non è puramente inteso, come una città, ad esempio, che non abbiamo mai avuto occasione di visitare e di cui non abbiamo alcuna rappresentazione piena, ma è dotato di riempimento. Esso è dato originalmente: *in carne ed ossa*. Al modo di presenza di un oggetto corrisponde, da un punto vista intenzionale, il *modo della coscienza* dell'oggetto in questione, ovvero, un certo tipo d'atto. All'interno della classe degli atti distinguiamo pertanto fra atti non originalmente offerenti, ad esempio gli atti signitivi (atti linguistici di comprensione vuota), che coinvolgono un'intenzionalità puramente semantica, e atti originalmente offerenti o intuitivi, come un atto di percezione. L'atto in cui un oggetto estetico si offre nella sua stessa presenza è quello della percezione. Possiamo dire allora che una percezione estetica, nella quale l'oggetto *si presenta*, è un atto originalmente offerente, mentre un atto di ricordo o immaginazione – ovunque l'oggetto sia rappresentato – non lo è.

² Sull'oggetto estetico come *quasi-sujet* cfr. Dufrenne (1953) e (1967).

³ Sull'irrelevanza del bello cfr. ad es. Nanay (2016): 3. Sul bello in tutta la sua ricchezza, invece, cfr. Bodei (1995).

A FORZA DI CHIAREZZA

Occorre tornare alla vita diurna, perché si tratta di cogliere *nel reale*, ovvero, nel presente, un'entità *individuale* che "trascende" il reale, nel profilo suggerito dalla sua stessa apparenza, ma rimane oggetto di un'esperienza *incarnata* – né sognata né ricordata – della quale diventa un elemento di normatività, nel senso che la strappa all'arbitrario e la fonda nei suoi contenuti. L'individualità, che si lascia scoprire nel suo statuto assiologico, è quella dell'opera d'arte e la creatività in gioco non è quella della memoria, la cui attività, per quanto geniale, ha un carattere riproduttivo, ma quella del processo creativo di tipo artistico. Con "processo creativo di tipo artistico" intendo quel processo mediante il quale un artista, spogliandosi dei propri aspetti biografici, o meglio, ponendo la propria vita al servizio di un'altra vita, mette al mondo una *nuova* realtà che richiede, per sua stessa natura, uno sguardo *nuovo* da parte dello spettatore. La creazione avviene qui come un singolare processo enattivistico⁴, come un'esperienza primariamente percettiva, quella dell'artista, che viene *agita*, e non vissuta come un evento mentale. In quanto esperienza dinamico-espressiva, una percezione simile viene *esposta* herschianamente allo sguardo altrui o suonata per le orecchie altrui.

Esperita innanzitutto a livello corporeo, l'esperienza dell'artista viene esposta nondimeno nella *forma* di una vita *sui generis* capace di imporsi, nella *sua* stessa opacità, allo sguardo dello spettatore *a forza di chiarezza*. Illuminandosi di luce propria, non di una luce esterna o meramente ambientale, l'opera d'arte autentica rivela sul piano estetico, distinto dal piano della vita empirica del suo autore (e in questo senso *transvitale*), la cifra personale dell'artista. Essa illumina, insieme, la vita intera dello spettatore, ne amplia l'orizzonte "cognitivo", permettendo alla persona in questione di esercitare con maggior *libertà* e come per gioco le diverse funzioni nelle quali consiste l'unitario sentire (sensori-affettivo) di cui lei stessa è porta-

trice. Le permette dunque di affinare la percezione nella modalità più adeguata all'oggetto estetico: la modalità assiologica. L'opera d'arte esige da uno spettatore libero dalle ordinarie questioni pratiche una partecipazione suscettibile di essere esperita, non solo a livello vitale, ma anche a quello personale; esige il tipo di gioia che si riserva alle *nascite*, a quanto di nuovo viene al mondo, a quella creatura *quasi-vivente* che suscita stupore perfino nel suo autore. L'opera che *viene alla luce* rivela nella *bellezza* il modo specifico nel quale "trascende", rispettandola, la sua stessa apparenza.

Così intesa, l'opera d'arte non esiste nel completo isolamento, ma come correlato "(s)oggettuale" sia dell'esperienza che l'artista compie nel corso del processo creativo, sia di quella che lo spettatore compie nella fruizione estetica, nella scoperta di una bellezza che libera dall'angustia della vita quotidiana.

DARE CORPO ALLA FORMA

Incontrandosi nel mondo dell'opera d'arte, autore e spettatore hanno le carte in regola per introdurci all'opera dall'interno e rivelare il segreto dell'autonomia che essa rivendica nella forma che *incarna* – il marchio della sua individualità – e, in quanto "organismo", nella sua stessa "organizzazione"⁵ (l'identità ecologica).

Interrogare l'opera nel suo contesto significa soffermarsi su due aspetti, inevitabilmente intrecciati, dell'esperienza estetica:

⁵ Noë impiega opportunamente il concetto biologico di «organizzazione» (cfr. Noë [2015]: 6) in ambito artistico. Egli considera l'arte una «pratica organizzativa» o «ri-organizzativa», capace di ri-organizzare, cioè, e rendere perspicuo il modo in cui, come viventi, veniamo organizzati dalle diverse attività di primo livello che si svolgono nel milieu naturale o sociale (l'allattamento al seno, il passeggiare, ecc.) e dalla tecnologia. Trascurando però il contenuto delle opere d'arte, vale a dire, gli specifici strati valoriali che si offrono alla sensibilità affettiva, Noë non coglie il tratto individuale dei tipi d'oggetti in questione. Per quanto «strani» siano, nella sua prospettiva (Noë [2015]) a tratti heideggeriana, essi rimangono dei semplici «strumenti».

⁴ Sull'enattivismo cfr. Noë (2004).

1) Sulle modalità di “trasposizione formale” della vita pratica nella *vita* assai singolare di un'opera d'arte.

La *forma* del fare o della percezione enattivata (nel gesto creativo), mediante la quale un artista dona il “proprio respiro” a un altro essere, «divenendo» alla lettera «altrimenti»⁶, funziona qui come un *a priori bio-fisiologico*. Un simile *a priori* consiste nel corpo, unitariamente inteso, dell'artista. Nelle tendenze motorio-espressive (nell'atto di scolpire, di dipingere ecc.), nelle quali si annunciano tra l'altro il “linguaggio” proprio di un artista e correlativamente la significazione estetica, della pittura ad esempio, il corpo-vivo si rivela fondamento sia del corpo-fisico, mostrando la stratificazione appunto del corpo unitario, sia della mente. Le tendenze di movimento conferiscono allo strato fisico del corpo globalmente esperito un tratto di vitalità e fanno della mente una mente *incarnata*. Analogamente, l'opera non è un mero oggetto fisico e nemmeno il frutto di una mente disincarnata. Svolgendo il ruolo di un filtro, a livello di sensibilità funzionale; evitando dunque di normare, nei termini di una forma ortodossa, quanto è dato dell'esperienza diretta, il corpo-vivo dell'artista seleziona solo parte del contenuto, innanzitutto del contenuto valoriale. Saranno quei contenuti a costituire, nella struttura unitaria nella quale troveranno realizzazione, ovvero nella *forma* dell'opera d'arte, l'identità individuale dell'opera nel suo mondo.

2) Sulle modalità della fruizione estetica.

Occorre rivolgere l'attenzione alla felicità o viva partecipazione che suscita l'esperienza estetica; alla profonda gratitudine che lo spettatore deve a un'opera d'arte autentica, proprio perché la bellezza, nella quale essa risplende, arricchisce la sua esistenza. Nel mondo che presenta – un mondo nuovo – l'opera invita lo spettatore che rapisce, e trasporta in quel mondo che può tuttavia disorientarlo, a scoprire o ri-scoprire, nei suoi aspetti infiniti, il mondo in cui lo spettatore non cessa comunque di abitare, cui rimane ancorato come alla propria terra; lo invita a guardarlo con occhi diversi.

LA LUCE DEL GIORNO

Al fine di comprendere la differenza che passa tra un ambiente illuminato da una luce naturale e il mondo dell'opera d'arte che risplende invece della propria luce, proviamo ad aprire una finestra su un paesaggio, a rispondere all'invito che il paesaggio ci rivolge, quello di uscire all'aperto per esplorarlo.

Il paesaggio che si schiude al nostro sguardo potrebbe essere ampio e luminoso, ad esempio, o plumbeo, ma la luce nella quale di volta in volta esso appare è senza dubbio la *luce del giorno*. È una luce naturale, quella del giorno, relativa all'ambiente, una luce strutturata o «assetto ottico ambiente» (Gibson [1979]: 125). Uno psicologo come Gibson sarà in grado di portare il fenomeno della luce del giorno “fuori dalle nostre teste”, se ne accoglieremo, come mi appresto a fare, l'ipotesi, secondo la quale «la visione naturale dipende da occhi posti in una testa che sta su un corpo che poggia sul suolo, e [...] il cervello è solo l'organo centrale di un sistema visivo *integrato*» (Gibson [1979]: 33).

Nell'ottica ecologica, centrata sull'interazione organismo-ambiente, la luce in questione, definita anche «luce ambiente» (Gibson [1979]: 101), si struttura in base ai diversi elementi che formano l'ambiente (suolo incluso) e che, riflettendo la luce in un mezzo, specificano di volta in volta, conformemente alla natura o grana (fili d'erba, ciottoli, ecc.) della superficie dalla quale la riflettono, l'ambiente per un percipiente. L'ambiente non è una realtà claustrofobica o una realtà piatta. Esso presenta, al contrario, confini mobili, rilievi, e una molteplicità di aspetti e indici di abitabilità, per gli animali coinvolti, che la luce è in grado di veicolare e rendere accessibili.

Ogni elemento dell'ambiente smentisce l'idea, secondo la quale la luce ambiente si riduce a una luce radiante che «proviene», in quanto tale, «da atomi e torna ad atomi» (Gibson [1979]: 103) e si limita a divergere da una sorgente di energia, energia essa stessa priva di differenze e di informazioni rilevanti sull'ambiente e sul comportamento dei suoi abitanti. La luce ambiente che,

⁶ Sul concetto scheleriano di «divenire altrimenti» cfr. Guccinelli (2016): 221-260.

diversamente da quella radiante, converge su un punto (non geometrico) in un mezzo da tutte le direzioni; questo tipo naturale d'*illuminazione* è differente, quanto all'intensità, nelle diverse direzioni dell'ambiente. Essa permette quindi a un osservatore che occupi un punto, un posto nello spazio ecologico, di raccogliere direttamente, nelle differenti intensità luminose, informazioni *utili*, dal punto di vista dell'adattamento, su se stesso e sull'ambiente che lo circonda.

L'ambiente non è un'immagine fissa e/o neutra cui ci rivolgiamo senza alcun interesse, non è riducibile a un'immagine sulla retina, ma consiste nell'*intorno*: quanto circonda l'animale e si muove con lei/lui, o meglio, si modifica con i suoi spostamenti:

vedere le cose significa vedere come muoversi tra le cose e cosa fare o meno con esse [...] La locomozione è guidata dalla percezione visiva. Non solo essa dipende dalla percezione, ma è quest'ultima a dipendere dalla locomozione, nella misura in cui un adeguato livello di familiarizzazione con un ambiente richiede un punto mobile di osservazione. (Gibson [1979]: 341)

Familiarizzare con un ambiente significa "viaggiare" entro i suoi confini. In base ai movimenti che vengono compiuti, dai quali dipende la percezione sensoriale, i confini possono estendersi o restringersi. *Familiarizzare* con un ambiente significa ispezionarlo soprattutto con spirito pragmatico, in modo da prevederne in ogni momento la bontà o meno. In questa prospettiva, l'ambiente offre all'animale determinate possibilità di azione o salienze (*affordances*), positive o negative, manifestandosi di volta in volta, in base al tipo di superficie che l'individuo percepisce, come "tuffabile", o "tagliante", oppure come "camminabile", da un lato, e "pericoloso", dall'altro, nel caso ad esempio del «ciglio di un precipizio», che presenta contemporaneamente l'*affordance* di «camminare lungo di esso» e l'*affordance* di «cadere», e così via⁷.

Un dipinto, che pure esige il compimento di atti di percezione da parte di un osservatore, non

presenta *affordances* legate necessariamente a puri fatti biologici, o le presenta in una diversa modalità rispetto a quella nella quale le presenta il ciglio di un precipizio o un coltello.

L'AGIRE PRATICO: ISTRUZIONI PER L'USO

Da un punto di vista biologicamente adattivo, ovvero, dal punto di vista dell'utilità che possono avere in tal senso l'attività diurna e quella onirica, il servizio che svolge la luce del giorno, rispetto alla percezione-azione, non è dissimile da quello che svolge la memoria, rispetto alla realtà pratica, quando si attiva nei sogni notturni. Entrambe forniscono all'agente una serie d'istruzioni per il buon uso di azioni, da compiere nell'ambiente, che rispondono ad esigenze pratico-corporee dello stesso agente-percipiente. Nel rosso di una mela afferriamo la maturità del frutto che invita a prenderlo a morsi, oppure nell'addensamento di nubi e nell'aria elettrizzata l'imminente temporale che tra poco si scatenerà, e l'invito pertanto a non uscire se non muniti d'ombrello. Aprendo la finestra potremmo forse abbandonarci per un momento a una contemplazione che si avvicina a quella che meriterebbe un'opera d'arte, se quanto ci appare ne risultasse degno, ma in genere non sospendiamo le prese di posizioni esistenziali della sfera cognitiva, ad esempio delle credenze o della percezione oggettivante (*Wahrnehmung*), nella quale "prendiamo qualcosa *per vero*", funzionale, se non alla vita attiva, a quella teorica. Non sospendiamo soprattutto le prese di posizioni esistenziali della sfera conativa, quella del desiderare e agire, e della sfera delle qualità di valore che rendono un oggetto dell'ambiente significativo per una vita mossa da intenti pratici. Più o meno consapevolmente torniamo, e siamo sempre sul punto di farlo, quasi mimassimo col corpo lo scatto, al solido mondo pratico, o realtà diurna.

LA PERCEZIONE CHE MERITA L'OPERA D'ARTE

Se anche un'opera d'arte appartiene alla sfera della realtà effettiva, la luce dell'opera non sem-

⁷ Sulle *affordances* cfr. Gibson (1979): 77-93 e 205-229.

bra dipendere dall'ambiente: non fornisce, come la luce ambiente, istruzioni sulle azioni da compiere nell'ambiente e nemmeno invita a ispezionare l'oggetto estetico in senso predittivo. Un capolavoro non invita a distrarsi come se potessimo viaggiare contemporaneamente nell'ambiente. Esso invita piuttosto a compiere un viaggio nell'opera, e sotto la sua guida, diverso da quello "ispettivo", legato al controllo, anche se con il corpo continuiamo a poggiare sulla superficie di un ambiente, quello di una sala, in un museo, se si tratta ad esempio di un dipinto. Il mondo del dipinto si distingue nettamente da quello dell'ambiente, dal quale in un certo senso ci strappa nel preciso istante in cui oltrepassiamo i confini della cornice:

La camera di Van Gogh non è una camera in cui si abiti, è una camera abitata dallo spirito [chambre hantée par l'esprit] di Van Gogh [...] quel mondo che rivela, l'oggetto estetico lo porta in sé. Invece di rimandare come le cose al mondo fuori di sé, allo stesso modo che la nuvola rimanda alla pioggia, rimanda soltanto a se stesso, è luce a se stesso. (Dufrenne [1953]: 319)

Un dipinto pertanto offre informazioni diverse da quelle che potrebbe offrire un ambiente ordinario. La conoscenza, che nell'incontro con l'opera d'arte abbiamo la possibilità di coltivare, non è quella pratica, ma quella personale: la conoscenza, mai definitiva, del *tipo di persona che noi stessi diveniamo* attraverso l'"estranamento" che procura un'individualità esemplare capace tuttavia, nel suo "effetto" *de-familiarizzante*⁸, di restituirci in parte a noi stessi e al mondo che di fatto abitiamo. La presenza esemplare non è quella di Van Gogh, in quanto pittore reale, che ha compiuto il gesto pittorico in un ambiente, ma quella dell'ospite, che abita la camera in maniera quasi "ossessiva" [chambre hantée par l'esprit], come uno spirito (o una mente) che, riempiendola, appunto, in essa *s'incarna*.

Questa mente incarnata vale nella sua esemplarità, attraverso l'autore silenzioso di cui pure reca l'impronta, come un modello per uno spettatore

che, in qualche strato della sua vita, se ne senta toccato. Un modello del genere ha una valenza affettivo/materiale e una fisionomia che permette a chiunque ne avverta la portata esemplare di distinguere l'universalità, che esso possiede, da quella che possiede un campione anonimo. Si tratta di un modello che possiamo definire, dal punto di vista dell'identità estetico-valoriale che esso manifesta, conformemente al suo contenuto originario *a priori*, nei termini scheleriani di «uno stato di cose assiologico strutturato nella forma unitaria di un'unità personale» (Scheler [1916]: 1109). Dal punto di vista, invece, dell'esemplarità del contenuto così inteso, esso può essere definito come l'«unità di un'esigenza d'esser-dovuto fondata su questo contenuto» (Scheler [1916]: 1109). In altre parole, la legge che aspira ad avere l'opera d'arte, la stessa che s'impone al pittore, si fonda sui contenuti valoriali dell'opera e sull'*esigenza* che essi hanno posto al pittore prima di essere realizzati di fatto nell'opera, indipendentemente dal supporto fisico nel quale possono essersi rivelati in origine ai suoi *occhi*. La legge che essa stessa si dà e che altri rispettano, assumendo l'atteggiamento più consono a un'opera d'arte, si fonda sul potere motivazionale di quei valori. Essi hanno posto al pittore l'esigenza di essere realizzati, esigenza che è stata assunta da lui a un qualche livello della sua vita, non necessariamente a quello della coscienza esplicita, come un dovere ideale: l'esigenza di essere realizzati in funzione di una "realtà" *altra* rispetto a quella empirico-biografica del pittore.

IL MONDO DELL'OPERA

Entrando in punta di piedi nella camera di "Van Gogh", abbiamo avuto la possibilità d'isolare due tratti fondamentali dell'oggetto estetico: (1) la distanza del suo mondo da quello dell'ambiente nel tipo d'*in-formazione* (valoriale), pertinente a un sapere di *formazione*, che esso dà allo spettatore; (2) l'irriducibilità della sua luce a quella dell'ambiente.

(1) Esibendo qualità di valore diverse da quelle dell'utile, correlate all'agire strumentale di un

⁸ Sul fenomeno dell'"estraneo" cfr. Waldenfels (2006).

individuo nel rispettivo ambiente, o qualità che, senza distinguersi dalle qualità ordinarie, rifiutano una presa di tipo pratico – un colore, ad esempio, non vale qui come un segnale biologico – l'opera d'arte sospende il brusio della vita pratica, il quotidiano affaccendarsi di chi adesso, come spettatore, può abbandonarsi allo spettacolo di quella vita nel suo mondo e alla «*contemplazione esistenziale qualitativa*» (Geiger [1928]: 143) di se stesso, al cospetto di quella presenza, nel suo mondo. Quest'ultimo mondo non viene né superato né abbandonato, dunque, ma trasceso idealmente in un altro mondo che, aggiungendosi al primo, permette di vederlo *sotto un'altra luce*. L'apertura a una trascendenza immanente, che si offre qui e ora nel quadro cui è rivolto lo spettatore, vale cioè come un'apertura alla realtà nei suoi innumerevoli aspetti, inclusi quelli che potevano fino a quel momento rimanere inosservati. Dov'era il brusio, adesso regna il silenzio: un silenzio (la pausa contemplativa) che permette di afferrare il “linguaggio” e la vita del quadro. Sono espressive, in altre parole, le qualità estetiche in senso proprio e si offrono al sentire sensori-assiologico, investono la sensibilità intera. Sono le qualità espressive ad animare la camera di “Van Gogh”.

A differenza dell'individualità di una persona o di un modello reali, l'individualità dell'opera d'arte si offre al nostro sguardo generosamente, nella sua stessa fisicità (nel supporto fisico, nella tela), che pure rimane sullo sfondo, mentre contempliamo il dipinto, oltretutto nel suo stesso “corpo-fisico-vivente” (nelle qualità secondarie, come i colori, istanziate nelle qualità primarie della tela, e nelle qualità dinamiche). Soprattutto essa si offre allo spettatore in quanto “anima-del-proprio-corpo-vivo” (nelle qualità puramente espressive, istanziate nelle qualità secondarie, nel misterioso, nel tragico ecc.) L'opera d'arte è *espressiva*: fa sbocciare dal suo “linguaggio” le sue qualità servendosi del “corpo” del pittore. Detto altrimenti, l'oggetto estetico in quanto *quasi-sujet* manifesta nella propria luce, *a forza di chiarezza* (nella nudità che espone pubblicamente), grazie al lavoro dell'artista – al dipingere, ad esempio, colto nel suo carattere sensori-motorio – la propria carnalità valoriale o, con

Dufrenne ([1953]: 219), manifesta nella propria carnalità, *a forza di opacità*, la propria luce.

Un'opera d'arte, dunque, richiede a uno spettatore che miri a coglierne l'*espressione* il compimento di una percezione adeguata (nella modalità) all'oggetto estetico in cui essa consiste. La precisazione che Dufrenne offre dell'oggetto estetico in ambito artistico, di un oggetto sottratto all'uso pratico che è possibile farne in quanto artefatto in un ambiente ordinario, dà un'idea della *dignità* dell'opera: «L'opera d'arte [...] è nel mondo, può essere colta in una percezione che trascuri la sua qualità estetica [...]. L'oggetto estetico è invece [...] l'opera d'arte percepita in quanto opera d'arte, l'opera d'arte che ottiene la percezione che [...] merita» (Dufrenne [1953]: 24)⁹.

(2) La luce dell'opera d'arte non coincide con quella dell'ambiente, anche se, nel caso di un pittore che lavori immerso nella natura, la presuppone. Nella luce, invece, nella quale appare *degnamente* contemplata o “bella”, l'opera esibisce la materialità della rispettiva forma: l'unitarietà-identità in cui essa consiste. Risplendendo di luce propria, l'opera dice la sua “verità”, e la dice nel modo in cui ci “guarda”: «Il quadro [...] è [...] un oggetto [...] che suscita la propria luce: una luce che non ha soltanto il compito di “condurre lo sguardo”, ma piuttosto è sguardo, e con ciò fa dell'oggetto pittorico un quasi-soggetto» (Dufrenne [1953]: 396-397).

IL FARE CREATIVO

Si tratta adesso di descrivere, nelle diverse fasi in cui si compone, il processo mediante il quale un artista realizza determinati valori estetici nel *quasi-sujet*.

Nella loro versione latina (*inspiratio* e *conceptio*), se ne ritagliamo con Scheler che l'adotta l'uso conforme all'esperienza creativa, “ispirazione” e

⁹ Dufrenne non si riferisce qui all'opera d'arte *in quanto immagine*, il cui correlato sarebbe husserlianamente la *coscienza d'immagine*; si riferisce piuttosto all'opera d'arte, anche materialisticamente intesa, il cui correlato è la percezione.

“concepimento” – il primo momento del processo creativo – indicano un orientamento intenzionale che permette di distinguerli, nella loro stessa ricettività, dai meri stati soggettivi. L’accezione nella quale i termini devono essere intesi, in un contesto scheleriano, esclude letture volte a enfatizzarne la componente immaginaria. Non mancano però, nello stesso contesto, riferimenti espliciti alla figura del “genio”, nel quale la creatività artistica trova tradizionalmente la più chiara esemplificazione. Con qualche sobrietà kantiana, Scheler definisce il genio come quel tipo d’uomo «che senza regola cosciente né metodo produce qualcosa di esemplare» (Scheler [1933]: 126), ma che nel profondo *interesse* e amore per il mondo – diversamente dal genio “devitalizzato”, kantiano o schopenhaueriano – nell’apertura ad esso come a una fonte infinita di informazioni, nel rifiuto inoltre di adattarsi al proprio ambiente, si rivela come un «fenomeno positivo» (Scheler [1933]: 131). Nel genio così inteso il fare gioioso, l’esubranza di un potere mai frustato, eppure non assoggettato ai capricci del volere o della fantasia mostrano, anche in una prospettiva non necessariamente metafisico-scheleriana, come nell’artista più autentico il processo creativo si dispieghi nella massima obiettività possibile senza perdere in *naturalezza*. La massima obiettività possibile esige, per essere tale, che l’artista si metta al servizio della sua “creatura”, evitando di assecondare istinti che rispondono solo a interessi strumentali e rischiano, pertanto, di favorire comportamenti univocamente soggettivi. L’obiettività non cancella la radice ecologica dell’attività artistica, valorizzando in direzione estetica le risorse di un corpo esperito, posseduto dal rispettivo portatore, l’artista, come una fondamentale dimensione della sua identità. Compie «una deviazione nella natura» (Scheler [1933]: 131), il genio, scoprendo le cose nel «punto del loro germoglio di sviluppo» (Scheler [1933]: 131). L’agire del genio, per nulla anonimo; nel suo essere, anzi, profondamente personale, evoca in altre parole la forza *espressiva* di un atto pulsionale, proprio-corporeo, che avvicina l’animale umano all’animale non-umano. Un pittore, ad esempio, «senza scopi e senza scelta» (Scheler [1933]: 124), coglie

immediatamente nel segno nell’atto di dipingere: restituisce con precisione, nella sua stessa “bontà”, il primo manifestarsi e quasi primo vagito, per così dire, di strutture o «figure di valore» (Scheler [1933]: 131) ancora inarticolate, destinate nondimeno ad acquisire nel corso della loro realizzazione una decisa fisionomia. Tesse la sua *tela*, il pittore, a colpi (precisi) di pennellate – percezione e movimento – , un po’ «come il ragno tesse la sua» (Scheler [1933]: 124), *come se* lui stesso, con la sua mente e ogni eventuale slancio spirituale, fosse tutto intero natura nella natura.

“Espressione” (*Ausdruck*) e “rappresentazione” (*Darstellung*), o meglio, “raf-figurazione”¹⁰, per distinguere quest’ultimo termine (e il *Bild*: immagine, figurante) dalla rappresentazione mentale (*Vorstellung*) e, meglio ancora, “presentazione”¹¹, costituiscono, sempre in chiave scheleriana, il secondo momento del processo creativo, quello nel quale la materia assiologica assume piena evidenza nella propria forma (*Form*).

Cerchiamo dunque di mettere a fuoco i momenti indicati.

INSPIRATIO E CONCEPTIO

“Inspiratio” e “conceptio” sfuggono al semplice soggettivismo e irrazionalismo cui facilmente potrebbero essere ricondotti, se pensassimo che l’artista possedesse dei poteri occulti o fosse posseduto da forze oscure. L’artista non è un vate, non è un profeta capace di predire il futuro; è piuttosto un “artigiano”, anche se non sempre si affida al gesto manuale. Svolge in ogni caso la sua attività in maniera *originale*: un fare tramite se stesso che punta a rendere visibile, perché possa essere condiviso, il proprio risultato, a farne una *presen-*

¹⁰ Anche se può apparire come un mero francesismo, preferisco impiegare il termine “raf-figurazione”, e non il termine “raffigurazione” (senza separazione), per evitare eventuali ambiguità.

¹¹ La *Darstellung* scheleriana, come quella husserliana (Husserl [1980]), si presta qui a essere tradotta con “presentazione”, al di là delle differenze che possono esistere tra la teoria estetica di Scheler e quella di Husserl.

za. Un pittore, per restare all'esempio scheleriano, impiega occhi e mani, loro sì capaci di anticipare, non il futuro, ma ogni minima presenza, ancora indefinita sul piano ontologico, che chieda di essere ascoltata e portata a evidenza – si trattasse pure di un cosiddetto *objet trouvé*, e non di un oggetto “fatto a mano”. Ogni oggetto che diventa un'opera d'arte è destinato a quella nascita o ri-nascita che i termini in gioco descrivono al meglio.

- “*Inspiratio*” che rinvia al “soffio”, dunque alla vita, significa primariamente «commozione passiva» (Scheler [1933]: 122). L'artista non crea dal nulla, ma si lascia animare, mettere in moto, come se il movimento appunto fosse suggerito dall'esterno, e l'oggetto – una struttura di valore – fosse avvertito a un qualche livello, sia pure *implicito*, di coscienza, non però sul piano del volere cosciente. La *conceptio* tuttavia, che accompagna l'*inspiratio*, rivela che la passività della commozione è insieme attività; un'attività che nasce dal centro della vita personale e coinvolge completamente (sensi e mente) l'artista. L'artista, in altre parole, si lascia *toccare* in profondità da qualcosa, qualcuno, che lo afferra all'improvviso, lo cattura senza farlo prigioniero se non della propria esigenza a *partecipare* al divenire di quanto lo afferra. Un giorno quel momento di *viva* partecipazione e il tentativo di esprimerla nella propria attività pittorica saranno *condivisi* dallo spettatore. Intanto l'artista partecipa alle vicissitudini di una vaga realtà che si *preannuncia* sul piano affettivo: nel sentire (*Fühlen*), ovvero, nel modo estetico-assiologico della percezione. A livello di *inspiratio* e *conceptio*, gli «occhi del cuore» (Scheler [1946/1947]: 40) orientano la selezione del materiale più idoneo alla resa, in una configurazione grafica, di una “buona figura” (*Gestalt*) che rinvia al “bello”. La buona, concreta figura, più o meno contingente, esemplifica in tal modo un fenomeno dato originalmente all'intuizione.

- “*Conceptio*” (Scheler [1933]: 131) significa qui, non tanto “concezione”, nel senso di una costruzione della mente, quanto «concepimento» [*Empfängnis*] (Scheler [1946/1947]: 37), nel senso di un portare in qualche modo una “creatura” nel “ventre”, o nella profondità dell'animo, là dove

il fenomeno in questione appare ancora in tutta la sua densità materiale, nell'estrema concentrazione di un contenuto originario *a priori* (*Gehalt*) che si dispiega solo progressivamente. Esso si offre a una sensibilità concentrata, a sua volta, e accresciuta rispetto a una sensibilità media. La *conceptio*, infatti, si manifesta prima della separazione delle funzioni (affettivo-) sensoriali ad opera di determinate tendenze di movimento (quelle che rispondono alle esigenze pratico-vitali dell'artista) e, correlativamente, prima della separazione nei singoli contenuti (*Inhalten*) di valore del contenuto di valore complessivo originario *a priori*. Sono le pulsioni artistiche a offrire, nel corso del processo creativo, fini (non scopi) altrettanto artistici (“transvitali”: non dipendenti dai bisogni vitali dell'artista) alle immagini delle quali il pittore si mette alla ricerca, anche sul piano proprio-corporeo appunto, per garantire la massima visibilità alla figura di valore *in fieri* che desidera portare a maturazione nella *forma* mediante il fare creativo. Un (*poter*) fare quest'ultimo che, nell'eccedenza (anche) del proprio potere pulsionale-attenzioneale, non solo si serve di quel corpo come di uno “strumento”, ma è in grado pure di realizzare quanto nel mondo effettivo può non essere ancora stato esperito, dal punto di vista qualitativo, o non essere stato ancora pienamente esperito. Il genio avverte nella *conceptio* la pienezza di un mondo, da creare «in immagine» (Scheler [1933]: 130), nella sua stessa legalità essenziale – un mondo lussureggiante, molto più vasto di quello ordinario e in grado, per questo, di arricchirlo, di estenderne i confini.

Il momento più alto del concepimento, però, quando la vita empirica dell'autore si rivela come un semplice veicolo di un'altra vita, è un momento tragico, in un certo senso, perché lì si consuma un “suicidio”, quello dell'artista: «L'arte è *la vita stessa nella forma [Gestalt] più pura, concentrata, obiettiva*. La vita finisce, trova il proprio compimento nei massimi attimi del concepimento» (Scheler [1933]: 135).

In arte la vita (altrui), quanto si annuncia agli *occhi del cuore* dell'artista nella sua ricchezza e concentrazione, la figura di valore ancora aperta

al possibile, assume una forma *limpida*, nel senso che la figura in questione (*Gestalt*), più o meno contingente, si sviluppa precisamente in quella forma necessaria (una figura più pura, priva d'ogni connotazione psicologica: una *Form*) e incarnata nella materia sensibile che viene a evidenza in un certo tipo di fare: la forma rivela il profilo o identità assiologica di un'opera d'arte. In questo modo, l'artista mette davanti agli occhi dello spettatore un oggetto *in carne ed ossa*: un *quasi-sujet*.

Il sacrificio nasce dall'abbondanza di una vita che, solo per questo, può essere donata liberamente ad altri, ed esige un gesto radicale: solo se quella «*creazione da vedere e sentire*» (Scheler [1933]: 130) si sarà liberata dal «*cordone ombelicale*» (Scheler [1933]: 130) che la legava al creatore potrà incarnare una vita autonoma, una *nuova* vita. Non rimane alcuna traccia della vita empirica dell'artista, se l'opera è davvero riuscita, e apparirebbe ormai come un «*corpo estraneo*» nella vita altrui che pure conserva, come il proprio sigillo, in ciò che l'artista «*vide in essa*» (Scheler [1933]: 90), nel *modo* in cui la guardò, incontrandone lo sguardo sfuggente, lo «*stile proprio individuale dello sguardo*» [*individuelle Eigenart seines [...] Schauens*] (Scheler [1933]: 291)¹² ad essa rivolto nel quale si rivela la personalità dell'artista. Attraverso l'opera, nel suo sguardo, lo spettatore (Zuschauer) incontra l'essenza dello sguardo dell'artista nato dall'amore per un contenuto *degno* d'essere contemplato, cioè, «*bello*».

ESPRESSIONE E PRESENTAZIONE

«*Espressione*» e «*presentazione*» indicano rispettivamente il momento della realizzazione e dell'obiettivazione di quanto è stato concepito.

Come avviene, in termini operativi, il passaggio da un ambiente pratico, nel quale viene comunque svolta un'attività – dipingere, scolpire ecc. – al vero e proprio mondo dell'opera d'arte? Come si distingue un'attività pratico-ordinaria, nella quale è coinvolta la dimensione corporea con la relativa sfera di

bisogni, da un'attività artistica, nella quale è altrettanto presupposta una dimensione corporea?

Trova qui un'ulteriore giustificazione l'idea che l'esperienza del bello consista primariamente nel «*vedere qualcosa sotto una nuova luce*». È questo infatti quello che tutti, almeno una volta nella propria vita, possono esperire di fronte a un autentico capolavoro, se hanno la fortuna e la gioia d'incontrarlo.

«*Espressione*» e «*presentazione*» accentuano il carattere relazionale del processo creativo che vede l'artista, nel nostro caso un pittore, inseguire il fenomeno originario nelle apparenze del proprio ambiente, nei materiali che il milieu offre, nel lavoro di «*tessitura*» svolto, magari *en plein air*, in contatto diretto con una realtà avvertita con la massima intensità. Insegue il fenomeno, l'artista, non per imprigionarlo entro determinati confini temporali e spaziali, quelli dell'ambiente appunto, che nondimeno concorre, nella prospettiva ecologica schizzata, al processo di formazione dell'opera d'arte; lo insegue per favorirne invece, in conformità alla sua stessa natura, la crescita e lo sviluppo in un mondo più vasto: il proprio mondo. Appare sempre più evidente, del resto, come il processo creativo corrisponda, nel senso che lo promuove rispettandone l'andamento, a un processo di *autoformazione* dell'opera d'arte nel proprio «*ambiente*» e nel proprio «*mondo*». Questo precisamente rivelano le ultime fasi di un'autentica creazione artistica: l'opera d'arte è una sorta di *organismo*. La struttura di valore, sulle prime ancora vaga, riesce infine ad articolarsi, esibendo la propria autonomia, secondo una legge che essa stessa si dà, ovvero, «*beve in sé le materie sensibili come sangue – secondo una legge dell'assimilazione e del rigetto che nell'organismo in sviluppo dell'opera è già contenuta*» (Scheler [1933]: 134). Si tratta di un processo oggettivo che l'artista, di conseguenza, non inventa a piacere, come se potesse affidarsi esclusivamente alla propria fantasia o ai propri ricordi. Vediamo dunque i momenti indicati nella loro specificità.

- «*Espressione*» significa «*tendenza oggettiva a manifestare*», non mere copie della realtà, ma contenuti originali¹³.

¹² Cito da Scheler (1933): 291.

¹³ Cfr. Scheler (1933): 132.

Abbiamo visto che le tendenze motorio-espressive svolgono una funzione centrale in ambito artistico e constatato come le qualità di un'opera d'arte siano essenzialmente espressive. Come possono, tuttavia, qualità che rinviano innanzitutto alla sfera corporea di un individuo, a una struttura percettivo-tendenziale, dunque, la cui attività selettiva risponde spesso a interessi pratici; come possono, quelle qualità, evitare di ridursi a un'espressione *sogettiva* dei vissuti dell'individuo in questione?

Un'espressione di gioia: la bellezza

Uno degli errori più comuni, nella tradizione non fenomenologica, è stato quello di offrire una lettura parziale del corpo, incapace di coglierne la stratificazione, o capace di interpretarlo solo in negativo, come uno schiavo al servizio di ciechi istinti legati alla sopravvivenza. L'"assenza d'interesse" richiesta in ambito estetico, in versione kantiana o schopenhaueriana, ne costituisce una prova. Essa favorisce una tendenza al *ressentiment* volta a umiliare ogni forma di vitalità e, in fondo, la felicità che accompagna chi incontra un'opera felice, cioè, "riuscita". Essa umilia, insieme, la felicità che accompagna chi un giorno ha reso felice l'opera di cui ha avvertito la dignità; chi ne ha colto l'espressione di gioia (la gioia che le ha illuminato il volto), rivelandone la bellezza, l'originalità, proprio perché l'ha amata in un momento di massima apertura alla «bellezza» intera «del mondo» (Scheler [1933]: 128). L'opera d'arte, nella sua bellezza, è «capace di tutto: furto e misericordia» (Scheler [1933]: 136), capace del bene e del male, un po' come una persona della quale si potrebbe dire la stessa cosa, perché l'opera (di qui l'identità ecologica) incarna (anche) i valori del fare: la vitalità pulsionale di un artista che estende i confini dell'ambiente in cui egli stesso opera verso il mondo, i margini di espressività (qualità di valore positive e negative dinamico-vitali) dell'ambiente, portando a evidenza la sua passione per una realtà, qualitativamente complessa, nella realizzazione dell'opera. "Bellezza", dunque, va intesa nel senso di quella «gioiosa contemplabilità» [freudvoller Schaubarkeit] che non corrisponde ancora alla contrapposizione "bello-brutto" che

ha luogo solamente per via dei contenuti qualora questi non siano più dati» (Scheler [1933]: 128) in modo artistico, ma nel modo di singoli contenuti dell'agire strumentale, oppure siano dati non originariamente, come nel ricordo. Nella realtà piena che si offre all'artista nel suo stesso spumeggiante scaturire, e nell'opera d'arte che, nascendo, ne rende testimonianza, «bello» è «ciò che attrae» [was lockt] (Scheler [1933]: 134) non solo perché *invita* a volgere verso di esso lo sguardo indicando, nell'opera, una qualità estetica tra le altre (il *bello*) e dell'opera, che delle qualità costituisce il supporto, la *felicità* (bello in quanto riuscito), ma anche perché è ricco, "riccio", come vuole il corrispondente aggettivo tedesco (*lockig*), o "fluente" (*lockig*) – proprio come una "testa ricciuta" (*Lockenkopf*) o una "chioma fluente" (*Lockenpracht*). Suggestendo il gioco profondo cui invita, l'opera felice evoca la gioia e lo stupore che suscita la nascita di un fanciullo dalla chioma fluente la cui bellezza risplende nello sguardo. Proprio per questo il bello non può essere spiegato solo in termini adattivi, mediante la funzione biologica del mero "attirare" o "tentare" [*Anlocken*] (Scheler [1933]: 134).

Di qui la portata "ri-creativa" del gioco. L'arte mostra concretamente che è possibile mutare prospettiva, la prospettiva ascetica, presentandosi come un vero e proprio antidoto contro il *ressentiment*: allarga le nostre menti e i nostri cuori. «L'arte è ciò che approfondisce, abbellisce [*vergoldet*], rende bella e ricca ogni vita» (Scheler [1933]: 136). Non a caso, il verbo *vergolden* significa, oltretutto "abbellire", "indorare", "conferire", dunque "un suggestivo colore chiaro e luminoso" – un po' come il sole che indora le cime dei monti, oppure illumina la nostra vita quando apriamo la finestra al risveglio. Non solo nel mondo amplificato dell'opera, così come si rende accessibile allo spettatore, ma anche nel fare creativo, quando l'artista *morde nella polpa* del fenomeno, che pure nutre, portandone in superficie la ricchezza, l'arte insegna a vivere, non nella penuria, ma nel *lusso* dell'esperienza. In entrambi i casi essa rivela che esistono molti più atti di quelli che abbiamo compiuto, o di quelli che non vorremo mai compiere, e di quelli che potremmo anche solo immagina-

re. Nuovi atti presuppongono, quando si rendono accessibili, la scoperta, in chi per primo li scopre permettendo ad altri di farne in seguito esperienza, di contenuti che spesso sono rimasti in ombra nella realtà pratica a vantaggio di informazioni che sul momento, rispetto ad essi, apparivano più utili per gli scopi dei rispettivi agenti. Emergono così pulsioni, sentimenti o pensieri che danno senz'altro luogo a modificazioni corporee, prima di manifestarsi apertamente a chi ne diviene sempre più consapevole, ma il corpo non lo toccano in maniera puntuale e, anzi, ne accrescono la vitalità unitariamente intesa, mentre estendono i confini della vita (inter)-personale del portatore di quel corpo. Contenuti del genere possono costituire il fondamento di atti diversi da quelli che si fondano sulle più comuni esperienze, o anche di atti solo simili ad essi, che potremmo comprendere pienamente magari per la prima volta nella nostra vita, senza dover attingere al deposito di esperienze già vissute o ricordate, e senza doverli necessariamente compiere a nostra volta. Esistono, ad esempio, forme di beatitudini e disperazioni che non abbiamo mai esperito, ma che attraverso la beatitudine e disperazione di certi soggetti raffigurati o di certi personaggi letterari, all'improvviso assumono per noi piena evidenza.

Modulare diversamente le forme espressive abituali: forgiare il proprio corpo

Analogamente allo spettatore, che pure precede, l'artista compie una scoperta. Egli scopre nella freschezza e nel potere della propria pulsione-percezione artistica una pulsione diversa da quelle funzionali al comune orientamento-previsione in un ambiente pratico; nella felicità anche vitale che suscita l'esercizio diversamente modulato di «forme espressive abituali» (Scheler [1933]: 131) – come si gesticola, come si soffre ecc. – quando lui stesso «acquista padronanza su corpo e voce» (Scheler [1933]: 131); proprio allora, scopre di avere in sé la capacità di mettere quelle forme al servizio di quel *quasi-sujet* che, forgiando la propria forma d'espressione e di fare, il proprio corpo, come le più comuni forme d'espressione e raffigurazione, deve essere realizzato nella *più energica delle forme*.

La forma del fare, quale filtro proprio-corporeo, è in grado di selezionare – nel rispettivo sentire innanzitutto assiologico (e nella corrispondente pulsione-percezione *estetica* che ne viene guidata verso fini artistici) – dalle possibilità della sensazione (sensori-assiologica) quelle che, in vista della realizzazione della sensazione attuale (e della rispettiva percezione estetica), possono entrare, come opportune componenti, nelle figure pregnanti. Quelle figure, però, costituiscono soltanto il materiale ancora grezzo del più raffinato sentimento estetico-personale dell'artista, risvegliato in lui e orientato in primo luogo, a livello di coscienza implicita, dal sentire sensoriale assiologico. Così inteso, il sentimento è diretto alla *forma*, non del fare, ma *dell'opera*, della quale il materiale costituisce appunto il corpo. La *forma incarnata*, nella quale sfocia la figura, è la stessa cui un giorno si rivolgerà lo spettatore. Una determinata qualità di valore, ad esempio, quella e non un'altra, può svolgere egregiamente un compito artistico, contribuendo alla resa di un determinato *profilo*. Tutto ciò che incontra lo sguardo o il sentire di un pittore può trasformarsi (trasposizione modale), a determinate condizioni poste dall'opera, in un tratto del volto di quest'ultima. Anche una semplice sensazione visiva, legata a un determinato colore, ad esempio il giallo, può costituire, non un segnale meramente biologico (il giallo di un limone da spremere), ma il fondamento di una precisa qualità di valore, ad esempio della vulnerabilità al dolore di una vita diversa da quella dell'artista, in un preciso contesto assiologico, nel quale regnano determinate leggi alle quali il pittore si sottomette.

L'espressione, dunque, come tendenza *oggettiva* a manifestare, la stessa che viene forgiata nello strenuo esercizio di un corpo, quello dell'artista, esperito unitariamente nelle infinite risorse di cui esso dispone, costituisce *a parte objecti* la tendenza espressiva dell'opera, ovvero, la sua stessa significazione estetica. Nell'ambito della significazione dell'opera, qualità di valore espressive (anche) della vita dell'artista diventano, nella trasposizione "transvitale" che subiscono, qualità di valore della "vita" dell'opera. La tendenza oggettiva espressiva segue i lineamenti di un'opera che afferra nel suo

stesso processo di formazione, nutrendo con l'opera i vissuti *obiettivi* dell'artista: «Come ombre che vogliono bere sangue, l'artista offre loro da bere dal proprio sangue vivo, dalla propria vita. Egli è la madre dell'opera d'arte» (Scheler [1933]: 132).

- “Presentazione” o di nuovo, se preferiamo, “raf-figurazione”, in linea con quel figurante che, appunto, ne raf-figura per così dire (anche nelle configurazioni grafiche prive d'ogni intento figurativo, astratte) un altro (il senso dell'opera cui è rivolto lo spettatore), senza riprodurlo mimeticamente e senza cavarlo giusto dalla mente, indica la fase finale del processo creativo. Essa porta a compimento l'obiettivazione di quanto “premeva”, e quasi scalpitava, per emergere in piena luce, quale oggetto dato originalmente, nella sua stessa *presenza* (ecologica e personale): la presenza che adesso la forma esibisce. La forma incarnata, in quanto presenza, permette ad altri di *vedere qualcosa sotto una nuova luce*, anche la loro stessa vita, il loro stesso mondo, e li amplia.

Per quanto riguarda il gesto dell'artista, il dipingere, non abbiamo ormai difficoltà a comprendere il senso in cui esso si distingue da un'attività ordinaria. La forma del fare, portando in primo piano, nella sua stessa rilevanza estetica, il dato sensibile che come filtro ha selezionato, o come sangue e vita ha nutrito, diventa appunto la *forma incarnata* dell'opera d'arte.

Il processo, in particolare, nel quale la creatura si *presenta* all'artista, uscendo dal vago, avviene in un dipingere che a sua volta *cresce*, e lo fa seguendo appunto i lineamenti che emergono della stessa “creatura”. Si tratta di un *dipingere* che cresce enattivamente col «vedere» [*Sehen*] (Scheler [1933]: 134). Trovandosi ad esempio di fronte a un albero, il pittore in questione *impara*, nell'atto stesso di dipingerlo, a *vedere* qualcosa di diverso da quello che occhi ordinari potrebbero vedere in esso: *vede lui stesso sotto una nuova luce*. Non siamo davanti quindi a una semplice abilità, il saper dipingere, che aggiungendosi dall'esterno a una visione standard dell'albero *farebbe* la differenza del suo dipinto rispetto a una crosta dipinta da un pittore dilettante. Non siamo davanti nemmeno a una forza

oscura o sovranaturale che permetterebbe all'autentico pittore di pre-vedere l'opera. Tanto meno si tratta di una previsione costruita astrattamente in una mente isolata o in fuga dalla realtà. Non si tratta infine di perlustrare il proprio ambiente per anticiparne pericoli o vantaggi che esso potrebbe offrire nella sua superficie. No, il pittore in gioco non pre-vede affatto; al contrario, «“vede”» solo «con la punta del pennello» (Scheler [1946/1947]: 38). In questo senso, di nuovo, l'artista condivide con lo spettatore lo stupore e la gioia – fossero pure di quel tipo che strappa loro il terreno sotto i piedi – che procura una nascita nella sua stessa radicale novità: «L'artista guarda [*schaut*] ciò che esce [*hervorgeht*] dalle sue mani [...] non diversamente dallo spettatore [*Zuschauer*]. Vede [*sieht*] sempre uscire *qualcosa di nuovo* – che prima non vedeva, che non prevedeva [*nicht vorher sah oder voraussah*]» (Scheler [1933]: 133)¹⁴.

È evidente il gioco di sguardi [*schauen, Zuschauer*], il dialogo implicito tra l'artista e lo spettatore, mediato dal *nuovo* essere, al quale entrambi rivolgono lo sguardo, che sarà in grado a sua volta di rivolgere loro, nella luce che emana, uno *sguardo* del tutto singolare. Quanto viene da entrambi colto sul nascere – *hervorgehen* significa anche “nascere” – appare *degno*, nella sua *unicità*, nella sua identità assiologica, *imprevedibile* o *prima non vista*, di essere ammirato, e capace di attrarre, di suscitare stupore. L'arte, direbbe Hersch, è il bello *che nasce dalla mano dell'uomo*; una mano guidata, paradossalmente, dalla bellezza: la bellezza di una vita *concentrata*.

Artista e spettatore avvertono fin dall'inizio, sia pure in maniera confusa, l'identità qualitativa, prima di quella ontologica, di una singolare creatura; l'avvertono nel preciso momento in cui l'individuo in questione viene alla luce: nel suo germogliare davanti ai loro occhi, nel loro stesso germogliare in un mondo più vasto di quello che normalmente calpestano.

¹⁴ Ho lievemente modificato la traduzione italiana per sottolineare la distinzione tra l'atto, il “guardare” (*schauen*), e la funzione, il “vedere” (*sehen*), che nell'atto viene esercitata e affinata.

BIBLIOGRAFIA

- Bodei, R., 1995: *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna.
- Dufrenne, M., 1953: *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, tr. it. di L. Magrini, Lerici, Roma, 1969.
- Dufrenne, M., 1967: *Phénoménologie de l'expérience esthétique II: La perception esthétique*, PUF, Paris.
- Geiger, M., 1928: *Vie all'estetica. Studi fenomenologici*, a cura di A. Pinotti, Clueb, Bologna, 2005.
- Gibson, J.J., 1979: *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. it. di R. Luccio il Mulino, Bologna, 1999.
- Guccinelli, R., 2016: *Fenomenologia del vivente. Corpi, ambienti, mondi: una prospettiva scheleriana*, Aracne, Roma.
- Hersch, J., 1946: *Essere e forma*, tr. it. di R. Guccinelli e S. Tarantino, prefazione di R. De Monticelli, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- Husserl, E., 1980: *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017.
- Meleau-Ponty, M., 1964: *L'occhio e lo spirito*, tr. it. di A. Sordini, SE, Milano, 1989.
- Monyer, H., Gessmann, M., 2015: *La memoria geniale. Come ricordiamo, perché dimentichiamo*, tr. it. di M. Carozzi, Rizzoli, Milano, 2017.
- Nanay, B., 2016: *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford.
- Noë, A., 2004: *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Noë, A., 2015: *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York.
- Scheler, M., 1916: *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a cura di R. Guccinelli, presentazione di R. De Monticelli, Bompiani, Milano, 2013.
- Scheler, M., 1933: *Vorbilder und Führer* (Manoscritti 1911-1921), in Scheler, M., *Schriften aus dem Nachlass* Bd. I. – *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, GW X., hrsg. v. M. Frings, Bouvier, Bonn, 1986, pp. 255-344.
- Scheler, M., 1933: *Modelli e capi. Per un personalismo etico in sociologia e filosofia della storia*, a cura di E. Caminada, con un saggio introduttivo di G. Cusinato, FrancoAngeli, Milano, 2011.
- Scheler, M., 1946/1947: *Metaphysik und Kunst* (1923), in Scheler, M., *Schriften aus dem Nachlaß*, Bd. II: *Erkenntnislehre und Metaphysik*, GW XI, hrsg. v. M. Frings, 1979, pp. 28-45.
- Scheler, M., 1987: *[Zu: Kunst] Leistungen* (1927), in Scheler, M., *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. III: *Philosophische Anthropologie*, GW XII, hrsg. v. M. Frings, Bouvier, Bonn, 1997, pp. 198-199.
- Waldenfels, B., 2006: *Fenomenologia dell'estraneo*, tr. it. di F. G. Menga, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.