

**UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - ALMA MATER STUDIORUM
SCUOLA DI DOTTORATO IN FILOSOFIA (ESTETICA ED ETICA)**

**UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE
ECOLE DOCTORALE CONNAISSANCES, LANGAGES ET MODELISATION**

**Settore Disciplinare
FILOSOFIA MORALE : M-FIL/03**

**Doctorat
PHILOSOPHIE**

Cecilia Maria DI BONA

**Estetica ed Etica : un itinerario interpretativo, alla luce della ricerca di valori nel
pensiero di Ingarden, Tischner, Levinas**

**Esthétique et Ethique : un itinéraire interprétatif, à la lumière de la recherche des
valeurs dans la pensée de Ingarden, Tischner, Levinas**

Tesi diretta da : Prof. Carlo GENTILI
Thèse dirigée par : M.me Baldine SAINT GIRONS
M.me Catherine CHALIER

Discussa / Soutenue 30 Mars 2007

Jury : *Prof. Carlo GENTILI*
Prof. Gianni VATTIMO
M.me Baldine SAINT GIRONS

Résumé

Titre: « Esthétique et Éthique: un itinéraire interprétatif, à la lumière de la recherche des valeurs dans la pensée de Ingarden, Tischner, Levinas »

La recherche trace un itinéraire à partir de la découverte de la force de l'amour dans le *Cantique des cantiques*, où toute la figure humaine est donnée à travers l'esthétique, jusqu'à l'agonie de la mort de l'autre, où seule l'éthique, *le nom sévère de l'amour*, veille; à travers les contradictions d'un esprit humain qui, bien qu'en tendant vers le bien, la beauté, le bonheur, est totalement traversé par les ténèbres de sa finitude, du mal, du malheur. La conscience amène à la création d'un monde qui trouve dans la beauté sa préfiguration essentielle et dans le Bien sa manifestation fondamentale. L'éthique doit se traduire dans une responsabilité envers l'autre, dans l'histoire. Cette immersion dans la réalité sauve la dimension éthique et esthétique de la tentation d'absolutiser le fini. Ce travail analyse la proximité et la divergence entre la dimension esthétique et éthique dans des moments significatifs de la pensée philosophique, précisément dans la pensée de Ingarden, Tischner et Levinas.

Abstract

Title: « Aesthetics and Ethics: an interpretative path in the light of the search for values in the thought of Ingarden, Tischner, Levinas »

The research is an itinerary from the discovery of the force of Love in the Song of Songs, where the human figure is given entirely through aesthetics, right to the agony of the other's death, where ethics, the *Severe Name of Love*, is the only guard left; a journey through the contradictions of human mind, that, though aiming at Good, Beauty, Happiness, is completely immersed into the darkness of its finiteness and into evil. The consciousness leads to the creation of a world whose essential prefiguration is the Beauty; whose fundamental expression is the Good. Ethics must translate itself in responsibility towards the other, in the history. This immersion into reality preserves the aesthetic and ethic dimension from the temptation of absolutizing the finite. In this work, the proximity and divergence between the aesthetic and ethic dimension is analysed, with reference to significant moments of the philosophical reflection, namely in the thought of Ingarden, Tischner and Levinas.

Mots clés : Philosophie ; éthique ; esthétique.

Keywords : Philosophy ; ethics ; aesthetics.

Résumé substantiel

La recherche trace un itinéraire interprétatif qui a son origine dans la découverte de la force mystérieuse de l'extase amoureuse dans le *Cantique*, ainsi que dans les oeuvres classiques de la pensée platonicienne, de cette force qui anime l'Univers entier et qui peut être aperçue seulement par celui qui, en gardant un cœur passionné et un esprit pur, est encore capable d'apercevoir l'enchantement suscité par les sons, les couleurs, les formes de la nature, du corps humain, d'un visage. A partir de l'anthropologie biblique, vue en filigrane derrière les figures - les *nefesh haijah*, union d'âme et du corps - du *Cantique*, là où, à travers l'approche esthétique, la totalité de la figure humaine est donnée, jusqu'à l'agonie de la mort de l'autre, là, où seule l'éthique, *le nom sévère de l'amour*, veille: un itinéraire à travers les contradictions d'un esprit humain qui, même en tendant envers le bien et la beauté, est totalement traversé par les ténèbres de sa finitude et du mal. La réflexion se poursuit dans la découverte du lien qui unifie très profondément désirs et espoirs, dans leur projection visionnaire dans l'imagination, et, à travers la prise de conscience, à la création dans l'œuvre artistique d'un monde qui trouve dans le désir de la beauté et de l'harmonie sa préfiguration essentielle, et dans le désir du Bien, sa manifestation fondamentale.

Une manifestation, celle de l'éthique qui ne peut pas se limiter à une orientation intérieure, qui doit s'exprimer dans des actes moraux, dans une responsabilité envers l'autre, dans l'histoire. Cependant, cette expérience, même si elle tend infiniment vers la 'perfection' et le bonheur est tout à fait traversée par les ténèbres du malheur et du mal. Mais, par contre, cette immersion dans la réalité sauve la dimension esthétique et la dimension éthique de l'unilatéralité et l'ouvre à la recherche d'une signification plus profonde à découvrir dans l'existence.

Ce travail de recherche analyse les intersections, les points de proximité et les points de divergence entre la dimension esthétique et la dimension éthique, ces deux façons d'apercevoir, de 'sentir', d'entendre, de se rapporter à l'existence, dans des moments significatifs de la pensée philosophique, et particulièrement dans la pensée de Ingarden, Tischner et, *mutatis mutandis*, Levinas, aussi que dans toute réflexion, dérivées des sources classiques, bibliques, des pages profondes des textes littéraires: elles se croisent, mais ainsi se diversifient, prennent des chemins différents, dans des moment cruciaux de l'esprit humain.

Les valeurs esthétiques et éthiques sont porteuses d'une vérité lumineuse, qui essaie d'apporter quelques réponses et une consolation. De cette recherche, ou découverte 'de valeurs' - même si on ne peut pas réduire leur pensée à une pensée des valeurs - est témoignage prégnant la philosophie de Ingarden et Tischner. Dans la pensée de Levinas, l'éthique est conçue comme la philosophie première, car l'éthique concerne d'une façon très profonde toute humanité; ce qui ne signifie pas qu'elle soit tout à fait naturelle, même si inscrite dans toute humanité, ce qui fait qu'un commandement, trace d'une promesse faite par l'Eternel à son peuple, a été donné pour que la relation éthique soit gardée.

Ingarden croyait que l'homme se réalise pleinement dès qu'il poursuit la beauté, le bien, le vrai. Il croyait que l'homme est en lui même une énergie spirituelle douée d'une liberté intérieure et que pour la garder il est disposé à risquer son existence même. Il croyait que la présence des valeurs morales dans les oeuvres littéraires, théâtrales, poétiques, etc. lui conférait une intensité, une profondeur, une hauteur expressives incomparables. Il croyait dans la puissance de l'émotion, suscitée dans l'âme humaine par l'enchantement de la beauté et lui assignait un rôle important dans toute 'contemplation' esthétique, avant toute réflexion. Même s'il aimait profondément l'art, la littérature, le théâtre, la musique, aux quels il a consacré tant de recherches esthétiques, ses essais d'argument moral, brefs, une partie desquels esquissée, nous révèlent la profonde importance qu'il assignait à la dimension éthique, et particulièrement à la reconnaissance de la responsabilité de l'homme, corollaire nécessaire de toute liberté. Dans cet essai, *Über die Verantwortung*, écrit pendant la guerre, Ingarden y soutient la nécessité morale de reconnaître l'homme comme le sujet de l'histoire, sujet responsable du cours des événements. Il y affirme comment seulement un homme réel, concret, peut être reconnu comme le sujet de l'histoire, c'est à dire responsable de ses actes.

Tischner voyait dans l'expression artistique, avant tout, l'expression g enuine et sincère d'une naturalité, d'une liberté intérieure qu'aucune dictature ne pourrait éteindre. Il y apercevait aussi des risques intrins eqes, les mêmes de toute tentation, tout à fait humaine, de divinisation des dimensions finies, mais particulièrement forts dans toute esthétique car la fascination profonde de la beauté séduisante, le ravissement de la sensualité esthétisante peuvent détourner l'homme de toute reconnaissance des responsabilités éthiques envers l'autre homme. Dans toute réflexion de Tischner est présente une urgence morale, la recherche de réponses, pour soi, pour les autres, qui pourraient 'guérir' la maladie de la contemporanéité, un manque d'espérance qui mine de l'intérieur toute recherche de vérité : selon l'auteur, une pensée qui ne porte consolation à l'homme d esesp er e est proche de la trahison. Toute recherche doit être reconduite à son but originel, constitutif, trouver des réponses, des vérités pour l'homme ; un souci éthique doit revenir à animer de l'intérieur la pensée. L'éthique est cet art, cet art créatif, qui essaie d'entendre l'intime tragique de toute existence. Aussi dans ses études sur le théatre, sur la tragédie, il y découvre, au delà de toute affirmation de son propre être, de son identité qui dominant les toutes premières scènes, le souci plus profond, même s'il n'est pas toujours d eclar e, des dernières scènes qui paraît être la recherche d'un salut : béni, maudit, le dernier mot.

Levinas avait compris qu'il faudrait sortir de l'ontologie, au fondement de la quelle il y avait la prétention de résumer l'être au dedans du savoir, et qui était destinée à neutraliser le désir métaphysique, source même de toute recherche. Par contre, la nature du désir métaphysique c'est celle-ci de s'adresser à quelque chose qui transcende l'expérience. La Transcendance, est tout à fait aperçue comme absente dans le monde, à tel point qu'on ne peut en apercevoir qu'une trace. Une trace du transcendant est perceptible dans le visage, présence étrangère, expression d'une relation avec l'humain qui échappe à tout effort de le saisir. Toute représentation, définition 'vient' originellement de cette relation entre hommes. La rencontre avec l'Autre est à l'origine de la dimension  thique. Et c'est à partir de la rencontre avec l'Autre qu'on peut envisager la présence du Tiers, de l'étranger, et c'est là que la justice se réalise. La justice se réalise quand j'aperçois dans le visage de l'Autre la présence aussi du Tiers, de l'étranger. La justice est, comme le dialogue, partager quelque chose qui est à moi avec les autres. Le commandement de la justice c'est le nom sévère de l'Amour. La rencontre avec l'Autre, la femme, est à l'origine de la descendance, par la quelle l'homme se projette vers l'éternité (alliance). Et dans la génération, il se révèle au père comment le fils est, en même temps, le père même et un Autre. Le rapport avec Autrui est vrai seulement dans la mesure où il ne se renferme pas au dedans d'une relation  gotique mais s'ouvre à la réalisation de la justice sur la terre. Le commandement restreint l'exercice de mon droit, de ma liberté, mais, en même temps, il fait surgir mon identité, m'oblige à prendre sur moi ma responsabilité. La douleur et la mort sont la démonstration incontestable de la fragilité de l'existence humaine et du fait également incontestable que ma personne même peut m'être enlevée. En même temps, la conscience de la mort oblige à comprendre qu'il faut chercher un sens à donner à l'existence et qu'il y a encore un temps pour être l'un pour l'Autre. L'injustice, les crimes impunis de l'histoire, la douleur et la mort poussent l'homme à désespérer de l'existence de Dieu. Dieu s'aperçoit comme absent. La seule trace de Dieu est inscrite dans le visage. Dans la pensée de Levinas, la centralité même de l'Ethique, une éthique lue dans la trace de la Thora et de la Transcendance, restreint beaucoup les prétentions de l'ontologie, aussi que 'l'idée' même de vérité et par conséquent la signification dernière des instances de l'horizon du savoir dans son complexe. Dans ce contexte, même les prétentions de la dimension esthétique seront restreintes, surtout celles d'un art autoréférentiel, 'consacr e' par la pensée philosophique du XX siècle, à être la vestale des instances qui dans les siècles pass es  taient propres de la dimension religieuse (du surnaturel). Des  tudiants de sa pensée y voient, cependant, une esthétique implicite,   partir de l'individuation de cette présence vivante du visage de l'autre.

INDICE

INTRODUZIONE.....	8
PARTE PRIMA – MOMENTI SIGNIFICATIVI DI UN ITINERARIO INTERPRETATIVO NEL RAPPORTO TRA ESTETICA ED ETICA	24
I. - TRA ESTETICA ED ETICA : DUE VISIONI DEL RAPPORTO TRA BELLEZZA E BONTÀ, NELLA RIFLESSIONE BIBLICA E PLATONICA SULL'AMORE	25
I.I. - LA DANZA DELL'AMORE NEL CANTICO DEI CANTICI. UN CUORE APPASSIONATO E FORTE	25
<i>Alcuni tratti 'etici' del Cantico dei Cantici</i>	<i>29</i>
<i>Utopia, escatologia, visione del mondo.....</i>	<i>30</i>
I.II. - DALLA CONTEMPLAZIONE DELLA BELLEZZA AL DESIDERIO DELLA BONTÀ, LA VIA DI PLATONE	32
<i>Socrate, maestro di vita.....</i>	<i>32</i>
<i>Eros platonico nel Simposio, nel Fedro e nel Fedone. Uno sguardo contemplativo e puro</i>	<i>33</i>
<i>Il Cantico ed i Dialoghi platonici: intrecciarsi e divaricarsi di temi</i>	<i>35</i>
II. - FARE AFFIORARE ALLA LUCE: PERCEPIRE E CREARE	40
III. - L'INCOSCIENTE E LA COSCIENZA.....	52
IV. - TRASPORTO, PASSIONE, DESIDERIO.....	57
V. - LA TRAGICITÀ DELL'ESISTENZA NELLA RIFLESSIONE FILOSOFICO-MORALE E NELL'ELABORAZIONE LETTERARIA E TEATRALE: DOLORE, FINITUDINE E PROFONDITÀ DEL MALE.....	64
VI. - PERVASIVITÀ E FASCINO DEL MALE	68
VII. - IL RITRATTO, TRA DESIDERIO D'ETERNITÀ E FRAGILITÀ, MORTALITÀ.	73
VII.I. - DAL VISIBILE ALL'INVISIBILE: LA FRONTIERA DEGLI OCCHI NELL'OPERA DI OLGA BOZNANSKA .	84
<i>L'opera pittorica</i>	<i>88</i>
<i>Analisi di un'opera.....</i>	<i>91</i>
VIII. - MOMENTI DELL'ISPIRAZIONE RELIGIOSA: L'ICONA, DAL VISIBILE ALL'INVISIBILE	93
PARTE SECONDA – UNA RICERCA DI VALORI, TRA ESTETICA ED ETICA, NELL'OPERA DI INGARDEN, TISCHNER, LEVINAS.....	100
IX. - INGARDEN: UN'ASSIOLOGIA INCOMPIUTA.....	101
IX.I. - L'ERLEBNIS ESTETICO	106
IX.II. - DAL VALORE ARTISTICO AL VALORE ESTETICO	111
<i>L'estetica fenomenologica.....</i>	<i>111</i>
<i>Tra fenomenologia e idealità: un'interpretazione rinnovata dall'interno dei processi stessi dell'arte</i>	<i>116</i>
IX.III. - UN MONDO DI VALORI ARTISTICAMENTE ESPRESSO	128
<i>Introduzione.....</i>	<i>128</i>
<i>L'opera letteraria.....</i>	<i>131</i>
<i>La lingua viva del Teatro</i>	<i>148</i>
IX.IV. - IL PENSIERO MORALE DI ROMAN INGARDEN	154
IX.V. - DIMENSIONE MORALE E DIMENSIONE ESTETICA NEL PENSIERO DI R. INGARDEN	161
IX.VI. - PER UNA LETTURA DEL PENSIERO MORALE DI INGARDEN ALLA LUCE DI UNA VISIONE GIUDAICO-CRISTIANA DELLA VITA.....	167
<i>Introduzione.....</i>	<i>167</i>

<i>Il pensiero morale di Ingarden alla luce della visione cristiana della vita</i>	169
IX.VII. - UN INTERESSANTE SAGGIO DI INGARDEN: I LIMITI DELLA TEORIA DELL'EMPATIA	174
<i>Elementi per inquadrare correttamente il rapporto tra Edith Stein e Roman Ingarden</i>	174
<i>Laicità del pensiero filosofico</i>	174
<i>La vocazione di Edith Stein: gli scritti filosofici del secondo periodo</i>	176
<i>Due concezioni a confronto: le considerazioni di Roman Ingarden sulla teoria dell'empatia di Edith Stein</i>	179
X. - TISCHNER, DALLA CRISI DELLA SPERANZA ALLA SALVEZZA	184
X.I. - L'UOMO TRA SCONFITTA E SPERANZA	184
X.II. - I FONDAMENTI DELLA MORALE NEL PENSIERO DI JÓZEF TISCHNER.....	188
X.III. - LA CONCEZIONE FILOSOFICA DEL DRAMMA.....	201
<i>Introduzione</i>	201
<i>La tragicità dell'esistenza</i>	205
<i>Libertà e fedeltà</i>	208
<i>Libertà e destinazione della libertà</i>	210
X.IV. - LA DRAMMATICITÀ DELL'ESISTENZA	212
X.V. - IL TEATRO È LA VITA : LA MASCHERA	214
<i>La scena ed il tempo drammatico</i>	216
<i>Infrangere la trama</i>	216
<i>Oltre il volto dell'altro, intravedo il volto di Dio</i>	219
X.VI. - LA BELLEZZA	220
<i>Felicità e disperazione, salvezza e dannazione della bellezza</i>	222
<i>La dimensione estetica tra luci ed ombre</i>	223
<i>Corporeità tragica, corporeità rigenerata</i>	225
<i>Verità e mistificazione: il doppio orientamento dell'ironia</i>	229
XI. - LEVINAS: DIALOGO INTIMO DEL VOLTO, PRESENZA DEL SENSIBILE, DESIDERIO DELL'INVISIBILE.....	231
XI.I. - INTRODUZIONE	231
<i>I temi dominanti del suo pensiero</i>	239
XI.II. - ULTERIORITÀ METAFISICA E DESIDERIO	246
<i>Desiderare</i>	246
XI.III. - LA LETTURA FENOMENOLOGICA DEL RAPPORTO TRA ENTE ED ESSERE	249
XI.IV. - L'INFINITO OLTRE L'ESSERE.....	250
XI.V. - PER UNA NUOVA CONCEZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ, PER UNA NUOVA CONCEZIONE DELL'INTENZIONALITÀ	252
XI.VI. - L'EMERGERE DELLA COSCIENZA, LA PERCEZIONE DEL MIO ESISTERE NEL MONDO.....	257
XI.VII. - PRENDERE DIMORA, L'INCONTRO CON LA DONNA	260
XI.VIII. - L'UOMO, LA DONNA E LA DISCENDENZA	263
XI.IX. - L'INCONTRO CON L'ALTRO: DAL DIALOGO ALLA PROSSIMITÀ.....	266
XI.X. - AUTREMENT QU'ÊTRE: IL VOLTO	270
XI.XI. - L'ORIGINE DELLA GIUSTIZIA	273
XI.XII. - LA GIUSTIZIA NELLA STORIA	279
XI.XIII. - LA MORTE E LA SPERANZA	280
XI.XIV. - LA PRESENZA/ASSENZA DI DIO SULLA TERRA	284
XI.XV. - LA CONCEZIONE DELL'ARTE DI E. LEVINAS	289
RIFLESSIONI CONCLUSIVE	309
BIBLIOGRAFIA.....	317

Introduzione

La ricerca traccia un itinerario ideale che prende le mosse dal riconoscimento della forza oscura e misteriosa dell'*Eros*, delle sorgenti vive dell'estasi amorosa, attraverso un'analisi di alcuni testi antichi che, a distanza di millenni, costituiscono ancora una testimonianza intensa e vibrante, ricchissima di sfumature e risonanze, della sua profondità e centralità nell'esistenza umana e nella riflessione filosofica.

Dalla lettura dei testi platonici, quali *Fedone*, *Simposio* e *Fedro*, e del *Cantico dei cantici*,¹ emerge con quanta intensità fu colta, fin dall'antichità, quella forza che, pur pervasiva dell'universo intero, può essere pienamente colta solo da colui che, con cuore appassionato e mente pura, sappia ancora percepire lo splendore della natura, l'incantamento suscitato dall'armonia dei suoni, dei colori, delle forme del corpo umano.

La riflessione prosegue con la riscoperta di quanto sia mirabilmente inestricabile il nodo che unisce strettamente e profondamente desideri, sogni e speranze alla loro proiezione visionaria nell'immaginazione - e nel graduale ma incessante emergere della coscienza - alla creazione ed espressione, nell'opera artistica, di un mondo che trova nell'anelito alla bellezza e all'armonia la sua prefigurazione essenziale e nel desiderio del bene una sua manifestazione naturale significativa e ricorrente.

Due passaggi cruciali, due snodi essenziali dell'intersezione tra dimensione estetica e dimensione etica sono emersi nel rapporto tra creazione e percezione e tra incoscienza e coscienza.

Riprendendo un richiamo, espresso con forza nel primo libro di *Gloria* di von Balthasar, un richiamo alla vitalità di una ricerca filosofica che sia, essenzialmente e primariamente, una «filosofia dell'intuizione, dell'evidenza, del segno, dell'esperienza», emerge come intuizione, emozione, immaginazione siano momenti fondamentali della nostra esperienza esistenziale, non solo dell'attitudine ad intravederne la dimensione estetica, ma della capacità di provare emozione di fronte alla visione della bellezza del mondo e di provare trasporto per qualcuno o qualcosa.

Come scrisse Tischner, questo trasporto, questa apertura sarebbero all'origine anche dell'apprendere quell'arte creativa che è l'etica, l'arte di intuire il mistero della vita dell'altro, il suo dramma interiore.

¹ Non si può non riconoscere come, tra le fonti antiche, un apporto determinante sia dato da una rilettura comparata dei fondamentali testi platonici, quali *Fedone*, *Simposio* e *Fedro*, espressione della cultura greca, e del *Cantico dei Cantici*, espressione della visione biblica. Quella qui proposta è una rilettura volta ad evidenziare, accanto ad alcuni significativi punti di contatto, cioè essenzialmente il riconoscimento della centralità dell'*Eros* nell'universo, la diversa *Weltanschauung* ad esse sottesa.

Intuizione, emozione, trasporto sono all'origine del sorgere di sentimenti di fronte alla bellezza naturale, della comprensione profonda della pagina letteraria, dell'azione drammatica nella rappresentazione teatrale, e della 'comprensione' di pensieri e sentimenti dell'altro, che con il suo sguardo, come scrive Levinas, mi interpella.

Un saggio di Edith Stein, il saggio sull'empatia, saggio estremamente significativo, benché complesso e di difficile comprensione ed interpretazione,² avrebbe al centro della sua riflessione, proprio l'affiorare di una comunicazione, sia pur per certi aspetti solo induttiva, intuitiva, tra esseri umani, prima e/o in concomitanza dell'espressività verbale ed anche in assenza di quest'ultima.

In questa sede, non è tanto essenziale analizzarne a fondo la scientificità, la 'dimostrabilità' teorica di tutte le asserzioni, quanto, disponendoci in una prospettiva essenzialmente ermeneutica, coglierne tutto il valore delle istanze sottese, la valenza paradigmatica di un pensiero che ricercava nell'intuizione, nella dimensione essenzialmente emotiva, una qualche trasmissibilità immediata, come se vi si potesse intuire un 'codice' espressivo comune, universale, quantunque non interamente conosciuto e/o conoscibile, e pertanto, forse, intrinsecamente misterioso e sotteso ad ogni espressività, ad ogni comunicazione.

Per converso, due momenti estremi e tra loro contrastanti, l'estasi e il sentimento del tragico, nell'intensità della loro manifestazione, rivelano e mostrano l'origine comune e al tempo stesso il punto di divaricazione della percezione estetica e della tensione etica.

Kierkegaard ci ha lasciato, nei suoi scritti del primo periodo, una vera e propria fenomenologia, *ante litteram*, del vissuto estetico; una penetrante descrizione della vitale, inesausta e, pur tuttavia, intimamente, segretamente disperata e votata all'infelicità, ricerca del piacere; un piacere assurto a valore assoluto, fino a deformare, uno ad uno, i tratti dell'umano ed a scoprire il vuoto dietro ad ogni volto, dentro ad ogni incontro, fino all'apparire, infine, del vuoto, persino dietro alla propria stessa maschera della sensualità. Una vera e propria "dannazione estetica", pur vitale e gioiosa, si dispiega in questo vagare senza posa, in questo inseguire compulsivamente l'attimo fuggente, la sensazione che sempre si trasmuta, che dilegua tra le dita, il caleidoscopico, vorticoso, richiamo dei sensi, e, ad ogni passo, l'aprirsi del varco, della voragine del nulla sotto i piedi: tutto dilegua, al susseguirsi delle conquiste amorose, pare allontanarsi la possibilità di riconoscere il proprio volto in quel gesto, di amare ancora qualcuno, di essere se stessi, almeno in quel gesto. Nella vita estetica, l'uomo non tiene in alcun conto i valori morali, forgiandosi una sua

² Edith Stein, *Il problema dell'empatia*, Edizioni studium, a cura di Elio Costantini e di Erika Schulze Costantini, prefazione di Angela Ales Bello, Roma 1998. Il saggio, tesi di dottorato di Edith Stein, si rivela essere significativo ed illuminante, soprattutto se letto alla luce della questione centrale che stava a cuore alla sua autrice ed in rapporto con lo sviluppo successivo delle questioni che impronteranno la stesura delle sue opere successive. Tuttavia, esso presenta delle difficoltà di lettura e piena comprensione, in quanto, pur presentandosi come un lavoro rigorosamente e 'scientificamente' impostato, non può essere sempre, poiché compito troppo arduo, 'scientificamente' argomentato.

propria concezione, una sua propria ‘morale’ della vita, all’interno della quale sono percepiti come primari ed esaustivi solo i valori della bellezza e del piacere ed ai quali ogni altro valore, ed essenzialmente i valori morali, devono esser sacrificati.

L’esteta³ è tutto proteso a vivere intensamente il presente, inseguendo e perseguendo il godimento di quanto il gran teatro del mondo gli fa scorrere senza sosta e rifulgere dinnanzi allo sguardo: è lo scorrere immemore ed incosciente della musica, sublime metafora del *πάντα ρέει* estetico-musicale.

³ Kierkegaard delinea magistralmente la figura, la maschera dell’esteta, richiamandosi alla figura del seduttore, al personaggio letterario, raffinato e reso più pervicace ed ossessivo, tanto da incarnare un ruolo profondamente drammatico, nella rielaborazione più struggente dell’opera di Mozart, Don Giovanni.

Il leggendario cavaliere spagnolo incarna, nell’opera mozartiana, la dimensione ferina e quella malinconica, intimamente attanagliata dall’inedia e profondamente disperata, del libertino. Don Giovanni non si innamora veramente di nessuna donna, non si lega a nessuna donna particolare, poiché vuole poter non scegliere, vuole poter non volere; ed è, fin da questa sottolineatura sulla sua passività, sul suo lasciarsi trascinare dalle passioni, che è, forse, da intravedersi il primo germe di quell’inedia, dell’avvertimento di quel vuoto, che l’appagamento fugace ed illusorio dei sensi finirà per confermare, riflettere come in uno specchio, riproducendone l’immagine all’infinito come in un incubo, e radicare in un ciclo, dominato dalla compulsione a ripetere, dall’esser portato, travolto da un vorticoso destino, come Paolo e Francesca nel canto dell’Inferno dantesco.

Il seduttore è sciolto da ogni impegno o legame e vive nell’attimo, cercando unicamente la novità del piacere. Don Giovanni seduce centinaia di donne senza riuscire ad amarne davvero nessuna. Don Giovanni è la figura che incarna la sensualità, l’erotismo, il suo fascino irresistibile, il suo tratto istintivamente immorale e quasi disumano. Poiché ha *scelto* di non scegliere, poiché non ha mai accettato di scegliere qualcuno, qualcosa, di seguire una linea di vita, di aderirvi profondamente di riconoscersi in qualcuno, in qualcosa, egli non è nessuno. È nulla. Inseguendo sempre nuovi miraggi, ha rinunciato a *costruirsi* un’identità, a formarsi una *personalità* come “unità dell’universale e del singolo”.

Don Giovanni, sente crescere dentro di sé, con una sorda disperazione, il vuoto e la mancanza di senso della propria esistenza. Nell’interpretazione di Kierkegaard, questa figura sarebbe virtualmente espressa dalla sensuale, misteriosa, sempre cangiante, natura della musica. La musica, secondo Kierkegaard, «ha [...] in sé un momento di tempo, e tuttavia non scorre nel tempo se non in senso figurato», tant’è che essa non riesce ad esprimere la successione temporale degli accadimenti, ovvero «ciò che nel tempo è storico». La musica, «una forza, un respiro, insofferenza, passione [...]», appariva al filosofo danese, su questo punto paradossalmente vicino ad alcune considerazioni dell’estetica hegeliana, come la più ‘sensuale’ delle arti, poiché essa si rivolgerebbe ai sensi, senza passare attraverso la parola. Don Giovanni è virtualmente l’incarnazione stessa della musica, nella sua geniale sensualità: «un’immagine che [...] non acquista mai contorni e consistenza, un individuo che è formato costantemente, ma non viene mai compiuto», egli trascolora sempre in un altro, non è più un «individuo particolare, ma la potenza della natura, il demoniaco, che non [...] smetterà di sedurre come il vento di soffiare impetuoso, il mare di dondolarsi o una cascata di precipitarsi giù dal suo vertice». Passi tratti da Søren Kirkegaard, *Enten-eller* - Tomo I, a cura di A. Cortese, Adelphi, Milano 1976.

Cfr. anche con l’intuizione geniale della «figurazione di suoni come espressione dei sentimenti», espressa in questo passo da Hegel: «L’io è nel tempo e il tempo è l’essere del soggetto stesso. Ora, giacché è il tempo e non la spazialità, l’elemento essenziale in cui il suono acquista esistenza rispetto alla sua validità musicale e il tempo del suono è al contempo quello del soggetto, già su questa base il suono penetra nell’io stesso, lo prende nella sua esistenza più semplice e lo pone in movimento temporale e il suo ritmo, mentre l’ulteriore figurazione dei suoni come espressione dei sentimenti, arreca oltre a ciò anche un compimento più determinato per il soggetto, che ne è ugualmente colpito e trascinato. Questo è ciò che si può indicare come fondamento essenziale della potenza della musica». Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, 1013.

È soprattutto nella rielaborazione di scritti di Kierkegaard quali il *Diario del seduttore*, che emerge un giudizio esistenzialmente e ‘moralmente’ negativo sulla figura del seduttore psichico, dell’ ‘esteta’, al quale mancherebbe persino l’immersione irriflessa ed appassionata nei sensi; e l’irrompere di una riflessività, che non sa sollevarsi al di sopra dell’orizzonte della sensualità, che non sa elevarsi alla coscienza dell’etica, contaminerebbe la purezza dell’estetico, sortendo quale effetto certo l’intensificarsi dell’infelicità, senza conquistare la dignità della dimensione etica.

Quando, anche per un istante, il seduttore, l’esteta, rientra un momento in se stesso e si ferma a riflettere sulla sua vita, si spalanca, sotto i suoi piedi, la voragine del nulla, gli appare, in tutta la sua tragicità, il vuoto della sua esistenza. Quando il seduttore sospende, anche solo per un istante, la sua spasmodica ricerca del piacere e riflette lucidamente su se stesso, è invaso dall’angoscia. Egli avverte, con terrore e disperazione, il vuoto incolmabile e l’irrimediabile mancanza di senso della propria esistenza, il suo scorrere vorticoso verso il nulla.

Ancor più inquietante è, nella rilettura kierkegaardiana, la figura di Faust, espressione del *demoniaco spirituale*, il quale, stringendo un patto con il demonio, perde ogni passionalità gioiosa per divenire pensatore distaccato e freddo, scettico, nichilista, e che, pur essendo ormai del tutto privo della coscienza morale, è come perennemente sospeso ed irretito in dubbi radicali, su tutto.

Questo scetticismo radicale, questo nichilismo radicale, lo conducono alla disperazione poiché nel suo animo si fa strada un dubbio così profondo ed esteso da dissolvere nei suoi ammorbanti veleni la sua stessa personalità, la sua stessa identità; nel suo animo, attanagliato dal pensiero ossessivo della morte, della mancanza di senso, del vuoto, la ricerca della dimensione erotica, e persino di quella del sentimento, nasce fundamentalmente dal desiderio di sottrarsi alla disperazione. Siamo, ormai, molto lontani da quell’istintività solare e sensuale, che, in qualche misura, pur nel suo eterno fluire, trasmutarsi e dissolversi, proprio come la musica, espressione del desiderio sensuale, del *carpe diem*, suscitava, pur non durando che un battito d’ali, l’estasi dei sensi e l’incantamento in chi ascoltava l’opera, musicale, del don Giovanni.

Le pagine kierkegaardiane, i paradigmi interpretativi del vissuto estetico, codificati, in qualche misura, dal pensatore danese e ripresi, riletti, e diversamente rielaborati da una moltitudine di poeti, scrittori e pensatori, hanno attraversato la storia dell’interpretazione non solo del vissuto estetico, ma anche del rapporto tra dimensione estetica e morale.

Interessante si rivela, a questo proposito, la presenza, sia pur diversamente orientata, di questo tema in uno dei più conturbanti romanzi simbolo del decadentismo, il romanzo, quasi autobiografico di Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, da rileggersi, anche, e forse essenzialmente, alla luce del *De profundis*. In questa narrazione, che l’autore desiderava fosse puro estetica, emerge, in tutta la sua tragicità, e per così dire dall’interno del puro orizzonte estetico-letterario, la dannazione della bramosia della bellezza e del piacere, e del suo istintivo disprezzo per ogni dimensione etica, bramosia che non tarda a tradursi in

violenze, in omicidi, perpetrati contro chiunque osi, in qualche modo, fraporsi, o ne sia, in qualche misura, testimone, coscienza critica. Tutto questo, fino alla tragica e miserabile fine di Dorian: il volto deformato dal vizio, l'animo divorato dal male e dai rimorsi. Solo nella morte riemerge il vero: il rapporto, non a lungo occultabile, tra anima e volto: malvagità dell'animo, mostruosità dell'espressione del volto.⁴

Nella riflessione tischneriana, e con radicalità estrema in quella di Emmanuel Levinas, furono oggetto di analisi la tentazione idolatrica, la fuga nel paradiso artificiale dell'estetismo, vera e propria dannazione estetica, tentazioni che indurranno Levinas ad esprimere un'interpretazione fortemente critica della dimensione estetica nel suo complesso. Nel corso della riflessione è emerso come questa esperienza che pur tende infinitamente alla perfezione e alla felicità sia tutta attraversata dalle tenebre del dolore e del male, tanto che per poco quasi sembra ad esse soccombere.

Per contro, in qualche misura, l'immersione nel vero riscatta la dimensione estetica e quella etica dalla perversione dell'unilateralità.

Discendendo agli inferi, lambiti dal fuoco dello scoramento e del dubbio radicale, sogni e desideri di compiutezza ed armonia si aprono alla vera ricerca del senso, all'intensità espressiva di quanto è percepito al tempo stesso come assenza, riaffiorante desiderio e nostalgia per qualcosa che forse non potrà essere che sognato e che, pur trascendendo i limiti invalicabili della nostra esistenza mortale, sembra risorgere, immortale fenice, quasi come una proiezione inestinguibile dell'animo umano.

In ultimo, in questo itinerario, sono apparsi nella loro aura di eredità quasi sacra della nostra civiltà, i valori estetici ed etici, i quali - espressione dei desideri più intimi e più nobili dell'animo umano - manifestano la tensione ad interpretare il mondo, a creare per portare luce e consolazione, una verità che sembra ergersi oltre la prosaicità dei grigi giorni che li videro nascere.

I valori estetici ed etici riemergono come testimonianza vivente e affascinante della millenaria ricerca dell'uomo di qualcosa in cui proiettare, oltre il termine stesso della sua vita, le sue speranze più grandi, quali preziosa eredità per le generazioni future.

⁴ Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*, 1890. Il giovane esteta stringe con il fato un patto faustiano: che la bellezza non svanisca mai dal suo volto, che egli non invecchi, non porti sul volto i segni della stanchezza e del dolore. Animato da «tutta la passione dello spirito romantico e [da] tutta la perfezione dello spirito ellenico», espressione della sua idolatria artistica, aveva proclamato sprezzantemente che «coscienza e viltà sono la stessa cosa», che «il piacere è testimonia della natura e il suo segno di approvazione» e che mai egli avrebbe ceduto all' «errore di arrestare il suo sviluppo intellettuale con l'accettazione di qualunque credo». Esaudito nel suo più intimo desiderio di vivere un'esistenza puramente dedita alla bellezza, si dedica ad una vita di piaceri dissoluti, commettendo iniquità d'ogni genere ed arrivando persino all'omicidio, nella più assoluta rimozione di ogni freno morale. Finisce tragicamente e miseramente, ossessionato dalla propria immagine, che gli porrebbe dinnanzi come in uno specchio, l'immagine stessa della sua anima nera. Le ultime pagine del romanzo fanno emergere sincero pentimento, desiderio di espiazione, speranza di una redenzione, e preludono ai temi del *De profundis*.

Ed ancora una volta, anche elevandoci al di sopra del sentire, dell'esperire, del vivere fino in fondo, fino, forse, a perdersi nel desiderio quasi ossessivo della sensualità e della bellezza, anche innalzandoci alla contemplazione distaccata dei valori estetici ed etici, riemergono, come in tutti gli altri stadi, i punti di intersezione e quelli di divaricazione tra l'orizzonte estetico e quello morale.

Entrambi sono esposti alla tentazione del culto disincarnato ed idolatrico di una perfezione esistenzialmente impossibile, e che ha smarrito il 'volto' dell'uomo; e la perversione dell'ossessione morale non può certo considerarsi, *ipso facto*, meno drammatica, né più nobile, di quella estetica. Anzi, uno dei portati più significativi delle riflessioni kierkegaardiane sulla figura di Faust mette in luce, come su accennato, quanto drammaticità e dolore siano intensificati, quando ad esserne l'anima ispiratrice è una coscienza divorata dalla bramosia dell'assoluto e che avesse smarrito persino l'ingenuità dell'immersione nei sensi.

Un legame profondo, un'espressività caratterizzata da un diverso orientamento

Uno dei fili conduttori del lavoro, nel suo complesso, è da annoverarsi nel tentativo di mostrare, sia in sede storico-filosofica sia in sede teorica, non solo la stretta relazione, l'intersezione e la complementarietà dell'orizzonte estetico e dell'orizzonte morale, quale emerse fin dalle origini ed attraverso i secoli, in differenti e significativi momenti del corso della rielaborazione del pensiero umano, ma di mostrare anche come, in un certo senso, l'etica porti a compimento alcune istanze il cui primigenio manifestarsi ha carattere estetico.

Volendoci valere di un'immagine, potremmo dire che l'arte rivela una natura, sotto alcuni profili, accostabile al vivente, a quel vivente al quale cerca in tutti i modi di 'assomigliare' ed al quale cerca di carpire il segreto arcano della vita stessa.

Come nella complessa metafora biologica dell'embrione (del creare-procreare), il comparire, il manifestarsi della vita, il suo stesso esser percepita come un valore, prendono la forma di un insieme armonico di parti, di un organismo che sorge come sviluppo di un codiceificante, che è portatore di un significato in sé, di un valore in sé.

Per contro, come sottolinea Levinas nelle profonde pagine dedicate all'esperienza della morte, della mia morte e della morte dell'altro, all'approssimarsi della morte, il volto sofferente, tutto rappreso nella morsa, nella maschera del dolore, della perdita della luce nello sguardo, e del lume della coscienza, e sul quale si cominciano ad intravedere, ancor più che con il passare del tempo, i segni di quel processo di dissoluzione, perdita dell'armonia, che era anche tutta la sua bellezza, questo volto, si diceva, pur così 'deturpato', può ancora suscitare nell'altro un appello, suscitare un senso di responsabilità, indurre un sentimento di colpa, il sentimento di colpa del sopravvissuto.

Lo sguardo creaturale dell'amato e dell'amata, la bellezza del volto, s'aprono naturalmente, come è narrato nel *Cantico dei Cantici*, un varco nell'animo umano, *nishmat-*

hajjîm, suscitando sentimenti “etici”, a partire dalla contemplazione dell’integrità della figura umana che ci è di fronte.

Ed è proprio un’approfondita analisi fenomenologica a rivelarci come, dietro ed insieme alla bellezza, che con più immediatezza percepiamo, emerga la creatura nella sua integralità, unità indivisibile d’anima e corpo: dal riconoscimento della sua figura nella sua interezza, dalla commozione che la visione della bellezza suscita, sorgono sentimenti di profondo rispetto ed amore che ne abbracciano l’intera esistenza.

Ancor più in profondità, emerge come, questo sentimento, che il riconoscimento della bellezza ha suscitato, si ponga come un ardore del corpo e dello spirito così forti da sfidare la morte.⁵

E tuttavia, quantunque si debba riconoscere come la contemplazione della bellezza possa aprirsi un varco nella coscienza che in qualche misura “preluda” al sorgere della dimensione etica dell’amore, per contro, si deve sottolineare con forza come, allo svanire della bellezza, della giovinezza, dell’ebbrezza dei sensi, il tratto etico dell’amore non venga meno.

Anche senza ormai più traccia di bellezza, di armonia, questo volto, tutto rappreso nella morsa dell’agonia della morte e nella sua vulnerabile ed esposta nudità, chiede di non essere lasciato da solo, nella sua finitudine e colpa, nella fragilità della sua speranza: veglia solo l’etica, *le nom sévère de l’amour*.

In questo contesto riflessivo, l’etica stessa, come si sottolineava sopra, riprendendo un pensiero di Tischner, può essere concepita come un’arte, un’arte creativa in difesa della vita, dall’inizio, dalla comparsa della vita che è tutt’uno con il comparire della forma, fino alla fine, al dissolversi dell’espressività di un volto, allo spegnersi della lucidità della coscienza.

Ed a questo proposito, occorre interrogarsi su una questione essenziale, forse uno degli snodi di più intensa partecipazione dell’affettività del vissuto estetico nell’alimentare, nel radicare, e nell’esprimere esistenzialmente, tutta la gravidanza, la significatività della dimensione etica: la dimensione etica, qualora perdesse questo tratto creativo, alimentato dall’amore, per ridursi a puro dovere, potrebbe ancora esser considerata tale?

Levinas, nella sua visione rigorosa dell’etica, afferma tutto il valore della fedeltà ad un comandamento, dell’intrinseca moralità di quest’obbedienza alla Torah anche in assenza di sentimenti, quantunque quest’apertura radicale all’altro sia da concepirsi come costitutiva dell’umano.⁶

⁵ *Cantico dei cantici*, 8,5-7: «Ponimi come sigillo sul tuo cuore, come un sigillo sul tuo braccio perché forte come la Morte è l’Amore, inesorabile come gli inferi la passione: le sue scintille sono scintille ardenti, una fiamma divina».

⁶ Scrive Levinas in *Humanisme de l’autre homme*, Fata Morgana 1972; L.G.F., *Le Livre de poche - Biblio essais*, n°4058, 1987, p.109: «Personne ne peut rester en soi : l’humanité de l’homme, la subjectivité, est une responsabilité pour les autres, une vulnérabilité extrême. Le retour à soi se fait détour interminable. Antérieurement à la conscience et au choix - avant que la créature ne se rassemble en présent et représentation pour se faire essence, l’homme s’approche de l’homme. Il est cousu de responsabilités. Par elles, il lacère l’essence. Il ne s’agit pas d’un sujet assumant des responsabilités ou se déroband aux responsabilités, d’un sujet

Scrive Levinas: «Cela me semble fondamental pour la confession du judaïsme, où le rapport à Dieu est inséparable de la Thora, c'est-à-dire inséparable de la reconnaissance d'autrui, est déjà éthique, où, comme le veut Isaïe 58, la proximité de Dieu, la dévotion même, est le dévouement à l'autre homme».⁷

Per contro, tra le riflessioni più significative di Tischner, così come nell'approfondita ed articolata riflessione sul rapporto tra l'amore e le virtù in Jankélévitch, scorgiamo la sottolineatura di come, in qualche misura, anche l'etica debba conservare dentro di sé un tratto sensibile, immaginativo, 'affettivo', affinché l'intenzionalità del suo gesto possa essere percepita come alimentata da un'attenzione all'altro.⁸

In tal senso, appaiono interessanti anche alcune considerazioni di Edith Stein dedicate all'empatia,⁹ origine di ogni comunicazione possibile tra gli esseri umani, quantunque Ingarden avesse ragione a sottolineare, nelle sue riflessioni morali, che le intenzioni non siano in alcun modo sufficienti laddove occorrono fatti, atti morali, concreti perché si possa parlare di dimensione etica.

Ed è, ancora, Ingarden a sottolineare come questa comunicazione tra esseri umani sia non solo possibile, ma fondamentale nell'orizzonte estetico, e come essa si fondi sulla possibilità di riferirsi ad un'intenzionalità creativa-estetica che ha acquisito una sua prima fondazione nel mondo di significati ai quali l'artista fa riferimento (dimensione "tematica", il soggetto rappresentato) ed una seconda fondazione nei materiali artistici nei quali questi significati sono stati impressi. Questa espressione, questa trasmissione attraverso l'arte, la letteratura, la poesia, il teatro, si rivela, a volte, di una straordinaria vitalità, di una 'universale' pregnanza.

Rievocando alla coscienza il primitivo mondo ancestrale della creazione poetica, quando gli uomini si rappresentavano il mondo per immagini, di vichiana memoria, quel mondo che è sogno di tutti i poeti di tutti i tempi, e che fu espresso in forma divinatoria in alcuni celebri

constitué, posé en soi et pour soi comme une libre identité. Il s'agit de la subjectivité du sujet- de sa non-indifférence à autrui dans la responsabilité illimitée - car non mesurée par des engagements - à laquelle renvoient assumption et refus des responsabilités. Il s'agit de la responsabilité pour les autres vers lesquels se trouve détourné, dans les "entrailles émues" de la subjectivité qu'il déchire, le mouvement de la récurrence».

⁷ Emmanuel Levinas, *A l'heure des nations*, Les Editions de minuit, Paris 1988, p. 202 (in "Les entretiens").

⁸ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Wyd. II Znak, Kraków 1998. Secondo Tischner, nel desiderio di comprendere l'animo, il dramma interiore dell'altro, nel tentativo di confortarlo nella sua intima fragilità e disperazione, nel sentirsi parte in causa del suo destino, fino ad assumersi una responsabilità per l'altro, si compie anche una forma di redenzione del soggetto. L'arte creativa dell'etica, risvegliando nel soggetto e nell'altro potenzialità sopite, dischiude ad entrambi una nuova speranza. Questa concezione è sottesa anche a tutta la riflessione di Jankélévitch (*Traité des vertus*, Tome II: *Les vertus et l'amour*, Volume II, Flammarion, Paris 1986. In particolare, nel Cap. VI "L'Amour", gli ultimi paragrafi: "Compassion, condoléance, sympathie unitive. Et de l'autre"; "Mutualité, philosophie de l'amant et philosophie de l'aimé"; "La Générosité"; "Le Sacrifice".

⁹ Edith Stein, *Il problema dell'empatia*, op. cit.

versi di Charles Baudelaire, *Correspondences*,¹⁰ potremmo sottolineare come la dimensione estetica possa essere avvertita come una presenza rivelativa di un'assenza.

Infatti, da un lato, la dimensione estetica si offre alla percezione come dimensione opaca e materica, dall'altro, l'arte si rivela essere translucida, opalescente apertura al mondo dei significati, ed, in tal senso, la riscoperta di tutta la pregnanza del simbolo, del suo fondere in sé dimensioni intuitive, immaginative ed astratte, risveglierebbe tutto un mondo di significazione.

Per questo stesso motivo, essa attrae e polarizza in sé alcune istanze della riflessione metafisica. Presentificazione ed anticipazione dell'oggetto del desiderio, donde il rischio costante dell'idolatria, ma anche il suo tratto maieutico e terapeutico, l'arte, l'arte poetica è il rimodellare il mondo a propria immagine e somiglianza, è il raccontare a se stessi ed agli altri una storia, è il sogno che tutti ci portiamo dentro di ciò che non vi è ancora e che forse non vi sarà mai.

Come la dimensione etica, la dimensione estetica accarezza un sogno di ritorno all'integrità delle origini, al candore dell'infanzia, nutre una aspirazione verso la perfezione. Come la dimensione etica, l'arte si nutre di libertà, ed, al tempo stesso, porta dentro di sé l'istanza della libertà come dimensione irrecusabile e vitale.

Come l'espressività artistica, il gesto etico rimane l'ultimo baluardo dell'umano laddove la libertà della persona sia limitata da tutti i lati.

L'espressione dell'animo umano con i suoi desideri, i suoi sogni, con le sue intime aspirazioni ad un mondo più giusto, ad una vita più felice attraversano tutte le scritture di prigionia, sotto le dittature, in epoca di guerra.¹¹

Questa tensione, nelle sue espressioni più alte, raccoglie e contempla l'umano nella sua interezza: persino la sua fragilità, la sua mortalità, lo stesso venir meno nell'uomo di una grande speranza, sono contemplati come un momento di quel sogno risorgente, sono raccontati come una testimonianza, tramandati da una generazione all'altra.

Dei volti di molti esseri umani, attraverso il passar dei secoli, ci è rimasto solo il ritratto; pure, questa presenza rivelativa di un'assenza, che è tutta l'arte, evoca ancora in noi, con straordinaria potenza, quella traccia dell'umano che l'artista vi imprime.

L'articolarsi di questi temi nel pensiero degli autori

La ricerca si è concentrata, nello studio del pensiero di Ingarden e Tischner, sull'analisi ed sulla comprensione dell'intersecarsi delle istanze morali con le sorgenti naturali vive dello spirito umano, quelle che sono all'origine anche dell'espressività artistica, quest'ultima spesso rivelatrice di quella libertà interiore della coscienza che è all'origine

¹⁰ Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1987.

¹¹ Pensiamo, inter alia, ai disegni dei bambini nei campi di concentramento, una parte dei quali sono stati raccolti in un museo-memorale di Amsterdam.

anche della ricerca stessa del senso della vita ed elemento caratteristico dell'umana adesione ai valori.

Per entrambi questi autori, la dimensione morale implica libertà interiore, una forza di volontà espressione di questa intima libertà di coscienza, e, molto importanti, azioni dettate da una coscienza retta ed orientata al bene. Secondo entrambi, la dimensione etica si presenta come caratterizzata da una sua caratteristica identità, che fonde insieme coscienza ed azione. Con la sfera dell'espressività estetica, nonché con il mondo di valori dei quali quest'ultima è portatrice, condivide solo alcune istanze, quali un'intima libertà, un'interiore speranza, il sogno di un'umanità che non abbia smarrito il mito delle origini, delle quali, in fondo, l'etica è l'espressione più alta.

Per contro, nel pensiero di Levinas, si scorge tutto il valore di un pensiero che ci richiami con forza proprio alla centralità della dimensione etica. Nel percorso di ricerca intrapreso dal filosofo ebreo, conseguentemente, sono presenti spunti fortemente critici nei confronti della sensibilità puro-estetica, nonché dell'aspirazione a rappresentare, a 'ridurre' a rappresentazione la figura umana. Questi ultimi, pur presenti anche nella riflessione di Tischner, vi comparivano essenzialmente più che nella forma di intrinseco limite della dimensione estetica, nella forma di tentazioni dell'umana coscienza, la quale, nel suo sforzo spasmodico di ergersi oltre i suoi propri limiti esistenziali, di trascendere la sua finitudine, sempre tende ad assolutizzare questa o quella dimensione finita, terrena, per proiettarvi in essa i suoi più intimi desideri di eternità. Consideriamone, sia pur in forma solo accennata ed introduttiva, più da vicino, i termini delle questioni, nell'articolazione del pensiero degli autori.

Roman Ingarden: le sorgenti vive dello spirito umano

Con attenzione al rapporto tra dimensione morale e dimensione estetica nel pensiero del filosofo polacco, volendo anticiparne in forma introduttiva, alcune riflessioni, dobbiamo affermare come vi siano elementi significativi nella sua opera per poter affermare che quantunque Ingarden non ritenesse affatto che l'arte, per sua stessa natura, predisponga l'animo umano al riconoscimento dei valori morali, portando, ad esempio il caso dell'arte astratta, egli credesse che in molte opere artistiche, e segnatamente nell'opera letteraria, la presenza di valori morali concorra ad intensificarne l'espressività ed il valore artistico, nonché ed è quanto più conta, ad approfondirne ed elevarne il significato.

Nel corso del lavoro, esamineremo accuratamente l'intrecciarsi dei temi e delle riflessioni dell'autore in proposito, attraverso lo studio dell'accurata e penetrante analisi che egli fece degli elementi che concorrono all'intensità dell'espressione letteraria e dell'azione drammatica, al manifestarsi suggestivo ed affascinante della sua, *sui generis*, verità.

Più in generale, occorre aver presente, sullo sfondo di ogni analisi particolare, una visione della natura umana, una visione della sua intima vocazione; occorre ricondurre il lettore ad una sottolineatura che è presente nel pensiero dell'autore, quella dell'unitarietà

dello spirito umano, della centralità della coscienza, e della sua libertà, in tutti i processi di coscienza, in tutti gli atti, nel mondo reale e nella storia. Ingarden, come espresse in forma sintetica ed incisiva nel corso di un suo intervento ad un congresso, riteneva che l'essere umano fosse con ogni fibra del suo essere tutto proteso alla ricerca della felicità, e che per conseguirla egli fosse disposto a far fronte a molte avversità nella vita, sempre sostenuto dalla convinzione di esprimersi come libertà, una libertà, nella difesa della quale egli potrebbe arrivare a sacrificare tutto. Secondo Ingarden, l'uomo si realizza pienamente come essere umano quando egli volontariamente si dedica alla creazione della bontà, della bellezza e della verità.¹²

A questo riguardo, si rivela di grande significato la riflessione, contenuta nel presente lavoro, sul pensiero morale di Ingarden in stretto rapporto con l'analisi del pensiero di Tischner, con l'intento di evidenziare non solo l'influenza del maestro sull'allievo, e la continuità di una linea interpretativa, ma anche una profonda comunanza di prospettive, pur in orizzonti concettuali sotto altri aspetti chiaramente differenziati.

Ingarden seppe sempre cogliere la radicale centralità dei valori dell'uomo e il loro carattere fondamentale, non solo nella sua vita, ma anche nella storia. Tischner radicò la sua riflessione sui valori alla dimensione di fede. A questi stessi valori furono entrambi, nel corso delle loro esistenze, sia pure in diverso grado, fedeli.

Particolarmente significative appaiono, sia ai fini di comprendere a fondo il senso ultimo di alcune riflessioni ingardeniane sia ai fini di stimarne l'eredità morale nella rielaborazione degli allievi, tra i quali lo stesso Tischner, quelle lezioni del seminario dedicato alla ricerca, oltre tutte le definizioni convenzionali, della vera essenza dei valori morali, ricerca alla quale Ingarden lavorò, lasciandola incompiuta, fino agli ultimi giorni della sua vita. Questi testi, pur complessi, in parte incompiuti, e sotto alcuni aspetti di difficile comprensione, costituiscono, come ben videro allievi e studiosi del filosofo polacco, un apporto altamente significativo ad intenderne il pensiero nella sua integrità.¹³

Interpretazione e destinazione dell'esistenza nel pensiero di Józef Tischner.

Tischner aveva preso parte a quelle ultime lezioni di Roman Ingarden. Queste lezioni esercitarono, per sua stessa ammissione, un'influenza significativa sulla genesi stessa del suo pensiero.

E fu proprio in nome di questi stessi valori morali, che trovavano nella centralità della responsabilità la loro chiave di volta, che anch'egli, in linea con l'interpretazione

¹² Roman Ingarden, *L'homme et le Temps*, Relation au Congrès Descartes, Paris 1937 (le conclusioni dell'autore).

¹³ Per questa ragione, gli scritti morali di Ingarden più significativi vennero raccolti da A. Wegrzecki in *Wykłady z etyki* (Lezioni di etica), ed i più importanti pubblicati in *Książeczka o człowieku* (piccolo libro sull'uomo) Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

ingardeniana, non accetterà fino in fondo quella che fu considerata da molti dei suoi allievi come la “svolta idealistica” del pensiero husserliano, pensiero da lui approfonditamente studiato nella stesura della tesi del dottorato.

Gli avvenimenti drammatici della storia di quei decenni, le istanze inoppugnabili della vita reale chiamavano ad un impegno che solo l'uomo, soggetto reale e concreto della storia, consapevole delle sue responsabilità, poteva assumersi.¹⁴

Le riflessioni di Ingarden di *Über die Verantwortung* esercitarono un'influenza profonda sulla nascita del pensiero di Józef Tischner, così come, *mutatis mutandis*, ne esercitarono una altrettanto significativa, le lezioni di Estetica del maestro, delle quali Tischner conservava viva memoria e delle quali le sue lezioni di filosofia del teatro possono essere considerate, in qualche misura, una ideale prosecuzione.

Il valore della bellezza fu sempre inteso dal pensatore polacco come elemento vitale, espressione della vita e per la vita.

Tuttavia, la ricerca di un rifugio nelle forme seducenti e passivizzanti dell'estetismo venne avvertito dall'autore come manifestazione della rimozione della coscienza morale, di quella consapevole coscienza che l'uomo ha della sua presenza responsabile nel mondo, coscienza che è, e che deve continuare ad essere, il fulcro dell'espressività della persona umana. Il vissuto estetico tutto compreso, e per così dire sotto l'influenza della seduzione dei sensi è espressione di una fortissima tentazione, la tentazione dell'idolatria, che consiste nel divinizzare una dimensione tutta terrena.

Nell'esperienza estetica, secondo Tischner, si avverte il turbamento, suscitato dalla fascinazione profonda dei sensi, dalla coscienza dell'illusorietà fatale di ogni nostro tentativo di possedere il mondo reale,¹⁵ dal tentativo disperato di annullare l'abisso

¹⁴ L'altissima concentrazione teorica dell'*εποχή* husserliana appariva agli occhi di Ingarden, e in seguito anche di Tischner, come la via maestra per scoprire i fondamenti della conoscenza umana della realtà, ma quella stessa realtà non poteva risolversi nella sua immagine riflessa nel teatro della mente. La prospettiva husserliana, pur affascinante, parve loro non pienamente in grado di far luce sulla inquietante presenza del dolore nel mondo, né di richiamare, conseguentemente, la necessità della responsabilità che ogni uomo deve assumersi di realizzare il bene nei fatti e non di esprimerlo unicamente nelle intenzioni, di viverlo nella storia e non solo di affermarlo negli scritti filosofici, pur così amati da entrambi.

¹⁵ «Dans la perception, un monde nous est donné. Les sons, les couleurs, les mots se réfèrent aux objets qu'ils recouvrent en quelques manière. Le son est le bruit d'un objet, la couleur colle à la surface des solides, le mot recèle un sens, nomme un objet. Et, par sa signification objective, la perception a aussi une signification subjective: l'extériorité se réfère à l'intériorité, n'est pas celle d'une chose en soi. Le mouvement de l'art consiste à quitter la perception pour réhabiliter la sensation, à détacher la qualité de ce renvoi à l'objet. Au lieu de parvenir jusqu'à l'objet, l'intention s'égaré dans la sensation elle-même, et c'est cet égarement dans la sensation, dans l'*aisthesis*, qui produit l'effet esthétique» Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1990, p. 85. E, di seguito, Levinas svela l'arcano mistero dell'*aisthesis*, quella via all'essenziale di cui parlava anche Nietzsche in relazione alla poesia, quella sorgente pura di scoperta dell'esistenza dell'essere primigenio: «La sensation n'est pas le matériel de la perception. Dans l'art elle ressort en tant qu'élément nouveau. Mieux encore, elle retourne à l'impersonnalité d'*élément*» Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 86.

incolabile tra l'esteriorità e l'interiorità,¹⁶ dell'emergere della coscienza di come l'essenza stessa della vita non sia, in alcun modo definibile, né afferrabile.

Al tempo stesso, proprio l'emergere dell'anelito alla creazione artistica, così come quello, al primo geneticamente e misteriosamente legato, dell'Eros, si rivelano vitali manifestazioni dell'inesauribilità di questo slancio dell'uomo verso la natura e verso l'altro uomo, del suo quasi disperato tentativo di prensione, ma anche di fusione,¹⁷ di riconoscimento della sua appartenenza alla terra, a quella materia che è *mater*.

E tuttavia, a costituire l'identità stessa dell'uomo, a conferire un senso profondo alla sua esistenza, è, in ultima analisi, la dimensione etica.

Secondo Tischner, l'io originario dell'uomo è in se stesso un valore: ciò che sperimento come io originario non è propriamente un essere, un ente, ma un valore.¹⁸

Levinas, che Tischner lesse in anni nei quali, per un'assoluta mancanza di libertà, era assai difficile poter leggere i testi pubblicati in occidente, e che considerò sempre come suo maestro, insieme ad Husserl e ad Ingarden,¹⁹ gli aveva rivelato la necessità e la possibilità di andare al di là dell'essere così come esso era stato concepito dalla speculazione greca, da quella concezione che fu all'origine di tutto il pensiero filosofico occidentale.²⁰ Nella narrazione biblica, nel racconto dell'esperienza di Abramo, Levinas leggeva l'esperienza originaria dell'uomo che lotta per conservare la speranza, un'esperienza originaria e fondamentale che nasce dall'incontro con l'altro.

Dalla lettura appassionata delle opere di Levinas, da una rigorosa rilettura dei testi ingardeniani e husserliani, dalla riflessione profonda sulla testimonianza resa, nel corso della seconda guerra mondiale, da alcune figure come padre Kolbe e, nel suo tempo, da

¹⁶ «Les “objets” sont dehors, sans que ce dehors se réfère à un “intérieur”, sans qu'ils soient déjà naturellement “possédés”. Le tableau, la statue, le livre sont les objets de *notre* monde, mais à travers eux, les choses représentées s'arrachent à notre monde. L'art, même le plus réaliste, communique ce caractère d'*altérité* aux objets représentés qui font cependant partie de notre monde. Il nous les offre dans leur nudité, dans cette nudité véritable qui n'est pas l'absence de vêtements, mais, si on peut dire, l'absence même de formes, c'est à dire la non-transmutation de l'extériorité en intériorité que les formes accomplissent. Les formes et les couleurs du tableau ne recouvrent pas, mais découvrent les choses en soi; précisément parce qu'elles leur conservent leur extériorité. La réalité reste étrangère au monde en tant que donné» Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., pp. 84-85.

¹⁷ «La sensation et l'esthétique produisent donc les choses en soi, non pas comme des objets de degré supérieur, mais en écartant tout objet, elles débouchent dans un élément nouveau -étranger à toute distinction entre un “dehors” et un “dedans”, se refusant même à la catégorie du substantif» Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 87.

¹⁸ Sullo sfondo di questa riflessione è da intravedersi l'influenza esercitata sulla gestazione del suo pensiero da parte di tutta l'elaborazione levinassiana della centralità della dimensione etica.

¹⁹ Cfr. Józef Tischner, *Meine Begegnung mit der Gedankenwelt Levinas*, Reports on Philosophy, Vol. 14, 1991, pp. 73-82.

²⁰ Cfr. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, nel passo dedicato al mondo biblico, nel paragrafo “L'Interdit scripturaire”, p. 78: «Il n'y a vision pour un monothéiste orthodoxe que des choses passagères et corruptibles [...]. Un aveugle dans le désert monothéiste peut être roi, mais un roi grec qui perd la vue perd sa couronne».

figure come il padre Popielusko, nasceranno alcuni dei suoi scritti filosofico-morali, volti a riaffermare la centralità della dimensione etica dell'incontro, del dialogo, di un'attitudine profondamente solidale con l'uomo che soffre.²¹

Levinas

Secondo Levinas, all'origine di ogni riflessione, vi sono i rapporti tra uomo ed uomo. Questi rapporti sono portatori di un significato in sé, sono all'origine del significare stesso.

I rapporti tra esseri umani sono più profondi della ricerca, per sé presa, del senso dell'essere, la precedono, anzi la ricerca di quest'ultimo può formarsi alla luce di quelli.²²

I rapporti umani sono un momento fondamentale del rapporto con l'Eterno, oltre lo sguardo dell'uomo che mi sta di fronte, intravedo una traccia della presenza dell'Eterno nel mondo, nella storia dell'uomo.²³ Questo rapporto con l'altro è centrato su una memoria importante, quella della promessa. L'altro è uno straniero che entra nella mia vita, la turba con la sua presenza libera ed estranea. L'Infinito, il totalmente altro è da me incontrato attraverso il rapporto con lo straniero. Il rapporto con l'altro è un rapporto, nel suo significato più profondo, etico. La dimensione etica è quella dimensione oltre l'essere, oltre l'esistere. L'incontro con l'altro, con quell'altro, dietro al cui volto intravedo la traccia, rivelativa di una presenza che è al tempo stesso un'assenza, mi induce a sostituirmi a lui nell' 'assunzione' del suo destino.

Il desiderio è suscitato, secondo Levinas, «dall'interiorità assolutamente irriducibile dell'altro, rispetto al quale esso sarà sempre necessariamente inadeguato. La sua misura è ciò che è incommensurabile. Nessuna totalità lo conterrà mai. La metafisica del desiderio è una metafisica dell'infinita separazione».²⁴

Solo il rivelarsi del volto raggiunge l'animo dell'uomo, fino al suo essere più intimo e più profondo, risvegliando dentro di lui il sopito desiderio metafisico. Nell'innocenza, nella

²¹ Così si era espresso Emmanuel Levinas: «Qualcosa della trasparenza e sincerità del suo sguardo dicono che l'uomo è per l'eterno, che dentro ad ogni essere umano vi è qualcosa di misterioso, che io non posso né conoscere né possedere. Questa dimensione dell'uomo ne rivela la natura aperta all'infinito, alla trascendenza [...]. Gli esseri umani sono fuori dell'essere, oltre l'essere: per questo possono creare una metafisica e morire per l'invisibile» in *Altrimenti che l'essere o al di là dell'essenza*, Jaka Book, Milano 1983 (trad. it. a cura di S. Petrosino e M.T. Aiello di: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff Publishers, 1978).

²² Il pensiero filosofico stesso di Levinas in *Autrement que l'être ou au-delà de l'essence*, cerca di oltrepassare l'ansia dell'oggettivazione, quella che riconosce e sottolinea il divario tra parola ed essere, per comunicare in una fenomenologia dell'espressione che da una concezione teorica del mondo approda alla visione etica della vita, quella centrata sulla relazione, sulla testimonianza, sulla responsabilità per l'altro.

²³ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1998.

²⁴ Emmanuel Levinas, *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, traduzione di *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Phaenomenologica VIII, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaka Book, Milano 1980, pp. 33-34.

nudità dello sguardo dell'altro che mi è di fronte, avverto che l'uomo è per l'Eterno, colgo la trascendenza.

Ogni suo tentativo di raggiungere l'altro, di comprenderlo, gli rivela ad ogni passo la resistenza infinita dell'altro ad essere conosciuto e posseduto, e sullo sfondo la resistenza stessa del reale ad essere compreso nel pensiero.²⁵ La sua interiore libertà di coscienza gli rivela il divario tra i suoi desideri esistenziali e la loro parziale realizzazione, e sullo sfondo, lo iato incolmabile tra la sua tensione al sapere e l'inesauribile infinità, trascendenza dell'Essere.²⁶ E tuttavia, nella sua fecondità, l'essere umano si proietta oltre la sua vita ed in questo senso profondissimo scorgiamo la sua tensione verso la trascendenza, e comprendiamo che l'uomo è per l'Eterno.²⁷

²⁵ Emmanuel Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 1983, pp. 96-97. «L'intenzionalità - la noesi - che la filosofia della coscienza distinguerebbe nel *sentire* e che vorrebbe, in un movimento regressivo, riaffermare come origine del senso offerto - l'intuizione sensibile - è già, sulla falsariga dell'apprensione e dell'ossessione, assediata dal sentito che disfa il suo apparire noematico per dominare, d'alterità non tematizzabile, la noesi stessa che doveva, all'origine, offrirgli un senso. Nodo gordiano del corpo - le estremità in cui esso comincia o finisce sono nascoste per sempre nel nodo indissolubile che domina nella noesi imprevedibile la sua stessa origine trascendentale. [...] La significazione è così pensata a partire dall'uno-per-l'altro della sensibilità e non a partire dal sistema dei termini che sono simultanei in una lingua per colui che parla, e la cui simultaneità stessa è precisamente solo la situazione di colui che parla. Mai una molteplicità è più co-presente in tutti i suoi elementi, più disponibile, che nel locutore che enuncia un Detto - un logos - un senso tematizzato, una raccolta di termini nell'anfibologia dell'essere e dell'ente».

²⁶ «È una nozione della soggettività indipendente dall'avventura del sapere e in cui la corporeità del soggetto non si separa dalla sua soggettività, che si impone se la significazione significa in modo diverso dalla sincronia dell'essere, se intelligibilità ed essere si distinguono, se l'essenza stessa non significa che a partire da un'offerta di senso che risale all'uno-per-l'altro, significanza della significazione. La soggettività di carne e di sangue nella materia non è, per questo soggetto, un "modo della certezza di sé [...]» ». E di seguito, Levinas coglie come l'esperienza del rapporto con l'altro sia l'esperienza a-priori che rende possibile anche la conoscenza, poiché dimensione in sé piena di significato. «La soggettività di carne e di sangue nella materia - la significanza della sensibilità, l'uno-per-l'altro stesso - è significanza pre-originale donatrice di ogni senso perché donatrice [...]». Emmanuel Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, op. cit., pp. 97-98.

²⁷ Cfr. Romano Guardini, *Fede - Religione - Esperienza*, Morcelliana, Brescia 1984, pp-202-203: «E così sempre oltre, sia che si dischiuda ora un'opera d'arte, nel suo carattere cosmico, sia che in un conflitto morale appaia luminosamente ciò che si deve fare, o che il rapporto con una persona giunga a chiarezza. Sempre v'è dapprima una pluralità - nella quale certo, per qualche tratto, già si vede la connessione, o la si presagisce come totalità. Cose e relazioni si incrociano tra loro. Lo spirito va saggiando, ha il sentimento di qualcosa di più e autentico, che però è celato, e si adopera per coglierlo; tenta uno schema dopo l'altro, finché quella realtà emerge. In quanto è accidentale e manchevole balena il necessario e il valido, in quanto è passeggero il permanente. È un processo che contiene la grandezza e la miseria della nostra esistenza. I pensatori di sono continuamente arrestati su di esso, l'hanno interpretato con le più diverse immagini. È particolarmente bella la soluzione che tenta Agostino e con la quale fa proseguire l'eredità di un grande passato. Egli dice: lo spirito umano viene in contatto con l'oggetto e si fa attento. Si adopera attorno ad esso, lotta con esso, lo confronta con gli altri, cerca di penetrarlo. Tutto ciò che si deve cogliere in maniera immediata è problematico, frammentario e transeunte; tuttavia, in rapporto ad esso si manifesta qualcosa che è valido, perfetto ed eterno. Così la lotta procede finché è maturo il momento e dal dominio delle forme di significato imperiture lampeggia una luce che illumina lo spirito. Allora appare risplendendo l'essenziale dell'oggetto; il vero, il bene, il bello che sono in esso».

Nel pensiero di Levinas, come emergerà dalla nostra riflessione, la centralità stessa dell'Etica, un'etica letta nella traccia della Torah e della trascendenza, circoscriverà molto le pretensioni dell'ontologia, così come l'idea stessa di verità e, conseguentemente, il significato ultimo delle istanze dell'orizzonte del sapere nel suo complesso. In questo contesto, anche le pretensioni della dimensione estetica verranno circoscritte, e soprattutto quelle di un'estetica autoreferenziale, 'consacrata', da parte del pensiero filosofico del novecento, ad esser la vestale di istanze che nei secoli passati erano proprie della dimensione 'religiosa'.²⁸

²⁸ Alcuni studiosi del suo pensiero parleranno di un'estetica implicita, a partire da una sottolineatura di quella viva presenza del volto dell'altro.

*Parte prima – Momenti significativi di un itinerario interpretativo
nel rapporto tra estetica ed etica*

I. - Tra estetica ed etica : due visioni del rapporto tra bellezza e bontà, nella riflessione biblica e platonica sull'amore

I.I. - LA DANZA DELL'AMORE NEL CANTICO DEI CANTICI. UN CUORE APPASSIONATO E FORTE

«La bellezza per gli occhi, la salvezza per l'anima»

Michelangelo Buonarroti

Nel presente paragrafo, prima di addentrarci nella lettura e nell'interpretazione del *Cantico dei Cantici*, incantevole ed antichissimo testo poetico, ma, al contempo e forse soprattutto, uno dei cinque *Libri Sapienziali* della,²⁹ prenderemo brevemente in esame quella stessa 'concezione' veterotestamentaria dell'uomo, ad esso sottesa.³⁰

Questa arcaica visione antropologica biblica coglie la *persona* come «un'unità vivente d'anima e corpo»,³¹ a differenza della concezione greca e segnatamente della teoresi

²⁹ Il *Cantico dei Cantici*, insieme al *Qoèlet*, al *Libro di Giobbe*, al *Siracide*, alla *Sapienza*, appartiene, come è noto, al novero dei *Libri Sapienziali*, ovvero al novero dei testi, che, tendenzialmente, più profondamente ed in forma più organica degli altri, contengono, sia pur come nel *Cantico*, in forma simbolica, letteraria, un'essenziale visione antropologica volta a tracciare il senso profondo della vita umana e la sua destinazione e caratterizzante il tracciato sapienziale dell'Antico Testamento nel suo complesso. Tuttavia, si ricordi, per inciso, come non si possa ricercare, nella Bibbia, un'organica visione teologica e filosofica. Vastissima è la bibliografia dedicata alla lettura, all'analisi e all'interpretazione del *Cantico dei Cantici* ed all'interno di essa i testi fondamentali, imprescindibili in sede di studi di esegesi biblica, costituiscono essi stessi una biblioteca, che non è qui possibile menzionare. Ricorderemo, contestualmente, i principali testi consultati per pervenire alla stesura di queste pagine: con il fine di avviare qualche riflessione sul vastissimo, affascinante, al tempo stesso complesso, variegato e controverso tema dell'amore nella Bibbia.

L. Alonso Schökel, *I nomi dell'amore. Simboli matrimoniali nella Bibbia*, Piemme, Casale Monferrato 1997; G. Ravasi, *Il Cantico dei Cantici. Commento e attualizzazione*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1992; H. Gollwitzer - D. Garrone, *Il Cantico dei Cantici*, Claudiana, Torino 2004 (II edizione, testo pregevole in quanto mette in luce la distinzione tra interpretazione storica e interpretazione allegorica del *Cantico*).

³⁰ Intendiamo, contestualmente, la visione antropologica sottesa alla stesura di un gran numero di testi biblici, ovvero fuoriuscente come elemento costante della visione biblica dell'uomo, pur, naturalmente, nella storica, critica, consapevolezza che la Bibbia, sia nata dalla sedimentazione attraverso secoli e secoli di storia ebraica, di testi tra loro anche molto differenziati, espressione di tradizioni culturali diverse, influenzati da culture limitrofe radicalmente diverse, tutte confluenti in un lento e progressivo processo di rielaborazione dottrina che ha segnato l'affinamento culturale e morale della civiltà ebraica.

³¹ Scrive lo studioso inglese James Barr, in *Semantica del linguaggio biblico*, trad. it., il Mulino, Bologna 1968 (citato anche da Ravasi in *Breve storia dell'anima*, Mondadori, Milano 2003) : «Secondo il pensiero

platonica dell'essere umano, concezione anch'essa di antichissima origine e divenuta, nel corso dei secoli, la visione caratteristica del Cristianesimo e, anche per questa via, del pensiero filosofico occidentale.³²

Della figura umana, nella *Genesi*, si dice anche esser stata plasmata, con la terra,³³ dal Creatore, a sua propria immagine e somiglianza,³⁴ esser dotata di "coscienza" (*nishmat-hajjim*)³⁵, ed esser geneticamente, strutturalmente, aperta all'incontro, all'unione con l'altro, apertura concepita all'interno della visione della Bibbia, prima di tutto ed essenzialmente, nell'incontro dell'uomo con la donna. Creato, plasmato dalle mani del Creatore, ad

greco, nell'uomo vi è dicotomia, cioè una decisa antitesi: un'anima immateriale imprigionata o confinata in un corpo mortale; i due elementi sono in rapporto reciproco solo in maniera temporanea e accidentale. Secondo il pensiero ebraico, l'anima non è altro che la persona umana in quanto vivente nella sua carne. Anima e carne non sono fra di loro inseparabili, ma questa è la manifestazione esterna e visibile dell'altra. Non c'è pertanto nel mondo ebraico alcuna idea dell'anima che possa vivere indipendentemente dal corpo». Cfr. anche Ravasi in *Breve storia dell'anima*, op. cit., pp. 76-77.

³² Si veda, come testo di riferimento significativo ai fini della presente ricerca, il classico studio del teologo luterano svedese Anders Nygren, *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e la sue trasformazioni*. Il testo, apparso a Stoccolma nel 1930, tradotto in italiano e pubblicato dalle edizioni Dehoniane di Bologna, nel 1990, ha come tema «le trasformazioni che il concetto cristiano dell'amore ha subito venendo in contatto con la concezione antica dell'amore espressa dal platonismo» (prefazione dell'autore).

Scrive Gianfranco Ravasi, in *Breve storia dell'anima*, op. cit., p. 75: «È curioso osservare che [...] la concezione <sim-bolica> -cioè unitaria e destinata a <mettere insieme> (in greco syn-ballein, donde <simbolo>) i contrasti- della *Bibbia* non ha inciso in modo profondo nella successiva tradizione giudaica e cristiana. La riflessione patristica e medioevale preferirà optare per la strumentazione offerta dall'antropologia greca proprio per decifrare e interpretare gli stessi asserti biblici, talora con evidenti fatiche concettuali».

³³ Ricorda, contestualmente, Ravasi, come questa dimensione terrestre, l'esser *adam*, in quanto plasmato dalla terra (*adamah*), così pure come l'esser *basar*, carne, facciano dell'uomo una creatura fragile, destinata a morire: «L'uomo tornerà alla terra, perché da essa è stato tratto: polvere tu sei e in polvere ritornerai» (Gn 3,19).

³⁴ Scrive Ravasi, in *Breve storia dell'anima*, op. cit., p. 89: «L'umanità è "immagine" di Dio in quanto "maschio e femmina". La vera effigie divina non è solo nel maschio come vorrà una successiva tradizione giudaica, attestata anche da san Paolo che scriveva: "L'uomo è immagine e gloria di Dio, la donna invece è gloria dell'uomo" (1 Cor 11,7). Il nostro legame "naturale" con il Creatore è da cercare, al contrario, proprio nella persona umana in quanto comprende la bipolarità sessuale, la fecondità e la capacità di possedere e dare la vita, in sintesi l'amore».

³⁵ Scrive ancora Ravasi in *Breve storia dell'anima*, op. cit., p. 83: «[...] il Creatore, oltre alla *rûah* della vita, insuffla un altro principio che è definito in ebraico come *nishmat-hajjim* che di solito è tradotto con "alito di vita" [...]. In realtà [...] più si avvicina al nostro concetto di anima. La *neshamah/nishmat* è [...] attribuita soltanto a Dio e all'uomo e mai agli animali [...]. È attraverso di essa che l'uomo compie "atti spirituali" e riceve uno statuto particolare nell'ordine della creazione. La *nishmat-hajjim* (*hajjim* in ebraico è "vita") lo porta all'esistenza (Gb 33,4; 34,14) ma soprattutto lo rende "intelligente" (Gb 32,8), lo conduce alla lode di Dio ed al culto (Sal 150,1-5). C'è però un passo significativo del libro biblico dei Proverbi che precisa questa realtà offrendone quasi una definizione: «La *neshamah* dell'uomo è una fiaccola del Signore che scruta tutti i recessi oscuri del ventre» (20,27) [...]: la *neshamah/nishmat-hajjim* è come una lampada che rischiarà l'intimo più segreto dell'uomo, simboleggiato dalle "camere o recessi oscuri" del grembo. Fuor di metafora, si ha una rappresentazione dell'autocoscienza».

immagine e somiglianza del Creatore, maschio e femmina ad immagine e somiglianza del Creatore, l'uomo porta a compimento nella generazione l'opera del Creatore.

Oltre a questo, mostreremo come, nel tracciato biblico, il compimento dell'essere umano si realizzi nella sua disposizione in atto di amare, articolata nella sua capacità di amare e rispettare i propri simili, predisposizione che è all'origine sia delle generazioni sia, pur per altra via, dei comandamenti della Torah,³⁶ e nella sua capacità di riconoscere il proprio Creatore e di amarlo.

E questo essere simile all'uomo, pari all'uomo per natura e per elezione, nella *Genesi*, è virtualmente, primariamente, riconosciuto nella donna, cosicché nell'unione uomo-donna e nella generazione che di quest'unione è espressione, si realizza il fine della creazione, il desiderio del Creatore: «siate fecondi e moltiplicatevi e riempite la terra».³⁷

Nel pensiero ebraico, il vivente è intima unità di anima e corpo, tanto che, secondo la visione biblica, non si può pensare ad un'anima senza la sua intima, genetica, esistenziale finitezza corporale, e che da un certo momento della millenaria gestazione dei testi biblici si comincerà a parlare di *resurrezione dei corpi*.³⁸

Resurrezione del corpo, di quel corpo che è l'essere umano, con il suo spirito vitale al suo interno.

E questo, letto, profeticamente, alla luce dell'attesa messianica per gli ebrei, alla luce dell'incarnazione per i cristiani, ha attraversato la storia della nostra cultura, non solo come una visione antropologica e come una visione della storia con una sua escatologia, ma come un'apertura soteriologica lanciata come un ponte tra il visibile e l'invisibile, concepiti come geneticamente, intimamente, indissolubilmente uniti.

Metteremo, ora, in luce, con uno sguardo sempre orientato al tema centrale della nostra ricerca, alcuni momenti dell'affascinante tessitura poetica di questo antico "poemetto" che celebra passione, tenerezza ed unicità del rapporto amoroso. Di questi momenti poetici, trascelti tra i molti passaggi che lo compongono, la ricchezza dei cui significati, all'origine di molteplici e variegati interpretazioni, è già, di per se stessa, stupefacente e mirabile, coglieremo compresenza di dimensione estetica ed etica.

³⁶ Scrive Ravasi, *Breve storia dell'anima*, op. cit. p. 89-90: «Una vera e propria catena di genealogie, di generazioni, distesa come una trama su cui vengono fatti poi scorrere i vari eventi narrati [...] La capacità di generare propria della coppia umana, è la via sulla quale si snoda la storia santa. Dio resta trascendente, ma opera la sua salvezza entrando nelle discendenze umane [...]. La fecondità della coppia umana è, quindi, parallela all'atto creativo di Dio, è un segno visibile del Dio creatore e salvatore. [...] Per la *Bibbia*, allora, l'ominizzazione piena avviene solo dove ci sono uomo e donna in relazione tra loro, una relazione di parità, di armonia, di comunione [...] la specificità della creatura umana è nell'amore [...] capacità di amare e generare, espressione della nostra "immagine" divina».

³⁷ *Genesi*, 1,28.

³⁸ Scrive Ravasi, *Breve storia dell'anima*, op. cit., p. 76: «La corporeità, anche nella sua parte più esteriore, è dunque per la *Bibbia* espressione di una struttura interiore ed è sempre protesa a definire l'io dell'uomo e la sua stessa realtà intrinseca».

Più precisamente, seguiremo come, attraverso l'immediatezza della celebrazione della bellezza del corpo dell'amato/amata, emerga gradualmente, ma tutt'intero, il riconoscimento della sua figura umana, della sua "interiorità".

Meglio e più in profondità, coglieremo quella celebrazione dell'integrità creaturale dell'essere umano che ne costituisce il presupposto, mitologico delle origini, e antropologico costitutivo nel tempo, e che, nell'amore tra uomo e donna è, per così dire, risvegliata, fatta riaffiorare alla coscienza con tutto il suo portato di generatività/eredità per le generazioni future, e con il suo tratto visionario, profetico, utopico.

Lo stupore, l'incanto, l'eterna giovinezza e la vitalità dell'amore sono all'origine del riconoscimento della creaturalità dell'essere umano (maschio e femmina), della celebrazione della vita, che in ciascun essere umano sempre scorre nell'*hic et nunc*, ed al tempo stesso di uno spalancarsi di orizzonti che rinnova la percezione del valore della vita umana e la speranza nelle generazioni future sulla terra.

L'uomo e la donna, nell'unione amorosa, portano a compimento la bontà originaria della Creazione.³⁹

Essi riscoprono e comprendono, riassumendoli in loro, tutti gli altri rapporti, quello fraterno (fratello/sorella), quello genitori-figli, quello tra l'uomo e l'Eterno poiché dell'amore, dell'amore umano, è detto esser forte come la morte, ovvero tendersi verso l'infinito, l'Eterno.

Questo scorgere in un principio vitale, tutto carnale, *hic et nunc*, il germe della speranza dell'uomo, tutta proiettata e per così dire tesa verso l'Eterno, oltre la morte, come se fosse impossibile smettere d'amare o come se fosse impossibile non estendere il proprio amore al creato, al Creatore, appare intuitivamente significativa: è come se dall'amore umano, terreno, si innalzassero il riconoscimento e la celebrazione della bellezza del creato, la ricerca, il desiderio di avvicinarsi al Creatore, come se l'amore umano generasse o riscoprisse dentro di sé il desiderio dell'eternità, il germe dell'Eterno, quel germe postovi dall'Eterno stesso secondo i credenti.

La percezione del proprio essere creatura, percezione che è accompagnata dal percepirsi come un valore,⁴⁰ rinasce a nuova vita, fino a manifestarsi nella forma di un'esultanza, com'era nella *Genesi*, verso ogni altra creatura ed ogni realtà del creato, di quel creato del quale l'uomo è posto al vertice in virtù di questa sua stessa capacità di amare. Ed è, ancora, attraverso l'amore umano ed attraverso la misericordia⁴¹ che l'uomo avverte la presenza nel

³⁹ Si veda per una lettura volta a cogliere il nesso profondo tra sessualità, amore, integrità creaturale il bel saggio di Gianfranco Ravasi, *Sesso, eros e 'ahabah' nel Cantico dei Cantici*, Vita e Pensiero, Milano 2003.

⁴⁰ Saranno significative, in proposito, le rimostranze della donna contro lo stato di sudditanza nel quale la tenevano, secondo l'usanza orientale, i fratelli.

⁴¹ André Néher, *La Miséricorde dans la théologie juive*, in *L'Évangile de la Miséricorde*, Du Cerf, Paris 1965. *Rahamim* è il registro sul quale viene cantato l'inno quotidiano della preghiera ebraica: non c'è accostamento reciproco tra l'uomo e Dio se non per mezzo della misericordia... É la chiave di una porta sulla quale si iscrive la relazione tra il Giudeo e Dio. *Rahamin*, malgrado le sua affinità con la misericordia, supera

mondo dell'Eterno; più precisamente, è attraverso di esso che egli avverte la presenza dell'Eterno come amore, come il "vivente", come un Dio che, nel corso di tutto l'*Antico Testamento*, entra nella storia umana e per così dire la attraversa, la raccoglie.

Alcuni tratti 'etici' del Cantico dei Cantici

L'estetica come momento di una lettura 'fenomenologia' dell'etica

Nel paradigma percettivo-espressivo del *Cantico*, l'estetico è sempre annuncio / espressione dell'amore.

Nel *Cantico dei Cantici*, l'incontro tra l'uomo e la donna, che è percepito sempre come un incontro d'amore, si esprime (passa), innanzitutto, attraverso la forma primaria del riconoscimento e della celebrazione della bellezza corporea dell'altro.

La dimensione estetica è riconosciuta come la forma primaria del manifestarsi della natura e conseguentemente come la forma primaria del percepire e dell'esprimersi dell'uomo.

Come è detto nella *Genesi*, quanto è creato è riconosciuto come buono ed è dunque in virtù di questa attitudine profondamente contemplativa, grata di fronte a qualcosa che si ammira come dato, come creato, che se ne riconosce con immediatezza, la bellezza.

Il sentimento amoroso apre al riconoscimento dell'altro, la cui bellezza e particolarità sono cantate nella loro unicità, senza posa, con l'intensità della lingua della poesia.

La percezione della bellezza estetica del corpo raggiunge con immediatezza la percezione dell'intimo della persona, ne valorizza la figura nella sua integrità.

Il *Cantico dei Cantici* è il canto del corpo, della fantasia, dei sensi, che sono momenti essenziali della visione biblica della vita: la perlustrazione appassionata di tutti i particolari, l'enumerazione delle sensazioni,⁴² ovvero la ricerca e la celebrazione infinita della bellezza, delle risonanze interiori che l'esaltazione dell'amore produce, sono tutti modi per cantare la bellezza e la bontà di tutto il creato, per celebrare la vita in tutte le sue forme e per

quest'ultima nel suo significato profondo, strappandole in qualche modo il segreto dell'amore che *Rahamim* fa risplendere in piena luce... Fusa in un solo blocco, situata al di là delle relazioni tra oggetto e soggetto, non esigendo alcun completamento perché porta in se stessa la pienezza del suo essere e delle sue virtualità, l'espressione *Rahamim* introduce nel segreto dell'unità che è anche il segreto dell'amore. Nella matrice materna si fonda e si prolunga, si feconda e sboccia il mistero più nascosto, ma anche il più evidente, della creazione, quello dell'eternità dell'amore. Il cuore può dimenticare, ma sotto il baldacchino eternamente nuziale dell'amore - matrice che *Rahamim* evoca, gli esseri sono uniti in una compresenza indecifrabile. *Rahamim* è la memoria e l'avvenire dell'amore, al di là della separazione e della morte.

⁴² Espressione, anche, di una sensibilità orientale, documentata anche nei poemi egiziani e babilonesi coevi, nella poesia araba dei secoli successivi, ed in molte altre espressioni artistiche celebranti la bellezza dell'amato/a.

riconoscere in esse il gesto d'amore del Creatore (passione di Dio, fuoco di Dio, si dice dell'amore umano).

Unicità. L'incontro è concepito sempre come incontro tra due esseri umani particolari, unici, e l'intensità dell'incontro irradia intorno a sé come una luce che avvolge i due giovani per i quali non esiste più nulla al mondo: essi sorgono dal deserto, ergendosi nella forza incandescente del loro amore che risplende e si staglia su uno sfondo sempre meno definito.

L'altro è percepito, descritto, cercato ed accolto nella sua unicità, è amato per se stesso, non ha più alcuna importanza alcunché fuorché quell'essere umano particolare che ci sta di fronte.

L'altro è percepito come dotato di pari dignità rispetto a sé; addirittura, come parte integrante della propria stessa identità: «mettiti sul tuo cuore come un sigillo».

Corporeità e carnalità. Il corpo è ammirato e riconosciuto come traccia, così come il 'creato' nella sua integralità, della perfezione impressavi dal Creatore.

L'altro è amato nella sua integrità, nell'amore carnale (secondo il verbo ebraico per indicare l'amare con il suo portato di intimità e conoscenza profonda, tout court) ed in questa intensità e pienezza, diviene possibile ogni comprensione ed accettazione della vita e del mondo.

Traccia e destinazione del corpo, che, nell'unione corporea tra l'uomo e la donna, unione all'origine di tutte le generazioni, trova il suo compimento.

“*Maschio e femmina li creò*”. Nel *Cantico dei Cantici*, l'uomo e la donna si incontrano e si riconoscono, su un piano di reciprocità e di parità, pur nella diversità, e la voce personale della donna si avverte distintamente.

L'incontro, la figura che si incontra, che ci sta di fronte, nel *Cantico*, è essenzialmente, e quasi con più immediatezza, la donna.

In alcuni momenti, è la donna stessa a parlare e ad animare l'incontro, ed in tutto il *Cantico*, a vivificarlo con la propria femminile sensibilità. Anche in questo, il *Cantico* è *sui generis*: si avverte al suo interno, un respiro di intima libertà, che guarda all'essere umano nella purezza dei suoi desideri.⁴³

Utopia, escatologia, visione del mondo

Il sentimento amoroso è ricerca, attesa, apertura all'altro, alla speranza dell'insperabile.

⁴³ Il sentimento amoroso è percepito nel *Cantico*, come riscatto e pienezza esistenziale per la donna, la cui fragilità e minorità sociale, giuridica, la relegherebbero ad un ruolo subalterno.

Il sentimento amoroso è, per sua natura, aperto al trascendente, fino al rischio del nulla, del silenzio, del sogno stralunato, dell'allucinazione, del vagare nel deserto del mondo con quest'unica speranza di un incontro che fino all'ultimo sembra impossibile.

Il *Cantico dei Cantici* è un'opera che esprime l'apertura della vita, il suo dinamismo, la sua indefinibilità, il suo controverso, inquietante, chiaroscuro.

Il *Cantico dei Cantici* è un'opera che conserva tutta intera, nell'amore, la tensione spasmodica, la libertà interiore, la fantasia allo stato puro, l'ebbrezza dei sensi.

Il *Cantico*, pur essendo uno dei libri sapienziali e secondo il rabbino Aquibah "Il santo dei santi", è il testo della giovinezza dello spirito - così come *Qoèlet* sarà l'opera della saggezza senile - è il libro dello sbocciare e della rinascita del corpo, della vita che rifiorisce in primavera nello scarno paesaggio palestinese, del rinnovarsi della speranza di vita del mondo, di quel creato che tutto intero si illumina, si rigenera e rinasce a nuova vita ogni volta che questo incontro è tentato.

Tutto il mondo del *Cantico* è in questa libertà interiore, nell'essenzialità e persino povertà esistenziale, nel tratto selvatico della natura, e della natura umana nella sua prima giovinezza, quando tutto è ancora intatto, aperto alla speranza.

Il miracolo dell'amore umano (dell'incontro, nel *Cantico*, di due esseri nella loro integrità; cfr. volto nel pensiero di Levinas), apre la via al riconoscimento / all'esperienza di Dio: l'amore è un'apertura sull'infinito, all'insperato.

Fuoco di Dio, nell'espressione ebraica, ispirazione divina, si dice dell'amore umano.

L'amore umano è la dimensione nella quale, Dio, assoluta trascendenza, vive nel mondo.

Nel *Cantico dei Cantici*, noi scorgiamo: una percezione del sogno di eternità come vita nel presente, più e prima che proiezione sul futuro, un ritratto di Dio come il vivente, e come amore che nell'amore umano è presente e che dell'amore umano si compiace.

Nel *Cantico*, l'amore umano è, non solo, segno della presenza di Dio nel mondo, ma presenza stessa di Dio nel mondo: il tratto misterioso e vitale dell'amore umano è la dimensione che più avvicina e fa comprendere, all'uomo, Dio, il vivente.

L'amore è l'unica dimensione di vita che osa sfidare la morte, unico momento in cui il sogno di eternità dell'uomo prende corpo e sale verso l'Eterno.

La realtà dell'amore umano è l'unica dimensione vitale capace di opporsi alla morte, allo *Sheol* che è l'anti-mondo, il grande inghiottimento della morte.⁴⁴

Nell'escatologia ebraica, il desiderio dell'eternità è tutt'uno con la presenza dell'eternità nel presente e l'amore umano lo incarna molto bene, fuoco di Dio, respiro dell'eterno, senso della vita e del creato.

⁴⁴ «Ponimi come sigillo sul tuo cuore, come un sigillo sul tuo braccio perché forte come la Morte è l'Amore, inesorabile come gli inferi la passione: le sue scintille sono scintille ardenti, una fiamma divina» *Cantico dei cantici*, 8,5-7.

I.II. - DALLA CONTEMPLAZIONE DELLA BELLEZZA AL DESIDERIO DELLA BONTÀ, LA VIA DI PLATONE

Socrate, maestro di vita

Nel *Simposio*, come, d'altro canto, in quasi tutti gli snodi cruciali del pensiero platonico, la riflessione filosofica più profonda, in questo testo sull' *épos*, è 'espressa' da Socrate, il quale, in tutta l'opera platonica, ma segnatamente nell'*Apologia*, e nel *Fedone*, incarna la figura vivente, al tempo stesso umanissima, storica ed ideale, del maestro.

Socrate è sempre tratteggiato negli scritti platonici come la figura del maestro, del maestro di una ricerca di verità che dura tutta la vita, di una ricerca che si esprime tutta, nella sua serena, distaccata, quotidiana, ironica e al tempo stesso appassionata attitudine ad indagare le pieghe più riposte del reale, dei moti dell'animo umano.

Socrate si staglia nell'opera di Platone come maestro morale che si rivela esser tale, alla presenza degli interlocutori, in ogni momento, in ogni gesto di questa vita, vita della quale egli seppe cogliere, e sempre esprimere con pacatezza e misura, il vero significato.

Questo significato emergeva, era colto via via a partire da un'esperienza e da una conoscenza della stessa, della quale egli non si nascondeva provvisorietà e precarietà, anche attraverso un modello di ricerca della verità concepito come tenace approssimarsi al vero, senza mai svelarne i segreti ultimi, se non attraverso allusioni che ne conservassero il senso dell'elevazione e del mistero.

Socrate è descritto come un maestro di vita, come appassionato "oratore" inserito nella quotidianità della vivacissima dialettica ateniese, figura viva, che interroga i suoi concittadini, dando il suo parere, offrendo il frutto della sua riflessione, rendendo la sua testimonianza, fino al momento supremo della morte che ne suggella e ne consacra l'eredità morale e filosofica.

Quell'eredità morale e spirituale che, incarnata in quel tempo, dalla sua figura "storica", almeno quale emerge dall'accorata testimonianza ed apologia platonica, e soprattutto concernente le amare vicende del processo alle quali fece da singolare contrappunto la serenità della morte del filosofo ateniese, ha, in seguito, attraversato come un'icona quasi mitica, "sacrale", della saggezza, della *σοφία*, i millenni.⁴⁵ E tuttavia, viene fatto di notare come, nonostante questo grande rispetto da parte di Platone nei confronti del suo antico maestro, maestro del quale egli serbò sempre grata e rispettosa memoria, quando il filosofo deve "rivelare" le verità più alte, come in questo caso nel *Simposio*, Socrate "riporti" questa

⁴⁵ La figura di Socrate come personificazione della saggezza, come figura che cerca il vero nel dialogo, è viva ed operante ancora oggi, e non unicamente nei testi di ricerca filosofica quanto, altresì, nell'immaginario collettivo.

definizione dell' *ἔρος* come una "rivelazione" di ascendenza religiosa e di forma mitologica, da lui raccolta dalla bocca di una sacerdotessa, Diotima.

Anche questo tratto narrativo mitologico, come tutti gli studiosi del pensiero platonico hanno sempre evidenziato, caratterizza l'introduzione delle riflessioni più importanti del pensiero platonico.

Eros platonico nel *Simposio*, nel *Fedro* e nel *Fedone*. Uno sguardo contemplativo e puro

La sacerdotessa Diotima introduce la figura dell' *ἔρος* come quella di un *demone*, figura che, nella cultura greca, era la figura mediatrice, virtuale, tra gli dei e gli uomini, ovvero da interpretarsi come presenza di colui che unifica, in forma armonica il mondo umano al mondo divino, rendendo possibile una comunicazione tra questi due mondi, senza che il dio si manifesti, 'perda' la sua trascendenza, calandosi nel mondo umano.⁴⁶

Amore è, in questa visione mitologica, figlio di *Poros* e di *Penia*, del genio e della povertà, e fonde e conserva dentro di sé qualcosa di entrambi i suoi genitori, sempre sospeso tra necessità e genialità, indigenza e espressione dei suoi prodigiosi talenti creativi.

La fragilità e la mancanza sono all'origine della ricerca, di quella ricerca che sola induce ad intraprendere quel cammino che consente di liberarsi delle false credenze, delle ombre illusorie del reale, e di intravedere, come in filigrana, la struttura del reale.

Nel pensiero platonico, l'amore è sempre, virtualmente, pensato come l'amore per la sapienza e la saggezza, desiderio e ricerca di verità, di quella verità della quale gli esseri umani conservano come una traccia mnemonica: l'amore è, secondo Platone, per sua stessa natura, *φιλοσοφία*, amore della sapienza, ricerca filosofica.⁴⁷

Nell' *ἔρος*, concepito come un cammino tutto in salita, l'uomo si libera, a fatica e progressivamente, dei suoi angusti orizzonti per aprirsi alla contemplazione dell'immensa vastità dell'essere.

⁴⁶ Scrive Marco Vannini, in *Il volto del dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Civiltà e Religioni, Mondadori, Milano 1999, nel capitolo dedicato alla *Fonte greca*, p. 53: «L'assoluta trascendenza di Dio (*theós*, al singolare, dice Platone), che non si mescola ai mortali, e, insieme, l'unità del tutto, divino e umano, che è saldamente connesso, nelle sue parti attraverso la mediazione del demonico, e soprattutto di amore, che mette in comunicazione Dio e l'uomo. In quanto però sempre desiderio, amore non è dio: Dio è il bene, che è sempre al di sopra dell'essere- di qualsiasi essere».

⁴⁷ Cfr., Marco Vannini, *Il volto del dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, op. cit., pp. 53-54: «Tutti gli individui vanno in cerca di questa luce, perché "in effetti gli uomini non amano altro che il bene", quindi desiderano possederlo per sempre ed essere in tal modo felici, ma in realtà il desiderio più profondo è quello di *generare*, di produrre nella bellezza. Non tanto, dunque, contemplare o possedere un oggetto estraneo, per grande e nobile che sia, ma nella "contemplazione" (*theoría*) generare *lógos*, generare pensiero [...] la generosità del generare (anche l'italiano rispetta la parentela etimologica del greco e del latino), propria di chi non se ne sta rivolto a un solo oggetto, ma all'infinito mare della bellezza, che ha riconosciuto essere tutta *syn-ghenés*, con-generare».

Suscitato dal desiderio che la visione della bellezza, dapprima di un corpo bello, ed in seguito di tutti i corpi belli, induce nell'animo umano, l'amore si volge naturalmente verso la contemplazione dell'anima bella, delle anime belle, fino a pervenire alla contemplazione dell'armonia e della bellezza che regna nelle istituzioni e nelle leggi giuste.

Sempre salendo ed estendendo la propria visione, l'amore sospinge l'animo umano fino alla contemplazione filosofica di una bellezza che è, al tempo stesso, una e molteplice, come di fronte ad un'ampia distesa d'essere, ad una vastità 'sconfinata' nella quale la bellezza permei di sé la totalità dell'essere, dispiegandosi in una molteplicità d'apparizioni che ne intessono l'unitaria bellezza.

E così, con anima "magnanima", l'essere che abbia percorso, passo dopo passo, tutto questo cammino ascetico, di purificazione, di distacco, di contemplazione disinteressata dell'essere, sarà in grado di generare pensieri e discorsi elevati (*λόγοι*), di generare la virtù e di "assimilarsi" a Dio.

L' *έρως* è l'amore della *generazione nella bellezza*, desiderio di immortalità che diviene manifestazione possibile dell'immensità dell'essere sia attraverso la procreazione, che, e forse, secondo Platone soprattutto, creando e lasciando ai posteri la memoria di opere la cui gloria sia imperitura.

La contemplazione della bellezza, del divino, con lo sguardo costantemente concentrato sulla perfezione, vede nascere dentro di sé la vera virtù, che è bellezza e bontà al tempo stesso; in questo itinerario, l'anima diviene simile al divino (immortale), a quel divino della cui visione egli si nutre.⁴⁸

Tutta la riflessione sull' *έρως* apre, con grande naturalezza e pacatezza -virtù incarnate così pienamente nella figura del maestro Socrate- alla meditazione sulla morte, sulla mortalità del corpo, di quel corpo nel quale sono rinchiusi le anime,⁴⁹ e, per contro, sull'immortalità dell'anima.

È l'affascinante visione di Platone sul rapporto tra una corporeità fragile e caduca ed il principio divino ed immortale in essa vibrante, tutto attraversato da un desiderio di elevazione. È l'affascinante visione che, nelle sue sfumate e variegate interpretazioni, ha attraversato, e permeato dall'interno, tutta la nostra visione del senso ultimo della vita,

⁴⁸ Scrive Marco Vannini, in *Il volto del dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, op. cit. p. 54: «Questa bellezza è per Platone il divino in sé, che ha caratteristiche assolutamente impersonali (to *théion*, al neutro), come una pura luce. La si contempla non con gli occhi del corpo, ma con quelli dell'intelligenza, ovvero dell'Amore, e questa contemplazione non ha niente di estatico, se per estasi si intende l'uscita di condizioni di normalità: è invece il compimento della razionalità e la pienezza dell'Amore. [...]. È infatti tutta la vita ad essere trasformata dal contatto con il divino: l'uomo che ha visto la bellezza eterna non potrà più diventare vile, meschino, scambiando per l'Assoluto le piccole cose, e sempre genererà (si noti l'insistenza platonica su questo concetto) opere di vera virtù -non sue vuote immagini, frutto di illusioni-, diventando così, per quanto possibile, immortale e amico di Dio».

⁴⁹ Secondo l'antica concezione orfica, concezione della quale Platone, consapevolmente ed attraverso la mediazione pitagorica, come esplicita nel *Cratilo*, riprende l'assunto fondamentale (cfr. Gianfranco Ravasi, *Breve storia dell'anima*, op. cit., p. 127).

attraverso i secoli e nel corso dei millenni. Su di essa, intorno ad essa, a partire da essa, sono stati scritti centinaia di commentari, di letture interpretanti, di testi filosofici, la ricchezza delle cui risonanze, come negli affascinanti disegni leonardeschi raffiguranti il moto ondoso, pare tendere all'infinito. In questa sede, ne trarremo solo qualche spunto, a partire, naturalmente, da un confronto serrato con quell'immagine antropologica dominante che fuoriesce dalla Bibbia, ed interpretando i due testi antichi come due letture, che, pur concependo l'essere umano, nel senso del vivente, come uno, un *σύνολον*, avrebbe detto, più tardi, Aristotele,⁵⁰ e pur cogliendo entrambi, nella contemplazione della bellezza, l'incipit di un itinerario di purificazione che attraversa i valori etici come suo momento essenziale, approdano a due visioni profondamente diverse della destinazione stessa della vita umana.

Altra ed affascinante questione, filosofica e storico-filosofica, e che qui non ci è dato di approfondire, sarà quella di studiarne l'intrecciarsi, il sovrapporsi, il fondersi nel corso della storia del pensiero tardo antico, intendiamo appunto la fusione di queste due concezioni per certi aspetti, come sottolineato sopra, così diverse; e quindi lo studio approfondito della loro rielaborazione "integrata", a partire dal testo della *Sapienza*, dalle *Lettere Paoline*, dal brevissimo scritto/lettera *A Filone*, per proseguire con Origene, Sant'Agostino, San Tommaso e molti filosofi del pensiero medioevale cristiano.

Il Cantico ed i Dialoghi platonici: intrecciarsi e divaricarsi di temi

La prima riflessione, significativa ai fini della presente ricerca, concerne l'analisi di una notazione a margine delle motivazioni che presiedettero alla scrittura dei testi essoterici di Platone; questo rilievo concerne le amarezze che la degenerazione della vita politica ateniese doveva necessariamente avere suscitato nell'animo di tutti coloro che, come Platone, avevano profondamente a cuore il destino etico della politica, e che per questo fine si erano adoperati; da questa esperienza doveva, almeno in parte, esser derivata una concezione critica della natura umana, e segnatamente, dell'insidia rappresentata da quella sua innata istintività, bramosia, passionalità, spesso all'origine di tanta violenza.

E tuttavia, non possono essere ricondotte ad elementi biografici o esperienziali queste visioni tanto profonde quanto antiche che presiedettero alla rielaborazione della concezione platonica dell'uomo, della sua natura, del suo destino; nel pensiero platonico, non avrebbe potuto, in ogni caso, esser oggetto di riflessione solo ciò che era stato storicamente vero o che era storicamente, in quel momento, vero; il tema della ricerca del fine ultimo di una vita

⁵⁰ Aristotele fu, in questo snodo del suo pensiero, come in molti altri, al tempo stesso allievo, continuatore fedele e geniale ed originale interprete del pensiero platonico, quantunque molto più 'in linea' con il pensiero platonico di quanto alcuni commentari sembrino voler sottolineare, anche in virtù della considerazione che in fin dei conti ad *informare di sé* la materia, il sostrato materiale, sia il suo principio informante vitale, spirituale, intelligibile.

filosofica doveva essere ciò che ‘costitutivamente’ è in un modo poiché costitutivamente deve essere così.

E tuttavia, rileggendo queste pagine, ci pare di poter cogliere come, nella evocazione – delineazione dell’*épos* platonico, traspaia, forse, la nostalgia per un incontro umano in qualche misura mancato, e non solo poiché, naturalmente, come nella visione essenziale del pensiero greco, nel suo complesso, vi manca una presenza muliebre, con il suo portato di diversità e complementarità, ma per quel suo tendere, quel suo elevarsi alla contemplazione delle realtà che si pongono al di sopra del finito, dell’individuale, di quanto sia percepibile dai sensi, ed in una parola dell’umano, sempre corporeo, fragile, e caduco.

La corporeità, al pari di ogni passionalità umana, è certo avvertita anche nel mondo biblico, prima ancora che in quello cristiano, come nodo, viluppo inestricabile di un dramma, e tuttavia, ad esempio nel *Cantico dei Cantici*, se ne avvertono anche bellezza, sacralità (corpo dello sposo, colto come un tempio), l’essere espressione e via dell’amore, di quell’amore che apre alla contemplazione del divino e che aspira ad andare oltre la morte.

Questi due ultimi elementi sono presenti anche nella definizione dell’eros platonico, e tuttavia, essi sono intesi come riscatto dell’anima dalla prigionia della corporeità, ascensi dell’anima alla dimensione puro-contemplativa.

Platone, giustamente, mostra divisibilità (infinitudine), molteplicità della realtà corporea, ed altrettanto giustamente, coglie l’istanza fondamentale costitutiva di ogni conoscenza, e non puramente del pensiero (logico), ma dell’animo stesso che vuol ‘cum-prendere’ il mondo, di unicità, di perfezione, di purezza formale e dello scoprirsi l’anima stessa, quando essa rientri in se stessa, *essere* in se stessa questa dimensione, possederla come sua irrinunciabile, caratteristica, attitudine, attitudine forse all’origine di quella sua inesausta ricerca di coincidenza tra le strutture del pensiero ed i principi informanti la realtà.

La realtà sensibile è, giustamente, colta come molteplicità / complessità, con tutti i suoi elementi frastornanti ed inquietanti per la coscienza, per quella coscienza che deve rientrare in se stessa per conoscersi.

Ciò nondimeno, è come se della realtà e dell’esperienza sensibile si cogliesse essenzialmente il tratto di imperfezione, anziché coglierne, al contempo, la ricchezza e la vitalità.⁵¹

Anche nel *Cantico*, appare il tratto chiaroscurale, inquietante, della dimensione sensibile e sensuale, come pure quello dello stesso sentimento amoroso, ma se ne valorizzano anche intensità e naturale tensione alla perfezione.

Comprendere, secondo il pensiero platonico, come nel *Cantico dei Cantici*, significa comprendere le motivazioni della realtà, cercare di farne emergere quel disegno unitario ed armonico, in virtù del quale, la realtà è come, dove, e quando, è bene che sia.

⁵¹ Si noti, contestualmente, la diversa attenzione che riserverà Kant all’esperienza sensibile, nell’*Estetica Trascendentale* della *Critica della Ragion Pura*.

Nei *Dialoghi* platonici, tra i molti esempi di ricerca di questo disegno unitario che vi si incontrano, possiamo ricordare l'esempio della lettura del libro, del quale si comprendono via via, nel corso della lettura, i significati delle parole, leggendo e rileggendo il testo nella sua complessità e riuscendo a cogliere, al contempo, il particolare inserito nel suo quadro d'insieme.

Nel pensiero platonico, come nel *Cantico dei Cantici*, un'unità vivente ed armonica è sempre concepita come sottesa a quanto si svolge sotto i nostri occhi. Il mondo si rivela essere un insieme armonico (κόσμος) che la mente umana, pian piano, scopre e almeno parzialmente comprende.

Questa unità vivente ed armonica comprende in sé, ordina, tutto quanto appare nel mondo disperso e questa unità superiore è colta come dimensione trascendente rispetto all'esperienza dei sensi.

Nel pensiero platonico, come del resto anche nel *Cantico dei Cantici*, è l'amore, l'eros a costituire un ponte tra queste due dimensioni: quella tutta terrena della sensualità e della corporeità e quel tendere dell'animo umano verso la perfezione, quel suo desiderio di affrancarsi dalla morte.

In Platone, l'anima trova dentro di sé la visione di questa perfezione originaria e si scopre come inesauribile fonte di energia, fonte di pensiero, di contemplazione distaccata, di conoscenza.

In Platone, l'inquietudine generatasi nell'animo umano per la percezione del divario tra aspirazione e tensioni dell'uomo e realtà terrena, storica, inquietudine che è anche all'origine della ricerca, può essere superata e "scongiurata" solo attraverso un itinerario ascetico di distacco da quella stessa realtà corporea, sensibile, troppo contraddittoria, complessa ed inquietante.

La stessa dimensione etica per essere veramente tale deve assurgere ad un superiore distacco.

E questo elemento di distacco, di dovere distaccato da una compassione / passionalità umana è presente anche nel culto degli Ebrei per il rispetto rigoroso dei precetti della Torah, e tuttavia nel cuore dei comandamenti biblici vi è qualcosa che coinvolge l'amore per il prossimo, per se stessi e per Dio, in un unico pensiero, articolato sulla base di un legame di analogia.⁵²

Se l'amore della corporeità bella è il risvegliarsi di questa ricerca di bellezza, pure, vera bellezza, nel pensiero platonico, è solo quella delle anime, così come vero amore è solo l'amore delle anime e non l'amore dei corpi.

Per contro, nel *Cantico dei Cantici*, la bellezza del corpo umano è colta come fulgida espressione della persona, sua "individualissima", particolare complessione, figura.

⁵² *Deuteronomio*, 24 vv. 19-22, ripreso in *Levitico*, 19 vv. 9-10 e 22.

Nel *Fedone* (62b/69e,81d-c,92a), Platone si richiama ad antichi miti, nei quali si faceva riferimento alla nascita degli uomini da un peccato originario che traeva origine da un venir meno, da parte dell'uomo, alle norme dell'ordine divino, per cui il principio divino che era originariamente insito nell'animo umano, si era come frantumato, disperdendosi in un'infinità di corpi.

Questa visione di una "caduta", di una colpa originaria si ritrova anche nella Bibbia, così pure come l'intuizione che la sensualità, le passioni, peraltro al pari della sete della conoscenza, possano distogliere l'uomo dalla tensione verso l'Eterno.

E tuttavia, nella visione biblica, non le passioni, non la sensualità per sé prese, quanto, piuttosto, l'esaltazione idolatrica di una dimensione terrena, la divinizzazione di un aspetto che esse possono suscitare, sono riguardate come esistenzialmente illusorie, e moralmente da temersi.

Nella visione platonica, via maestra di quest'itinerario di liberazione è l'uso dialettico del pensiero, la comprensione di una realtà che contiene in sé una dualità, una molteplicità di elementi.⁵³

Nell'orizzonte "escatologico" del pensiero platonico, gli eletti (il termine contestualmente usato da Platone, è il termine religioso dei *misteri*) coloro che si fossero purificati dalla sensibilità / corporeità, sensualità / passionalità, sarebbero stati gli unici esseri umani a potersi librare al di sopra del male, dell'errore, della finitudine umana, di quella finitudine che è parzialità, e quindi illusione, immersione nei sensi che perdono, che smarriscono la coscienza di una vocazione contemplativa più profonda ed al tempo stesso più alta.

Anche in Platone, alcune dimensioni fondamentali, tra le quali l'eros, sono più enunciate, contemplate nella loro misteriosa forza, che spiegate (visione mitologica); anche in Platone, esse conservano un tratto enigmatico, affascinante, misterioso, forse ad alludere al carattere vitale, geniale di una dimensione che fonde ed innalza pulsazioni istintive, fino a purificarle trasformandole in pura disincarnata contemplazione di una bellezza che non è di questo mondo.

Profondamente diverso è, tuttavia, l'orientamento dell'animo platonico, che percorre una via ascetica, di distacco (contemplazione-teoresi), nonché quella profondamente greca dell'equilibrio, della misura che contempla gli opposti e che, in qualche misura, assegnerà alla dimensione gnoseologica, puro-teoretica, anche una valenza "salvifica".

⁵³ In rapporto al pensiero platonico si vedano le acute analisi di Reale sulla centralità della teoria delle idee dei Numeri e dei Principi primi, teoria della quale la dialettica non è solo un metodo, ma un'espressione nel pensiero platonico, in *Per una nuova interpretazione di Platone - Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle 'dottrine non scritte'*, Vita e Pensiero, Milano 1990. Si vedano anche le riflessioni, in proposito, di Marco Vannini, in *Il volto del dio nascosto - l'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, op. cit.

Il mondo biblico è, per contro, nel suo complesso,⁵⁴ fortemente ancorato alla storia, all'*hic et nunc*, tanto è vero che persino il tratto escatologico è concepito come un'eternità dell'attimo presente, riscatto di un'esistenza individuale nel presente.

Pensiamo, contestualmente, alla figura di Abramo, attraverso il quale, solo “facendo perno” sul desiderio d'eternità di questo uomo, grazie ad una promessa fatta a lui dall'Eterno, la promessa della generazione, si apre, si spalanca la prospettiva dell'avvenire, un'alleanza con l'Eterno.

Certo, in entrambe le concezioni, il desiderio, le aspirazioni dell'animo umano svolgono un ruolo fondamentale, e tra queste aspirazioni e la destinazione, la significazione del mondo vi si può scorgere come una trama unitaria sottesa, nascosta.

Entrambi i testi, sono animati dall'interno, e permeati fino nelle loro pieghe più riposte, misteriose e segrete, dall'ardente anelito della trascendenza, la tensione verso il folle volo che innalza l'uomo oltre la sua stessa vita, mete altrettanto misteriose li sorreggono: forse, la contemplazione della sublime armonia dei puri rapporti numerici, puro-matematici, che sembra regnare nel cosmo, secondo Platone; forse, un desiderio ancor tutto 'antropomorfo', ma sarebbe meglio definirlo umano, di incontrare un creatore giusto e *santo*, nel mondo biblico.

⁵⁴ Occorre qui considerare il mondo biblico nel suo complesso, poiché vi sono testi, come *Qoèlet*, che, per contro, sono sospesi in una visione “scettica” che trae dalla contemplazione degli opposti un motivo per dar luogo ad una concezione che possiamo considerare, per certi aspetti, nichilista.

II. - Fare affiorare alla luce: percepire e creare

Vi è qualcosa di misterioso in quel processo di trasformazione che l'artista opera nella materia (terra), fino a creare qualcosa di nuovo, peculiare, singolare, quasi un mondo dotato di una sua propria vita.⁵⁵ Alla sua creazione egli si dedica, alternando momenti di inconsapevolezza e di istintività biologica ad altri, attraversati dalla lucida coscienza della forza, ed al tempo stesso, dell'illusorietà del desiderio e del sogno, della finitezza di ogni opera umana.⁵⁶

Plasmando istintivamente e forse gioiosamente la materia con le mani, accostando i suoni fino ad ottenerne "armonie", mescolando colori ed emozioni, accarezzando le forme del

⁵⁵ Martin Heidegger, *Holzwege*, V. Klostermann, GmbH, Frankfurt am Main 1950 (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. a cura di G. Zaccaria e I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000). Scrive il filosofo: «Nell'opera dell'arte si è messa in opera la verità dell'ente. Mettere qui significa: condurre nello stare. Nell'opera, un ente, un paio di scarpe contadine (quelle del bellissimo quadro di van Gogh), viene a stare nello staglio del proprio essere. L'essere dell'ente perviene alla stabilità del suo netto mostrarsi» (p. 42). E, contestualmente, alcune pagine prima, così scriveva: «Essa trattiene e fa restare la terra stessa nell'apertura di un mondo» (p. 35), e questo poiché l'arte al tempo stesso rivela e crea. Scrive ancora Heidegger: «Nelle scarpe vibra il richiamo scabro della terra, il maturare silenzioso delle sue messi e il suo impenetrabile negarsi quando essa si mostra nell'incoltezza del campo invernale. In questo attrezzo, respirano l'apprensione, senza lamenti, per la sicurezza del pane, la gioia senza parole, per lo stato di bisogno nuovamente superato, il trepidare nell'imminenza della nascita e il tremare nell'avvolgente minaccia della morte» (p. 39). Molti anni prima, il filosofo aveva scritto in *Vas ist Metaphysik*, Bonn 1929 (trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987): «L' "assente" non potrebbe in alcun modo manifestarsi se non trovasse l'occasione di entrare in un mondo».

Cfr. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953 (trad. it. a cura di Liliana Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici editore, Roma 1969), laddove il fenomenologo francese, commentando il pensiero heideggeriano in una prospettiva orientata all'estetica, scrive: «si tratta [...] di una metamorfosi che non dipende da condizioni materiali, ma dal fatto che l'oggetto rappresentato è integrato in un nuovo mondo. Heidegger dice che "l'assente non potrebbe in alcun modo manifestarsi se non trovasse l'occasione di entrare in un mondo", e che soltanto attraverso il trascendersi del *Dasein* si realizza questa *Urgeschichte*. Si potrebbe dire che all'oggetto rappresentato accade un'avventura dello stesso genere, e attribuire all'oggetto rappresentato qualcosa di analogo alla trascendenza del *Dasein*: esprimersi è trascendersi verso un senso, e la luce di questo senso - la qualità dell'atmosfera - fa sorgere un nuovo volto dell'oggetto» (pp. 272-273). [...] «Il mondo espresso è come l'anima del mondo rappresentato, che ne sarebbe il corpo; la relazione che li unisce li rende inseparabili, e insieme costituiscono il mondo dell'oggetto estetico, per cui quest'oggetto assume una profondità» (p. 274). Nelle prime pagine del testo, l'autore aveva sottolineato l'orizzonte metafisico dell'arte nella ricerca espressiva dell'artista: «Se l'arte ha un significato metafisico, sia o no prometeico, non è per il volere oscuro e trionfante di chi inventa un mondo?» (p. 17).

⁵⁶ Cfr. *Dhammapada (Libro della Dottrina - antica raccolta di 423 aforismi di autore anonimo che la tradizione sostenne fossero stati pronunciati dallo stesso Buddha) § XX, La Via*: «Tutte le cose create periscono, colui che sa e che vede questo, diviene paziente nel dolore; questa è la via che conduce alla purezza. [...] Tutte le cose create sono pena e dolore, colui che sa e che vede questo, diviene paziente nel dolore; questa è la via che conduce alla purezza». [...] «Tutte le forme sono irreali, colui che sa e che vede questo, diviene paziente nel dolore; questa è la via che conduce alla purezza».

corpo femminile, e proiettando in esse i suoi desideri inconsci, l'artista crea, o forse, più propriamente, ricrea la forma, riscoprendo, e rinnovando dentro di sé, l'ebbrezza primigenia del modellare il mondo a propria immagine e somiglianza, la *Genesi*, l'*incipit* della creazione.

L'uomo è colui che si è espresso attraverso ciò che ha creato, e la cui coscienza emerge attraverso l'affiorare della prima *Weltanschauung*, nella quale egli mitologicamente si immaginava il mondo come creato da dèi antropomorfi, "ricreando" quello stesso mondo, che era sotto i suoi occhi, nella narrazione della storia delle origini. L'uomo, dalla notte dei tempi, ha creato, trasformando la natura e rappresentandosi il mondo, quel mondo e quella vita che egli iniziò a comprendere poiché iniziò a ricreare, e non solo a riprodurre, nella sua mente e nella sua immaginazione quanto percepiva.

Egli iniziò a comprendere ciò a cui egli diede una nuova vita, una nuova forma, nella propria narrazione fantastica, ciò che egli diede nuovamente alla luce, alla luce della visione ed alla luce della coscienza: *fiat lux*.⁵⁷

L'uomo è anche in questo immagine e somiglianza di Dio, come si narra nel primo poema della creazione, *Genesi*, mirabilmente interpretato da Herder nella *Älteste Urkunde*.

L'uomo è colui che viene plasmato ad immagine e somiglianza di Dio, è colui che Dio dà alla luce. Quando l'uomo è creato, inizia a vedere tutto il creato, poiché la prima opera divina era stata la luce, quella luce che è anche all'origine di ogni forma di comprensione e di conoscenza del reale: «La luce è la prima cosa: la sua rivelazione in cui tutto può essere visto come ciò che in realtà è: apparizione di Dio».⁵⁸

La filosofia prima sarà, dunque, una «filosofia dell'intuizione, dell'evidenza, del segno, dell'esperienza» che -come sottolinea von Balthasar- è più importante ed originaria di ogni dimostrazione, la quale, in fondo, si riduce a una sostituzione, sia pur più articolata e complessa, di espressioni verbali in rapporto ad alcuni concetti.⁵⁹

Scriva ancora Herder: «L'evidenza e la certezza devono trovarsi nelle cose [...] nel sentimento profondo, integro e globale delle cose, o altrimenti non stanno da nessuna parte [...]. L'anima umana che si svela vede immagini! Sono immagini? Sono cose? È un sogno o una realtà esterna? Ma che cosa significa esterna? Che cosa significa: è una cosa? Esistenza! Presenza! Chi le mostra, chi le insegna, chi le rischiarà? La luce! Luce, archetipo della dimostrazione di Dio che tutto svela».⁶⁰

⁵⁷ Alain, *Cent - un propos*, Marcelle Lesage, Paris 1928 (trad. it., *Cento e un ragionamenti*, a cura di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1960). «Il grande segreto dell'arte, e insieme il più nascosto, è che l'uomo (il vasaio) inventa solo in quanto fa e in quanto vede ciò che fa» (p. 113).

⁵⁸ Johann Gottfried Herder, *Die Älteste Urkunde des Menschengeschelechtes*, I,3 (3, 228 s).

⁵⁹ Hans Urs von Balthasar, *Gloria, un'estetica teologica*, Jaka Book, Milano 1971, p. 74 (trad. it. di: *Herrlichkeit, Schau der Gestalt*, Johannes Verlag, Eisdeldn 1961).

⁶⁰ Johann Gottfried Herder, op. cit. I, 4 (3,239 s). Cfr. Baldine Saint Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Edima, Paris, 1993, particolarmente l'*Introduction* ed il capitolo IV *Risques de la simplicité - l'énigme du Fiat*; Cfr. anche Pierangelo Sequeri, *L'estro di Dio*, Glossa, 2000: «Di questa bellezza

E, forse, la metafora più potente della creazione artistica è proprio, accanto a quella sempre evocata della creazione divina, nella *Genesi*, quella del concepimento, della generazione e del parto dell'uomo: dalla formazione dell'embrione umano, generatosi quasi dal nulla, o dall'infinitamente piccolo, nell'intimità e nell'inconsapevolezza della carne e nel desiderio inconfessabile e segreto dell'amplesso, al suo modellarsi nel nascondimento e nell'oscurità del grembo materno, fino allo stupore, alla meraviglia del suo affiorare alla luce, nel momento della nascita, nel momento di quell'autorivelarsi che è la vita stessa.

Conservazione e trasmutazione della vita nella generazione, e nella generazione umana, riproduzione e trasformazione della realtà nell'arte, nell'affiorare dalle tenebre alla luce.⁶¹

In questo processo creativo-artistico, proprio come nell'affascinante formazione dell'embrione, attraverso un infinito combinarsi di elementi, nel gioco delle qualità nitidamente percepibili dai sensi, appaiono come in un sortilegio le forme primigenie ed essenziali della vita, come trasformate, come se fossero ri-sognate nella fantasia, e forse proprio per questo ancor più intensamente espresse.

Questa è al tempo stesso la natura dell'arte ed anche una delle sue ragioni d'essere e finalità, ovvero, precisamente, quella di affinare la nostra capacità di cogliere la dimensione fenomenica dell'esistenza, di coglierla in una forma essenziale,⁶² ovvero nel momento che precede nella nostra coscienza l'emergere del tratto puro materiale, di quello puro strumentale e di quello verbale, i quali, già espressione di un distinto orientamento al sapere o al fare, normalmente ci inducono a presupporre il reale, anziché a coglierlo nella sua intima essenza.

In questo senso, il sentire poetico è primitivo, espressione di quell'intatta percezione mitologica del creato, capace di ricondurci al tempo in cui era veramente possibile sentire e vedere prima di conoscere e capire, o forse solo di illudersi di poter comprendere il mondo nel teatro della mente.⁶³ Lo stupore di fronte all'essere, quello che è all'origine della

lo Spirito disegna i percorsi e plasma i simboli. E celebra le liturgie terrene per la Sapienza danzante del Padre: ebbra di gioia per l'opera dei sei giorni e lieta di abitare il mondo degli uomini» (p. 4).

⁶¹ Cfr. Alain, *Cento e un ragionamenti*, op. cit., p. 5: «È stato il genio di Darwin a vedere tutte le cose e tutti gli esseri intorno ad ogni essere, non più a lui stranieri, ma intimi, in modo che la vita e la forma di un uccello sono anche d'intorno, e il caldo sterpato è l'elitra dell'insetto, e le acque, l'aria, le messi, le stagioni sono intimamente l'uomo».

⁶² Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., pp. 60-61: «Attraverso l'affinità di queste diverse espressioni si costituisce l'espressione totale dell'opera, che è il suo senso più alto; e anche questo senso sarà la percezione a darmelo, poiché esso costituisce il volto stesso che il sensibile rivolge verso di me: esiste soltanto attraverso il sensibile, ed in esso il sensibile trova la sua ragione d'essere [...] percepito».

⁶³ Krishnamurti scriveva che mentre nel primo momento in cui il bambino si trova di fronte a quell'essere soffice e vivo che è un passero, rimane incantato dal frullio delle sue piume, «Il giorno in cui insegniamo a un bimbo il nome di un uccello, il bimbo non vede più l'uccello». E, tuttavia, scriveva Alain in *Les Cent-un propos* (1908-1920) op. cit.: «E il gran poeta (l'usignolo), così noto e familiare nelle sue preparazioni, stupisce sempre con lo squarcio sublime, che esiste solo un momento nella voce, e non lascia solco dietro di sé. Anche la primavera non parla che una volta sola; molte volte, è sempre una volta. L'orecchio non è minimamente preparato o assuefatto. Così la cattedrale, svoltando la via, stupisce ogni volta e sempre nella

domanda fondamentale “perché l’essere piuttosto che il nulla” solleva il velo che avvolge tutte le cose, rivelando l’ultima frontiera della ricerca del senso e della verità dell’essere, quell’orizzonte, solo illusoriamente raggiungibile, il quale invece sembra spostarsi più lontano, man mano che con l’affinarsi degli strumenti logico-conoscitivi cerchiamo di sezionarlo, analizzarlo nei suoi elementi ultimi.

Dopo secoli di riflessione filosofica, l’orizzonte della comprensione dell’Essere continua ad apparire infinitamente lontano poiché forse esso trascende sempre la nostra capacità di comprenderlo. Da sempre, l’Essere, assumendo la forma affascinante e misteriosa dell’autorivelazione, nella trasparenza della propria *Selbstauslegung*, si offre alla percezione primaria, una percezione che pur essendo di per sé immediatamente evidente, si rivela essere, tuttavia, alla luce della riflessione, al tempo stesso, intrinsecamente aporetica.

Scriva Hans Urs von Balthasar nelle prime pagine di *Gloria*, che questo desiderio di conoscere con precisione ed esattezza tutte le cose «non riesce che a cogliere un aspetto particolare della realtà per potere nuovamente cogliere la verità del tutto, la verità come proprietà trascendentale dell’essere [...]. La nostra parola iniziale si chiama bellezza». E di seguito: «La bellezza è l’ultima parola che l’intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incoronare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto».⁶⁴

L’originario stupore, che è la prima e fondamentale forma dell’orientamento umano nei confronti dell’essere, è quindi il tratto che rende possibile anche l’esperienza estetica, quello che la induce; e tutto questo in forza di quell’emozione profondissima che la visione dell’essere suscita in noi, una visione che ci incanta.

Nella dimensione estetica, l’emozione di fronte alla bellezza dell’essere è all’origine di quella concentrazione assoluta che opera come uno spostamento di visione sempre sul crinale tra irrealtà, illusione e desiderio di un’esistenza più intensa, sia pure di un genere particolare, desiderio che ci induce a vivere in qualche modo di quelle dimensioni.⁶⁵

Vi è come un’intima corrispondenza tra quanto è propriamente rappresentato, espresso o anche solo evocato nell’opera, e quanto è suscitato dall’opera dentro di noi. Un’opera d’arte

stessa maniera [...] il miracolo dell’usignolo suona come la poesia di Virgilio. La bellezza non è mai conosciuta. Non avevo [...] compreso questo potere di cantare fuori di sé, e quasi di scolpire nel silenzio circostante, non avendo incorporato nell’invisibile cantore le tre note di flauto che preludiano, senza un’origine ed un luogo determinabili, assolutamente aeree»

⁶⁴ Hans Urs von Balthasar, *Gloria, un’estetica teologica*, op. cit., p. 10.

⁶⁵ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell’esperienza estetica*, op. cit. Scrive l’autore, sulle orme di Alain, che il tratto soggettivo e segnatamente quello legato al piacere non può costituire il tratto distintivo dell’esperienza estetica la quale deve piuttosto prendere le mosse dall’attenzione concentrata del soggetto all’oggetto estetico: «Questo ripiegamento su se stesso, sia pur tramite l’oggetto estetico, non è l’elemento essenziale dell’esperienza estetica. Alain lo suggerisce dicendo che il piacere non è un ingrediente necessario di quell’esperienza, e che il bello desta piuttosto il sentimento del sublime. Il sublime sarebbe allora in un’accezione un po’ particolare, il sentimento della nostra alienazione nell’oggetto estetico, il sacrificio della soggettività a qualche cosa verso cui si trascende e che la trascende» (p. 117).

è grande quando suscita in chi guarda un'intensificazione della capacità di percepire la realtà, e di provare sensazioni e sentimenti.

In virtù di alcune note, colori e forme, espressi con efficacia ed in modo armonico, la totalità dell'opera ci rivela qualcosa di profondo, di significativo della realtà stessa.⁶⁶

Sotto l'influenza di un'intensa emozione, andiamo oltre quanto propriamente abbiamo di fronte, fin quasi a dimenticarlo: udiamo l'armonia al di sopra dei suoni fisici, cogliamo il fascino del colore e delle forme, vediamo nel quadro non solo quanto è propriamente dipinto, ma un intero mondo, un mondo che ci affascina ed incanta.

Di fronte alla *Venere di Milo*, come ci racconta Ingarden in un passaggio veramente affascinante,⁶⁷ la disposizione consueta nei confronti del reale è come sospesa, si crea come un silenzio interiore, all'interno del quale siamo profondamente assorti di fronte allo stagliarsi, al di sopra della irriflessa percezione dello spazio e delle forme in esso contenute, di quel corpo imponente, bellissimo, armonioso: ogni percezione realistica scompare dal nostro orientamento alla figura, ogni ipostasi concettuale è dissolta dalla forza dell'emozione che la mirabile scultura antica, attraversando il tempo e lo spazio, suscita, ancora oggi, in ciascuno di noi.

Occorre contestualmente ricordare come l'emozione sia una delle dimensioni fondamentali e primarie della nostra percezione della vita, non unicamente della nostra inclinazione a coglierne il tratto estetico, ma della capacità stessa di provare stupore di fronte al mondo e di provare trasporto per qualcuno o qualcosa, e quindi anche, come scrisse Tischner, di quell'arte creativa che è l'etica, l'arte di incontrare il mistero della vita dell'altro.

⁶⁶ Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris 1947, p. 250: «Telle est bien cette dernière sorte, cette sorte ultime de vérité dont il s'agit: une vérité intrinsèque, une vérité d'être. Et c'est bien pourquoi l'art est obligé, même en ce qu'il emprunte textuellement et par allusion directe, de la refaire entièrement- et mieux que ne l'ont fait les dieux; puisqu'il est au moins cela de plus que ce qu'avaient fait les dieux: quelque chose qui avoue un peu plus de son secret d'existence; qui dit mieux ce qu'il est, et parce qu'il l'est plus intensément; car c'est cela, cette vérité d'être, cette vérité in essendo».

Mikel Dufrenne sottolinea come l'oggetto estetico sia tale quando rivelativo di una totalità. Scrive l'autore in *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., p. 239: «Ma questa bellezza astratta dell'elemento considerato allo stato di elemento non può costituire un oggetto estetico, perché [...] l'oggetto estetico implica una totalità; e senza dubbio l'elemento stesso può essere qualificato bello soltanto se vi si può presentare la totalità, nel suono la folla delle sue armoniche, nel colore, come diceva Goethe, l'insieme dello spettro, nella linea, la diversità pura dello spazio che percorre».

⁶⁷ Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Ossolineum, Lvov 1937. Di questo testo, l'autore scrisse anche una versione in tedesco, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, successivamente pubblicata presso Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968 (§ 24).

Il coinvolgimento emotivo profondo ed autentico è all'origine di sentimenti gioiosi e dolorosi di fronte alla bellezza di natura, alla profondità di un'opera letteraria, così come, del resto, lo è anche nel rapporto tra esseri umani.⁶⁸

L'incontro con la bellezza di natura, così come con un'opera d'arte è in un certo senso anche paradigmatico del nostro rapporto con la vita. E tuttavia, queste due dimensioni non sono del tutto assimilabili, poiché, mentre l'esperienza del bello di natura è un'esperienza pura e primigenia, poiché prima ancora di poter riflettere, la bellezza di natura ci coinvolge, ci affascina in un'esperienza elementare ed immediata, sensibile e disinteressata, l'esperienza artistica, invece, pur partendo anch'essa dall'emozione pura, coinvolge di necessità elementi di natura culturale.

Pur prive di un'esistenza propriamente reale, le opere d'arte sono strutturate in modo da dare questa illusione, tanto che noi ci rapportiamo ad esse come se fossero reali.

Una strana quasi realtà caratterizza i personaggi di un dramma, e questa è determinata dal vigore con il quale l'artista ha saputo loro conferire degli elementi descrittivi che rimandano ad un orizzonte interpretativo di significati.

Particolarmente significativa in proposito appare una riflessione di Edith Stein, contenuta nella sua dissertazione dottorale, e dedicata all'analisi del "fenomeno" dell'empatia,⁶⁹ poiché vi viene scandagliato come frutto quasi immediato dell'emozione primigenia associata alla percezione, l'inclinazione a lasciarsi trasportare oltre l'orizzonte della pura sensazione sensoriale.

A suscitare emozioni e sentimenti non sono infatti unicamente le esperienze immediate e reali, ma anche l'intensità di quel coinvolgimento che spontaneamente si verifica di fronte a qualcosa che evoca con intensità quelle stesse emozioni, in virtù della forza dell'immaginazione.

Secondo Edith Stein, vi sarebbe qualcosa di istintivo anche nell'inclinazione a "trascendere" il piano della pura esperienzialità percettiva, così come, del resto, quello della pura sensibilità, pur essendo queste ultime, naturalmente, all'origine di tutto il processo.⁷⁰

La filosofa ebrea, infatti, descrisse le emozioni provate come "primitive" per l'altro soggetto, ma come non primitive per me, per il soggetto in prima persona, ovvero come qualcosa che è "lì per me, in lui". L'emozione espressa in una poesia può essere "lì per me"

⁶⁸ Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Braunschweig 1788: «Tutto danno gli dei infiniti, / ai loro prediletti, interamente, / tutte le gioie, quelle infinite, / tutti i dolori, quelli infiniti, interamente». Si consideri anche Goethe che cita Moritz.

⁶⁹ Edith Stein, *Il problema dell'empatia*, edizioni Studium, Roma 1985. La giovane pensatrice di origine ebrea, allieva di E. Husserl a Friburgo, discusse la sua tesi di laurea, dal titolo *Zum Problem der Einfühlung*, e dedicata appunto all'empatia, nell'agosto del 1916, durante la prima guerra mondiale, avendo come relatore il suo professore, e laureandosi *summa cum laude*.

⁷⁰ Scrive, inter alia, Edith Stein a proposito dell'estensione sensoriale, oltre quanto è effettivamente percepito: «Le vesti nei dipinti di Van Dyck non solo hanno la lucentezza della seta, ma anche la levigatezza e morbidezza della seta» (p. 129).

nella voce del poeta che parla nel poema, anche se quelle emozioni non sono state sperimentate effettivamente in prima persona dal poeta.

Si tratta, secondo E. Stein, di un'emozione della pura immaginazione, poiché la poesia ci induce a riprodurre nell'immaginazione la situazione ivi descritta.

La condizione fondamentale affinché si generi l'orientamento interpretativo è la profondità stessa del mio coinvolgimento emotivo, ovvero l'intensità con la quale io provo in quel momento tristezza e gioia, desideri e malinconie.

Ed all'origine stessa della comprensione, vi è un'emozione: infatti, per poter dire che cosa esprime un'opera, devo aver provato delle emozioni, quelle stesse emozioni nella vita, per poterle provare nuovamente di fronte all'opera d'arte.

L'esperienza estetica ed artistica, in particolare, si riferisce e si rivolge alla nostra personale esperienza emotiva: occorre che queste emozioni nascano spontanee anche in quel momento, perché si possa effettivamente comprendere.

L'emozione è naturalmente rilevante anche ai fini dell'interpretazione. L'attitudine interpretativa segue immediatamente quell'emozione primigenia e spontanea e questo avviene prima ancora che la nostra interpretazione prenda la forma di un discorso e/o sia concettualizzata.

Come sostennero i pensatori ermeneutici, l'orientamento interpretativo è propriamente un processo, all'origine anche dell'interpretazione vera e propria, quella che viene solitamente intesa come momento finale e compiuto dell'analisi, e che viene formulata ed espressa in forma esplicita.

L'illusione, lo stordimento è così profondo da farci cogliere i significati remoti delle cose, delle realtà della vita.⁷¹

L'arte è anche un modo di sentire, di percepire, di vedere più profondo, più intenso, più vero, un modo di raggiungere il cuore di quel mondo che antropomorficamente immaginiamo "a nostra immagine e somiglianza".⁷² E, secondo Sartre, l'immaginazione è la coscienza stessa dell'uomo nella sua libertà nei confronti di tutto quanto esiste.⁷³

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust - Urfaust*, introduzione e note a cura di G.V. Amoretti, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1975, pp. 286-287: Faust: «Ma io non cerco salvezza nell'indifferenza; la commossa meraviglia è la parte migliore dell'umanità e, per quanto il mondo gli renda difficile il sentire, l'uomo, quando è commosso, sente profondamente ciò che è prodigioso». Mefistofele: «E sprofonda dunque! Ti potrei anche dire: sali! È la stessa cosa. Fuggi da tutto ciò che già esiste verso i regni indefiniti delle immagini [...]».

⁷² Étienne Souriau, *L'avenir de l'Esthétique; essai sur l'objet d'une science naissante*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929. Scrive l'autore che l'arte «[...] est un certain travail, parfaitement distinct de tous les autres travaux aux quels s'adonne l'humanité agissante. Cet travail est essentiellement caractérisé par ce fait, qu'il est entièrement mû - suscité, contrôlé, finalisé - par la vision soit imaginative soit perceptive de la chose déterminée qui doit sortir de se travail: C'est là une attitude mentale toute spécifique de la création artistique. Elle est dominante et impérieuse dans l'âme des plus grands artistes durant qu'ils oeuvrent» (p. 156).

⁷³ Jean Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1986, p. 236.

Questo processo di trasformazione è veramente misterioso, e quasi surreale, poiché quanto è propriamente solo “quasi reale” poiché pur creato nella materia ed attraverso la materia, è creato come qualcosa che solo apparentemente è tangibile, in realtà evoca significati profondi che sono al di là di quanto propriamente cogliamo. Prende forma, suono, colore come un desiderio di espressione, un moto dell’anima, che cresce a dismisura oltre ogni aspettativa e si innalza sopra le nostre teste quasi come un’ombra di desideri e di sogni, di ancestrali passioni e timori.

Edvard Munch ebbe l’intuizione geniale di questa forza primigenia dell’arte e seppe esprimere nella sua pittura con assoluta purezza ed intensità i suoi moti interiori: nella sua arte è come se prendessero forma, reclamassero l’esistenza queste forti pulsioni, quasi inesprimibili.

Il mondo oscuro ed affascinante dei fantasmi, dei desideri e dei sogni, delle paure e delle attrazioni compulsive e fatali, emerge, trova voce nell’arte.⁷⁴

In molte opere d’arte, soprattutto in quelle del Novecento, scorgiamo queste pulsazioni profonde, queste istanze, che sembrano essersi come presentificate all’anima nell’urgenza di trovare una forma di espressione. Una delle opere che con sconvolgente forza lo esprime (rivela) è proprio l’adolescenza di Munch, poiché in essa la nascita stessa della coscienza è tutt’uno con questa proiezione visionaria tra scoperta della forza della vita ed anticipazione dell’incombere della morte.

Ma pensiamo anche allo sguardo dolcissimo e sconsolato, quasi impaurito della *Fanciulla con i crisantemi* di Olga Boznanska, alla purezza, all’intensità con le quali l’artista seppe esprimere, due anni dopo la morte della madre, il desiderio interiore della sua presenza.

Ed il tratto più impressionante dell’arte è che questa forza dell’invisibile, del desiderio, non è presente solo nel momento della creazione, ma si rivela costitutiva dell’opera stessa, la quale, pur immersa nella materialità, si esprime al di sopra di quest’ultima ed è anch’essa in qualche misura colta da colui che vede, ascolta, percepisce.

Precisamente sotto questo profilo, sorge spontaneo il riferimento alla dimensione metafisica dell’espressione artistica ed al tempo stesso il tratto compulsivo, trasfigurante, esaltante dell’esperienza esistenziale cui l’opera sa dar vita.

⁷⁴ Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d’esthétique comparée*, op. cit. Scrive l’autore: «La vérité est que tout univers méritera l’être en poésie pourvu seulement que d’une manière quelconque, tout simplement, il mérite l’être. Et c’est là, au fond, la seule, la vraie question artistique. Qu’un monde possible se présente à l’artiste, comme revendiquant hautement l’existence, comme réclamant instamment son aide pour obtenir cette existence (et qu’est la vraie inspiration sinon ce sentiment qu’un monde doit être, qui mérite, qui exige qu’un homme se donne tout entier à lui pour le conduire à l’existence), l’essentiel est que ce monde en effet ait en lui cette originalité propre, cette puissance de s’imposer aux âmes, cet intérêt, cette puissance virtuelle d’exister intensément, avec éclat, avec vibration, avec une immensité dimensionnelle ou qualitative, cette place attendue au plérôme des êtres (qui sans lui demeurerait incomplet et localement vide), vocation, aptitudes, qui dans leur ensemble constituent le droit à l’existence» (p. 260).

In questo senso, l'artista, il poeta è come chiamato da forze interiori che lo sovrastano a dare espressione a questo desiderio di esistenza, ed intrinsecamente, proprio in questo processo puro artistico, vi è qualcosa di morale, laddove per morale si intenda quella intensa percezione del senso profondo della vita, nella consapevolezza della forza primitiva della natura dentro di noi, ed al tempo stesso nella tensione, anch'essa naturale, all'infinito, all'amore non solo verso il bello, ma per l'altro, per la vita che si rinnova sotto i nostri occhi, suscitando in noi, ogni volta, stupore e meraviglia.⁷⁵

Il poeta, lo scrittore, l'artista danno voce a qualcosa che è dentro di noi ed al tempo stesso lo innalzano conferendogli come il riflesso del desiderio, del sogno, della bellezza, di qualcosa di pervicace sebbene propriamente quasi immateriale. In questo, l'opera d'arte partecipa del desiderio di felicità dell'uomo, di quella tensione al completamento di quanto percepiamo come limite, percezione che è all'origine anche dell'esperienza agatologica.

Sotto questo profilo, come si sottolineava precedentemente, vi è qualcosa di morale nell'arte, nella sua capacità di dar voce all'inesprimibile, ai desideri, ai sogni, alle passioni profonde, allo stupore di fronte all'esistenza, al desiderio stesso di creare.⁷⁶

Il tratto ludico è da scorgersi proprio in questo gioco tra reale ed irreale, ovvero precisamente nella capacità dell'uomo di spingersi oltre le cose che si vedono e che si toccano, pur giocando con esse e per così dire avendole tra le mani.

L'arte è forse come un interregno, situato tra la pura materialità, colta nella sua seduzione ed alla quale essa dà una forma, ed il mondo dei significati simbolici, che trova il suo sorriso proprio in questa inconsapevole mescolanza,⁷⁷ nella contaminazione che precede, senza alcuna ansia di volerlo raggiungere, il mondo dei concetti, delle idee, della conoscenza.⁷⁸

⁷⁵ Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, op. cit. Scrive l'autore: «Il en est exactement de même de l'attitude personnelle de l'artiste vis-à-vis de l'oeuvre à faire, de l'oeuvre qui réclame son droit à l'existence. On peut assurément parler d'une obligation métaphysique et quasi- morale de l'artiste; obligation qui tient toute entière dans son rôle de démiurge. Ce monde dont est patent le droit à l'existence, l'artiste a par cela même un devoir de le conduire à l'être» (p. 262).

⁷⁶ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., p. 127.

⁷⁷ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit. «Ogni opera d'arte comporta un fondale, che è l'orizzontale del suo significato, ma anche un fondale materiale che è la materia elementare e quasi non ancora elaborata (sebbene di fatto non sia meno accuratamente elaborata del resto), su cui risaltano gli accenti che conferiscono al sensibile la più viva intensità e la più incalzante presenza» p. 417. Si vedano anche p. 492 e 164.

⁷⁸ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit. Scrive l'autore: «Ma se il senso può così unificare e costituire l'oggetto, è perché procede dal profondo dell'oggetto, e non sta solo nelle rappresentazioni che questo può proporre; l'opera è veramente una soltanto a condizione di racchiudere un'unità più profonda della coerenza logica di un senso razionale, un'unità che la riunisce tutta, significato e significante, e le conferisce veramente la sua personalità; appunto questa unità costituisce l'ultima peripezia del senso dell'oggetto estetico, in mancanza della quale questo oggetto ha soltanto l'essere di un segno qualunque, e perde al tempo stesso il suo rigore e la sua pienezza» (p. 303).

Occorre veramente riconoscere che l'arte è propriamente l'esaltazione del sensibile,⁷⁹ essa celebra la sensibilità, l'intuizione geniale dell'essenziale, la sua forza primigenia e, come il bambino della fiaba dell'imperatore nudo, essa ci rivela la nudità non solo del corpo, ma anche dell'anima, facendone emergere le passioni forti e segrete.⁸⁰

Questo emerge persino nell'arte astratta che sembrerebbe esser pura sensibilità e, nella quale, per contro, come sottolineò lo stesso Kandinsky, la genesi spirituale dell'atto creativo testimonia l'origine appassionata del creare artistico.

L'arte è il gioco sapiente della sostituzione, dell'inversione tra interiorità ed esteriorità, o meglio, dell'espressione in quest'ultima della prima.⁸¹ L'arte ci ricorda continuamente che siamo fatti di carne e di sangue, e fin dall'antichità attraversa il tempo e lo spazio e si eleva al di sopra di tutto, il canto libero e selvaggio del *Cantico dei Cantici*, la sublime poesia della carne, espressione di quella vitalità che è tutt'uno con il senso stesso della vita, di quella libertà primigenia che è la voce forte e pura del corpo e dell'anima. L'arte ci ricorda l'abbraccio vitale e mortale dell'anima e del corpo, ma lo fa rivelandoci una verità la cui percezione intensifica la coscienza esistenziale stessa del nostro essere nel mondo, senza per questo distruggerci.

⁷⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit. Scrive l'autore. «L'oggetto estetico è dunque il sensibile che appare nella sua gloria [...]. Attraverso l'arte, il sensibile non è più un segno in sé indifferente, ma un fine e diviene a sua volta oggetto o almeno inseparabile dall'oggetto che qualifica. [...]. L'arte [...] rifiuta ogni distinzione tra la materia e il sensibile: la materia non è niente altro che la profondità stessa del sensibile» (p. 148).

⁸⁰ Étienne Souriau, *L'avenir de l'Esthétique*, op. cit. Scrive l'autore: «[...] la musique, seule véritable "poésie pure", descend bien avant dans ce qu'il y a de plus secret dans le coeur des hommes; mais pour y saisir des apparences, de pures apparences - non pour cela des masques superficiels, mais les visage de l'âme, telle qu'elle se perçoit elle-même dans son propre miroir, aux heures les moins verbales à la fois et les plus directes; essences qui se placent d'elles-mêmes hors du temps et du lieu, refusent de se prolonger ou de se survivre, se dissolvent presque sitôt apparues, entièrement comme pour toujours, et soudain, sur l'appel impérieux d'un hasard ou du génie ressuscitent intégrales; formes intimes et profondes, mais formes cependant, sensibles et nues, bien que mystérieuses, comme est la nudité, cachée à tous sauf à son miroir peut-être, d'une femme très pure» (p. 191).

⁸¹ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1998. Scrive l'autore: « Dans la perception, un monde nous est donné. Les sons, les couleurs, les mots se réfèrent aux objets qu'ils recouvrent en quelque manière. Le son est le bruit d'un objet, la couleur colle à la surface des solides, le mot recèle un sens, nomme un objet. Et, par sa signification objective, la perception a aussi une signification subjective: l'extériorité se réfère à l'intériorité, n'est pas celle d'une chose en soi. Le mouvement de l'art consiste à quitter la perception pour réhabiliter la sensation, à détacher la qualité de se renvoi à l'objet. Au lieu de parvenir jusqu'à l'objet, l'intention s'égare dans la sensation elle-même, et c'est cet égarement dans la sensation, dans l'aisthesis, qui produit l'effet esthétique. [...]. Dans l'art elle (la sensation) ressort en tant qu'élément nouveau. Mieux encore, elle retourne à l'impersonnalité d'élément. [...]. La sensation et l'esthétique produisent donc les choses en soi, non pas comme des objets de degré supérieur, mais en écartant tout objet, elles débouchent dans un élément nouveau-étranger à toute distinction entre un 'dehors' et un 'dedans', se refusant même à la catégorie du substantif » (pp. 85-87).

Come nella *catarsis*, mirabilmente studiata da Aristotele, ci è dato di conoscere e di restare vivi, e se il pathos è la fonte del sapere, e la conoscenza è in se stessa dolore, nella drammatizzazione dell'arte ci è dato di fare tesoro di questa esperienza.⁸²

Come il vero amore nasce dalla sofferta meditazione sulla vita e sulla morte, così esso è innanzi tutto quell'*amor fati* che è oscuro presentimento della corruttibilità di tutto quanto è vivo, e nonostante questo, o forse proprio per questo, coraggio ed amore per la vita.

Questo riconoscimento è fondamentale poiché riconduce la significazione alla sua origine prima, un'origine carnale, sensibile, emotiva ed affettiva,⁸³ un'origine umana.

Quanto è espresso dall'arte non è altro che quanto la realtà contiene solo in potenza, ma per poter esser colta, per poter risplendere della luce della vita occorre che l'uomo la colga, che la sua sensibilità e la sua coscienza ne intuiscono bellezza e significati reconditi, che l'uomo se la rappresenti in qualche modo, che la riplasmata nella fantasia, che la ricrei nella materia, dandole una nuova forma.⁸⁴

Pascoli diceva della poesia che essa «consiste nella visione di un particolare inavvertito fuori e dentro di noi».⁸⁵

⁸² Cfr. Roman Ingarden, *Uwagi na marginesie Poetyki Arystotelesowej* in *Studia z estetyki*, Warszawa, 1957 (traduzione inglese, *A marginal commentary on Aristotle's Poetics*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 1961). L'elemento di più vivo interesse, ai fini del presente lavoro, del saggio ingardeniano è costituito da un'riflessione del filosofo polacco che rilegge in chiave quasi fenomenologica la Poetica, sottolineando come fosse presente *in nuce* nell'opera dello Stagirita la consapevolezza delle caratteristiche peculiari dell'orientamento estetico al reale, orientamento quello del poeta non puramente mimetico, poiché la sua opera, segnatamente quella che ci racconta la battaglia di Salamina, pur contenendo una certa "consistenza oggettiva" è destinata a commuoverci e non unicamente, come l'opera dello storico, a raccontarci i fatti drammatici di quel memorabile giorno.

⁸³ Étienne Souriau, *L'avenir de l'Esthétique*, op. cit. Scrive l'autore: «Quelle sorte de connaissance du coeur humain peut impliquer la création musicale?, il devient évident que cette connaissance est celle des diverses "abstractions sentimentales" qui donnent leur signification et leur prix aux instants les plus intimes de la vie intérieure; abstractions sentimentales, c'est-à-dire quiddités affectives ressenties dans leur saveur sensible et singulière, mais saisies et vécues sous les espèces de l'essentiel; en un mot, des formes, les formes de la pensée affective. Plus que tout autre artiste [...] Plus encore que le poète, il est celui qui se penche sur son âme pour saisir ces instants [...] où elle baigne dans la lumière étrange d'une impression à la fois vitale, unique en son essence, et comme chargée d'un sens dont rien de défini ne peut être explicité, parce que ce sens, c'est cette lumière même, et rien au delà; et que l'art du musicien s'épuise entièrement à inventer un édifice de sons qui, aussi, soit propre à éveiller dans l'âme cette même, exacte et précieuse essence sentimentale» (p. 190). Cfr. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 522 e pp. 554-555.

⁸⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit. Scrive il filosofo: «L'art, même le plus réaliste, communique ce caractère d'altérité aux objets représentés qui font cependant parti de notre monde. Il nous les offre dans leur nudité, dans cette nudité véritable qui n'est pas l'absence de vêtements, mais, si on peut dire, l'absence même de formes, c'est-à-dire la non-transmutation de l'extériorité en intériorité que les formes accomplissent. Les formes et les couleurs du tableau ne recouvrent pas, mais découvrent les choses en soi; précisément parce qu'elles leur conservent leur extériorité» (p. 84).

⁸⁵ Giovanni Pascoli, *Il Fanciullino* in *Poesie - Il Fanciullino*, Fratelli Fabbri Editori, 1968, p. 284.

Ed è proprio la possibilità di fruire della bellezza dell'arte ad intensificare la percezione del reale, in quel processo che, andando oltre quanto propriamente percepiamo, sia pur proprio attraverso quanto percepiamo, ci induce a coglierne quel senso immanente alla cosa stessa.⁸⁶

E tuttavia, propriamente parlando, se tutta la realtà dell'opera altro non è che un irreale, ovvero la sua pura rappresentazione⁸⁷ e della realtà esso non ha che la pura apparenza, la sua realtà si realizza in questa stessa dimensione, in quel processo di comprensione del reale che consiste nel cogliere in esso un significato.

L'unificazione del reale, la sua presa, la sua comprensione non derivano da una unitarietà intrinseca del reale, quanto piuttosto dal nostro sguardo su di esso, da quell'intenzionalità ad esso impressa che il pensiero fenomenologico ha "scoperto" e tematizzato.⁸⁸

L'origine sensibile di ogni nostra conoscenza è riconosciuta ed esaltata nella dimensione estetica così come è riconosciuto questo tratto sensibile come immanente al reale stesso cosicché la stessa dimensione emotiva affettiva (a priori affettivo) ha il suo fondamento nel tratto sensibile del reale del quale l'uomo è fruitore⁸⁹. La sensibilità, la percezione e questo sentimento devono essere riconosciuti come una forma di conoscenza, una forma di conoscenza che mi rivela la realtà intima dell'essere.

Le qualità sensibili, sensibilmente percepibili, suscitano emozioni e sentimenti, la cui intima unione è all'origine della rappresentazione.⁹⁰ Attraverso questa sua caratteristica forma espressiva, l'oggetto estetico si erge, nella nostra percezione, al di sopra del reale stesso, di quel reale di cui pure partecipa, con l'intensità della sua unità ed autonomia.⁹¹

L'oggetto estetico come creazione dell'artista costituisce un mondo a sé stante che ha in se stesso il proprio significato.

⁸⁶ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit. Scrive Levinas: «Les 'objets' sont dehors, sans que ce dehors se réfère à un "intérieur", sans qu'ils soient déjà naturellement "possédés". Le tableau, la statue, le livre sont les objets de notre monde, mais à travers eux, les choses représentées s'attachent à notre monde» (p. 84).

⁸⁷ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., «Il mondo espresso é come l'anima del mondo rappresentato, che ne sarebbe il corpo; la relazione che li unisce li rende inseparabili, e insieme costituiscono il mondo dell'oggetto estetico, per cui quest'oggetto assume una profondità» (p. 274).

⁸⁸ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1998. Scrive l'autore: «Regarder est un pouvoir de décrire des courbes, de dessiner des ensembles où les éléments viennent s'intégrer, des horizons où le particulier apparaît en abdiquant. Dans la peinture contemporaine, les choses n'importent plus en tant qu'éléments d'un ordre universel que le regard se donne comme une perspective. Des fissures lézardent de tous côtés la continuité de l'univers. Le particulier ressort dans sa nudité d'être» (p. 90).

⁸⁹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 657 «L'expérience esthétique éclaire ...».

⁹⁰ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., p. 641.

⁹¹ *Ibidem*, p. 293.

III. - L'incoscienza e la coscienza

L'uomo ha sempre cercato di liberarsi della coscienza della realtà dell'esistenza, della percezione dell'inesorabilità della morte, sperando forse di scongiurarne o di rallentarne il sopraggiungere, sprofondando nell'oblio, nella rimozione alla periferia della coscienza di quanto è per essa fonte di un turbamento tanto profondo quanto ineludibile.⁹²

Al tempo stesso, il tratto inconsapevole della percezione di fondo dell'esistere, l'affiorare alla coscienza del richiamo sommesso del desiderio, quell'aggregarsi misterioso che di percezione in percezione, lentamente ma intensamente va a concretizzarsi nella ricerca di un significato, di una risposta, si offrono alla coscienza, come suoi dati immediati, nella fragranza e nell'incantamento di quel pensare che è tutt'uno con il respirare, tanto da renderne più intensa, ma al tempo stesso più struggente l'immersione, e conseguentemente più doloroso il distacco, sia quest'ultimo dettato dall'istanza della razionalità, o dal cedere, dal venir meno delle forze del corpo.⁹³

La coscienza affiora nell'animo umano e si rinsalda nella continuità del tempo, come viva memoria, memoria dell'esperienza del passato, come acuta attenzione alla vita che si dispiega in questo momento sotto i nostri occhi, e come naturale tensione verso il futuro, un futuro che pur essendo ancora ignoto cerchiamo in tutti i modi di comprendere e prevedere.⁹⁴

⁹² Blaise Pascal, *Pensées*, Éditions Brunsviege, Garnier frères, Paris 1960. Scrive il filosofo: «Nous courons sans souci dans le précipice, après que nous avons mis quelque chose devant nous pour nous empêcher de le voir. [...] Nous ne nous tenons jamais au temps présent. Nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours; ou nous rappelons le passé, pour l'arrêter comme trop prompt: si imprudents, que nous errons dans les temps qui ne sont pas nôtres, et ne pensons point au seul qui nous appartient; et si vains, que nous songeons à ceux qui ne sont plus rien, et échappons sans réflexion le seul qui subsiste. C'est que le présent, d'ordinaire, nous blesse. Nous le cachons à notre vue, parce qu'il nous afflige, et s'il nous est agréable, nous regrettons de le voir échapper. Nous tâchons de le soutenir par l'avenir, et pensons à disposer les choses qui ne sont pas en notre puissance, pour un temps où nous n'avons aucune assurance d'arriver» (Pensiero 139, p. 172).

⁹³ Maine de Biran, *Mémoire sur les perceptions obscures*, Armand Colin, Paris 1920. Il filosofo francese sembra nel seguente passaggio quasi essere assorto nella contemplazione della ricchezza della vita inconscia: «Ces mobiles secrets d'une foule d'actes et de déterminations demeurent pourtant profondément ignorés de l'être sensible, qui leur obéit, et se déroben à la réflexion par leur intimité même. Aussi la partie de nous-mêmes sur laquelle nous sommes le plus complètement aveugles se forme-t-elle de cet ensemble d'impressions affectives, qui naissent immédiatement, soit des dispositions variables de la sensibilité intérieure, soit encore plus du tempérament fondamental dont ce que nous appelons le caractère est comme la physionomie, mais cette physionomie n'a point de miroir qui la réfléchisse à ses propres yeux, ou la mette en relief hors d'elle même».

⁹⁴ Henry Bergson, *La Conscience et la Vie*, in *L'Énergie spirituelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1911. Scrive il filosofo francese: «Conscience signifie d'abord mémoire. [...] Une conscience qui ne

Nella storia del pensiero occidentale, la riflessione sull'intimo genetico legame tra il tempo, la memoria ed il sorgere e perdurare della coscienza nel tempo, ha alcune delle sue radici più antiche e profonde in quel misterioso accenno che fa Socrate, rivolgendosi a Menone, all'immortalità dell'anima, a quanto l'anima ha appreso nella sua esistenza antecedente alla presente, a quel ricercare ed a quel sapere che in fondo sono una reminiscenza.⁹⁵

La tensione utopica alla rivelazione dell'essere, della bellezza e verità, del senso ultimo del creato e dell'esistenza dell'uomo, pur intensamente presenti nel pensiero platonico,⁹⁶ emersero con struggente acutezza nel momento dell'incontro tra un uomo ed il suo Dio, di quell'incontro che è all'origine dell'alleanza di Jahwé con il suo popolo, alleanza che darà origine anche all'attesa messianica.

Levinas colse nel desiderio di paternità di Abramo il suo protendersi oltre se stesso, oltre la sua vita e il suo tempo, nella speranza di abbracciare nella discendenza tutto il creato, nell'alleanza rinnovata tra Dio e il suo popolo.

La narrazione biblica è centrata sull'esperienza di uomini in ricerca di una verità cui essere fedeli per la vita, e questa ricerca, come la natura stessa del suo oggetto sono nella coscienza dell'uomo, tanto profonde quanto non esauribili in un insieme di norme.

La coscienza è intensamente acutizzata e viva quando siamo chiamati a prendere delle decisioni, quando siamo liberi di orientare le nostre azioni in modo conforme alla nostra volontà.⁹⁷

L'affiorare della coscienza è legato anche all'emergere della consapevolezza di essere immersi nella vita sociale, e che questa immersione caratterizza fin dall'inizio la mia formazione umana e la mia stessa presenza nel mondo.⁹⁸

conservait rien de son passé, qui s'oublierait sans cesse elle-même, périrait et renaîtrait à chaque instant: comment définir autrement l'inconscience? [...]. Toute conscience est donc mémoire - conservation et accumulation du passé dans le présent. Mais toute conscience est anticipation de l'avenir. Considérez la direction de votre esprit à n'importe quel moment: vous trouverez qu'il s'occupe de ce qui est, mais surtout de ce qui va être. [...] la conscience est un trait d'union entre ce qui a été et ce qui sera, un point jeté entre le passé et l'avenir».

⁹⁵ Platone, *Menone*, 80d e 81, in *Opere*, Sansoni, 1993. Scrive Heidegger, in un contesto riflessivo di ripensamento dell'intero corso del pensiero filosofico occidentale, volto a segnare il tempo presente: «Wir kommen für die Götter zu spät und für das Sein zu früh» (troppo tardi per gli dèi, e troppo presto per l'essere).

⁹⁶ Platone, *Fedro*, 249c, in *Opere*, op. cit. Secondo Platone, la visione stessa della bellezza, anche nelle sue forme umane, riaccende nell'animo quella sete, mai del tutto sopita, del bene, del bello, del vero.

⁹⁷ Henri Bergson, *La Conscience et la Vie*, in *L'Énergie spirituelle*, op. cit. Scrive il filosofo: «Quels sont, d'autre part, les moments où notre conscience atteint le plus de vivacité? Ne sont-ce pas les moments de crise intérieure, où nous hésitons entre deux ou plusieurs partis à prendre, où nous sentons que notre avenir sera ce que nous l'aurons fait. [...] Si la conscience signifie mémoire et anticipation, c'est que conscience est synonyme de choix». E in *Évolution créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris 1927, aveva scritto: «La conscience est la lumière immanente à la zone d'actions possibles ou d'activité virtuelle qui entoure l'action effectivement accomplie par l'être vivant. Elle signifie hésitation au choix. Là où beaucoup d'actions également possibles se dessinent sans aucune action réelle [...], la conscience est intense» (p. 156-157).

Questa consapevolezza è accompagnata dal progressivo definirsi della coscienza morale, dimensione che si erge al di sopra dei puri istinti egoistici primari, ancora tutti ancorati alla forza delle sensazioni e delle emozioni non articolate, per assumere la forma del riconoscimento di un dovere.⁹⁹

Alla formazione della coscienza morale concorrono tutte le risorse vive dello spirito, interamente tese ad operare una sintesi creativa di tutti gli elementi conoscitivi fino a quel momento acquisiti,¹⁰⁰ per sortire, nell'imprevedibilità del gesto, il frutto migliore dell'amore verso l'altro unito ad una profonda saggezza di vita ed ad un senso profondo ed obiettivo del rispetto di quanto è giusto.¹⁰¹

Le potenze creative del gesto, unite alla profondità di un pensiero sul destino dell'uomo, costituiscono anche un argine di coscienza contro il prevalere nelle vite degli uomini della forza brutale della sopraffazione dell'uomo sull'uomo e del potere politico sulle aspirazioni del popolo.

La centralità nella coscienza del maturare di un senso di responsabilità nei confronti del senso ultimo della mia esistenza e dei compiti che ciascun essere umano deve in qualche

⁹⁸ Henri Bergson, *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, Presses Universitaires de France, Paris 1932, p.7: « Chacun de nous appartient à la société autant qu'à lui même. Si sa conscience, travaillant en profondeur, lui révèle, à mesure qu'il descend davantage, une personnalité de plus en plus originale, incommensurable avec les autres et d'ailleurs inexprimable, par la surface de nous-mêmes nous sommes en continuité avec les autres personnes, semblables à elles, unis à elles par une discipline qui crée entre elles et nous une dépendance réciproque ».

⁹⁹ *Ibidem*, p. 23: « Aucune obligation n'étant de nature instinctive, le tout de l'obligation eût été de l'instinct si les sociétés humaines n'étaient en quelque sorte lestées de variabilité et d'intelligence. C'est un instinct virtuel, comme celui qui est derrière l'habitude de parler. La morale d'une société humaine est en effet comparable à son langage ».

¹⁰⁰ Józef Tischner, *Myslenie wedlung wartosci*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000 (trad. it., *Il pensiero e i valori*, di A. Setola, CSEO, Bologna 1980), pp. 173-174: «La liberazione della volontà buona, la sua difesa e il suo rafforzamento sono un'Arte, la più grande di tutte le arti. [...] L'etica in quanto scienza dovrà essere scienza dell'arte della creazione. [...] L'etica [...] deve diventare essa stessa l'arte di centrare il senso dei valori. [Essa] testimonia chiaramente la vera natura del bene, che - come dicevano con una bella espressione gli antichi saggi - è 'diffusivum sui', ossia: una volta scoperto e percepito, il bene non ha bisogno di ulteriori stimoli, ma tende ad incarnarsi di suo proprio impulso».

¹⁰¹ Simone Weil, *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*, Inédit (1941), Fonds Simone Weil, BNF, pubblicato in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1999. Scrive la pensatrice: « Il faut se souvenir que la vérité est un valeur de la pensée. Le mot de vérité ne peut avoir d'autre sens. [...] Mais la condition humaine rend l'exercice de la réflexion, au sens rigoureux du mot, presque impossible. Car puisque l'esprit est une tension vers quelque valeur, comment se détacherait-il de la valeur vers laquelle il est tendu pour la considérer, la juger et la mettre à son rang par rapport aux autres? Ce détachement exige un effort, et tout effort de l'esprit est une tension vers une valeur. [...] On voit assez par là que la philosophie ne consiste pas en une acquisition de connaissance ainsi que la science, mais en un changement de tout l'âme. La valeur est quelque chose qui a rapport non seulement à la connaissance, mais à la sensibilité et à l'action; il n'y a pas de réflexion philosophiques sans une transformation essentielle dans la sensibilité et dans la pratique de la vie, transformation qui a une égale portée à l'égard des circonstances les plus ordinaires et les plus tragiques de la vie » (p. 123-124).

modo assumersi nei confronti di coloro che gli sono vicini, così fortemente sottolineata, inter alia, da Ingarden,¹⁰² diventa il centro di un processo di maturazione che mi rende consapevole anche del senso della riflessione teoretica, della sorgente originaria del pensiero filosofico, originaria quanto l'innato desiderio di comprendere e conoscere, come il senso profondo del pensiero platonico, ma in fondo anche di quello aristotelico, suggeriscono.

E' una responsabilità che sento nei confronti dell'altro che mi chiede aiuto, che mi chiede di stargli vicino, di non lasciarlo da solo con la sua disperazione, con la sua fragilità che è all'origine della sua colpa e della sua malattia.

E, per contro, l'essere umano è ridotto in uno stato di quasi incoscienza quando la sua libertà sia delimitata da tutti i lati cosicché gli sia fatta violenza e non vi sia più per lui la possibilità di volere, di potere agire liberamente.¹⁰³

Proprio le condizioni limite, nelle quali è stata superata la soglia dell'inviolabile integrità della coscienza, sono quelle che mostrano il tratto disumano ed estraniante della violenza del potere che, cancellando il limite tra exteriorità ed interiorità, violano la libertà e l'intimità della coscienza fino a sradicarne il desiderio stesso della felicità e la naturale inclinazione al bene.

E proprio le condizioni esistenziali estreme sono quelle nelle quali appare in forma più chiara il ruolo dell'interiorità e della coscienza, poiché come la libertà interiore è il centro di irradiazione di quella libertà che dovrebbe potersi esprimere negli atti, nella storia e nella vita della società, così ne è anche l'ultimo baluardo di resistenza quando drammatici eventi storici riducono da ogni parte la possibilità per l'uomo di sopravvivere.¹⁰⁴

¹⁰² Roman Ingarden, *Ksiazeczka o czlowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. Gli scritti morali di Ingarden vennero raccolti da Adam Wegrzecki in *Wyklady z etyki* e i più importanti furono pubblicati postumi in *Ksiazeczka o czlowieku*. Il testo raccolse sei scritti di argomento morale, tra i quali ricordiamo: *Über die Verantwortung* (Sulla Responsabilità), *Czlowiek i jego rzeczywistosc* (L'uomo e la sua realtà) e *Czlowiek i czas* (L'uomo e il tempo). La concezione assiologica dell'autore, alla definizione della quale egli stava lavorando ancora poco prima di morire, rimase incompiuta.

¹⁰³ Roman Ingarden, *Ksiazeczka o czlowieku*, op. cit. In questo senso, Ingarden in *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970 (di questo testo esiste una traduzione italiana a cura di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982, alla quale faremo riferimento per le citazioni) precisa: «Una decisione della volontà e un'azione possono valere come azione propria della persona in oggetto solo quando scaturiscono direttamente dal centro dell'io di questa persona»; infatti si debbono anche prendere in considerazione delle circostanze nelle quali l'uomo «non dispone più di nessuna sfera di decisioni e di azioni proprie e pertanto non è assolutamente libero, dal momento che tutto nella sua vita viene ottenuto con la forza dall'esterno».

¹⁰⁴ Anche le condizioni di vero e proprio sfruttamento dell'uomo, non solo nel passato o nel Terzo Mondo, del lavoro, ma in realtà ancora molto diffuse anche nel nostro mondo, riducono la persona a puro ente meccanico, completamente asservita a fini del tutto estranei al suo essere, spogliandola persino del desiderio di un'esistenza più felice. Cfr. Simone Weil, *La condition ouvrière*, Gallimard, Paris 1951. Scrive la pensatrice francese, che abbandonò l'insegnamento per lavorare come operaia nelle fabbriche e impegnarsi nell'azione sindacalista, rendendoci una testimonianza tanto più incisiva in quanto frutto di esperienza in prima persona: «Les choses jouent le rôle des hommes, les hommes jouent le rôle des choses: c'est la racine du mal. [...]»

Quest'ultimo avamposto della vita nel mondo della morte, della violenza, dell'estraneità è il cuore coraggioso e vivo dell'uomo che, pur in tutta la sua radicale fragilità, è ancora capace di amare, di tendere all'altro una mano.¹⁰⁵

Nombreux [...] dans les grandes usines, et même dans beaucoup de petites, sont ceux ou celles qui exécutent à toute allure, par ordre, cinq ou six gestes indéfiniment répété, un par seconde environ, sans autres répit que quelques courses anxieuses pour chercher une caisse, un régleur, d'autres pièces, jusqu'à la seconde précise où un chef vient en quelque sorte les prendre comme des objets pour le mettre devant une autre machine [...]. La pire attentat, c'est lui qui mériterait peut-être d'être assimilé au crime contre l'Esprit, qui est sans pardonner, s'il n'était probablement commis par des inconscients, c'est l'attentat contre l'attention des travailleurs. Il tue dans l'âme la faculté qui y constitue la racine même de toute vocation surnaturelle. La basse espèce d'attention exigée par le travail taylorisé n'est compatible avec aucune autre, parce qu'elle vide l'âme de tout ce qui n'est pas le souci de la vitesse. Ce genre de travail ne peut pas être transfiguré, il faut le supprimer» (p. 248).

¹⁰⁵ Ricordiamo, contestualmente solo tre delle molte testimonianze che si potrebbero portare: la testimonianza di Padre Kolbe, l'ultima lettera di Leone Ginzburg alla moglie Natalia, riportata insieme alle molte altre testimonianze coeve raccolte per la prima volta e pubblicate nel numero del marzo 1949 de *Il Ponte*, *La Nuova Italia*, Firenze. Umanissima e profonda, la lettera di Emmanuel Mounier alla moglie quando seppa che la loro figlia Françoise era in coma. Anche nei versi di un grande poeta polacco, Tadeusz Różewicz, pur così ancorato all'immanenza della carne, unica vera realtà esistenziale, troviamo questa sconcertante testimonianza, in *Recopié le 7 Février 1988* (che riportiamo qui nella recente traduzione francese): «La vie / quel beau cercle / parfait / parfaitement / clos / [...] / la seule / la vraie / sortie / de ce cercle / c'est la mort / attends! / [...] Ton cercle de craie / plein d'ombres et de lumières / idéal parfaitement clos / c'est le dernier Dieu / à être resté vivant / par la mort / tu en sortiras / donne-moi la main». Tadeusz Różewicz, *Poezje wybrane - Poésies choisies*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

IV. - Trasporto, passione, desiderio

Qualcosa, profondo e radicato nell'animo umano come il fascino del male¹⁰⁶ e tuttavia ancor meno palpabile di quest'ultimo, sembra costituire l'insormontabile diaframma tra la passione per la bellezza e l'amore verso l'altro, quello che è all'origine prima delle virtù morali: ed è il carattere intrinsecamente aporetico della tensione morale stessa, il divario che separa, malgrado ogni eroico sforzo umano, il desiderio pur spontaneo e profondo del bene dalla sua realizzazione nella vita.

Platone, nel *Fedro*, descrive l'eros come un divino delirio, un delirio poiché l'amore è una passione così profonda da portare in sé il germe del sacrificio della propria esistenza.¹⁰⁷

Scrivono Jankélévitch della forza dell'amore: «est le mystère insondable de l'amour - mystère aussi insondable qu'insoluble [...]. Tel est le vertige de l'amour sur le point de basculer dans le vide, le vertige de l'amour éperdu titubant sur le bord du non-être».¹⁰⁸

Se la passione estetica, nell'estasi della creazione, così come nell'incantamento della contemplazione, per profonda che essa sia, comporta un coinvolgimento della psiche che conserva, in un angolo remoto della propria coscienza, la consapevolezza della finzione,¹⁰⁹ il vero amore è lo slancio assoluto, fino alla morte ...la dimensione morale chiede una generosità fino al sacrificio.¹¹⁰

Certo, anche la creazione artistica è eros, questo fuoco che tutto brucia, e tuttavia il dono di sé dell'artista, che pure chiede dedizione nel tempo,¹¹¹ sublima alcuni tratti del suo io ai

¹⁰⁶ Romano Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Morcelliana, Brescia 1995. Scrive l'autore: «La bellezza dovrebbe essere riservata solo a ciò che è valido, buono e vero, e in un certo senso è così - ma innegabile e inquietante è anche l'altro aspetto della bellezza, secondo il quale non è affatto così, ed essa può risplendere anche nel male, nel disordine, nell'indifferenza e persino nella stupidità» (p. 289).

¹⁰⁷ Platone, *Fedro*, 265 a, *Opere*, op. cit.

¹⁰⁸ Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Éditions du Seuil, Paris 1981, p. 65.

¹⁰⁹ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible et de l'invisible* in *Trois essais sur la perspective*, Presses Universitaires de France, Paris 1996. Scrive l'autore a proposito della prospettiva, nella visione e nella pittura: «La profondeur se saurait ici offrir un recours, puisqu'elle aussi atteste son idéalité: ainsi, ma propre figure ne pourra jamais me devenir visible par un miroir, qu'en s'inversant selon toujours la tension entre la droite et la gauche; surtout la profondeur offre la confirmation de ce qu'indiquent les notions de droite et de gauche: quels que soient mes déplacements, toujours la profondeur restera devant moi dans et comme ce que je n'aurai jamais parcouru» (p. 16).

¹¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, op. cit. Scrive l'autore: «La bonne volonté altruiste et l'amour, ils exigent que nous vivons pour autrui jusqu'à notre dernier souffle et jusqu'à la toute dernière expiration de notre respiration, jusqu'à la dernière goutte de notre sang et jusqu'au dernier globule de cette dernière goutte, jusqu'à la dernière systole et jusqu'à la dernière diastole!» (p. 65).

¹¹¹ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit. Scrive l'autore, riflettendo in forma critica su questo rapporto tra creatore e creazione: «Le vrai peintre ne sait pas ce qu'il a peint, et n'a consacré tout son savoir qu'à mendier la surprise de découvrir ce qu'il n'avait osé prévoir. Toute la maîtrise consiste, précisément, à

quali la più intima verità della vita morale, nei momenti più duri e decisivi, chiede di sapere rinunciare.¹¹² Questa sofferta ascesi, questa capacità di lasciare dietro le spalle la seduzione fascinosa del sensibile e persino quella della purezza spirituale per scoprire il vero volto dell'uomo, un volto segnato dal tempo, dalla fatica e dal dolore, è il cammino del giovane principe Siddharta.¹¹³

Questo stesso cammino è quello descritto da Kierkegaard, il quale attraversa ed oltrepassa la soglia della bellezza, per ritrarsi nel luogo remoto del suo animo, dove tacciono i desideri, sono ormai lontani i clamori, la seduzione del mondo e nel silenzio affiorano il dolore, la solitudine, prefigurazioni della morte: «Nel bosco di Gribs è un luogo che si chiama 'l'angolo delle otto vie' [...]. Eppure è così: ci sono realmente otto vie, e con tutto ciò c'è una grande solitudine; remoti dal mondo, nascosti, solitari, si sta vicini vicini ad una siepe che si chiama la siepe dell'infelicità. La contraddizione, insita nel nome stesso del luogo, lo rende ancora più solitario: sempre la contraddizione rende solitari [...]. La quiete aumenta come l'ombra, come il silenzio: una evocatrice formula magica! Che cosa così inebriante come il silenzio?». ¹¹⁴

laisser finalement surgir l'invu dans le visible par surprise, imprévisiblement. L'instant où l'invu, perçant la surface de la visibilité, depuis l'abîme obscur, paraît, coïncide exactement avec son émancipation entière envers son tuteur, son entraîneur, son passeur - le peintre» (p. 60).

¹¹² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 (trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967). Scrive l'autore: «La questione ritorna adesso con una violenza particolare. Se abbiamo l'arte, che è l'esilio della verità, che è il rischio di un gioco innocente, che afferma l'appartenenza dell'uomo a un di fuori senza intimità e senza limite, là dove egli è gettato fuori da ciò che può e fuori da tutte le forme della possibilità, come avviene questo? In che modo l'uomo si dà un'arte se egli è tutto possibilità? Non significa forse che, contrariamente alla sua presunta esigenza autentica, che si accorda alla legge del giorno, egli ha con la morte una relazione che non è quella della possibilità, che non conduce alla padronanza, né alla comprensione, né al lavoro del tempo, ma lo espone a un rovesciamento radicale? *Questo rovesciamento* non sarà allora l'*esperienza originale* che l'opera deve toccare, richiudendosi, e che rischia continuamente di richiudersi su di essa e trattenerla? [...] Al poeta, all'artista si rivolge l'invito: "Sii sempre morto in Euridice" (Rilke, *Sonetti a Orfeo*, XIII, parte II). Apparentemente, questa esigenza drammatica va completata in maniera rassicurante: Sii sempre morto in Euridice, al fine di essere vivo in Orfeo. L'arte reca con sé la doppiezza. Questa doppiezza le permette di sfuggire al proprio rischio, di disimpegnarsene trasformandolo in sicurezza, di aver parte al mondo, alla riuscita e ai vantaggi del mondo, senza aver parte ai suoi doveri» (pp. 210-211). In un'altra prospettiva, lo stesso Bataille lo riconosce quando sottolinea il tratto di incoscienza che caratterizza l'estasi estetica in *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1943, p. 74: «L'extase n'est pas amour: l'amour est possession à la quelle est nécessaire l'objet, à la fois possesseur du sujet, possédé par lui. Il n'y a plus sujet=objet, mais la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre: l'un et l'autre ont perdu l'existence distincte [...]. Le sujet conserve en marge de son extase le rôle d'un enfant dans un drame: sa présence persiste dépassé, incapable de plus que de vaguement- et distraite- de pressentir- présence profonde absente; il demeure à la cantonade, occupé comme de jouets. L'extase n'a pas de sens pour lui, sinon qu'elle le captive étant nouvelle».

¹¹³ Hermann Hesse, *Siddharta*, Adelphi, Milano 1973. Dice Siddharta al padre (p. 40): «Sono venuto ad annunciarti che desidero abbandonare la casa domani mattina e recarmi fra gli asceti».

¹¹⁴ Søren Kierkegaard, *Stadi sulla via della vita*, in *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Sansoni, Firenze 1972.

Cfr. Romano Guardini, *Pensatori Religiosi*, Morcelliana, Brescia 1977, in un passaggio che prendendo spunto da questo stesso testo, si fa interprete dell'intera parabola esistenziale e filosofica del Nostro: «La sua

E tuttavia, quantunque esistenzialmente possano presentarsi in successione nella formazione umana del giovane, non sono unicamente interpretabili come se l'una, la dimensione estetica, fosse di necessità l'adolescenza o la giovinezza dell'altra, la maturità della morale. In fondo, propriamente, sono elementi che - nati da un originario ardore naturale ed intrecciati per sempre nel sacro nodo dei desideri naturali, delle passioni spontanee, degli ideali - hanno assunto diverse forme, incarnandosi l'una nella forma che tende alla perfezione, l'altra in quella che riposa nell'intima verità di caducità e sofferenza dell'uomo. Come scrive Simone Weil: «L'essenza stessa dell'uomo è lo sforzo orientato»;¹¹⁵ e altrove: «Car l'esprit est essentielment, toujours, de quelque manière qu'il soit disposé, une tension vers une valeur [...]».¹¹⁶

La bellezza induce l'uomo alla pura contemplazione, dimensione nella quale il desiderio è liberato da ogni inclinazione particolare: «La bellezza in quanto tale è fonte di un'energia che è al livello della vita spirituale e questo per il fatto che la contemplazione della bellezza implica il distacco».¹¹⁷

Simone Weil, nei *Cahiers*, intuisce l'esistenza di una misteriosa relazione tra l'avvertire con compassione quanto misera sia la condizione umana e la percezione dell'incantamento suscitato dal bello;¹¹⁸ in entrambi i momenti siamo come sospesi di fronte ad una realtà verso la quale proviamo un intimo trasporto non privo della amarezza di una rinuncia che è tutt'uno con la contemplazione: «Bellezza. Un frutto che si guarda senza tendere la mano.

fuga costante nel nascondimento si tradisce nell'intera struttura del suo essere. È, la sua, un'esistenza tutta a quinte e a maschere. Sempre da capo, qualcosa di essenziale torna a nascondersi dietro a cose non essenziali. Forme sociali, indolenza elegante, spirito, serietà obiettiva, tutto diviene facciata dietro la quale si cela ben altro; spesso, la cupa disperazione» (p. 102). Cfr. anche Bruno Forte, *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999: «L'esperienza estetica come via necessaria per giungere alla disperazione, che apre al salto della fede, è descritta da Kierkegaard tramite l'intrico di categorie, stati d'animo e figure, che attraversa il "ciclo estetico : la forza creatrice della fantasia, la passione del desiderio, calcolata misura della seduzione, si congiungono in esso alla malinconia, al disincanto, allo scacco. Tutto un intrecciarsi di situazioni di vita e di sentimenti, rappresentati e scrutati con singolare profondità e distacco da Kierkegaard e dal suo doppio, che è di volta in volta lo pseudonimo di cui si serve».

¹¹⁵ Simone Weil, *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, Paris 1957, p. 99.

¹¹⁶ Simone Weil, *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*, op. cit., p. 122.

¹¹⁷ Simone Weil, *La Source grecque*, Gallimard, Paris 1963, p. 120.

¹¹⁸ «L'amore per il prossimo, essendo costituito di attenzione creatrice, è analogo al genio», Simone Weil, *Attente de Dieu*, Fayard 1966 (trad. it., *Attesa di Dio*, Rusconi, Milano 1991). Altrove, citato in Miklos Vetö, *La metafisica religiosa di Simone Weil*, Arianna Editrice, 2001, p. 121: «The soul of genius is caritas, in the Christian signification of the word». Scrive Miklos Vetö a commento di questi passi: «La contemplazione della sventura degli altri è contemplazione sovranaturale, la contemplazione del desiderabile è rinuncia il cui modello è la contemplazione del bello [...]. La bellezza è la presenza manifesta dell'ordine eterno della realtà, mentre la sventura è la testimonianza più eloquente dell'essenza della nostra condizione. Si riconosce che sono e che debbono essere accettate perché sono. Il fatto che molte opere d'arte, opere geniali, possano rappresentare le più spaventose sofferenze degli uomini senza cancellarne l'orrore e che esse siano tuttavia capaci di tradurle in pura bellezza, sembra provare che la compassione, ossia la contemplazione della sventura, è intimamente legata alla bellezza».

Anche una sventura che si guarda senza indietreggiare»;¹¹⁹ «Contemplare il non-contemplabile (la sventura altrui), senza fuggire, come il desiderabile senza avvicinarsi, è il bello».¹²⁰

Si profila come essenziale il principio della ricerca di un'armonia tra essi; mediazione che, lungi dall'approdare ad una forma di eclettismo consolatorio, sembra piuttosto inscrivere in quel riconoscimento delle caratteristiche e dei limiti delle passioni dell'anima, del sogno di Icaro, e nel significato profondo di un itinerario esistenziale che pure incantato di fronte alla purezza delle forme scolpite nel marmo dai grandi scultori greci classici, riconosce nella torsione dolorosa del Laocoonte un paradigma forse più eloquente de *la condition humaine*.¹²¹

La riflessione trascende con naturalezza i confini della dimensione puro-estetica, del dialogo intimo tra forma ed espressione, per aprirsi all'ascolto della voce della coscienza e della coscienza sofferente ed attraversata dal turbamento.¹²² Ineludibilità delle passioni impresse nella carne, ineludibilità del desiderio del loro superamento, fascino di una

¹¹⁹ Simone Weil, *Cahiers II*, Plon, 1953, p.218 (trad. it., *Quaderni, II*, Adelphi, Milano 1985).

¹²⁰ Simone Weil, *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris 1950, p.16 (trad. it., *Quaderni, IV*, Adelphi, Milano 1993).

¹²¹ Søren Kierkegaard, *Postilla conclusiva non filosofica alle "Briciole filosofiche"*, in *Opere*, a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1972, p. 397: «Solo la verità che edifica è la verità per te. Cioè: la verità è interiorità, interiorità dell'esistenza [...] nella determinazione etica». E sempre Kierkegaard, nel *Diario*, IX, 3705: «Qual'è l'origine del male? Cos'è successo, non solo a qualche singolo individuo, ma a tutta l'umanità? È l'intelligenza che ci ha sedotti e ha capovolto il punto di vista del cristianesimo... Come per tutto il resto, si è avuto un 'e-e', un nello stesso tempo: si è e una cosa- e cristiani... E cos'è ora ciò di cui ci sarebbe bisogno? Nient'altro che della disgiunzione: di un aut-aut (enten-aller), per sbrogliare tutta questa matassa... E questo era probabilmente il mio compito». Cfr. Romano Guardini, *Pensatori religiosi*, Morcelliana, Brescia 1977. Scrive l'autore della posizione di Kierkegaard nei confronti dei limiti del Romanticismo (p. 44): «Il timore della chiarezza assoluta; l'angosciosa ricerca del proprio volto, che assurge a brama di originalità, a esigenza di un'esistenza eccezionale, di geniale unicità e irripetibilità, [...]. Il romantico vive l'orrore del caos e si strugge nella nostalgia del decoro, della nitidezza, [...]. In lui vive il timore della forma, che sente immediatamente come un ceppo ogni forma ben caratterizzata [...]. Adoratori della forma sono coloro che si trovano nel caos; essi sopravvalutano ciò che non hanno». Cfr., Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Ed. Paoline, Roma 1971. Scrive l'autore (p. 176): «Il bello dell'estetica greca è un'armonia statica e di superficie, mentre la visione cristiana è rivolta verso il dinamismo interiore, verso il senso del divino nell'infinito, perché la Bellezza di Dio non è misurabile e trascende ogni ordinamento. Essa sorpassa ogni forma perché il contenuto ha il primato su tutto, può essere presente nell'informe e creare la sua propria forma. Per questo la forma umanamente troppo perfetta può costituire un ostacolo».

¹²² Scrive Pierangelo Sequeri in *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000, all'interno di una riflessione sulla musica di Claude Debussy e di Gustav Mahler (pp. 309-310): «Interrogare musicalmente l'enigma della natura: nella sua misteriosa profondità e nella sua tragica ambivalenza di forze vitali e di caducità inesorabile [...]. Così lo splendore dell'apparire, pur ritrovato nella sua meridiana presenza, è interrogato con tale intensità di penetrazione, che lo sguardo si fa insensibilmente doloroso e velato».

tensione e di una ricerca ai limiti delle possibilità umane, tutta sospesa tra desiderio della vita e consapevolezza della morte.¹²³

Una follia, una passione profonda, in alcuni momenti inesplicabile, poiché non è morale che l'atto ispirato dall'amore.

Una linea sottile e sapiente di demarcazione separa e definisce le due dimensioni, conferendo loro una forma raffinatamente precisa, alla quale le sfumature aggiungono un tocco di grazia senza offuscarne i contorni. E se le virtù sono espressione della compassione (nel suo significato originario e più puro di agape e di misericordia) dell'amore, pur conservandone l'ardore sanno spogliarsi dei panni della bellezza per incarnarsi nella prosa dei gesti umili e non sempre visibili.

Inoltre, se la dimensione morale deve potersi esplicitare in forma coerente negli atti, nei fatti, all'origine di questi ultimi vi è l'orientamento interiore dell'animo.

Allo sguardo dall'esterno, un'intercapedine sottile sembra dividere la cattiva volontà o l'assenza di volontà dalla rinuncia intenzionale a volere, e tuttavia a "rendere ragione" dei fatti sono in fondo proprio le imperscrutabili, impalpabili intenzioni, le quali, investigabili quanto si voglia, sembrano pur sempre sottrarsi ad una piena intelligibilità persino da parte del loro autore.

E tuttavia, l'intenzionalità della coscienza è l'anima dell'azione, poiché anche quando io accetto consapevolmente di sacrificare qualcosa in nome di un valore morale, affinché questo atto sia intrinsecamente morale, io devo pur sempre provare ancora il desiderio di quanto ho il coraggio di sacrificare. Infatti, quando una passione sembra essere del tutto estinta nell'animo umano, quale moralità può essere individuata nella sua rinuncia?

Persino la parabola evangelica della preghiera del fariseo sembrerebbe adombrare, accanto all'imperscrutabilità della coscienza e all'elogio della dotta ignoranza e dell'umiltà,

¹²³ Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, op. cit. Scrive l'autore: « L'instinct pré-égoïste, ne s'est pas encore crispé sur soi-même; il n'avait auparavant jamais contesté l'évidence du plaisir. Pas de conscience, a fortiori pas de cas de conscience! La première conscience au-delà de cette inconscience est en quelque manière une réflexion surnaturelle: elle renie les évidences sensuelles: renier n'a pas ici un sens répétitif, mais un sens réflexif; au-delà du moi, qui n'a pas même conscience de soi, elle prend intérêt à l'existence de l'autre, qui est objet d'amour; à l'horizon de l'être brut, elle découvre le devant-être, qui est la tâche gratuite de l'homme moral; cette tâche s'appelle le devoir ».

Bellissime sono anche le pagine, nell'opera di Maurice Blanchot, che esprimono l'inestricabile nodo del desiderio struggente di vivere e della coscienza della sofferenza e della morte, e tra queste particolarmente intense quelle in *La folie du jour*, Fata Morgana, Paris 1973. Scrive l'autore (p. 20): « Mais voici l'étrangeté: quoique me rappelant le contact atroce, je dépérissais à vivre derrière des rideaux et des verres fumés. Je voulais voir quelque chose en plein jour; j'étais rassasié de l'agrément et du confort de la pénombre; j'avais pour le jour un désir d'eau et d'air [...] Et si voir c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu, et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie ». E Georges Bataille, *Post-scriptum au supplice, ou la nouvelle Théologie Mystique*, in: *L'expérience intérieure*, Éditions Gallimard, Paris 1943, p. 119: « La vie va se perdre dans la mort, les fleuves dans la mer et le connu dans l'inconnu. La connaissance est l'accès de l'inconnu. Le non sens est l'aboutissement de chaque sens possible ».

l'incommensurabilità dell'amore, che apre in me la percezione della presenza del peccato anche quando quest'ultimo appare piccolo, trascurabile e inevitabile.

Ancora una volta, ad un'acuta osservazione si rivela l'intimo legame tra dimensione estetica e dimensione etica, la loro complementarità. E questo poiché in fondo non è morale che l'intenzione che conserva in sé l'ardore della passione, il desiderio della felicità, tanto che, per converso, un'etica che fosse concepita essenzialmente come dovere, seppure sappia tradursi in atti ineccepibili ed efficacemente buoni, avrebbe già smarrito per via il suo significato profondo, quel suo intimo segreto di condivisione, che suscita ogni volta stupore.

Sotto questo profilo, il vero compimento della nostra riflessione è, paradossalmente, il suo completo ribaltamento. Come osservò Berdjaev: «La bellezza non è solo lo scopo dell'arte, essa è anche lo scopo della vita. [...] E se è illusoria l'idea di poter convertire la vita in arte, è invece misticamente reale l'idea della trasformazione della vita di questo mondo in una bellezza che abbia lo spessore dell'essere, nella bellezza dell'essere e del cosmo».¹²⁴

Louis Aragon scriveva: «l'art des vers è l'alchimie qui transforme en beauté les faiblesses».¹²⁵

Rappresentazione, trasformazione, sublimazione, apertura su altri orizzonti.

La bellezza stessa, concepita come splendore del vero, secondo l'interpretazione platonica, è un riflesso della realtà, colta nel suo incanto, in quanto di essa ci colpisce e ci affascina. La fascinazione della bellezza ci induce a desiderare qualcosa di cui avvertiamo con una certa struggimento la mancanza, l'assenza.

Assorti nella sua contemplazione, siamo indotti a vedere accanto a ciò che è, ciò che non è, o che non è ancora, e con il desiderio cerchiamo amorosamente di presentificarcelo. Il desiderio delle cose alte, della felicità, ma anche della bontà, di un'armonia che oltrepassi la soglia del sensibile.

La contemplazione della bellezza non suscita unicamente un'attitudine di adorazione, di adorazione di quella bellezza e del cuore dell'uomo che è ancora in grado di percepirla, e del creatore di tutte le cose su questa terra. La bellezza, come ogni perfezione suscita anche la 'rivolta', il desiderio di negare anche con violenza come illusorio, foriero di disgrazie quel sogno di immortalità di cui l'arte è portatrice.

Nascono così le grandi narrazioni sul tratto illusorio del bello, la violenza iconoclasta il cui fine può essere tanto la negazione di ogni desiderio di perfezione, di immortalità e

¹²⁴ Nikolaj Berdjaev, *Il Senso della Creazione - saggio per una giustificazione dell'uomo*, a cura di Adriano dell'Asta, Jaca Book, Milano 1994, p. 300. Precisa contestualmente l'autore (pp. 300-301): «La prosa della vita, con la sua ferialità, non è solo una conseguenza del peccato, è essa stessa un peccato, così come è un male conformarvisi. La poesia della vita, invece, con la sua festività, è un dovere dell'uomo, nel cui nome si deve essere disposti ad offrire tutta la vita quotidiana, con i suoi beni e la sua tranquillità. [...]. La bellezza, nella sua essenza ultima, è indefinibile; la bellezza è un grande mistero».

¹²⁵ Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Livre Club Diderot, 1976.

conseguentemente di ogni trascendenza, come il mettere in guardia contro l'idolatria, ovvero contro la ricerca di questa perfezione entro l'orizzonte del sensibile.

Tra fragilità e sofferenze, l'uomo continua a sognare, a sperare di raggiungere la sua pienezza, la felicità.

La ricerca di se stessi si spinge fino a desiderare una perfezione che non ci è data, il desiderio della perfezione si accompagna al sogno dell'eternità, al desiderio di sperimentare tutto, di possedere tutto, d'essere Dio. E tuttavia, questa via non sembra mai appagare l'uomo fino in fondo.

V. - La tragicità dell'esistenza nella riflessione filosofico-morale e nell'elaborazione letteraria e teatrale: dolore, finitudine e profondità del male

La presenza sconvolgente del dolore nella vita, la pervasività stessa del male nel mondo, l'abisso dei doppi pensieri nelle più riposte profondità della coscienza umana, l'inesorabile, costitutiva mortalità dell'uomo e di tutto quanto è vivo sul pianeta, la lucida coscienza, infine, che di tutto questo ha l'uomo, incrinano ogni desiderio di armonia, frantumano, per sempre, ogni sogno di perfezione esistenziale ed in qualche modo anche, per conseguenza, ogni desiderio di perfezione estetica e formale, oltre che di compiutezza ed esaustività della dimensione conoscitiva e razionale.

«Nihil sub sole novi» recita un antico testo, il *Qoèlet*,¹²⁶ testo coraggioso ed incisivo, sempre considerato canonico, ma al tempo stesso sconcertante, letto ed interpretato non senza controversie, di cui si discusse a lungo in ambito rabbinico.¹²⁷

Nulla di quanto l'uomo spera, sogna, fa, sembrerebbe avere un futuro e forse neppure una qualche consistenza nel presente. È da riguardarsi come un fumo l'esistenza umana stessa: passato, presente e futuro non sono che illusorie dimensioni di un 'eterno' ritornare delle realtà, di ogni dimensione, senza alcun senso, né direzione, né rinnovamento, né finalità alcuna.

Anche la ricerca della sapienza è vana, scoperta di questo infinito vuoto¹²⁸ - quantunque forse così non sia, nella speranza inespressa di Qoèlet : il desiderio di tendere a Dio.

¹²⁶ *Qoèlet*, testo biblico apparso nel 300-250 a.C. Di questo testo dell'Antico Testamento fu ritrovata una copia molto antica nei rotoli, in una delle grotte di Qumran, nei pressi di quel 'monastero' della comunità degli Esseni, del Mar Morto, dove si pensa sia stata nascosta e conservata forse la biblioteca di Israele e non unicamente quella della comunità essena, poiché si temeva la distruzione di Gerusalemme, la diaspora. La figura di Qoèlet rimase misteriosa nei secoli: intellettuale, che non senza ironia si presenta come il re Salomone, che parlerebbe ad una più virtuale che reale assemblea, conservatore, sadduceo, fiero nemico degli spiritualisti.

¹²⁷ Questo testo, contenuto nella Bibbia ebraica, fu forse tutto attraversato dal ripensamento di spunti riflessivi che avevano permeato la visione orientale antica e che trovano qualche punto di convergenza con l'antico poema egiziano *Dialogo del disperato*, con *i Canti dell'Arpista*, e con *l'Epopèa di Gilgamesh*, o dalle inquietudini della riflessione filosofica greca tardo antica, cinica, stoica, epicurea. Tuttavia, alcuni studiosi, come Gianfranco Ravasi, considerano questi influssi non dimostrabili ed in ogni caso non decisivi.

¹²⁸ In molti passaggi, Qoèlet sottolinea come questa stessa ricerca, questo cercar di capire sia vano, sia come una fame di vento, di quel vento che è simbolo del *havel/hevel havalim* (stessa radice del nome Abele, nel cui nome sembrerebbe quasi prefigurarsi un destino, quello di non vivere che il tempo di un battito d'ali). Ravasi, in un passaggio che sottolinea modernità e valore della traduzione di Guido Ceronetti del *vanitas vanitatum* della Vulgata con «Tutto è un infinito nulla» scrive: «È questa forse la traduzione più moderna: tutto è vuoto, nel senso metafisico del termine, tutto è, potremmo anche dire, assurdo» Gianfranco Ravasi, *Qoèlet*, San Paolo, 2004.

E che dire dell'esperienza del dolore, la radicale esperienza del dolore e con essa di quella assoluta solitudine, di quella lancinante inesprimibilità, di quella profonda ingiustizia che sempre ad essa si accompagnano, quell'esperienza tante volte testimoniata, raccontata nella storia, oggetto della riflessione filosofica e della meditazione morale, e che ha trovato in un'altra figura biblica, anch'essa controversa, come l'opera cui dà il nome, *Giobbe*, una sua figura emblematica e significativa?

Che cosa potrebbero mai insegnare, sempre che questo termine conservi un significato ed un valore, quando ci si spinga fino in fondo in questa ricerca, se non la vanità di ogni sforzo umano sulla terra, ivi compresi gli sforzi volti a cercare di comprendere tutto questo, o, come si dice comunemente, forse non senza un'implicita ironia, a 'farsene una ragione'?

Sono questioni centrali in ogni riflessione filosofica, sono questioni originarie dello stesso riflettere, pensare, fare filosofia.¹²⁹

Una filosofia che non risponda all'urlo di dolore, al bisogno di giustizia dell'uomo che soffre è vicina al tradimento, scriveva Tischner, ma quale spiegazione, quale risposta, quale consolazione potrà mai esser trovata, data a se stessi e ad altri, della profondità e della radicalità della presenza del male nel mondo, presenza ed esperienza incontrovertibili nella vita di ogni essere umano?

Esprimerla, forse: questa sconvolgente, rivoltante esperienza, appunto come fece Giobbe; cercare di trovare una risposta, forse; cercare di consolare se stessi e gli altri del fatto che dobbiamo tutti morire, delle violenze, delle ingiustizie nel mondo. Questo, forse, è possibile; ed è certo considerato, dal punto di vista dell'analisi antropologica e dell'analisi psicologica e psicoanalitica dell'animo umano, bisogno primario e profondamente radicato. Ma per qual via - sempre che questa via esista - cercare di rispondere, dal momento che si rivela per l'uomo del tutto impossibile sottrarsi a quel circolo di nascite e di morti, di dissoluzione, perenne trasformazione, trasmutazione del tutto, all'interno del quale l'essere umano, ancorché dotato di una sua individualità, sembra perdersi nel nulla?

Feurbach diceva esser una lacrima versata nel più profondo del cuore umano, ogni anelito religioso; così, *mutatis mutandis*, parrebbe emergere anche da alcune riflessioni laiche che si possono trarre sugli interventi *d'aiuto* degli amici *religiosi* di Giobbe, tanto animati da buone intenzioni e da discorsi edificanti quanto irrilevanti di fronte al male, incapaci di portare qualche conforto, e se fosse possibile, persino dannosi, perché incapaci di recepire e di prender sul serio l'esperienza esistenziale del dolore nella vita dell'uomo.

E la bellezza, la bellezza sognante e consolatrice, sarebbe anch'essa espressione di questo struggimento, di questa nostalgia per una perfezione solo immaginata, nel mito delle origini,

¹²⁹ Sono questioni fondamentali in ogni riflessione filosofica e dello stesso riflettere, tanto che, per ricordare solo un momento del prepotente manifestarsi di questa centralità - in relazione ad un'esperienza tragica della nostra storia contemporanea, i crimini nazisti -, i filosofi di Francoforte, Hannah Arendt e molti altri, videro lucidamente come non si potesse più pensare, scrivere filosofia, come si era fatto prima di questi avvenimenti.

come costitutiva della natura umana, suo *terminus ad quem*, sua destinazione intima ed ultima; sarebbe anch'essa illusorio tentativo di ricostituire una bellezza, bontà, perfezione originarie, in realtà mai esistite, e pertanto immaginabili solo in un mitico passato o in un altrettanto mitico ed astorico futuro, desiderio illusorio di fermare nel suo astante splendore giovinezza del corpo e dello spirito?

Quella ricerca di armonia d'Orfeo che incanta il ferino, l'istintività compulsiva che è nell'uomo, che trae dall'animo le più misteriose e riposte profondità, e che le esprime con un'intensità ed un ardore che paiono sfiorare la perfezione, abbracciare l'universo intero, intendiamo quel dono degli dei che è la profondità e l'intensità della composizione musicale, non potrà strappare alla morte la creatura mortale, né allungarne di un'ora l'esistenza, solo, forse, intensificarne percezione del vivere, e forse, con quest'ultimo, anche del morire, quel guardarne l'amato volto, da parte d'Orfeo, tutto sospeso tra vita e morte.

E tuttavia, passando nel fuoco incandescente e purificatore delle controversie, del dolore, della sofferta coscienza della finitudine, l'angosciosa ricerca della salvezza purifica l'inesausta tensione dell'uomo verso la bellezza, promessa di felicità, dolcezza consolatrice e salvifica, spalanca una porta che si apre sulla voragine del nulla, ma, al tempo stesso, apre un varco al riconoscimento del vero volto dell'uomo.¹³⁰

Nel momento più oscuro del dolore e dell'angoscia, si avverte con più acuta tragicità quanto radicato sia dentro di noi il desiderio della salvezza; ed il tratto affascinante e misterioso della bellezza torna alla mente come prefigurazione del desiderio del bene, quasi in contrasto con l'esperienza incontrovertibile e radicale della mancanza di qualche cosa che pure desidero ardentemente e sogno.

Alla vista, all'animo dell'uomo che si spinge oltre ogni certezza ed ogni vana chimera, con il solo ausilio di quella traccia mnestica della fiaccola luminosa e rivelatrice del desiderio, appare il deserto del mondo, nella lancinante percezione di un'assenza, e tuttavia questo sogno non muore, né si spegne l'instinguibile, ardente, desiderio del bene, della bellezza, di quella irrealizzabile compiutezza, la cui sola evocazione suscita felicità.

L'esperienza esistenziale complessiva ne risulta intensificata, approfondita, e quello stesso grido disperato può trasformarsi nella ricerca d'aiuto rivolta al fratello e nell'invocazione verso un dio, assente, presente.¹³¹

¹³⁰ Scrive Catherine Chaliè, in riferimento al pensiero di Levinas, in *La trace de l'Infini*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002, pp. 112-113: «[...] en constatant que le discours philosophique reste tragiquement impuissant à répondre de la dépravation humaine qui transforme si souvent l'histoire, privée et collective, en douleur inexorable, il se demande aussi d'où vient la certitude, rebelle aux preuves rationnelles, que cette dépravation ne saurait effacer la vocation humaine à la responsabilité ».

¹³¹ Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, trad. di Claudio Magris, Marsilio, Venezia 1988. Marie mormora, battendosi il petto: «Ah, la morte dappertutto, solo la morte, tutto è morte... Gesù salvatore, se potessi ungere i tuoi piedi benedetti...» (p. 97). Si vedano, anche, le parole di Käte, nel bellissimo racconto di Heinrich Böll, *E non disse nemmeno una parola*, Meridiani, Mondadori. «Dio solo parve rimanere con me in quel malessere che mi sommergeva il cuore, mi riempiva le vene, circolava dentro di me. Sentivo un sudore

Attraverso il dolore, l'esperienza sofferta del male, il desiderio della bellezza e del bene risorge più puro, con un bisogno interiore di portare conforto, di prefigurare una ricerca di salvezza per sé, per la propria esistenza che si avverte perduta; una ricerca di salvezza e di verità che forse si compie anche per gli altri, che si avvertono ugualmente in pericolo di vacillare sul nulla, forse per le generazioni future, per l'umanità intera.

Scriva Dostoevskij ne *L'Idiota*: «È vero, principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato dalla bellezza? Quale bellezza salverà il mondo?». ¹³²

Si potrebbe, forse, tentare di rispondere a questa questione con queste parole: solo quella bellezza che ha attraversato il deserto e il dolore del mondo, quella bellezza che si è 'trasfigurata' in bontà, quella bellezza che si è 'trasformata' in bontà.

Oltre la affascinante, ma mitologica visione greca della bellezza, somma armonia, scaglia di luce dell'universo, ¹³³ frammento nella cui perfezione può essere contenuta in essenza la complessità del cosmo, si dispiega un'umanità fragile e dolente.

Ricondurre il sogno dell'aurea armonia al vero volto dell'uomo significa anche sottolinearne l'iniziativa, che, pur nella sua imperfezione, implica sempre il prodigio dell'intenzione, della ricerca del senso, del gesto, della voce, della parola.

Il fascino del vero che nella sua imperfezione porta dentro di sé il mistero dell'incompiuto perché ancora vivo, palpitante, rivela la sete interiore di una bellezza che dopo aver attraversato il male ed il dolore, oltre quest'ultimi, sogna ancora, spera ancora.

L'uomo, la cui intima felicità è, forse, sentirsi in armonia con l'universo, docile fibra dell'universo, ¹³⁴ è bello nella trasparenza di quello sguardo creaturale che dice che l'uomo è per l'Eterno.

Miguel de Unamuno sottolinea con forza quanto l'uomo individuale e concreto, *hic et nunc*, sia il vero soggetto di ogni ricerca di armonia e di significazione, espressione compiuta in se stessa di ogni forma di universalità. ¹³⁵

freddo e un'angoscia mortale come il mio stesso sangue. Sentivo un sudore freddo e un'angoscia mortale» (p. 447).

¹³² Fëdor Dostoevskij, *L'Idiota*, in *Opere*, Sansoni, Firenze 1993. Cfr. Vladimir Sergeevic Solov'ev, *Dostoevskij*, La casa di Matriona, Milano 1981. Cfr. Nikolaj A. Berdjaev, *La rivelazione dell'uomo nell'opera di Dostoevskij* in *Un artista del pensiero. Saggi su Dostoevskij*, a cura di G. Gigante, Cronopio, Napoli 1992. Cfr. Romano Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Morcelliana, Brescia 1995. L'autore dedica pagine bellissime a tratteggiare la figura di Myškin, icona di Gesù.

¹³³ Si citano, in questo contesto, tra i moltissimi riferimenti ed interpretazioni possibili del culto greco di una perfezione distaccata, i versi della poetessa e scrittrice statunitense Hilda Doolittle, tratti dal componimento 'Elena': «La Grecia guarda impassibile, / figlia di Dio, nata d'amore, / La fresca bellezza dei piedi / E le ginocchia sottili, / Potrebbe invero amare la fanciulla / soltanto se deposta, / Cenere bianca, tra funebri cipressi».

¹³⁴ Cfr. Giuseppe Ungaretti, *I fiumi in L'Allegria, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori.

¹³⁵ Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris 1912, cap I: «Tous les définisseurs de l'objectivisme ne voient pas, ou pour mieux dire ne veulent pas voir, qu'en affirmant son moi, sa conscience personnelle, l'homme affirme l'homme. L'homme concret et réel affirme le véritable humanisme - qui n'est pas celui des attributs de l'homme, mais celui de l'homme - et en affirmant l'homme,

VI. - Pervasività e fascino del male

Studi millenari, investigazioni filosofiche, ricerche esistenziali tramandateci nei secoli, non sono pervenuti, poiché al di là delle forze umane, alla 'risoluzione' dello scandalo della presenza del male nel mondo.

Come spiegar, d'altro canto, una dimensione così connaturata alla nostra esistenza da essere impensabile separatamente da quest'ultima, e viceversa.

E, tuttavia, la sua presenza sconvolge ogni sogno di perfezione o di immortalità, avvelena l'istante presente, annichila ogni speranza sul futuro, mette in causa il senso stesso del nostro vivere nel mondo, vanifica dall'interno molte questioni che non possono che essere considerate come prive di significato alla luce della coscienza della potenza distruttrice del dolore e del male.

Affascinante e conturbante seduzione, quella di molte forme di cui si ammantava per entrare nel cuore dell'uomo, per sradicare valori e coscienza morale, e forse coscienza *tout court*, il male, profondamente radicato nella natura umana, nei suoi bisogni ed istinti più costitutivi, nelle aspirazioni apparentemente più sacre, sembra essere coincidente con la struttura stessa dell'esistenza dell'uomo, e, conseguentemente, con la trama stessa del mondo.

In nome di quali valori, potranno essere fissati dei confini alla realizzazione di bisogni naturali; quali azioni dovranno essere considerate come intrinsecamente malvagie e quale ruolo possa essere effettivamente svolto dalla coscienza, dalla 'decisionalità' della coscienza in presenza della profonda seduzione esercitata dal male, sotto l'influsso del fascino del male? Quali sono gli orizzonti di un'esistenza umana che oscilla tra male e non vita?

È quest'ultimo, 'il dilemma' - o forse il falso, l'apparente dilemma, poiché il male è anche un'anticipazione, in mille forme diverse, di quella non vita, costantemente presente in tutta la storia dell'umanità - espresso in forma lapidaria, sublime, nell'Amleto di Shakespeare,¹³⁶ che sembra non trovare soluzione alcuna.

affirme la conscience. Car la seule conscience que nous ayons est celle de l'homme. Le monde est pour la conscience. Ou plutôt, ce *pour*, cette notion de finalité, sentiment plutôt que notion, ce sentiment téléologique ne naît que là où il y a conscience. Conscience et finalité sont au fond la même chose».

¹³⁶ William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford University Press, *Hamlet*, act III, scene I: «To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die; to sleep; No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to, 'tis consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come When we have shuffled off this mortal coil, Must give us a pause ».

Da qualsiasi prospettiva, ci si accosti alla natura, alla natura umana, apparirà non solo estremamente ardua, ma quasi impossibile la distinzione tra quanto è istintivo, naturale, vitale e quanto pur essendo istintivo, naturale, si profila come contrario ai valori etici.

Un viluppo inestricabile sembra avvolgere e confondere le linee, i confini tra l'istintivo e quanto è contro i valori della morale, eppure quest'ultimi sono anch'essi avvertibili ed avvertiti come in qualche modo connaturati alla natura umana, tanto da farci riconoscere come il desiderio di bene costituisca uno dei desideri più radicati nell'animo umano : che cosa consentirebbe, allora, in sede di studi filosofici e morali, di definire il confine tra giusto ed ingiusto, moralmente buono, moralmente cattivo?

L'intenzionalità della coscienza, l'orientamento interiore? Gli atti, le azioni nella vita e nella storia ed i loro effetti? Sarebbero quest'ultimi, coscienza ed atti coscienti, i criteri guida per discriminare l'orizzonte della dimensione morale dall'immoralità, fosse pur istintiva, incosciente, impulsiva.

Se quest'ultimi sono, incontrovertibilmente, i due elementi fondamentali dello storico definirsi dell'orizzonte della riflessione del pensiero filosofico-morale, e più volte si sia sottolineata la necessità che siano presenti entrambi, che vi sia la loro complementarità, la loro necessaria compresenza, affinché possa darsi dimensione morale, la questione appare, ed è, enormemente più complessa.

La metafora biologica dell'embrione umano sembra essere una delle più emblematiche ad intendere l'intrinseca 'incongruenza' di natura e coscienza morale ed al tempo stesso la loro mirabile, misteriosa origine comune: la vita è intuitivamente un valore, intrinsecamente un valore, un valore immensamente prezioso, ancor prima che compaia la coscienza, anche quando la coscienza è smarrita o persa per sempre, ed in forma irreversibile : che cos'è quest'essenza dell'umano, che antropologicamente si distingue da tutte le altre forme viventi, la cui natura si erge così al di là delle proprie forze, ed al di là del mondo delle cose che si toccano e che si vedono?

Tischner risponde, con una risposta consapevolmente ingenua, che essa è un valore, che la dimensione del valore la costituisca dall'interno, e che non solo le conferisca un valore, ma che ne sarebbe l'essenza: vivere sarebbe, essenzialmente, espressione di questo desiderio di bene, di un bene fisiologico, esistenziale, e di un bene più grande di quanto vediamo e tocchiamo.

È una risposta affascinante, e tuttavia essa rimane inintelligibile per molti.

Per molti esseri umani, ed in molte concezioni, a sovrapporsi alla natura con i suoi impulsi primari, ineludibili, sarebbe una dimensione morale che alla natura continuerebbe a contrapporsi, rappresentando certamente un fattore di evoluzione della civiltà, ma per così dire continuando a costituire una *natura seconda* dell'uomo, che, alla vera natura dell'uomo si contrapporrebbe ed alla quale essa cercherebbe di dettar legge.

Questa fu naturalmente, la posizione di molte correnti del pensiero filosofico, di molti pensatori, e, nel XX secolo, paradigmatiche appaiono, tra molte altre che non è qui possibile

ricordare, le concezioni, troppo significative e presenti nella mente di tutti per essere menzionate, la psicoanalisi freudiana, e la 'genealogia della morale' nietzschiana.

La visione giudaico-cristiana ha da sempre sottolineato la fragilità dell'uomo, il suo essere esposto, e conseguentemente, il suo essere 'incline' al peccato e al male, e ne ha anche prospettato una salvezza, una redenzione, che per così dire, in forma misteriosa e quasi incomprensibile per i non credenti, nascerebbero dal cuore stesso di questa fragilità.

Ma, ancora una volta, il discernimento di ciò che è un bene da ciò che è un male, è di interpretazione assai controversa, fatti salvi, naturalmente, l'ingiustizia, l'immoralità che ferisce l'altro, l'immoralità di atti universalmente considerati gravemente immorali in quanto lesivi della dignità, della libertà, della vita dell'altro uomo, quali l'omicidio, l'incesto, che fin dall'antichità vennero riconosciuti e considerati come atti da punirsi con la massima severità.

Un'intuizione di Jankélévitch appare illuminante in proposito: egli parla dell'amore come un affetto che deve coinvolgere il soggetto fino all'ultimo respiro, fino all'ultima goccia di sangue.

L'atto morale sarebbe dunque, all'interno di questa concezione, dotato di una sua intima, costitutiva passionalità, esso sarebbe coinvolgimento, condivisione ed essenzialmente amore.

Agli antipodi di questa visione dell'atto morale come espressione 'sublimata', ed elevata a norma del vivere umano, dell'amore, potremmo collocare la visione di Levinas, ebreo come lui, e suo contemporaneo, il quale coglierebbe nella *Torah*, nell'obbedienza alla legge, nel fare ciò che si deve fare, prima ancora di aver tutto compreso, prima ancora di provare sentimenti ed anche in assenza di questi ultimi, la vera morale.¹³⁷

Il dovere, l'obbedienza, secondo la antica concezione ortodossa del giudaismo, restituirebbero l'uomo alla sua realtà di creatura ferita, ed in questa obbedienza, in questa profonda accettazione della propria condizione, si celerebbe la vera saggezza, la *docta ignorantia*, e forse la salvezza, poiché, in questa visione, come avrebbe scritto, molti secoli più tardi rispetto al sorgere della visione biblica del comandamento, ma con questa visione in intima, se non ortodossa, sintonia, Dostoevskij : «non si è grandi che nell'umiltà».

Un passo ulteriore fu compiuto da Kierkegaard che mise in luce il carattere intrinsecamente conflittuale di questa obbedienza, di questa fedeltà: «Se il dovere verso Dio è assoluto, il momento etico è ridotto a qualcosa di relativo...Dio è colui che esige amore

¹³⁷ Emmanuel Levinas, in *Quattro letture talmudiche*, Il melangolo, Genova 1982, pp. 67-97, fece una lettura appassionata del passo biblico in *Esodo*, 19:1-16: «Tutto il popolo, insieme, rispose dicendo: Tutto quello che il Signore ha detto, noi lo faremo». Egli avvertì come questo passo fosse fortemente in linea con l'assunto fondamentale del proprio pensiero filosofico che ad istruire la ricerca stessa della verità sia un incontro. Questo passo, cruciale, fu molto studiato ed interpretato, nel corso dei secoli, da tutta la tradizione rabbinica come emerge anche dalla lettura del Talmud, nonché nell'analisi di molti altri studiosi, anche contemporanei.

assoluto... Il dovere assoluto può condurre a fare ciò che l'etica proibirebbe, ma non può in nessun caso portare il cavaliere della fede a smettere di amare».¹³⁸

I valori morali, come possiamo intenderli, come cercare di definirli? Espressione della natura, della natura passionale dell'uomo e sussunti tutti nel comandamento *sui generis* dell'amore, o obbedienza ad un comandamento, ad un comandamento divino, a voler sottolineare il rapporto stretto che ha legato nella storia del pensiero filosofico, religione e morale, e pensiamo al testamento spirituale di Socrate, così come esso ci è stato tramandato nell'apologia: obbedienza allo *θέος*, compimento di un alto dovere umano, resa di una testimonianza morale, distacco dai sentimenti e dalle emozioni, umane troppo umane?

Ancora una volta, nella ricerca filosofico-morale, emerge questa questione, la questione che costituì l'ultima grande e vera preoccupazione di R. Ingarden e che rimase, nel suo pensiero, del tutto inadempita.

L'enorme difficoltà di definire i valori, e segnatamente, i valori morali, i più profondi e complessi dei valori: ancor più degli stessi valori estetici, essi si presentano come non oggetti, non immediatamente percepibili come i sentimenti, affezioni dell'animo, né, peraltro, riducibili a idee, concetti, sospesi tra natura e cultura.

L'altra questione, strettamente connessa alla prima, concerne l'investigazione su quale sia il rapporto che leghi l'uomo ad essi, se essi vadano intesi come una 'semplice' proiezione dei suoi desideri più intimi e profondi, se essi vadano intesi come questioni fondamentali al sorgere delle istituzioni giuridiche e politiche, in altri termini come necessità al vivere associato, etc. Anche questa questione si rivela essere, in se stessa complessa, di difficile soluzione ed aperta al sorgere di diverse interpretazioni, pur prendendo le mosse dalla considerazione, ampiamente condivisa in sede di studi morali, che occorra riconoscere il ruolo fondamentale che i valori morali svolgono nella vita dell'uomo.

Come di altre dimensioni della psiche umana, quali ad esempio l'intuizione, le creatività estetica, di esse non si può veramente dare una definizione 'more geometrico', poiché a conferire ad essi il loro stesso senso ultimo sarebbero -almeno secondo alcune interpretazioni- imponderabili, inconoscibili, e quasi impercettibili orientamenti interiori: morale sarebbe propriamente solo l'atto dettato dall'amore, disinteressato, espressione di una purezza di cuore.¹³⁹

Secondo questa lettura, non basterebbero i fatti, gli atti morali, né, naturalmente, le mere intenzioni. Azioni morali con effetti obiettivamente positivi, potrebbero essere dettate da motivazioni intime, imperscrutabili, di altra natura da quella morale e quindi esser, per così

¹³⁸ Søren Kierkegaard, *Timore e Tremore*, in *Opere* a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1972. Cfr. Romano Guardini, *Pensatori religiosi*, Morcelliana, Brescia 1977; e Bruno Forte, *La porta della bellezza; per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999. Scrive l'autore: «L'etica stessa non basta. Essa non apre ancora all'assoluto e perciò non libera veramente dalla solitudine dell'io, che ambisce alla ripetizione di sé. È quanto rivela la storia di Abramo, il 'cavaliere della fede'».

¹³⁹ Unita ad una libertà di coscienza appare la *conditio sine qua non* dell'agire morale, ed una pienezza di facoltà di giudizio, di discernimento.

dire, vanificate dall'interno, al loro stesso insorgere ed ancor prima di manifestarsi; e del tutto conseguentemente, buone, ottime intenzioni che rimanessero sempre allo stato potenziale non conseguirebbero la vera dimensione morale, la quale ultima chiede piuttosto un vero radicarsi nell'esistenza dell'uomo concreto e reale e della sua storia.

Una traccia di ricerca, in tal senso, potrebbe esser costituita dall'investigazione sull'origine della coscienza che, di essi, ha, dentro di sé, ed in fondo abbastanza chiara, l'uomo. Per quale via, dunque, si sarebbero formati, costituiti i valori morali, per quale via essi si formerebbero, si costituirebbero nell'essere umano?

Forse, la risposta a questa questione, almeno intuitivamente, potrebbe essere che essi sorgerebbero attraverso un metabolismo degli affetti, dei sentimenti più forti, trasformandosi in seguito e radicandosi a riflessioni, riconoscimenti di più ampio respiro.

Intuitivamente, si potrebbe essere indotti a credere che, all'origine di questo avvertimento del valore della vita, vi sarebbe l'amore, l'amor proprio, naturalmente, ma anche l'amore 'istintivo' verso l'altro, dimensione, quest'ultima, che presiederebbe al sorgere nell'uomo del rispetto verso l'altro, il desiderare il suo bene, il desiderio di vivere in una comunità umana, secondo una prospettiva rousseuiana, fiduciosa nel tratto sociale della natura umana. All'amore, sarebbe da ascrivere, anche, il formarsi di quel primo nucleo di predisposizione al riconoscimento dei valori morali, che, solo l'emergere della coscienza e della volontà può radicare, ancorare all'orizzonte dell'agire morale e responsabile nel mondo.

Ultimo baluardo della coscienza, nei momenti drammatici della storia fu proprio questa fedeltà ai valori, e, primo fra tutti, il rispetto e la difesa della vita umana, della sua dignità, dei suoi diritti.

Un ulteriore elemento di riflessione deve essere costituito dal rapporto armonico tra i valori. Il radicamento all'umano, al valore della vita dell'essere umano, al bene dell'uomo deve essere sempre tenuto presente come elemento fondamentale della dimensione morale; smarrendo l'attenzione all'uomo, ogni morale diviene fanatismo, fariseismo, ideologia foriera proprio di quei rischi e di quei pericoli che pretenderebbe di voler combattere e sradicare nel cuore dell'uomo e nell'effettualità storica e politica della storia.

Ed il rapporto tra valori ed ideologie politiche e sociali, valori che attraversano i secoli come universalmente riconosciuti quali elementi primari del vivere associato e della civiltà, appare anch'esso controverso proprio perché l'erigere a valore assoluto un valore sugli altri può essere riconosciuta come una delle origini di quel totalitarismo del quale le fondamentali analisi della Arendt ci restituiscono bene il clima 'ideale', morale e culturale, quel clima ideale non unicamente improntato alla mania di potere, e che è responsabile fin dall'origine del *totalitarismo* stesso.

VII. - Il ritratto, tra desiderio d'eternità e fragilità, mortalità.

Ripercorrendo l'intera storia dell'arte, emergono mirabili ritratti d'uomini e di donne del passato, di tutti i tempi e di tutti i luoghi, volti che hanno attraversato i millenni : i volti dipinti sulle mummie egiziane, le maschere mortuarie dei popoli antichi, i volti degli eroi, dei poeti e dei filosofi greci scolpiti nella pietra.

Di molte figure di grandi della storia, ma anche di uomini comuni del passato, ci sono rimaste quasi esclusivamente le espressioni dei loro volti, impressi nella cera, scolpiti nella pietra, dipinti sulla tela; espressioni enigmatiche ed intense, sguardi misteriosi e penetranti che sembrano guardarci come se fossero ancora d'uomini vivi, affascinanti testimonianze, che sono sopravvissute al tempo, presenze 'immaginarie' di coloro che, furono, e non sono più vivi.

Tutti i loro sogni, i loro desideri, i moti dell'animo, la loro stessa concezione dell'esistenza sembrano fuoriuscire, intatti attraverso il passar del tempo, dalle superfici dipinte, dall'incanto del marmo come se essi fossero consegnati alla storia : testimonianze mute, ma al tempo stesso rivelanti.

Molti ritratti nacquero da un incontro d'anime, in moltissimi casi l'artista cercò di carpire un segreto, una passione profonda, un intimo desiderio nello sguardo, nel volto che egli aveva di fronte, per poterlo esprimere sulla tela.

Questo si trasformò, a volte, in un serrato, metaforico, duello tra il genio dell'artista da un lato ed il potere dall'altro che si attendeva dall'opera la celebrazione encomiastica del suo prestigio. Nacquero così i ritratti dei grandi della storia, dietro le cui attitudini determinate dalla loro autorità, dal loro potere, dei quali l'opera d'arte doveva essere un'espressione così efficace da costituire un memento, monumentum, spesso ancora in vita, e persino un deterrente contro ogni tentativo di ribellione all'autorità dell'imperatore, del signore, del sovrano, del principe.

Altre volte, soprattutto nei ritratti femminili o di bambini, al di là del ruolo e della posizione sociale, del quale piccoli e grandi erano tutti ben compresi, qualcosa della naturalezza del loro animo, della sussidiarietà, per non dire marginalità del loro ruolo, traspare sotto forma di una certa tristezza.

Sono nati così quei ritratti che hanno espressa l'essenza non solo dell'espressione colta in quel momento, ma di un'intera esistenza, e che rivelano, a volte impietosamente, timori ed

angosce nascoste, smanie e bramosie segrete, ma anche l'acume di un ingegno come il mirabile ritratto di Erasmo da Rotterdam.¹⁴⁰

L'artista è in cerca del vero volto dell'umano, del volto dell'altro, ma al tempo stesso del proprio volto.

Una ricerca di identità, quella dell'artista, all'interno della quale, come nella fase dello specchio, la scoperta del volto dell'altro, gli rivela il suo proprio volto.

La creazione artistica diviene un lotta estenuante, contro la pura, neutra materialità, per salvare dalla consunzione del tempo, dalla morte, dall'oblio, il volto dell'altro ed il nostro.

Il vero volto appare, al di sopra, al di là di tutto quanto lo circonda, l'impalpabile sostanza "di cui son fatti i sogni" sembra poter esser colta e fissata nella sua inalterabilità per tutti i secoli venturi.¹⁴¹

Come nella fase dello specchio, descritta da Lacan,¹⁴² l'artista si identifica, per poi dissociarsi ancora dal suo soggetto.

Lo specchio riflette la sua immagine, ma gli rivela la sua limitatezza, la sua mortalità: nella scoperta della fragilità dell'altro, io scopro la mia, nell'avvertimento della mortalità dell'altro, io scopro la mia stessa caducità.

La contemplazione della bellezza, l'illusione della perfezione, la contemplazione della propria bellezza e perfezione cedono inesorabilmente il passo alla scoperta dell' 'anello che non tiene', della breccia nella granitica integrità della pelle di una figura giovane, e come nel cesto della frutta di Caravaggio,¹⁴³ qualche inizio di marcescenza, di lenta ma inesorabile decomposizione.

¹⁴⁰ Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion - Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Paris 2002. Si veda in particolare il § XI 'De la représentation à l'expression' p. 304. Si veda anche, per un accostarsi più storico-artistico a questi temi, volto a situare con precisione istanze e contesti artistici nei quali questo passaggio maturò, e con particolare riferimento alla comparsa ed all'affermarsi del ritratto nella pittura francese, René Huyghe, *L'art et l'âme*, Flammarion, 1960, e segnatamente i paragrafi: «L'essor de l'individu et la contrainte sociale»; «Le XVIII siècle révèle l'intimité»; «Le XIX siècle révèle l'intériorité»; «Résistance et déclin de la figure humaine», pp. 334-350. Si veda anche: Michel Régis, *Le beau idéal ou l'art du concept - 94e exposition du Cabinet des dessins*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 1989, in particolare il saggio "La quête de l'expression".

¹⁴¹ La fascinazione suscitata dall'arte per il suo potere di fissare un'espressione, i tratti di un volto, di immortalare un momento esercita un'influenza fortissima non solo sui posteri, ma già sui contemporanei. In uno scambio epistolare, Cecilia Gallerani, concedendo di inviare alla amica il proprio ritratto, ad opera di Leonardo, avvisava l'interlocutrice aver essa nel frattempo modificati tutti i tratti del volto, per esser stata fatta quell'opera in un'età ancor 'imperfetta'.

¹⁴² Jacques Lacan, *La fase dello specchio*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974. Ad integrazione di quanto qui osservato, e per una riflessione sul significato della presenza dello specchio in pittura, si veda anche, tra le pubblicazioni dedicate a questo tema, lo stupefacente saggio di Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir, essai sur une légende scientifique, révélations, science fiction*, Le Seuil, 1978, ed in particolare il paragrafo intitolato "Les miroirs divins".

¹⁴³ Caravaggio, *Natura morta*, Pinacoteca di Brera. Occorre qui ricordare come l'opera di Caravaggio, nel suo complesso, sia interamente volta ad esprimere questa visione incarnata, umanissima, anche dei temi religiosi, come emerge dalle bellissime "scene di Emmaus", dalla morte della vergine e da un'infinità di altri

La mimesi, la proiezione di tutte le proprie aspirazioni, desideri, sogni segreti ed inconfessabili sul volto, sul corpo della figura femminile che si va raffigurando, la metamorfosi del proprio essere, della propria anima, nel volto dell'altro, non dura che il tempo di un ritratto.

L'armonia fusionale, bramata fino allo spasimo nell'estasi amorosa, tra l'animo dell'artista ed il volto, il corpo della sua Galatea,¹⁴⁴ è destinata anch'essa, con il tempo, a scemare, a rivelarsi l'illusione di un istante.

Il tempo tutto travolge, tutto trasmuta, quella dolcezza dipinta sul volto degli innamorati cede anch'essa il passo alla mestizia, alla malinconia, alla nostalgia.

Al contrario di quanto accade in *The picture of Dorian Gray*, solo il volto dipinto nel ritratto non è segnato dal tempo, solo il volto dipinto conserva l'innocenza della giovinezza, ogni creatura viva è destinata a perdersi, ad invecchiare, il suo spirito stesso, come il suo corpo, perdono con il passar del tempo lo slancio, il vigore, la vitalità ardente della giovinezza.

L'uomo, come l'artista, si nasconde dietro i volti rappresentati, nascondendovi il suo vero volto, e se l'arte, nel suo complesso, può essere considerata come un tentativo di sottrarsi alla caducità di tutte le cose, salvando dall'oblio quanto è rappresentato e se stessi, l'arte del ritratto diviene una forma quasi teatrale di raccontarsi attraverso i volti delle persone ritratte, quasi quest'ultimi fossero altrettante maschere, che aderiscano così bene al volto del suo fattore da divenirne quasi indissociabili.¹⁴⁵

E dietro il volto, dietro la maschera del volto, forse il nulla? Secondo un'intuizione geniale, tutta teatrale, di Pirandello.

Un rimando all'infinito, di riflesso in riflesso, come in uno specchio, nell'impossibilità di vedersi come si è nella realtà, pur continuando a vedere, riflessa all'infinito la propria immagine, come in uno specchio, pura immagine, puro riflesso corporeo, visivo, disincarnato?

capolavori del grande maestro del seicento italiano ed europeo. Emblematiche, a questo proposito, appaiono anche le rappresentazioni, nella pittura fiamminga del XVII- XVIII secolo di ispirazione morale, ed in seguito anche spagnola, e soprattutto nel XVIII° secolo, anche francese (per limitarsi alle linee essenziali di una contestualizzazione storico-artistica della presenza di temi morali in pittura, e per tacere la loro comparsa fin dai secoli dell'arte alessandrina, e naturalmente nel corso di tutta la storia dell'arte cristiana), che si proponevano di rappresentare i falli morali attraverso le espressioni, le attitudini del volto e del corpo.

¹⁴⁴ Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion - Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon. Si veda in particolare il § III, *Le pouvoir de Pygmalion*, p. 80. Tra le molte rappresentazioni, pittoriche e scultoree, di questo mito greco antico, ricordiamo la sua fortuna in epoca vittoriana e segnatamente nel circolo dei pittori prerafaelliti, fortuna della quale sono testimonianza il ciclo di Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) ed in particolare la bellissima *Pygmalion and the image: The Godhead Fires* del 1758, e l'opera *Pygmalion and the image* di John Tenniel (1820-1914), nonché *Pygmalion and Galatea* di Ernest Normand.

¹⁴⁵ Appare, contestualmente, immediata l'associazione non solo con l'arte dell'attore che è se stessi e molti al tempo stesso, ma anche con l'arte del mimo.

Se così fosse, sarebbe il trionfo della sensualità fugace, delle immagini moltiplicantesi all'infinito, del gioco dei riflessi nello specchio, del perdersi per sempre nello specchio di Narciso.

Ma quest'immagine è infranta, così come ogni specchio è destinato ad offuscarsi, a non riflettere più, a frantumarsi, specchio rotto di una serva dice Joyce dell'arte irlandese, poiché l'immersione nella profondità della vita, nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, conferisce all'arte, un'altra bellezza : la bellezza del vero.

La meditazione sulla caducità dell'esistenza accompagna la storia della riflessione filosofica così come essa attraversa, sia pur più implicitamente, la storia dell'arte, ed in molti momenti storici, l'amore per la bellezza ha indotto a quella stessa riflessione, come il sogno di una perfezione perduta per sempre, il 'mito' della creaturalità della Genesi, così come, mutatis mutandis, il 'mito' del *Fedro*, la sua rielaborazione nel *Fedone* fu evocato per spiegare lo iato, che sembra sussistere e che sembra inesplicabile, tra un inestinguibile desiderio di perfezione, di felicità, di integrità e la natura umana quale essa appare ad uno sguardo realista.¹⁴⁶

Dall'azione sinergica del sogno delle cose elevate, amate fino alla follia,¹⁴⁷ e della contemplazione disincantata del vero, nacquero le opere artistiche più grandi, più penetranti; più profonda è la coscienza della colpa, o del proprio limite, più profondo il desiderio di redenzione ed i personaggi di Sofocle, di Shakespeare, di Racine, di Schiller, di von Kleist, commettono i loro errori, i loro peccati, con la coscienza lucidissima e profonda che essi stiano sbagliando, che essi stiano mancando in qualche modo, sia pur per compiere un dovere, per adempiere ad un fato.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Bibbia, il lettore italiano potrà fare riferimento alla Bibbia di Gerusalemme, *Genesi*, libro I, laddove si dice che l'uomo fu creato ad immagine e somiglianza di Dio. Nel tracciato della Bibbia, Il peccato dell'uomo contro la volontà di Dio, l'aver 'mangiato del frutto della conoscenza' è all'origine della cacciata dal paradiso terrestre, della caduta dell'uomo alla sua condizione caratterizzata da fatica e da dolore. Per quanto concerne il rapporto tra mito delle origini e creazione, ri-creazione artistica del mondo si veda: Jean-Jacques Wunenburger, *Le mythe de l'oeuvre ou le discours voilé des origines*, in: *Art, mythe et création*, Vrin 2000.

¹⁴⁷ In relazione al tema del rapporto tra genialità e follia, accanto agli studi classici dedicati alla sua centralità nei processi creativi nel Romanticismo, e del quale il libro di Michel Le Bris, *Le journal du Romantisme*, Flammarion, 2002, è un'interessante testimonianza, per una lettura psicoanalitica, tutta a favore dell'istanza dell'espressione artistica che diviene più ancora che un'espressione di genialità confinante con la follia, l'argine contro la follia, contro la malattia psichica, si veda, anche, il testo di Philippe Brenot, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Plon, 1997.

¹⁴⁸ In questi autori, di secoli, culture, personalità e concezioni della vita diverse, la lotta tra luce e tenebre, giusto e ingiusto, leggi morali e leggi del potere, della città, vitalità, istanze esistenziali e legge morale, etc. assume forme e connotazioni naturalmente assai variegata, ed indubbiamente si assiste, nella storia del teatro, come nella storia della cultura tout court, ad una progressiva interiorizzazione dei conflitti, estremamente evidente nel dramma moderno, ma quanto è significativo osservare in questo contesto è la forza, l'intensità con le quali queste conflittualità vennero percepite da tutti questi autori, ed il fatto che esse vennero concepite come costitutive dell'esistenza stessa, dimensioni ineluttabili contro le quali volontà e ragione costituiscono un argine assai fragile.

E se il padre del genio artistico è il dio Apollo, fulgente nella sua solarità dorata ed incandescente, la madre del genio è la penuria, la miseria, la necessità.¹⁴⁹

Nelle opere platoniche, si leva così struggente il desiderio delle altezze, contemplate solo per un istante, prima di nascere, prima di entrare in questa vita, in questo mondo sublunare, è l'immagine divina del carro del sole trainato nel cielo da un cocchio alato, che sembrerebbe durare per sempre, dura solo il tempo di una folgorazione, ed è presto, troppo presto, la caduta.

Sul monte Oreb, nell'altitudine tersa e desertica del monte dell'incontro tra l'uomo e Dio, là dove tutti gli altri incontri divengono possibili, così come la contemplazione dell'incanto della miriade delle stelle delle costellazioni nel cielo aveva accompagnato la promessa fatta ad Abramo di una discendenza più numerosa delle stelle del cielo, Mosé desidera ardentemente vedere l'Eterno.

Questo gli viene concesso solo per lo spazio di un'illuminazione fugace, una figura possente, circondata di una luce accecante, appena intravedibile di terga, passa e si dilegua nel nulla.

Una voce possente gli ricorda che non è dato all'uomo di vedere il volto di Dio e di continuare a vivere.

Nell'opera di Sofocle, quest'oscura conflittualità, scatenata dall'inconciliabilità della morale umana, delle leggi umane con gli imperscrutabili voleri del Fato, emerge in forma drammatica nelle figure di Edipo, di Antigone, di Medea.

In Shakespeare, prende la forma di un conflitto insolubile tra vita e dettami del dovere e della morale che spesso si risolve in un tradimento, in azioni compulsive e violente in nome del potere o dell'amore e che si traducono nel venir meno del rispetto dell'inviolabilità della vita altrui. Questa conflittualità drammatica emerge con straordinaria potenza in Amleto (tragedia nella quale, per converso, il dovere filiale, l'interiorizzazione delle istanze della figura paterna, prende il sopravvento sulla sacralità della vita stessa del principe danese), Otello, che sente montare dentro di sé la furia insana ed omicida della gelosia, Macbeth, attanagliato da rimorsi, ma anche nel Giulio Cesare nell'animo dei congiurati, nel dilemma di Giulietta, alla morte del amato cugino, morte che apre la ferita dell'impossibilità di conciliare il sentimento amoroso con i legami e doveri familiari.

In Racine, in *Fedra*, la coscienza della propria fragilità e della propria colpa, del potere devastante della passione è indissociabile dalla forza della passione stessa.

In Schiller, in *Maria Stuarda*, in *Anna Bolena*, la vita stessa, così teneramente passionale e persino interiormente fragile nella femminilità, è interamente sovrastata dalla coscienza della ragion di stato, sacrificata ai doveri della corona.

In von Kleist, nel *Principe di Homburg*, vita, giovinezza, felicità sono crudelmente, assurdamente ma coscientemente sacrificate in nome di un codice militare, inteso come valore assoluto, tutto prussiano, di onore, sudditanza al sovrano, obbedienza cieca agli ordini.

¹⁴⁹ Questa dimensione ispirata dell'unione tra genialità e miseria attraversa tutta la storia dell'arte, fino ai nostri giorni, le biografie stesse degli artisti ne sono tutte impregnate, andando, a volte oltre il dettato biografico rigoroso, sovrainterpretando alcuni elementi pure sorretti da un forte anelito ideale, spesso spirituale. Si veda, a questo proposito un'interessantissima monografia dedicata a François Millet, *Al di là dell'angelo*, ma anche e soprattutto, in *L'art moderne et la question du sacré*, a cura di J. N. Nillès, Cerf-Cerit, 1993, il bel saggio di Nathalie Heinich, *Martyrologie de l'art moderne: Van Gogh et l'irruption de la faute*.

Non è dato all'uomo di contemplare il proprio volto, di vedere se stesso come se egli potesse vedersi dall'esterno, e l'immagine riflessa dello specchio, dell'infinito numero di maschere, degli autoritratti, non è che l'illusione di un momento, poiché non è possibile fissare per sempre ciò che per definizione è l'espressione sempre mobile, cangiante del volto.

Non è dato all'uomo neanche di vedere il volto di Dio. L'uomo, l'artista può contemplare solo il volto dell'altro, ed in esso riflettersi per un momento, ma anche quest'ultimo gli sfugge, egli non può coglierne che un'espressione fugace, abbracciarne per un momento la dolcezza di un incarnato, di uno sguardo, per poi essere costretto dal passare del tempo a rassegnarsi alla trasmutazione di tutto quanto egli desiderava fosse per sempre e del quale l'arte del ritratto, dell'autoritratto, è una sua proiezione visionaria.

Le opere artistiche degli antichi sono in gran parte andate perdute, molte di esse sono rovinate dall'usura del tempo, alcune delle complesse simbologie contenute nelle opere degli antichi sono divenute per noi, ormai, inintelligibili, assolutamente indecifrabili.

Esse continuano ad esercitare un fascino profondo su di noi, e parte di questo fascino è dovuto proprio al mistero della loro incomprensibilità, e tuttavia occorre riconoscere che questa fascinazione, essendo venuti meno i presupposti culturali per la loro piena comprensione, è da considerarsi in gran parte illusoria.

Ogni rappresentazione dell'umano, che essa sia letteraria o pittorica e persino scultorea, incontra, sia pur molto più lentamente, sorte analoga a quella degli esseri umani stessi che ne furono gli autori o gli interpreti; e pur continuando a suscitare il fascino ipnotico dell'idolo, diviene nel passar dei secoli un'immagine affascinante, seducente, ma muta.

Sporgendosi sul bordo estremo della realtà, cedendo alla seduzione dell'illusione della propria immagine riflessa nello specchio dell'acqua, riflettendosi nella propria immagine, l'uomo riesce ad illudersi solo per un momento di potersi mettere in salvo dalla minaccia del tempo e della morte. Smarrendo la coscienza, perdendo il senso della sua realtà finita, l'uomo rischia di perdersi per sempre, di rimanere prigioniero del gioco di specchi da lui inaugurato per cercare se stesso, per proteggere se stesso dalla 'grevità' del reale, dalla caducità di tutte le cose.

Nel desiderio spasmodico di contemplare il suo volto, di nascondere il suo vero volto dietro la fissità perfetta, dipinta di una maschera, l'uomo rischia di perdere il suo volto.

Questa rincorsa contro il tempo é sempre votata allo scacco, nulla si salva al passare turbinoso del tempo, l'identità stessa dell'uomo, proprio come il suo corpo, il suo spirito, non può esser definita, fissata una volta per tutte.

Dietro tutte le illusioni, dietro tutti i deliri di onnipotenza, emerge la drammaticità della caducità dell'esistenza e la potenza inesorabile della morte.

L'arte stessa si svela essere, come scriveva Pirandello nel saggio sull'umorismo,¹⁵⁰ un tentativo di mettere del belletto su un volto soggetto al passar del tempo, e la commedia, la dolcezza stessa del suo intrattenimento, nasconde la tragedia dell'uomo, della donna che ricorre a questo penoso e disperato stratagemma.

Tutta la magia del teatro, come ci lasciò intendere Goldoni, nella sua ultima bellissima opera, *Una delle ultime sere di Carnovale* è nella dolcezza infinita del momento in cui è piacevole intrattenersi ancora un po', prolungare ancor un poco una nota, poiché la coscienza della sua fine ne suggella lo splendore, facendolo rotolare, attraverso lo scorrere dei secoli, come un piccolo testamento, tutto venato dalla dolcezza soffusa e dalla fine ironia che l'umile riconoscimento della propria caducità porta con sé.

Ma è impossibile conoscere veramente se stessi così come è impossibile vedere se stessi dall'esterno, come è altresì impossibile comprender a fondo gli avvenimenti storici troppo ravvicinati, definire le esperienze nelle quali l'emotività giochi un ruolo troppo coinvolgente.

Ed inoltre, occorre far seguire, a quanto detto sopra, la sottolineatura che la conoscenza, sia pur mai veramente obiettiva, di se stessi, è accompagnata da sofferenza, da sconcerto, da traumi come lucidamente vide ed espresse Edvard Munch, nella *Pubertà*.¹⁵¹

E impossibile per ciascuno di noi conoscere il nostro vero volto, vederlo dall'esterno come se esso fosse un oggetto; il volto, come, con rigore e profondità mirabili, ha sottolineato Levinas, sfugge a tutte le definizioni, in significativo parallelismo con l'impossibilità di afferrare il divino, con quel divino al quale l'uomo vorrebbe assomigliare al punto da considerarsi un dio: non solo votato allo scacco, ma idolatrico, questo tentativo, come il furto del fuoco agli dei di Prometeo, è tutta l'arte dell'uomo, forse la sua grandezza, quella potenza del desiderio che lo induce a morire per l'invisibile, ma anche la sua tentazione ricorrente.¹⁵²

¹⁵⁰ Luigi Pirandello, *Saggio sull'umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti Vari*, Vol.VI, a cura di Manlio Lo-Vecchio Musti, Mondadori, 1960.

¹⁵¹ Edvard Munch, *Pubertà*, 1894, olio su tela, 148×197 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo. Di Edvard Munch occorre menzionare in questa sede, quanto meno, anche *L'urlo*, opera nella quale un'angoscia che sfiora il parossismo si sprigiona con violenza incontenibile e devastante: la figura, centrale nella pittura, evanescente e fantasmatica come un'ombra, dallo sguardo terrorizzato, dal volto livido e dalla bocca aperta, cerca, invano, con le mani di proteggersi le orecchie dalla pervasività di un grido mostruoso, che si riverbera, da tutte le parti, come un'onda deformante tempo e spazio. La figura, il cui volto emaciato, i cui tratti cadaverici, evocano la presenza incombente e minacciosa della morte, della morte di chi non è mai stato veramente vivo, ricorda tutti gli embrioni-teschi, noti a tutti gli studiosi di Munch. Angoscia, ossessione e disperazione che fuoriescono dall'animo umano e si propagano nel mondo.

¹⁵² Su questo tema, si veda il breve ma intenso ed illuminante saggio di Jean Luc Marion, *Ce que nous montre l'idole* in *L'idolatrie*, La Documentation Française, 1990.

A quanto scritto nel testo, all'interno di un'interpretazione della complessa ed affascinante mitologia greca, potremmo aggiungere una riflessione sul mito di Sisifo (mito corrispettivo del mito di Prometeo), una magistrale riflessione, sul quale, ci è stata lasciata da Albert Camus, nel suo saggio omonimo.

Soprattutto nell'autoritratto, è scopertamente potente la tentazione dell'eternità, il desiderio di sottrarsi al tempo, il sogno della gloria, eppure non un giorno in più di vita può essere dato all'artista.

Molti artisti hanno dipinto un numero impressionante di volte il proprio volto, alcuni di essi restandone prigionieri, altri hanno dipinto nel volto degli altri sempre ancora una volta il proprio: lo sguardo inquieto e perduto di Van Gogh, lo sguardo pazzo e cattivo di Witkiewicz, gli occhi investiganti di Rembrandt, l'espressione triste e seria di Frida Kahlo, il tratto glaciale di Munch.

Ogni grande artista ci ha lasciato un autoritratto, sovente preziosissimo, in azione sinergica con tutta una serie di testimonianze e di documentazioni biografiche e storiche, a ricostruirne la personalità.

L'uomo non può sottrarsi al desiderio dell'auto-rappresentazione, e tuttavia ogni rappresentazione, proprio come sulla scena di un teatro, non è che una maschera : tutto è destinato a trasmutarsi.

La vita, nella sua stessa essenza non è altro che trasmutazione, evoluzione, processo.

La storia dell'arte nel suo complesso, colta nella prospettiva dell' antropologia culturale è intessuta di autoritratti, e più anticamente di maschere; quest'ultime esercitavano una funzione protettiva, un'azione consolatoria nei confronti dei vivi, sacrale nelle cerimonie rituali, trasfigurando, 'innalzando' il volto, che spesso incarnava in tal modo un ruolo di figura semidivina, di tramite tra il mondo divino e il mondo umano.

Dietro la maschera, così come dietro l'insistenza ossessiva di alcuni artisti nella riproduzione del proprio volto all'infinito, vi è, innanzi tutto, il desiderio di proteggersi, proteggersi contro le minacce del tempo, contro l'azione spersonalizzante dello sguardo degli altri, contro la opacità, la grevità del reale.

Nell'autoritratto, l'uomo traccia un suo profilo ideale, un suo doppio, una sua proiezione visionaria oltre i suoi stessi limiti, la possanza dell'umana dimensione fantasmatica vi si rivela tutta intera.

E, tuttavia, come dietro una maschera, l'uomo rischia di perdersi in questo sdoppiamento, in questo sdoppiamento, la cui funzione originaria era quella di difendere e di portare a piena espressione.

Si apre un solco incolmabile tra verità e rappresentazione, tra sogno e realtà, avvertito con struggente intensità da tutti i grandi del teatro, e tra questi da Shakespeare, da Cechov, da Pirandello.

Il dialogo con il compagno immaginario, proiettato fuori di sé ed ormai oltre se stessi, rappresentato dal proprio doppio, la lotta notturna con il proprio δαίμων, il modellare il proprio volto fissandolo nei materiali incorruttibili, per sottrarlo al tempo, amuleto contro il male, la ricostruzione del mondo a propria immagine e somiglianza, tentativo di ricostituire un'armonia originaria, perduta per sempre: tutto questo si rivela un'illusione.

Così come non è dato a nessuno di rientrare nel ventre della propria madre, né di nascere una seconda volta, e tempo, distruzione, e morte, tutto travolgono e dissolvono: non è dato

all'uomo su questa terra né di vivere per sempre, né la perfezione, né di possedersi fino in fondo.

E neppure l'incontro con l'altro, nel ritratto, soprattutto quando di persone care all'artista, è dato all'uomo, all'artista di possedere l'altro, pur arrivando a coglierne genialmente tratti essenziali della sua personalità.

Alcuni artisti, come Malczewski, come Lucien Freud, hanno rappresentato questo, mostrando l'artista che tentando di rappresentare l'altro, finiva col dipingersi addosso, col rimanere imbrattato di colore, senza riuscire efficacemente a raggiungere l'altro.¹⁵³

Nel cubismo, laddove l'intento era quello di cogliere l'uomo da tutte le prospettive, la violenza della penetrazione dell'artista non sembra in ultimo sortire effetti migliori.

L'arte di Picasso, nei suoi ritratti, laddove egli distrugge in mille pezzi il corpo femminile, per ricomporlo, secondo la sua interpretazione di quanto egli vedeva, coglieva di quei corpi - delle sue mogli e compagne - rappresenta forse una eloquente testimonianza della parabola distruttrice ed auto-distruttrice dell'arte contemporanea.

Resta l'interrogativo se quanto apparve a tutta la riflessione artistica delle avanguardie come un'arte che si limitava a suscitare il diletto, e che rinunciava all'ambizione di penetrare a fondo nella natura umana, notamente l'arte dei secoli passati, non fosse forse una manifestazione di profonda saggezza.

Resta la questione, pur nel riconoscimento del coraggio e della onestà dell'arte delle avanguardie, se il non spingere fino in fondo questo tentativo di conoscenza che mostra le ferite nelle carni, le ossa, la composizione, la decomposizione del corpo, dell'arte del passato, e persino cercare nell'arte una forma di consolazione, non fossero forme di consapevolezza profonda della disperazione che può provocare nell'uomo la visione, anche nell'arte, della dissoluzione dei corpi.

Rimane l'intuizione che accontentarsi della contemplazione della dolcezza soffusa su un volto femminile, che l'incarnato di pesca dei giovani visi femminili di Watteau contenesse in sé una poetica implicita, un'estetica, una vera e propria filosofia di vita.

Nella pittura di Frida Kahlo riaffiorano le violenze, le sofferenze, trasfigurate, trasformate in splendidi colori, le forme sensuali ed inquietanti di un corpo, di un volto, la fissità di uno sguardo che lascia trasparire quanto di quella vitalità sia stato vanificato da un intimo cominciare a morire che tutte quelle mortificazioni avevano prodotto, lasciandone tracce indelebili se non nel corpo, o almeno non tracce visibili, nell'animo.

¹⁵³ Jacek Malczewski, *I miei modelli*, trittico, olio su tela, 69×35. Firmato: Jacek Malczewski 1897. Kraków, Muzeum Narodowe. L'artista si rappresenta tra le donne amate, con gli occhi bassi intento a dipingersi sui calzoni. Lucien Freud, *Painter and model*, (1986-1987, olio su tela 159,6×120,7, collezione privata) dove l'artista rappresenta una figura femminile, pittrice, con il pennello in mano e gli abiti propri tutti dipinti, nella più assoluta paralisi, impossibilità di rappresentare l'uomo nudo, sdraiato sul divano, anch'egli con un'espressione di resa.

La pittura di Frida Kahlo è una metafora possente, della forza della dimensione fantasmagorica della creazione-ricreazione artistica, delle virtù taumaturgiche dell'arte, e contestualmente, dell'autoritratto.

La pittura, come una madre amorosa, come una confidente fedele, come l'amica immaginaria della sua infanzia, cerca di aprirsi un varco, di fare una breccia nella fissità di quello sguardo, di ripercorrere a ritroso la vita della pittrice per ristabilirne un'integrità perduta, per farne uscire i veleni, sovente espressi sotto forma di lacrime e sangue che rapprendono e paralizzano il presente.

La pittura diviene la grande narrazione, la grande levatrice che, attraverso un'arte maieutica, in un dialogo immaginario, inizialmente solo con se stessi o con un interlocutore creato dalla fantasia come propria proiezione ed, in seguito, rivolto agli altri, per comunicare loro qualcosa, per far sentire la propria voce, per ridar vita al sogno di una giovinezza ormai perduta, salva dalla disperazione, cura e rigenera.

Sulla grande scena del mondo, come sulla scena di un teatro che la pittura inscena con tutti i suoi simboli e le sue allegorie, facendo uso di una vera e propria magia, la pittrice mostra di saper ricreare il mondo a propria immagine e somiglianza, l'affabulazione, l'immaginazione, la sublimazione le consentono di sopravvivere, di sperare ancora.

Ripercorrendo a ritroso la totalità della sua esistenza, la pittrice ricompono quanto è stato frantumato fin dalla più tenera infanzia, raccontando a se stessa un'altra storia.

La narrazione sgorga come un fiume che rompe gli argini e si dispiega, prendendo corpo in forme, figure, figure animali, amuleti, che l'immaginario della cultura centroamericana e la pittrice stessa ha dentro di sé.

L'arte di Frida Kahlo è una forma di narrazione a sé ed agli altri di come la realtà dovrebbe essere, di come la vita dovrebbe essere, di come la vita avrebbe dovuto essere e forse non può più essere: tenerissima e commovente è in questo senso un'opera dedicata alla madre terra, rappresentata come una figura femminile, che tiene amorosamente tra le braccia la pittrice, ancor molto giovane, come avrebbe dovuto essere e non era stato nel rapporto con la madre.

La trasfigurazione artistica si profila come questo inesausto, amoroso tentativo di ricostituire un'armonia, un'innocenza originaria, perduta forse per sempre.

Un amore profondo per la vita in tutte le sue forme, nella magnificenza dei suoi colori, della rigogliosa vitalità del mondo animale che ricresce sulle ferite come l'erba spunta nuovamente sulle pendici dei vulcani ancora incandescenti.

Questo coraggio, questo amore per la vita, una sensualità tutta femminile che giustamente concepisce la sensualità come propria, come dimensione tutta interiore, incarnata nell'anima.

Così profondamente femminile, quest'arte è un'arte della vita più forte di tutto, anche quando di questa vitalità resta soltanto la capacità di soffrire.

I ritratti di Lucien Freud mostrano la nudità dell'esistenza, la sua vulnerabilità, la solitudine di tutti e di ciascuno, l'inesorabile solitudine degli esseri umani. Essi mostrano

anche il tentativo dell'uomo, ripiegandosi su se stesso, di sfuggire a questa condizione, a questo destino: un tentativo che ispira nell'artista ed in chi ha di fronte queste opere, compassione e rispetto.

Ciascuno è intimamente solo, abbandonato a se stesso, senza difese contro la solitudine, la malattia e la morte. Le sue figure sono compunte, tristi, rassegnate, ma piene di dignità, di onestà, di buone intenzioni. Questi volti, spesso abbassati, questi sguardi tristi rivelano la vanità di ogni sforzo umano.

Nel progredire di questo processo di consapevolezza, ma anche di rassegnazione fino ad una vera e propria resa, l'età vi gioca un ruolo cruciale, come emerge, inter alia, nel ritratto di due irlandesi, padre e figlio.¹⁵⁴

Dietro il loro tratto realistico, crudo nel mostrare come non vi siano nascondigli nei quali trovare rifugio, si nasconde forse una muta, inespresa, compassione dell'artista.

L'arte di Lucien Freud contiene in sé, implicitamente, un tratto morale per la sua capacità di penetrare nei più riposti anfratti del corpo e dell'animo, senza esercitare alcuna violenza.

Anime e corpi sono intimamente nudi, esposti a tutti gli eventi, fragili e mortali.

Il pensiero, la coscienza, un'intima consapevolezza li attraversano come un tarlo.

Lo sguardo dell'artista fruga ovunque nelle pieghe più riposte di quei corpi rannicchiati, in quella tristezza che si disegna agli angoli degli occhi, nelle pieghe dell'espressione della bocca, nella membra rannicchiate su se stesse o, al contrario, distese, allungate e come appiattite sulle superfici troppo piane, negli spazi troppo vuoti, atoni, incolori.

Tra cielo e terra, l'insostenibile leggerezza dell'essere torna e ritorna al riconoscimento della sua finitezza.

Non vi è alcuna protezione di fronte a questa aggressione della vita stessa, solo sconcerto, a volte un'attitudine assorta nel sonno, un'innocenza dolcissima e sognatrice, altre volte rassegnazione, una solitudine che tutto avvolge, muta disperazione.

Tutti appaiono sorpresi, sconvolti per la durezza della vita, intimamente rattristati per la propria condizione e forse inconsapevoli del fatto che essa appartenga a tutti ed a ciascuno.

Sembra non esservi consolazione possibile.

Di fronte a questi ritratti, si pensa che essi siano ombre d'uomini che furono vivi e che non sono più vivi, come se la vita si fosse essa stessa ritratta da quei corpi, da quelle anime, come se essi non avessero mai potuto vivere veramente, ma forse solo sognare, e sconfitte quelle timide premesse, sopravvivere fosse stata l'unica via. Vi si intravede come una poetica di purgatorio alla ricerca della luce, una luce che manca sempre, cosicché la vita si riduce ad attesa, un'attesa silenziosa e vana.

Francis Bacon sembra divorare, sbranare con lo sguardo la carnalità, la biologicità greve come una condanna dei corpi, più corpi che figure umane, che ha di fronte.

¹⁵⁴ Lucien Freud, *Due irlandesi in W. 11*, 1984-1985, olio su tela 172,7×141,6 cm, collezione privata.

E, naturalmente, non si tratta della ferocia dello sguardo dell'artista, ma della ferocia della vita stessa. Non è il pennello a lacerare come un coltello quei corpi, ma un cancro interno alla corporeità stessa, la sua dannazione.

L'artista violentissimo e passionale ci conduce nelle viscere dell'esistenza dove il sangue si mescola agli 'umori', le bramosie e la malvagità alla perversione, in quel mondo di carnefici e vittime nel quale sovente ciascuno di noi è al tempo stesso l'uno e l'altro ed è a volte vittima e carnefice di se stesso: l'unico e il doppio.¹⁵⁵

Un'arte drammatica, quella di Bacon, che mette a nudo la tragicità dell'esistenza.

Volti sfigurati, corpi decomposti, scene di una ferocia efferata, di una violenza inaudita, che sembrerebbero appartenere al mondo animale, veri e propri mattatoi a cielo aperto.¹⁵⁶

Alcune di queste scene mostrano la crudeltà come tratto antropologico, altri con il fine di rappresentare gli orrori del potere,¹⁵⁷ ma più in profondità si avverte come questa ultima sia l'elemento che più caratterizza la natura degli esseri umani.

VII.I. - DAL VISIBILE ALL'INVISIBILE: LA FRONTIERA DEGLI OCCHI NELL'OPERA DI OLGA BOZNANSKA

Una vita consumata dall'arte, pure ardente, intensa, libera. La vita di Olga Boznanska si riflesse senza residui nella sua arte, un'arte profonda e penetrante, raffinatissima ed a tratti inquietante.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Scrive Philippe Sollers, in *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard 1996: «L'Unique et le double: c'est dans ces coordonnés que Bacon travaille. L'Unique est l'héros tragique. Le double, l'épreuve du même en duel».

¹⁵⁶ È naturalmente il caso dell'interpretazione che Francis Bacon dà della crocifissione, una delle sue tele più drammatiche e sconcertanti, e che richiama un po', mutatis mutandis, l'interpretazione di Picasso di questo stesso tema. Si veda a questo proposito: J. Clair, *Visages des dieux, visage de l'homme - à propos des crucifixions de Francis Bacon*, in: *L'art moderne et la question du sacré*, sous la direction de Jean Jaques Nillès, Cerf Cerit, 1993.

¹⁵⁷ Philippe Sollers, *Les Passions de Francis Bacon*, op. cit. «Le sens de la peinture est désormais d'interroger à fond le Pouvoir, et, si possible, pour mieux le dévoiler, de se mettre à sa place. Ainsi en a décidé, en son temps, à Rome, le remarquablement masqué Vélasquez devant Innocent X : duel mémorable, inquisition pour inquisition, couleur pour couleur, regard pour regard».

¹⁵⁸ Olga Boznanska nacque a Cracovia nel 1865, figlia maggiore di Adam Nowny Boznanskiiego, ingegnere ferroviario, e da Eugenie Mondan, di origine francese, in seguito naturalizzata polacca.

Nel 1868 nacque la sorella Isabella (Isa), alla quale l'artista sarà legata per tutta la vita. Dopo l'educazione materna, comprensiva anche dei rudimenti del disegno, Olga frequentò negli anni 1884-1885 il corso di formazione artistica riservato alle donne tenuto da Adrian Baraniecki a Cracovia. Fin dal 1886, a soli ventuno anni, Olga lascia la famiglia e al sua città per completare la sua formazione artistica a Monaco di Baviera presso l'Atelier personale di Karol Kricheldorf. In quello stesso anno, per la prima volta, presenta due sue opere presso una mostra organizzata dalla Società degli Amici delle Belle Arti a Cracovia.

Nel 1887 in una lettera alla madre racconta il suo sconcerto di fronte alla tendenza della *vague* della pittura di Monaco di dipingere tutto senza colore, in netto contrasto con la pittura polacca coeva, ed al tempo stesso di

Nell'autoritratto del 1908, affiora nello sguardo e sul suo volto qualcosa di sognante, dolcissimo ed al tempo stesso misterioso, triste, evanescente come un'ombra, lucido fino alla follia. Il collo, il busto si tendono in uno sforzo estremo, fino a lasciare emergere, nello sguardo e sulle labbra, il sorriso sofferente ed espressivo della danzatrice che sembra volteggiare da sola nel vuoto.¹⁵⁹

quanto sia consapevole di dover imparare dal maestro Kricheldorf. Nel 1888 si trasferisce all'Atelier di Wilhelm Duzz e continua a presentare opere sue alla mostra presso la Società degli Amici delle Belle Arti.

Nel 1889 dipinge *Le floraie*, un'opera altamente simbolica, esposta insieme ad altre presso la Società degli Amici delle Belle Arti. Del 1891 è *Il girasole*, anch'essa simbolica. Nello stesso anno espone per la prima volta a Berlino. Nel 1892 muore la madre e nel novembre dello stesso anno si reca con il padre e la sorella a Parigi. Nel 1893 espone a Berlino, Monaco e Praga, dipinge il ritratto del pittore Paul Nauen ed ottiene la medaglia d'oro per il ritratto del fratello del pittore Hirschenberg. Nel 1894 soggiorna a Parigi presso la famiglia della madre e dipinge *La fanciulla con i crisantemi* ed ottiene la medaglia d'argento per il ritratto di Paul Nauen presso l'esposizione artistica di Lwow. Un critico anonimo scrive una recensione molto favorevole alla sua opera. Espone anche a Londra mentre a Vienna riceve per la stessa opera la medaglia d'oro.

Nel 1895 è chiamata a dirigere la scuola di pittura del professore Hummel a Monaco. Nel 1896 espone per la prima volta presso la Société Nationale des Beaux Arts a Champs-Mars a Parigi ed in una lettera al padre gli comunica che questo significava per lei l'accesso ad un nuovo paese. Esce in quello stesso anno una recensione entusiasta delle sue opere. Rifiuta la proposta di Julian Fałat di andare ad insegnare nel dipartimento femminile della Scuola di Belle Arti di Cracovia.

Nel 1898 si trasferisce definitivamente a Parigi. Nel 1900 si rompe il fidanzamento con Józef Czajkowski, al quale aveva fatto un bellissimo ritratto. Ottiene la medaglia d'oro alla mostra presso la New Gallery di Londra e prende parte alla secessione degli artisti di Monaco. Nel 1901 espone a Pittsburg. Nel 1904 è a Cracovia un mese per accudire il padre malato.

Nel 1905 espone a Cracovia, Londra e Monaco, dove ottiene la medaglia d'oro per il ritratto del pittore Samuel Hirschenberg. Nel 1906 scrive a J. Gradomskies della sua frenetica attività. Nel 1906 dipinge il ritratto di Feliks Jasienki. In quello stesso anno muore il padre. Nel 1908 lavora all'Accadémie de la Grande Chaussière e nel 1909 espone alla mostra di pittura "Cent tableaux. L'exposition de Mademoiselles". Nel 1910 ottiene la legione d'onore. Si susseguono riconoscimenti, premi, mostre, tra le quali ricordiamo la partecipazione alla Biennale di Venezia. Nel 1914, con l'inizio della guerra attraversa un momento molto triste. Nel 1915 e nel 1919 espone le sue opere a Vienna e a Pittsburgh e nel 1921 prende parte alla prima esposizione ufficiale degli artisti polacchi a Parigi.

Nel 1926 esce sulla rivista polacca delle Belle Arti un lungo articolo su di lei. Dal 1932 al 1933 vive in una condizione di vera e propria miseria e di disperazione. Nel 1934 muore la sorella Isabella in circostanze alquanto misteriose, si ritiene un suicidio. Nel 1935 espone a Berlino. Nel 1936 alcune sue opere vengono acquistate dal governo polacco. Nel 1937 ottiene a Parigi il premio Grand Prix per la pittura. Nel 1938, alla Biennale di Venezia, Vittorio Emanuele III compra il ritratto di Kostancja Dygatowa e l'artista ottiene di essere insignita dell'ordine "Polonia restituita, IV classe". Nel 1939 presenta un'opera *Ritratto di parigina* ad una mostra di pittura a New York. Nel 1940, il 26 ottobre, muore a Parigi e viene sepolta nel cimitero di Montmorancy.

Per tutte le indicazioni biografiche, nonché per tutte le informazioni relative alle date di composizione delle opere, alle recensioni alle opere stesse in occasione delle esposizioni internazionali, e per altre preziose indicazioni ci siamo riferiti alla accurata ed approfondita biografia di Maria Rostworowska, *Portret za mgła Opowiesc o Oldze Boznanskiej*, The Christopher Radko Foundation for Children, Wydawnictwo Terra Nova, Warszawa 2003; nonché al bel saggio di Anna Król, dedicato alla sua pittura, *Olga Boznanska, Malarstwo*, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2001, e della stessa autrice, *Olga Boznanska*, Wydawnictwo Dolnoslaskie, Wroclaw 2002.

¹⁵⁹ *Autoportret* (Autoritratto), olio su tela 71×51 (1908) Museo Nazionale di Cracovia.

Uno sguardo che lascia trapelare accanto all'orgoglio di aver fatto ogni cosa da sola nella vita, la percezione della vanità di ogni sforzo e desiderio umano, consapevolezza acuita anche da quella solitudine che dopo la rottura del fidanzamento con Józef Czajkowski (1872-1947) caratterizzò fundamentalmente tutta la sua esistenza.

Un mistero si cela dietro quello sguardo, un mistero di fatiche estenuanti, di solitudine e di difficoltà sempre affrontate con coraggio ed in silenzio, un mistero appena nascosto dalla tensione alla libertà ed all'indipendenza.

L'arte stessa dovette spesso apparirle come un'illusione, e proprio per questo, somma rappresentazione della vita.

Quella di Olga Boznanska fu una vita dura, difficile, solitaria, spesa quasi interamente all'interno dei suoi studi, a Monaco di Baviera prima, a Parigi in seguito, per più di quarant'anni e qualche tempo a Cracovia, nella penombra di stanze piene di quadri appesi alle pareti, appoggiati al muro, per terra.

L'artista lavorò per tutta la vita con un ritmo impressionante,¹⁶⁰ attraversò momenti di intensa gioia per l'ebbrezza della creazione ed il susseguirsi di riconoscimenti personali ed ufficiali alla sua opera, ma anche momenti di grande tensione, di sconforto, di angoscia e di vera e propria miseria.

Nella Parigi degli anni venti e trenta, l'artista polacca condusse una vita appartata, spesso sulla soglia della sopravvivenza, intensamente dedita alla pittura.

Mentre la sua fama artistica crebbe incessantemente, tanto che molti venivano a farsi ritrarre da lei, continuava ad essere costretta dalle necessità a vendere quasi tutte le sue opere per vivere.

Alla sera, un grande silenzio avvolgeva la sua casa, una casa dove vi erano sempre persone di passaggio come sulla scena di un teatro, ma dietro le cui quinte, spente le luci della ribalta, rimaneva il nume tutelare dell'*atelier*, il genio della lampada caleidoscopica dell'arte del ritratto, l'artista sola che sembrava comprendere coloro che aveva di fronte e che, tuttavia, fu sempre in qualche misura incompresa da quest'ultimi.¹⁶¹

Marcin Sambicki, in un articolo, pubblicato in *Sztukach Pięknych* nel 1904, descrisse la pittrice come una donna minuta dalla figura esile e distinta, pallida in volto, con il viso allungato e fine, occhi neri, penetranti e profondi, sempre all'interno del suo studio, circondata da pennelli, stracci, colori, spatole.

¹⁶⁰ La pittrice polacca dipinse più di tremila opere, tra oli, pastelli, carboncini, schizzi, etc, molti dei quali fu purtroppo costretta a vendere per vivere, ora appartenenti a collezioni private.

¹⁶¹ Si veda, a questo proposito, l'affascinante tela del 1897, *Nell'Atelier*, olio su tela, 47,5×40,5, che raffigura la pittrice aggirarsi nell'*atelier* come una presenza notturna solitaria e misteriosa.

Olga Boznanska condusse sempre vita appartata anche rispetto al gruppo degli artisti polacchi a Parigi, sebbene gli artisti più giovani andassero spesso a trovarla, a chiederle aiuto e consigli. Dopo aver risolutamente declinato l'offerta di dirigere il dipartimento femminile dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia, compito che essa riteneva assolutamente non interessante ed anzi assai limitativo del suo talento, proprio perché a Cracovia dipingere era ancora appannaggio delle fanciulle di buona famiglia accetterà invece di presiedere il circolo delle giovani artiste polacche a Parigi, circolo nel quale si formerà anche Mela Mutter.

Eppure l'artista credeva profondamente nelle relazioni d'amore e di amicizia, come documentano, *inter alia*, le sue lettere alla madre, al padre, alla sorella, agli amici ; lettere piene di confidenze sincere e del desiderio di condivisione reale con gli altri delle fatiche e delle difficoltà del vivere. Dalla lettura di queste lettere, emerge accanto alla consapevolezza del proprio talento artistico, la percezione un po' rassegnata con se stessa che questo non sarebbe bastato a colmare la sua solitudine.

Dipingere era veramente la sua vita, ed alla pittura Olga Boznanska si dedicò con un'alacrità tale da smarrire a volte il senso del reale ed il desiderio stesso di vivere.

Con gli anni, acquisì una straordinaria capacità di penetrare nell'animo umano, sempre sospeso tra desideri e miserie e di coglierne l'essenza individuale, peculiare della figura che aveva di fronte e della quale l'artista polacca sapeva riprodurre con finezza espressiva non solo le caratteristiche fisiche ma i tratti psicologici.

Così essa rappresentò anche se stessa, sospesa tra coscienza e desiderio dell'oblio, lucida fino alla follia, appassionata conoscitrice dell'animo umano fino all'assuefazione.

Questo stato d'animo emerge anche dal suo sguardo nelle fotografie dell'epoca¹⁶², immagini che ci restituiscono quella espressione di composta dignità e quasi rassegnazione, come stadio finale di quel originario desiderio di felicità, di affermazione e ribellione, nonché dell'estenuazione suscitata dall'investigazione del foro interiore dell'animo umano, ed infine, ma non ultimo dall'estenuazione prodotta dal lavoro stesso del dipingere, un lavoro che non era soltanto vocazione ma anche costrizione dettata da necessità.

Non più giovane, non bella, e molto stanca, eccola ritratta in una foto del 1936, all'età di settantun anni nell'atto di dipingere. Eppure, il fascino dell'incisività di quel gesto, la spavalderia della sigaretta tra le labbra, la disinvoltura con cui tiene in mano il pennello, lasciano intravedere, dietro all'atteggiarsi ad un accentuato senso di indipendenza, l'infaticabile tenacia, la laboriosità di un'arte che è destino più ancor che passione e scelta, la forza misteriosa di una personalità profonda, segreta, nascosta dietro la missione della vestale dell'arte, dietro l'attitudine un po' fanciullesca e bizzarra dell'artista famosa.

Tanto realismo, dolcezza, poesia, intensità nell'animo, nella mente e nel cuore ed il talento di sapere esprimere tutto questo con i colori sulla tela, eppure tutto questo doveva apparirle inesprimibile ed irrealizzabile nella vita. Da questo, forse, nasceva la sua malinconia, una malinconia tanto profonda quanto vera, sobria, senza alcun'ombra di posa letteraria, ed anzi tutt'uno con il coraggio e la tenacia necessari a vivere.

Così viene spontaneo chiedersi che cosa attraversasse l'animo dell'artista, concentrata con una foga ed una passione quasi folli sulla tela, dall'alba al tramonto mentre tutto fuori

Inoltre, Insieme a Slewinski, per i giovani artisti polacchi a Parigi, fu sempre la figura di riferimento più importante e significativa di "Sztuka", la società degli artisti polacchi in Francia.

¹⁶² Preziose per ricostruirne la biografia, le fotografie raffiguranti la pittrice polacca sono state raccolte e sono ora anch'esse conservate presso l'Archivio Olga Boznanska, presso il Museo Nazionale di Cracovia.

era vita, certo anche lavoro operaio e tante fatiche, ma vita, e pensiamo soprattutto alla vita artistica per antonomasia, quella Vie de Bohème degli artisti parigini suoi contemporanei.

In verità, Olga Boznanska aveva un'anima solitaria, uno spirito libero ed indipendente, capace di vedere e di accettare il vero su di sé e sugli altri, capace di creare dal nulla le figure, le forme, gli sguardi, il sorriso, capace di tendersi un uno sforzo spasmodico comprensivo del reale ed oltre il reale stesso nel suo puro apparire. Nonostante questa immersione nella realtà, una realtà alle volte greve, ella seppe ergersi al di sopra di tutto, le fatiche, le privazioni, i desideri irrealizzati, per l'elevazione dei suoi sogni e delle sue aspirazioni.

L'opera pittorica

Così l'artista stessa definì nel 1909 le proprie opere: «I miei quadri appaiono splendidi poiché dicono il vero, sono onesti e nobili. Non vi è in essi traccia di affettazione o manierismo, né mancanza di sincerità. Sono vivi, silenziosi e separati da coloro che li osservano come da una cortina luminosa di luce. Essi esistono in una loro propria atmosfera».¹⁶³

La definizione appare quanto mai illuminante per comprendere non unicamente la sua opera in sé, ma anche gli intenti, l'orientamento estetico profondo ad essa sotteso e costantemente presente della pittrice stessa, ciò che essa si proponeva di esprimere attraverso l'arte.

E tuttavia, nel corso della sua vita, è chiaramente individuabile anche un significativo processo evolutivo che si caratterizza per la presenza di una stagione giovanile monachese, dominata dall'influenza della pittura di Wistler e di McNeill, e dai colori pallidi e smorti, per il progressivo e successivo affermarsi di un'inclinazione al simbolismo, della quale sono espressioni significative tele come *Le fioraie*¹⁶⁴ ed *Il girasole (bambina con il girasole)*¹⁶⁵ del 1891, nonché, indubbiamente, la bellissima *Fanciulla con i crisantemi*¹⁶⁶ del 1894, dipinta due anni dopo la morte della madre ed a lei idealmente dedicata.

Con il passare degli anni, accanto all'emergere di un'istanza realistica, a volte un po' cruda, si affinarono le sue doti di penetrazione e di espressione artistica delle caratteristiche psicologiche e persino dei moti interiori dell'animo umano.

¹⁶³ Da una lettera della pittrice a Julia Gradomska del 1909, in riferimento alla sua partecipazione alla mostra "Cent tableaux. L'exposition des Mesdemoiselles".

¹⁶⁴ *Kwiaciarki* (Fioraie), olio su tela 65×85 (1889) Museo Nazionale di Cracovia.

¹⁶⁵ *Slonecznik; Dziewczynka ze slonecznikiem* (Girasole; bambina con il girasole), pastel pap 64×48 (1891).

¹⁶⁶ *Dziewczynka z chryzantemami* (Fanciulla con i crisantemi), olio su tela (1894) Museo Nazionale di Cracovia.

La pittura, raffinatissima, divenne quasi traslucida, i volti si affinarono, l'intensità dello sguardo, la bellezza delle mani affiorarono sulla superficie della tela, mentre i corpi sembravano come ritirarsi nell'ombra, inghiottiti dalle tenebre, dematerializzarsi.¹⁶⁷

Nascono, in questi anni, alcune delle sue opere più belle, come il ritratto della signora Jadwiga z Sanguszków Sapiezyny del 1910¹⁶⁸ e quello di Zygmunt Puslowski del 1912,¹⁶⁹ opere nelle quali dominano la tristezza, la profonda onestà ed il senso della propria dignità.

Dall'analisi accurata delle sue opere della maturità, emerge nitidamente soprattutto la progressiva concentrazione dell'attenzione dell'artista allo sguardo della persona, all'espressione degli occhi,¹⁷⁰ intorno al quale ruota tutto il resto della figura e della tela.

Gli occhi appaiono di una luminosità e trasparenza veramente impareggiabili, ed aprono un varco alla scoperta dell'anima, della quale nulla può rimanere veramente nascosto.¹⁷¹ Assistiamo al dispiegarsi sotto i nostri occhi dell'immensa varietà delle passioni umane:

¹⁶⁷ Scrive di lei Barbara Kokoska in *Polski Malarstwo*, Kluszczynski, Kraków 2001: «Olga Boznanska depicted figures in a shimmering haze, progressively depriving them of their actual shape, to a point where they lost all reality. [...] She knew how to use this talent and invest her dematerialised characters with inner expression. It was an expression based on impressionist vibracy, under the surface of which the sitter's entire inner world is hidden. The space of her painting is narrowed and her deformed characters seem to solidify into flickering spot of colour. In time, her painting flattened as the figures merged with the background. But as they coalesced with the setting, the more intense their psychological portrayal became. "My pictures are truthful, honest, noble, and free of pettiness, mannerism and deceit. They are silent, but they live". Her struggle for truth in painting was reflected in her portraits, which became in time more and more synthetic. Gradually, she eliminated all that was superfluous or which merely served as decoration, concentrating instead on the faces and hands of her sitters. The colour scheme of her painting was usually limited to subdued greens and greys in which she discovered a gamut of nuance, producing a whole range of effects, noble, coarse, light, warm or mute [...] They remained greyish and hazy, with fuzzy outlines and as before, they emanated sadness and nostalgia, typical of Boznanska entire oeuvre».

¹⁶⁸ *Portret Jadwigi z Sanguszków Sapiezyny*, olio su tela 116×96 (1910) Museo Nazionale di Cracovia.

¹⁶⁹ *Portret Zygmunta Puslowskiego*, olio su tela 112×88 (1912) Museo dell'Università Jaghellonica.

¹⁷⁰ Nel 1904, in occasione della presentazione di alcune sue opere alla mostra di pittura del Salon de la Société Nationale di Parigi ed al Internationale Kunstausstellung di Düsseldorf, così scrisse di lei un critico rimasto anonimo, sulla gazzetta parigina: «Se dovessi assegnare un annuale riconoscimento lo assegnerei senza esitazione alla signorina Boznanska per i suoi due ritratti virili. Specialmente per uno di essi: il ritratto dell'uomo con gli occhi verdi; è veramente perfetto. Essendo la signorina Boznanska sicura che gli occhi umani sono uno specchio dell'intera vita, pensiero intelligenza, cerca di dipingerli nella forma più realistica possibile, concentrando l'intensità del dipinto negli occhi e rendendoli il motivo essenziale, quello che per primo attrae e cattura la nostra attenzione. Ella compie questo in modo eccellente. Quantunque la pittura di Olga Boznanska non assomigli a quella di Carrière, essa ci ricorda la profonda psicologia di Carrière» (traduzione non letterale della scrivente).

¹⁷¹ Così scrisse della sua pittura, sul numero del 15 di Maggio del 1904 della rivista parigina "Plume", un critico anch'esso anonimo: «I capolavori della Signorina Boznanska sono molto personali. I suoi intensi ritratti sono dipinti con tratti molto fini del pennello, che sono al tempo stesso molto delicati. Il ritratto del pittore Hirszenberg, con gli occhi sognanti, caratteristici dell'uomo del Nord, e la testa sorretta dalla mano, è molto interessante. Olga Boznanska sa comporre l'intera pittura perfettamente bene e sa enfatizzare le forme caratteristiche del modello. Il suo talento unisce alla perfetta conoscenza della psicologia, la padronanza nell'uso del colore», articolo conservato nell'archivio Olga Boznanska, presso il Museo Nazionale di Cracovia (trad. non lett. della scriv.).

accanto al candore dell'innocenza di alcuni sguardi infantili, ecco emergere l'intensità e la risolutezza di altri sguardi adulti, il moto di ribellione della popolana,¹⁷² la sagace ma inquietante penetrazione dell'espressione delle due figure del ritratto di coppia del 1920.¹⁷³

Su quei volti, si alternano muta rassegnazione e crudo spirito di rivolta e se alcuni sguardi si perdono nel vuoto con quel principio di assideramento dello spirito che precede la necrosi del fatalismo,¹⁷⁴ altri guardano dritto negli occhi colui che è di fronte al dipinto, con un'intensità ed immediatezza a volte addirittura ostile.

Così, nel ritratto di Wladyslawa Chmielarczykówna¹⁷⁵ da bambina si coglie già l'emergere di quella forte personalità e del desiderio di dominio sulle cose e sulla vita che faranno di lei la moglie di un artista famoso.

Sul volto di Wyspianski,¹⁷⁶ ritratto da Olga Boznanska nel suo ultimo anno di vita, si colgono i segni dell'infelicità e della malattia. Più di tutto colpisce quello sguardo penetrante, ma al tempo stesso sfuggente e fugace di chi sa di dover morire.

Nel ritratto di due giovani dame del 1898,¹⁷⁷ emerge accanto al desiderio di protendersi in avanti per scoprire la realtà, il repentino ritrarsi di nuovo di fronte alla percezione delle bruttezze del mondo.

Nel ritratto, appena abbozzato, ma raffinatissimo, della sorella Isa del 1900,¹⁷⁸ traspare il suo carattere sospettoso ed ipocondriaco, così come nel ritratto di un'amazzone,¹⁷⁹ sempre raffigurante l'amata sorella, la sua inguaribile malinconia, quella che la indurrà al suicidio.

Ciò che più colpisce dei suoi ritratti è che essi furono quasi sempre di persone non giovani, non belle, non ricche, eppure nei loro sguardi vi è un'intensità esistenziale ed a volte una tensione drammatica a cui manca soltanto la parola.

Infatti, accanto ai ritratti su commissione, ad esempio di giovani donne americane ricche o di persone illustri del mondo artistico e culturale polacco, anch'essi sempre raffigurati così come erano, con un intento realistico e senza alcun intento di ornamento o abbellimento,

¹⁷² *Portret kobiety*, olio su cartoncino, 71,2×52 (1900) opera datata e firmata a destra in alto.

¹⁷³ Così scrisse del suo talento artistico nella ritrattistica Edouard Sarradin, in un articolo, pubblicato sul "Journal des Débats", del 13 Aprile 1907: «La Signorina Boznanska non è solo eccellente nell'uso del colore, ella è anche sottile e delicata ed è anche capace di comporre un'armonia di ombre, di colori, scuri, grigi, argentei, verdi ed opalescenti. È sensibile e capace di penetrare nell'animo umano. La vita dell'anima può essere colta negli occhi e sulle labbra e nella delicata sottigliezza e semplicità dei volti. Puoi leggere tutto da questi volti, anche se essi non sono realisticamente precisi. Olga Boznanska è perfetta nel dipingere le persone in modo naturale», articolo anch'esso conservato nell'Archivio Olga Boznanska presso il Museo Nazionale di Cracovia (trad. non lett. della scriv.).

¹⁷⁴ *Ritratto d'uomo col bicchiere in mano*, periodo tra le due guerre, collezione privata.

¹⁷⁵ *Portret Wladyslawy Chmielarczykówny*, olio su tela 56×60 (1906) Museo Nazionale di Breslavia.

¹⁷⁶ *Portret Stanisława Wyspińskiego*, olio su tela, 66,5×46,5 (1905) Museo di Bochnia.

¹⁷⁷ *Portret dwóch młodych dam* (ritratto di due giovani signore),olio su cartoncino,110,5 80(1898) Museo Nazionale di Cracovia

¹⁷⁸ *Portret siostry*, olio su cartoncino, 71,2×52 (1900) collezione privata. L'artista era molto affezionata alla sorella, tanto che alla sua morte scriverà di non avere più ragioni di vita.

¹⁷⁹ *Amazonka*, olio su tela (1891).

troviamo il ritratto di giovani e vecchi sconosciuti, e tra questi ultimi, quelli di alcuni di quei rifugiati ed emigrati polacchi e russi a Parigi, che si rivolgevano alla pittrice per chiedere un aiuto e che non uscivano mai da casa sua a mani vuote.

La produzione ritrattistica appare senz'altro dominante nell'opera dell'artista, ma non mancarono, tuttavia, paesaggi,¹⁸⁰ scorci di città e monumenti¹⁸¹ rappresentazioni di interni, soprattutto del suo atelier,¹⁸² e visioni dalla finestra dell'atelier, del cortile, del giardino, delle case circostanti,¹⁸³ nonché rappresentazioni, anch'esse bellissime, di fiori e più in generale nature morte.¹⁸⁴ Pur presenti in tono minore nella sua opera, furono anch'esse di rara bellezza e raffinatezza per quella sua capacità di cogliere con squisita finezza il riverbero della luce sulle superfici. Soprattutto in alcune rappresentazioni floreali emerge il tratto impressionistico della sua pittura, meno presente nella ritrattistica.

Olga Boznanska dipingeva quasi sempre ad olio, molto raramente a pastello. Nelle sue opere dominano il grigio¹⁸⁵ ed i colori opalescenti, più in generale le tinte tenui, volte a creare un'atmosfera quasi surreale, misteriosa, incantata.

Analisi di un'opera

La *Fanciulla con i crisantemi*¹⁸⁶ ritrae una sparuta, impaurita, fanciulla dai tratti esili e raffinati, pallida in volto e con uno sguardo triste. Tra le mani ha dei candidi crisantemi, mentre dietro di lei si staglia un'ombra oscura, forse quella della persona morta. Un tenue

¹⁸⁰ Si veda ad esempio il bel paesaggio con il viadotto del 1890.

¹⁸¹ Si vedano il suggestivo quadro raffigurante la cattedrale di Pisa del 1905, nonché il bellissimo scorcio de l'Église des Invalides a Parigi del 1899.

¹⁸² Molto intensi tra tutti spiccano quello del 1906, raffigurante un angolo del suo studio artistico con una mensola sulla quale sono appoggiati dei vasi di fiori, davanti ad uno specchio, vicino alla finestra aperta dalla quale entra tanta luce, e quello del 1908, che rappresenta l'interno del suo studio avvolto in un'atmosfera veramente magica, nella quale si intravedono le profilature dorate delle cornici del quadri, un divano azzurro ed una poltroncina di legno intagliato.

¹⁸³ Si pensi alle raffigurazioni delle case vicine come quella del 1885, ma soprattutto allo scorcio dalla finestra dall'alto di una via parigina del 1903.

¹⁸⁴ Tra tutti emergono per la loro bellezza, l'olio su cartoncino rappresentante le piante sul terrazzo del 1903 ed i gladioli del 1930.

¹⁸⁵ Nel 1906, dopo la morte del padre, l'artista divenne sempre più triste e malinconica, come ben documentano anche le sue opere di questi anni, dai colori tenui e soffusi, dall'atmosfera sospesa e sognante.

Così si esprime a proposito della sua pittura di quel tempo, il 20 Maggio 1906, un critico di "Eclair": «Ciò che ci induce ad arrestarci di fronte alla pittura di Olga Boznanska non è certamente la percezione della sua maestria, che appare ardua e persino povera. Al primo sguardo, i suoi quadri sono solo proprio tristi. Ma non devi giudicare troppo rapidamente, in questo caso non devi farti scoraggiare dalla prima impressione di un certo disordine e grigiore. La maestria è nascosta dietro il grigiore. La sua pittura è piena d'ansia, ma delicata e lo sguardo fine della pittrice è percepibile in essa. Il desiderio della Boznanska di concentrare nella sua opera la conoscenza psicologica è da ammirare nei suoi capolavori. Non molte opere pittoriche famose vi colpiscono così tanto per la loro autenticità e per la percezione di essere in contatto con l'arte vera».

¹⁸⁶ *Dziwczynka z chryzantemami*, (1894), vedi nota 166.

grigio azzurro avvolge la figura dell'adolescente, interamente ricoperta da un abito anch'esso azzurro.

Sul volto della fanciulla, accanto ad una dolcezza soffusa, si dipinge il timore del tempo rappreso, fermato, il silenzio assoluto della morte, la paura dell'inghiottimento e del nulla.

Il suo sguardo è tanto intenso quanto struggente, e come assorto in un tempo ed in uno spazio surreali ed immobili. Nell'inconsapevolezza del candore infantile, scorgiamo la chiave di lettura di tutta l'opera: essere vivi, essere sopravvissuti alla morte, ma sotto il dominio del passato, del ricordo, del sogno.

L'ispirazione profonda all'origine dell'opera ricorda la fanciulla alla finestra di Wyspiański, soprattutto per quella tristezza muta e sgomenta che affiora nello sguardo, pur essendo le due opere, per altri aspetti, molto diverse.

E tuttavia, in entrambe le opere, domina la malinconia per qualcosa o qualcuno perduto per sempre. Un pathos le attraversa tutte e due, con una venatura di infelicità irrimediabile, che prende le forme della malinconia, una malinconia che in realtà nasconde la tragedia della vita.

Come nei drammi di Maeterlinck,¹⁸⁷ si sprigiona un'inquietudine che si insinua nei più riposti meandri della coscienza fino ad irretirne e paralizzarne le energie vitali.

In un silenzio surreale, appare in tutta la sua forza il sogno, quel sognare senza fine che inghiotte per sempre lo spirito umano. La percezione angosciosa dello spazio, l'ombra del passato impediscono da ogni lato un ritorno al reale, eppure la sofferenza di quella percezione dell'esistenza è reale, muta disperazione.

¹⁸⁷ Nel 1902, Ignacy Nikonowicz aveva scritto sulla sua ispirazione artistica, in un suo bellissimo articolo, dal titolo *Szara malarka* (La pittrice grigia), pubblicato il 14 febbraio 1902 sulla rivista polacca "Słowa Polskiego": «Da ogni parte si diffondono incubi grigi, lo sguardo del giorno è coperto dalla nebbia della sera. La notte sottrae il colore agli oggetti e li circonda di un velo di grigiore. Le ore grigie richiamano alla mente la pittrice grigia. La sua pittura è come avvolta dalla nebbia serale. Essa è la personificazione del fascino delle ore grigie [...] I muri sono pieni dei quadri più amati dalla pittrice: una pallida e triste fanciulla (bambino) definito da qualcuno la fanciulla di Maeterlinck. Un volto pallido, bianchi crisantemi [...] l'intera pittura è in tono di grigi e solo gli occhi sono tanto neri quanto freddi» (trad. non lett. della scriv.).



Olga Boznańska, *Autoportret*, 1908.



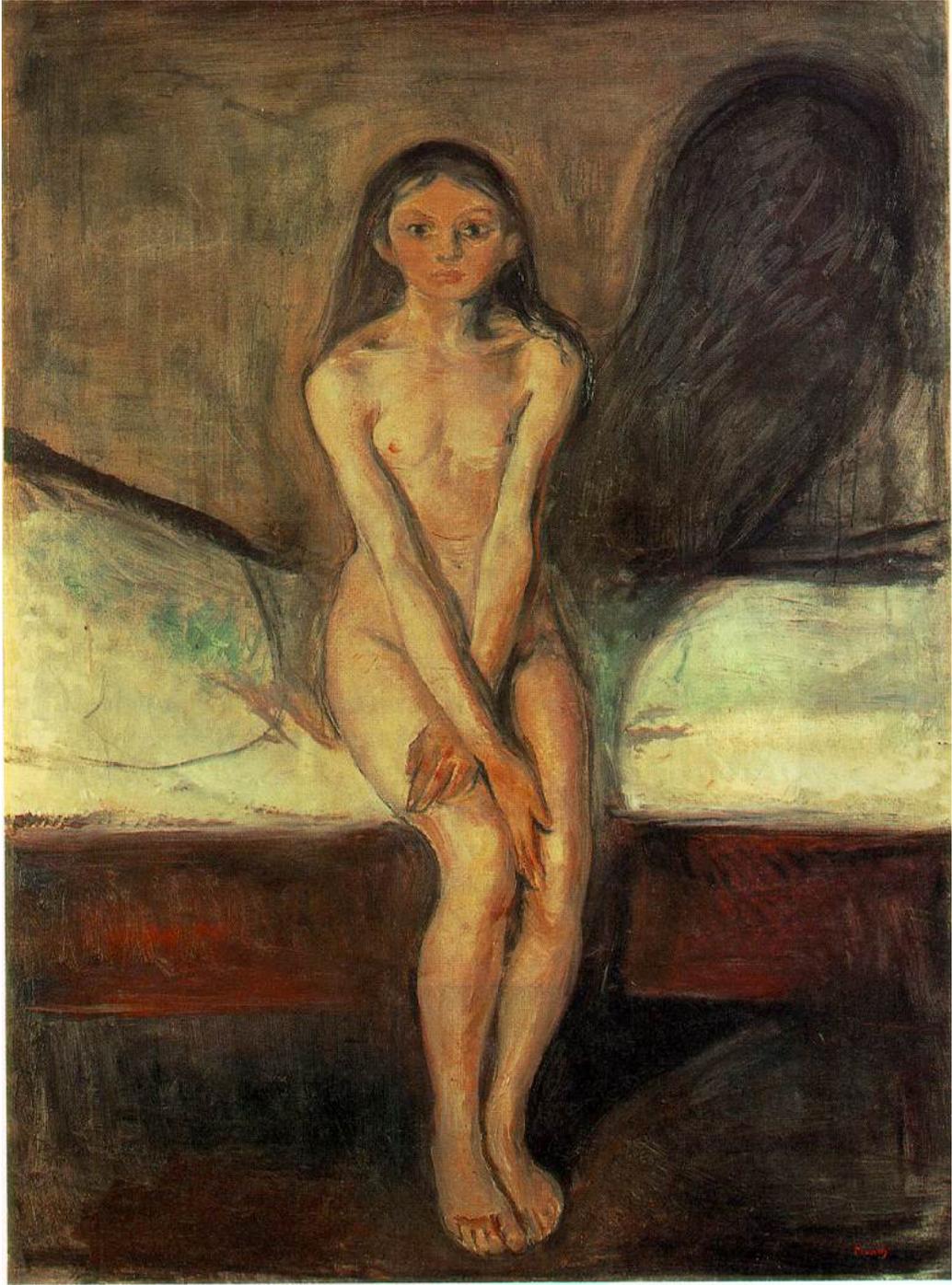
Olga Boznańska, *Portret Jadwigi z Sanguszków Sapieżyny*, 1910.



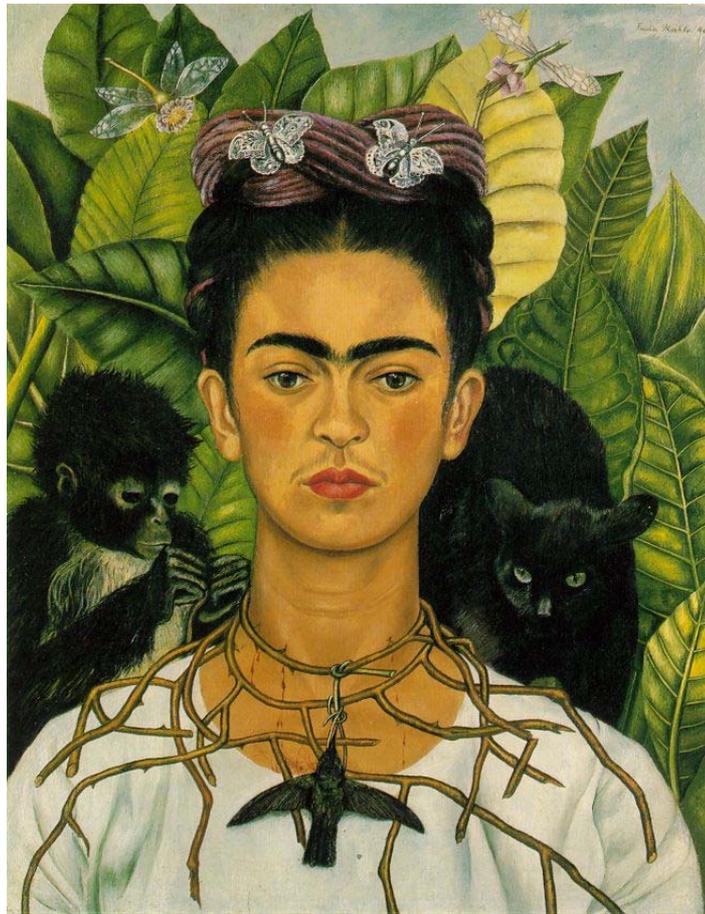
Olga Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami*, 1894.



Olga Boznańska, *Srebrzysta dziewczynka*, 1890.



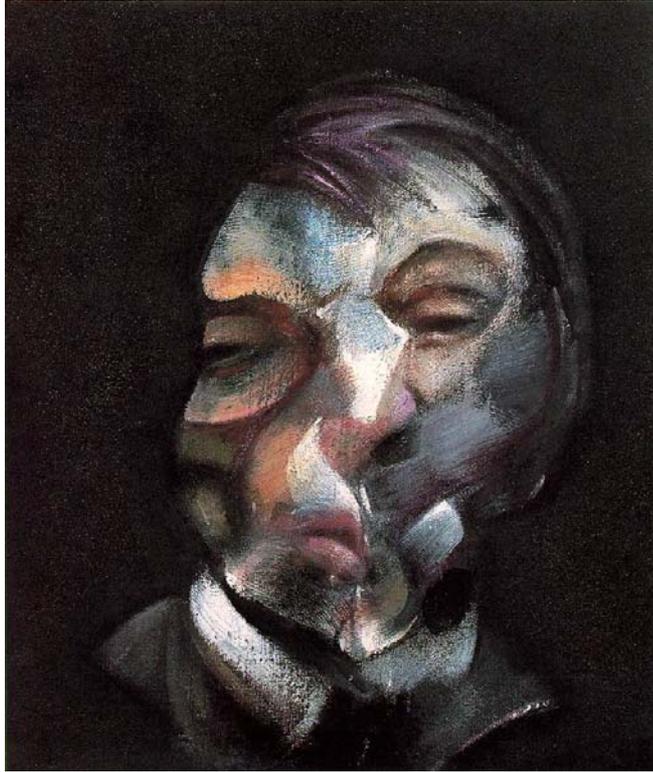
Edvard Munch, *Pubertà*, 1894.



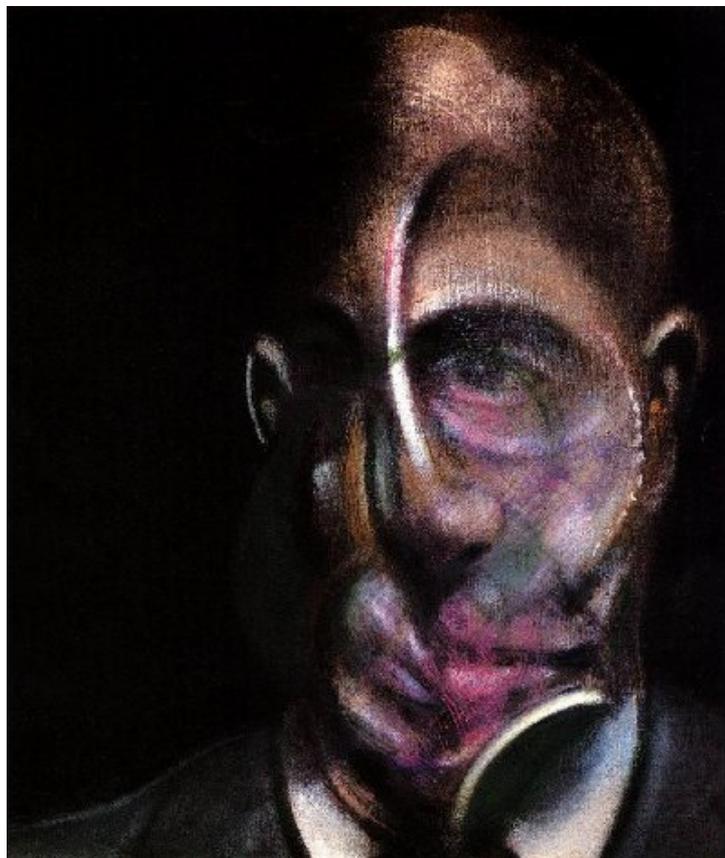
Frida Kahlo, *Autoritratto con collana di spine*, 1940.



Frida Kahlo, *Due nudi nel bosco* o *La terra stessa* o *La mia balia ed io*, 1939.



Francis Bacon, *Self-portrait*, 1971.



Francis Bacon, *Portrait of Michel Leris*, 1976.



Lucien Freud, *Naked man on a bed*, 1987.



Lucien Freud, *Girl with closed eyes*, 1986-87.

VIII. - Momenti dell'ispirazione religiosa: l'icona, dal visibile all'invisibile

Ogni forma di espressione artistica, ogni rappresentazione pittorica si rivela essere, ad un'analisi filosofica, intrinsecamente, misteriosamente, quantunque spesso in forma implicita o inconsapevole, una presenza che è presenza di un'assenza, indecifrabile frammento di dimensioni che la trascendono, dimensioni che aprono ad un'ulteriorità metafisica.

La poesia é, come scrisse Heidegger, dare nome alle cose, nominarle come se fosse la prima volta; nell'opera d'arte, nella pittura, «accade un far insorgere l'ente che nel che e nel come del suo essere, in essa è all'opera questo: un avvenire, ossia un accadere, della verità».¹⁸⁸

Nella creazione artistica, nell'espressione pittorica, le persone, le cose, le semplici forme, le 'pure' sensazioni espresse, rappresentate o più semplicemente tratteggiate, sono colte nel loro esserci date in quel momento, e tuttavia, al tempo stesso, nell'atto stesso di dar loro forma sulla tela, si avverte tutta la caducità della loro rappresentazione, si percepisce come una loro astanza, il tratto irriducibile dell'essere, del vivente, ad ogni umano tentativo di prensione, di comprensione.

Scrivo Jean-Luc Marion: «Le tableau, donc le visible par excellence, s'offre au dilemme de deux figures d'apparition, inverses, adverses et pourtant indispensables, inséparables. La théologie devient, dans cette situation, une instance irrécusable de toute théorie du tableau. [...] Le temps vient peut-être de se délivrer et de voir le visible en face, comme le don de l'apparaître».¹⁸⁹

L'icona, in particolare, sorse come questa 'presenza' muta, atta ad essere colta solo nella contemplazione orante: solo in questa assorta meditazione, solo nel raccoglimento, ci è dato di compiere un cammino ascetico, il cammino del 'pellegrino russo', un cammino di liberazione interiore che si spinge anche oltre i vincoli del sensibile, pur portando con sé tutta la fragilità dell'esperienza umana.

L'arte dell'icona nacque e si trasmise, nel corso dei secoli, nel vasto e complesso mondo bizantino, esteso sia storicamente che geograficamente, della chiesa greco-ortodossa; l'icona nacque come espressione della religiosità popolare e contadina, una religiosità tutta animata da ideali monastici. Molte di queste icone furono opera di monaci anonimi, che

¹⁸⁸ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di Dino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Christian Marinotti Edizioni. Scrive Heidegger: «Nell'opera d'arte si é messa in opera la verità dell'ente. 'Mettere' qui significa: condurre nello stare. Nell'opera, un ente, un paio di scarpe contadine, viene a stare nello staglio del proprio essere. L'essere dell'ente perviene alla stabilità del suo netto mostrarsi» (p. 43).

¹⁸⁹ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Presses Universitaires de France, Paris 1996 (pp.7-8).

‘ricomposero’ le figure seguendo alcuni modelli iconografici tramandati da una generazione all’altra, e tutto questo, quantunque nel solco della sua tradizione si siano formate anche grandi scuole artistiche, e, sia pur molto più sporadicamente, vere e proprie personalità artistiche, come Andrej Rublev.¹⁹⁰

L’arte dell’icona nacque come arte povera, che originariamente e costitutivamente non ha mai nutrito aspirazioni puramente artistiche ed estetiche.

Dipinta su una semplice tavola di legno, frutto della meditazione e della preghiera, della tensione ascetica alla contemplazione del volto di Dio, essa si annuncia umilmente come dimensione di ricerca di un contatto, di un incontro tra l’umano e il divino.

La misericordia divina, che ne è anche uno dei temi centrali, accanto all’armonia trinitaria, ne è, per così dire, l’essenza stessa: una misericordia che tutto abbraccia, che si lascia intravedere, sia pure soltanto in effigie, un’ effigie sommamente imperfetta e che è in se stessa più espressione della proiezione di un desiderio umano che manifestazione del divino, vera e propria presenza divina; o forse, più in profondità, essa dovrebbe essere considerata presenza come in tutte le altre realtà umane: “Dio si manifesta nelle piccole cose”.

Secondo la ‘teologia’ orientale della bellezza, che è all’origine dell’arte dell’icona stessa, o che ne è, quanto meno, una delle più profonde interpretazioni, la bellezza diventa una delle sedi della Rivelazione, del manifestarsi dello splendore, della luminosità interna, dell’incarnazione del divino nell’umano, di quella incarnazione della quale il volto è manifestazione, presenza muta ma parlante, ‘sineddoche’.

Non il moltiplicarsi delle sensazioni, dei rimandi, delle stimolazioni sensibili, sensuali e culturali, ma una concentrazione muta e raccolta, rivolta all’essenziale, che, a partire da quella immagine, da quanto lo sguardo di quel volto dipinto suggerisce, vada oltre l’immagine stessa, trascenda quell’immagine come ogni altra manifestazione sensibile, per trattenere l’essenziale: quest’essenziale è una bellezza che è in se stessa bontà, che, solo in quanto misericordia, raccoglie «tutti i frammenti di bontà, d’amore e di bellezza sparsi nella storia» per restituirli, offrirli alla contemplazione come via della presa di coscienza dell’umano, della tensione, che attraversa tutto l’umano, alla salvezza.¹⁹¹

Nascono così, oltre ed al di sopra degli idoli, fiera delle vanità umane, e degli dei troppo antropomorfi, i tentativi di rappresentarsi il divino come amore e come misericordia, o se si

¹⁹⁰ Tra i testi “classici”, che occorrerebbe consultare per entrare nell’affascinante e misterioso mondo dell’arte dell’icona, cercando di accostarsi all’interpretazione della sua complessa e profonda significazione e simbologia, si ricordano in questa sede, la fondamentale introduzione all’arte bizantina di Alice Bank, una delle più grandi bizantinologhe del secolo, premessa al testo *L’art Byzantin dans les musées de l’Union Sovietique*, Editions d’Art Aurora, Leningrad. Si veda anche l’accurato ed approfondito testo di Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, *The meaning of icons*, St. Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, New York 1982.

¹⁹¹ Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *Teologia della bellezza. L’arte dell’icona*, San Paolo, 2002. Dalla prefazione a cura di Jacques Rousse.

preferisce come compassione, come piena rivelazione della verità, finita e fragile, della natura umana e come tentativo di raccogliere tutta intera questa verità e di salvarla dall'oblio, dalla morte, dal male.

L'icona è rappresentazione di un divino che consola e che salva, di un divino che raccoglie, come nella rappresentazione iconografica, musicale, della pietà (dello *Stabat Mater*), che accoglie, 'assorbendolo', riassumendolo in sé, tutto il dolore del mondo per farne un'offerta all'Eterno.

L'icona è l'immagine alla quale è rivolta la confessione della sofferenza, del limite, del peccato umano. L'icona è, al tempo stesso, l'immagine alla quale è rivolta la preghiera per la salvezza delle anime e dei corpi.

Luogo di scontro e di incontro tra l'umano ed il divino, dove tutte le passioni umane sono espresse ma purificate ed innalzate, e dove il miracolo dell'insperato, dell'impossibile, del folle divino, sembra essere preannunciato come sperabile e possibile.

L'icona diverrebbe, *ipso facto*, idolo, se fosse adorata in se stessa, così come ogni forma di bellezza contiene in se stessa una tentazione idolatrica. L'icona apre alla trascendenza solo se è contemplata come semplice, umile ed imperfetta immagine di una dimensione che sfugge in essenza ad ogni rappresentazione, definizione, sia essa teologica, filosofica, iconografica.

Il senso dell'icona è quello di trasformarsi in segno di una testimonianza vissuta. Icone sono, propriamente parlando, solo i martiri (οι μαρτυροι, i testimoni), i santi, tutti gli uomini che divengono con la loro stessa vita presenze parlanti, rivelative di una presenza-assenza del divino nel mondo.

L'icona è, e deve essere considerata, solo come segno di una presenza che in essa non può essere mai contenuta, né pienamente espressa o rivelata. L'icona deve presentificarsi come presenza visibile che apre alla ricerca di una presenza invisibile che va oltre l'immagine.

Scrivendo Evdokimov: «L'icona è la visione delle cose che non si vedono. Ancor di più, essa suscita ed attesta la presenza del trascendente, è il luogo teofanico, ma la sua strada ha attraversato il cammino della croce e della morte».¹⁹²

L'icona è espressione di una tensione utopica,¹⁹³ è un'immagine che consola ed incoraggia e che, come quella candela che le è posta innanzi, alimenta la speranza, il sogno delle cose impossibili, il desiderio dell'eterno.

Luogo dove, nella purezza e armonia dei tratti del volto misericordioso del divino, tutte le tensioni umane sembrano ricomporsi ed innalzarsi.

¹⁹² Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La donna e la salvezza del mondo*, Jaca Book, Milano 1980 (p. 133).

¹⁹³ Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, op. cit. Scrivendo Evdokimov: «L'invisibile si rivela nel visibile: 'Chi vede me vede il Padre'. Dunque, l'immagine fa parte dell'essenza del cristianesimo allo stesso titolo della parola » p. 47.

La bellezza dell'icona è al tempo stesso corporea ed incorporea, materica, fisica, e metafisica.

Alla povertà del legno, secondo Evdokimov, è affidata tutta una ricchezza di significati.

Ai tratti umani, tutti antropomorfi, di un volto, è consegnato il compito impossibile di presentificare l'eterno (che non ha volto né mani).

Come scriveva Tischner, la creatività estetica, che dà vita all'immaginazione, preannuncia una creatività più grande, più profonda, quella dell'etica, la vera arte creativa.

Per questa stessa motivazione, tutto il senso dell'arte delle icone è da annoverarsi nella loro capacità di divenire uno dei momenti nei quali la contemplazione si trasmuta in vita vissuta, e la liturgia si trasforma da celebrazione religiosa in momento nel quale si rinnovano gli intenti di vivere secondo quell'insegnamento, quei valori e, più precisamente ancora, imitando quella figura.

I santi ed ogni uomo che accetti di vivere umilmente seguendo i valori del *Vangelo* sono le vere icone. Ogni culto delle immagini diverrebbe idolatrico, se si smarrisce il senso della sua incommensurabile distanza e imperfezione nei confronti del modello che si sforza di rappresentare. Allo stesso modo, ogni sacralità diviene idolatrica, superstizione, se accarezza la tentazione di essere in se stessa sede della perfezione e luogo di incontro dei perfetti, donde anche tutta la controversia sul modo di intendere l'elezione.

L'icona deve rivelare, rammentare la presenza di Dio nel mondo e rimanda colui che la contempla alla condivisione della sua vita con i fratelli. Questi ultimi sono la vera icona del Cristo.

L'icona, l'immagine del divino esprime figurativamente quella 'tensione verso', quell'esperienza di rapporto con l'ineffabilità di Dio.

Questa stessa tensione, questa ricerca di un contatto con l'Eterno svela misticamente l'uomo a se stesso, mostrandogli al contempo la sua caducità e l'insorgere in lui del desiderio metafisico, di un protendersi, oltre i suoi stessi limiti, verso l'eterno.

Espressione dell'arte popolare e soprattutto della fede che animò dall'interno il movimento monastico orientale, l'icona è incomprensibile, è come un'immagine muta, al di fuori dell'intenzionalità che, fin dalle sue origini, la attraversò.

L'icona è «quello spazio sacro in cui, nella bellezza, l'immagine compie la parola».¹⁹⁴

La "bellezza che salva" è espressione, secondo Evdokimov, di questo desiderio di incontro con l'Eterno, ne è come una figura premonitrice, come un nunzio.

La bellezza si annunzia come una dimensione nella quale qualcosa è rivelato, rimanendo al contempo nascosto.

¹⁹⁴ Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, op. cit. Dalla prefazione di Jacques Rouse, p. 20.

Qualcosa è svelato nel momento in cui esso sfugge ad ogni forma di prensione conoscitiva: qualcosa si trasforma sotto i nostri occhi, riaffermandosi come trascendente, pur nella sua prossimità al destino dell'uomo.

L'icona è una bellezza luminosa che rievoca una presenza, una figura, un insegnamento, tramandato, e per così dire consegnato in un testamento, ed è al tempo stesso apertura all'infinito allo Spirito che soffia dove vuole.

Oltre la narrazione degli episodi biblici ed evangelici, narrazione di carattere 'storico', si apre lo spazio infinito della presenza dello Spirito. La bellezza, nell'arte dell'icona, è, secondo Evdokimov, «luogo cosmico dell'irradiazione del divino». L'icona è testimonianza, *memento*, dei fatti narrati nella Bibbia, ed al tempo stesso apertura all'eterna presenza dello Spirito. Essa spalanca, oltre la tela dipinta, il mistero della presenza dello Spirito nel mondo e nel cuore dell'uomo.

L'icona è, innanzi tutto, raffigurazione del volto, del volto umano di Gesù-icona vivente dell'Eterno, tanto che l'icona riceve la sua stessa significazione da quest'apertura temporale, costitutiva del figlio di Dio: una presenza, viva, ma della quale, al tempo stesso, si avverte la mancanza, l'assenza nel momento presente. Di questa figura, l'icona, è anche, al contempo, memoria, ed anticipazione, attesa di un compimento.

Nell'oriente bizantino, l'icona è concepita come «somiglianza e preghiera» ed il suo messaggio dovrebbe esser letto così : «Ricordati di colui che viene». ¹⁹⁵

L'arte sacra ha il suo *ubi consistam* nella dimensione del sacro, nella celebrazione liturgica, essa è presentificazione del volto di Cristo. Essa è dimensione di irradiazione dello Spirito. Scrive Evdokimov: «Lo stato di grazia illumina per far vedere la luce. L'icona la rivela a tutti; 'preghiera', essa purifica e trasfigura a sua immagine colui che la contempla; mistero insegna che lì vi è il silenzio abitato, la gioia del cielo sulla terra, lo splendore dell'al di là». ¹⁹⁶ E l'autore prosegue: «Lo Spirito [...] resta nascosto, misterioso, silenzioso, 'non parla da sé'. La sua persona si nasconde nella sua stessa epifania [...]. Alla soglia dell'ineffabile Sapienza di Dio, egli fa contemplare la bellezza sofianica del Senso e la costituisce come Tempio cosmico della Gloria». ¹⁹⁷

Come la luce, l'icona rivela, in essa soffia lo Spirito, quello Spirito che soffia dove vuole, quello Spirito che si manifesta come luce e come vita. ¹⁹⁸ L'icona è solo un'immagine, ma è

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Ed. Paoline, Roma 1971, p. 223.

¹⁹⁷ Contestualmente, Evdokimov, proprio in relazione all'icona, cita i Padri del VII Concilio: «Ciò che la parola dice, l'immagine ce lo mostra silenziosamente».

¹⁹⁸ Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, op. cit. Scrive Evdokimov: «L'alfa e l'omega si congiungono, "Sia la luce" trova il suo compimento in "Sia la bellezza". Sull'icona della Sofia possiamo contemplare la Bellezza divina che salva. L'indicibile del Regno, la sua visione, fanno traboccare l'anima e presentire la luce dell'Ottavo Giorno, lo Spirito Santo che fa irradiare

un'immagine attraverso la quale lo Spirito si rivela all'uomo e gli rivela la sua verità, la sua realtà di creatura fragile e finita.

Nel corso di tutta la riflessione platonica e neo-platonica, e particolarmente nel solco della riflessione neo-platonico-cristiana, come in Origene, la bellezza, che è in se stessa luce, rivela all'uomo gli archetipi di tutte le cose, i logoi, principi informanti, entelechie sottesi a tutta la realtà.¹⁹⁹

All'interno di questa visione, la forma stessa del corpo sarebbe, per sua natura, luogo teofanico, poiché il corpo stesso si edificherebbe come tempio per lo Spirito.

Questa stessa visione filosofico-religiosa del rapporto tra lo spirito e il corpo, verrà espressa, molti secoli più tardi, da Jacob Boehme, nel suo *Mysterium Magnum*.²⁰⁰ Così si esprimeva il pensatore tedesco, manifestando questa stessa sensibilità metafisica: «Si nous considérons le monde visible avec son être et que nous considérons la vie des créatures, nous y trouvons alors un symbole du monde invisible selon l'esprit qui est latent dans le monde visible comme l'âme dans le corps, et nous y voyons que le Dieu caché est proche de tout et compénètre tout, tout en restant parfaitement caché à l'être visible».

L'icona è espressione di una ricerca di bellezza tutta umana che tenta di esprimere e di accostarsi alla bellezza divina. L'icona è prossimità attraverso l'intento impossibile della rassomiglianza.

L'icona è preghiera, attraverso intento arduo di innalzarsi a Dio e di farlo anche contemplando un'immagine creata da uomini e che dovrebbe evocare l'Eterno, farne avvertire la presenza.

L'icona è questo tentativo tutto umano di unificazione degli 'opposti', di ricongiungimento dell'umano al divino. La sua prima "legittimazione" si trova già nel libro della Genesi, laddove si dice dell'uomo che egli fu creato ad immagine e somiglianza di Dio.

Ripercorrendo la vicenda millenaria della pittura delle icone, ci accorgiamo che l'artista, il monaco ingenuo e d'animo semplice, poco incline alla riflessione teologica, così come il grande Rublev, avvertirono sempre di poter rappresentare il divino con il volto umano, sentirono sempre come fosse possibile rivelare, attraverso la rappresentazione del finito e dell'imperfetto, una scaglia dell'ir-rappresentabilità, dell'incommensurabilità e dell'imperscrutabilità divina.

Ed è in questa stessa prospettiva che il culto delle immagini poteva essere accettato, come presenza di un'immagine che essendo e rimanendo consapevolmente solo un'immagine, si trova in quel luogo di preghiera e di meditazione per invitare i fedeli ad

l'umanità di Cristo, la 'fiaccola di vetro' splendente di tutti i colori dell'al di là e icona folgorante della Gloria trinitaria» p. 402.

¹⁹⁹ Una realtà che il neoplatonismo cristiano concepisce, naturalmente, come creata, e nella quale, quindi Dio stesso avrebbe infuso, insieme alla vita, il principio informante.

²⁰⁰ Jacob Boehme, *Mysterium Magnum*, prefazione di N. Berdiaeff, ed. Aubier.

andare oltre l'immagine, ed anche oltre la figura che l'immagine rappresenta per avvertire la presenza dell'Eterno dentro di sé e nel volto mortale e sofferente dei fratelli.

Creatura creata da Dio, l'uomo diventa a sua volta creatore di immagini che celebrano la perfezione del suo creatore. L'immagine è presenza muta che invita a scoprire la presenza divina nel mondo e ad adorarla. La contemplazione umile e devota alla quale invita l'icona mette a tacere il tumulto insensato delle argomentazioni razionaliste e teologiche dell'esistenza di dio, e riconduce la presenza del divino a presenza nel mondo e nel cuore dell'uomo che vi crede, presenza prossima all'umile condizione umana.

L'icona è bellezza senza tempo e *memento mori*, consolazione e sollecitazione a divenire più simili a quel volto, la cui contemplazione accosta alla contemplazione dell' "Ecce homo"

L'icona è espressione di una fede incrollabile nell'uomo e nel suo esser destinato ad una salvezza; l'icona è il miracolo della bellezza che prelude ed introduce al miracolo della Grazia.

L'icona promette questa Grazia, ed al tempo stesso, in una forma misteriosa, anticipa un po' di quella consolazione che sarà data solo oltre questo tempo e questa vita.

L'icona è anche testimonianza di una fede che continua a credere in un dio vivente, e non in un astratto deismo misteriosofico,²⁰¹ non in una divinità tanto perfetta quanto insensibile al destino dell'uomo su questa terra. L'icona è l'umile testimonianza di una fede semplice che crede in un dio incarnato, un dio dal volto umano e prossimo all'uomo.

Vera bellezza, l'icona è segno, segno di una luce che da essa emana, ma la cui origine non è nell'immagine stessa, la cui sorgente è profondamente presente come Grazia nel cuore dell'uomo. Di questa luce, l'immagine iconica non è che un pallido riflesso.

Epifania, come il rovelto ardente, luce taborica del divino, del trascendente che non può che manifestarsi, in mille forme, e che, al tempo stesso nessuna dimensione umana può effettivamente, compiutamente portare ad espressione.

²⁰¹ Vladimir Sergeevic Solov'ev concepì il fascino della Sofijia, Saggazza, Saggazza di Dio, personificazione del principio divino del mondo in una figura femminile di bellezza sconfinata. Nel 1882, scrisse alcuni versi dedicati alla Sofijia: «Nel paese delle gelide tempeste, tra le nebbie canute / Tu sei apparsa nel mondo, / E come un povero bambino tra due campi nemici / non hai trovato rifugio». Nella prefazione di Nina Kauchtschischwili a, Vladimir Sergeevic Solov'ev, *Scritti Letterari*, Edizioni S. Paolo, Milano 1995.

*Parte seconda – Una ricerca di valori, tra estetica ed etica,
nell'opera di Ingarden, Tischner, Levinas*

IX. - Ingarden: un'assiologia incompiuta

Nel corso della sua vita, Ingarden²⁰² dedicò alla dimensione assiologica una profonda attenzione, a partire da prospettive distinguibili sia dal punto di vista tematico sia dal punto di vista della loro definizione, dapprima, concentrandosi sui valori estetici nel loro misterioso genetico legame con le qualità metafisiche e la purezza delle emozioni e, solo successivamente, volgendosi anche ai valori morali.

L'elemento decisivo, quello che rese possibile lo sviluppo successivo delle sue illuminanti intuizioni sulla dimensione assiologica è l'elaborazione da parte del filosofo polacco di una sua propria visione della coscienza dell'uomo, per far emergere la quale egli sentì in un certo momento anche la necessità di prendere le distanze da alcuni sviluppi del pensiero filosofico del suo grande, sempre stimato, maestro, Edmund Husserl.

Le ragioni morali furono uno dei fattori fondamentali che indussero Ingarden a concepire l'uomo come una realtà complessa cui appartengono come tratti essenziali anche elementi realistici, esistenzialmente e storicamente determinati, oltre alla dimensione, pur centrale, della pura coscienzialità.

Non bisogna dimenticare che Ingarden lavorò negli stessi anni alla stesura del secondo volume della sua opera maggiore, *Spòr o istnienie świata*, ed al relativamente breve ma significativo saggio dedicato alla responsabilità; e che tra le due opere è chiaramente individuabile un essenziale punto di intersezione, rinvenibile nella concezione ingardeniana dell'uomo come una monade costituita da sistemi relativamente isolati, relativamente isolati ma tutti unificati dall'io puro, soggetto di ogni moto ed atto di coscienza.

E, tuttavia, fatta questa premessa, bisogna ricordare come le due opere differiscano profondamente, per impianto, struttura, finalità.

L'opera maggiore di Ingarden, quella alla quale egli affidava il compito di esporre in forma organica, sistematica, esaustiva, la sua *Weltanschauung* e conseguentemente la sua gnoseologia, era volta ad individuare la dimensione essenziale della struttura formale degli oggetti possibili ovvero la struttura essenziale di quanto esiste o può esistere nel mondo e del suo corrispettivo contenuto delle idee.

L'esistenza del mondo reale, della quale Ingarden non dubita e non può dubitare, pone per se stessa la questione dell'esistenza degli atti di coscienza all'interno dei quali mi è data la percezione e la conoscenza del mondo, e quella del tutto consequenziale della loro

²⁰² Roman Witold Ingarden (Cracovia 1893-1970), filosofo polacco, allievo di Husserl, professore nelle università di Leopoli e Cracovia.

corrispondenza, ovvero della nostra capacità di cogliere l'essenza di tutto quanto esiste, nella percezione trascendentale, in forme corrispondenti al reale.

Precisamente in questo passaggio si situa la sua presa di distanza dalla concezione husserliana, come Ingarden stesso chiarirà in molti scritti, tutti essenziali a comprendere *Genesi*, motivazioni e finalità di una sua personale visione filosofica.

Nella prospettiva ingardeniana, la riduzione trascendentale husserliana appare come un momento fondamentale, ma non esaustivo, né della natura della coscienza umana, né, tanto meno, della realtà del mondo, che non può essere ridotto a quale esso appare nell'attenzione concentrata del soggetto a coglierne il momento eidetico, per pervenire ai fondamenti di una rigorosa *Wissenschaft*, poiché deve essere mantenuta aperta la possibilità che la realtà, l'essere del mondo, possa non essere conforme, od esserlo solo in parte, alla mia *Weltanschauung*.

Come si ricordava più sopra, uno dei motivi ispiratori dell'elaborazione, nella controversia idealismo-realismo, di un'impostazione realistica era quello caro ad Ingarden di non esaurire neanche la visione dell'uomo a pura essenza ideale, *Ego* trascendentale, poiché egli doveva essere considerato soggetto di libertà quanto di responsabilità, che lo obbligano a rendere ragione del suo operato nella storia e non unicamente dei suoi atti di coscienza.²⁰³

²⁰³ La controversia sull'esistenza del mondo. L'esistenza del mondo reale, sempre all'interno della controversia idealismo - realismo.

N. B. L'orientamento idealista culmina nell'idealismo trascendentale, che tenta di ricavare l'esistenza e le proprietà del mondo reale dall'esistenza dell'ego (la "coscienza pura") e dal corso delle sue *cogitationes* (i "vissuti puri"); questa è la posizione di Husserl, presa in considerazione da Ingarden. La messa tra parentesi della *Weltthesis* caratterizzante l'atteggiamento naturale apre ad Husserl una nuova regione dell'essere finora non rilevata, la sfera della coscienza pura, dei puri *Erlebnisse* (vissuti di coscienza presi esattamente come si presentano). Questi vissuti di coscienza sono presi come si presentano nella percezione immanente. Immanente è quella percezione nella quale i vissuti si riferiscono ad *Erlebnisse* del medesimo io, per cui la coscienza ed il suo oggetto appartengono ad un medesimo flusso proprio in quanto unità immediata di percezione e percepito, di coscienza ed oggetto, la percezione immanente non lascia dubbi sull'esistenza dell'*Erlebnis* che afferra, essa garantisce l'esistenza del suo oggetto. Non altrettanto può dirsi della percezione trascendente che ha per oggetto non più un vissuto immanente al flusso che lo coglie, ma una cosa spazialmente connotata (parziale) che trascende la coscienza, ovvero non ne costituisce parte effettiva. A differenza della rappresentazione simbolico-immaginativa, nella quale siamo coscienti non della cosa in sé ma del segno o immagine che ad essa allude, nella percezione noi vediamo qualcosa in se stessa, come presente in carne ed ossa. La cosa spaziale è percepita in tutta la sua trascendenza ed è data alla coscienza nell'originale, sempre però in modo inadeguato, unilateralmente, per adombramenti (come dice Ingarden, aspetti, certe parti della cosa percepita - la parte posteriore, quella interna - sono nascosti a chi li percepisce). Sono elementi privi di determinatezza che circondano come un "orizzonte" quelli effettivamente rappresentati. La cosa fondamentale è che il carattere dubbio ed accidentale dell'esistenza delle cose spaziali non si ripercuote su quella della corrente degli *Erlebnisse*, persino un eventuale annientamento del mondo delle cose non intaccherebbe minimamente l'essere della coscienza.

Per Husserl, la possibilità dell'annientamento del mondo indica che l'essere immanente (la coscienza) è assoluto, mentre il mondo della *res* trascendente è assolutamente relativo alla coscienza. Il fondamento dell'esistenza di ogni essere non immanente va cercato attraverso un'analisi costitutiva nell'essenza e nelle

La concezione ontologica di Ingarden espressa nella sua opera maggiore si profilò fin dall'inizio come un'analisi della struttura degli oggetti possibili, struttura da intendersi anche come dimensione teorica rinvenibile nel contenuto stesso delle idee.

In *Spòr o istnienie świata*,²⁰⁴ Ingarden articola la sua riflessione a partire dall'individuazione di tre dimensioni ontologiche: la materia (qualità), la forma ed il modo di esistenza, le quali danno origine a tre sezioni: l'ontologia esistenziale, formale e materiale.

In questa articolazione, tuttavia, come apparve sempre più chiaro nel corso del tempo, non potevano trovare un'adeguata esplicazione i valori.

Ingarden si dedicò pertanto alla ricerca di nuove categorie che potessero dare ragione della dimensione valoriale, nella consapevolezza che quei modelli teorici, essenze di oggetti possibili, si configuravano atti a rendere ragione di ciò che esiste nel mondo e della nostra attitudine ad intenderlo e conoscerlo, quindi, segnatamente, essenzialmente della dimensione conoscitiva della realtà.

In questo orizzonte non potevano trovare adeguata esplicazione né la dimensione estetica, quella che Ingarden, distanziandosi da Husserl, intendeva come la vera sfera puro-intenzionale, né la dimensione valoriale.

Solo tardivamente, in due brevi ma fondamentali saggi pubblicati dopo la guerra, Ingarden cercherà di dare una definizione della dimensione valoriale intesa come costituita da "entità peculiari", non autosufficienti, le quali appaiono come correlativi degli oggetti reali individuali, entità che sono individuali quanto quegli oggetti. E tuttavia, entità in rapporto alle quali, ogni concezione e riflessione sul loro statuto ontologico non rende ragione del tratto di valorialità o di valore, da intendersi come levatura, come elevazione, che il loro ordine gerarchico implica.

La valutabilità, la valorialità, implica una particolare forma materia (qualità) e modo di essere, necessari a definire ogni valore, pur non essendo il valore di per se stesso né forma né materia né modo di esistenza. Un altro elemento che appartiene in modo essenziale alla dimensione della valutabilità è l'attribuzione di caratteristiche positive e negative.

L'elemento che configurerebbe un certo grado di realtà della loro esistenza sarebbe da individuare nell'istanza, contenuta intrinsecamente nei valori, di trovare una qualche forma di esistenza, di espressione, nonché una certa relazione, implicazione, tra i valori, in virtù

operazioni della coscienza trascendentale. Dal punto di vista di Ingarden, invece, la possibilità che il mondo reale sia diverso da come si appare nella percezione trascendentale sta a significare che uno dei membri dell'opposizione: mondo reale - coscienza pura, non stato in definitiva fissato nelle sue proprietà.

²⁰⁴ Roman Ingarden, *Spòr o istnienie świata (La controversia sull'esistenza del mondo)*, 2 vol., Krakòw 1947-48.

della quale la valutabilità, l'apprezzamento di alcuni valori dipenderebbe dal riconoscimento di altri, così come il valore di alcuni mezzi dipende dalla finalità del loro uso.

Questa connessione interna tra i valori ne delinea anche la forma quale emerge dalla loro complessità: il valore appare come una sovrastruttura che emana dall'essenza dell'oggetto sulla cui base esso è costituito, e si distingue nettamente dalle pure proprietà e dalla natura stessa dell'oggetto, pur essendo da queste determinato. Più precisamente, una volta costituitosi sulla base di quelle proprietà e della natura stessa dell'oggetto, la dimensione valoriale conferisce all'oggetto una particolare dignità.

Nella concezione di Ingarden, la forma stessa dell'oggetto sarebbe radicalmente impregnata di qualità e i momenti esistenziali quali l'originarietà e la derivazione, l'indipendenza e la dipendenza definiscono la relazione tra l'oggetto dato e gli altri oggetti. Questo farebbe pensare che nella visione ingardeniana essi siano sostanzialmente *strutturali*, e così sarebbe da intendersi il carattere di formalità (e momenti formali), conferitogli dall'autore, certo sempre fermo restando che essi non costituiscono la struttura dell'oggetto in sé ma quella dell'orizzonte complessivo al quale l'oggetto appartiene.

Tuttavia, soprattutto dall'analisi delle opere estetiche di Ingarden emerge come sia difficile istituire una netta distinzione tra le questioni di materia forma e modalità di esistenza dell'oggetto, soprattutto perché forma e modalità di esistenza deriverebbero dalla struttura materiale, come ben mise in luce M. Rzepinska, nel serrato ed intenso dialogo con il Nostro.

Connessa alla difficoltà di definire i valori è quella della loro classificazione ed in particolare quella dei valori morali, che Ingarden tende a considerare come un gruppo a sé stante.

Nella definizione del bene (in *What we do not know about values*) sottolinea come un valore differisca da un altro per le sue specifiche determinazioni qualitative. La più ardua difficoltà consiste nell'impossibilità di definire concettualmente la qualità.

E tuttavia, Ingarden afferma (nelle lezioni del 1961-1962) che le azioni, ogni agire umano pur presentando un tratto che appartiene a quell'unico valore, i valori, nonostante le loro differenze, sono tutti caratterizzati da una comune forma qualitativa alla loro base.

Ingarden definisce lo specifico dei valori morali a partire dalla necessità di riorientare il nostro punto di vista su di essi e non più da orientarsi sulle loro caratteristiche qualitative ma a partire dal loro carattere (tratto) esistenziale e postulativo.²⁰⁵

In una discussione privata del 1969, Ingarden ammise²⁰⁶ che ciò che rende morale un valore può non essere la sua qualità, ma la sua relazione con l'uomo.

²⁰⁵ Roman Ingarden, *Wykłady z etyki*, A. Wegrzecki ed., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989; p. 326. cfr. A. Poltawski, *Consciousness and Action in Ingarden's Thought*, *Analecta Husserliana*, III, (1974) 124-137.

²⁰⁶ Cfr. Poltawski, il quale, allievo di Ingarden, ricorda, alcune volte, nei suoi scritti, l'episodio.

L'uomo è un essere libero che agisce finalizzando le sue azioni ai valori. I valori morali chiedono di essere vissuti e conferiscono una certa dignità, connessa con il grado di unitarietà (armonicità) del costituirsi della personalità. I valori sono connessi con l'emergere della coscienza nella persona umana e giocano un ruolo importante nella vita dell'uomo, la cui stessa vita è sospesa tra l'esistenza e l'inesistenza.

I valori morali hanno, inoltre, un legame molto stretto con le qualità metafisiche quali il sublime, la santità, quelle qualità che non possono essere afferrate solo dalla mente. Quest'ultime sono rivelative del senso profondo della vita e dell'esistenza, esse sono in fondo la più profonda fonte dell'esistenza. Le qualità metafisiche non sono proprietà degli oggetti, né forme degli stati psichici.

I valori illuminano e penetrano tutto con la loro luce.

Particolarmente nella contemplazione delle opere d'arte, contempliamo la bellezza dei valori, colti come dimensione che ci trascende e che ci fa sprofondare in una dimensione di totale coinvolgimento, che ci lascia assorti, storditi, persuasi di cogliere una realtà viva e vitale, mentre propriamente è solo una quasi-realtà quella che contempliamo.

La sorgente prima del senso misterioso dell'essere appare inaccessibile alla pura ragione; essa si può soltanto intravedere nella contemplazione delle qualità metafisiche. In alcuni passaggi delle sue opere, Ingarden sembrerebbe alludere all'opera di unificazione e di conferimento di significato data dalla crescita stessa dell'interiorità morale dell'uomo e dagli atti e gesti a questa conformi nell'intento di rinsaldare quel legame tra la sua dimensione psicofisica e quella della sue più elevate energie vitali e spirituali.

Se così fosse dovremmo abbandonare l'idea di una realtà costituita da due sfere, quella materiale e quella psichica, e rinunciare a costruire un'ontologia basata sulla distinzione netta dell'essere in diverse dimensioni, le cui essenze dovrebbero poter essere conosciute separatamente.

Contestualmente, emerge una contraddizione nel pensiero di Ingarden, perché mentre da un lato i valori vengono concepiti come una sovrastruttura dell'oggetto (oltre le sue proprietà e la sua natura), dall'altro la natura umana stessa, concepita da Ingarden nel suo sviluppo dinamico, sembrerebbe implicare che i valori (essenzialmente quelli morali) siano profondamente connessi alla natura umana (con il suo tratto dinamico e la sua finalità).

Diverrebbe più comprensibile anche la questione della classificazione dei valori se noi accettassimo che questi ultimi ruotino intorno alla centralità del bene morale.

Ad una attenta lettura, sembra emergere come una contraddizione tra l'impostazione rigorosa, ma staticamente concepita secondo aree distinte di essere e di pensiero propria dell'opera maggiore, ed invece le acute riflessioni contenute negli scritti morali, volte ad individuare i tratti distintivi della dimensione assiologica. Una contraddizione che l'autore avrebbe certamente colmato se solo ne avesse avuto il tempo.

Questa contraddizione verrà in un certo senso superata da Tischner, il quale, ponendo proprio al centro del suo pensiero la dimensione agatologica nella sua caratteristica di compresenza ed assenza dalla vita umana, seppe riordinare secondo un ordine di valenza, di

significato per l'uomo, ai fini della sua salvezza, quegli stessi valori, riorientandone in senso umano le peculiarità.

L'orizzonte gnoseologico husserliano, ereditato da Ingarden, venne in tal senso anch'esso riorientato in modo che potesse tornare ad essere per l'uomo: questo è il senso della filosofia dell'uomo di Tischner e della sua consapevolezza che l'essere umano è essere immerso nella storia e nella vita.

IX.I. - L'ERLEBNIS ESTETICO

All'origine, l'incipit della percezione estetica è suscitato da una *Ursprungs emotion*, un'emozione che emerge in colui che guarda, ascolta, percepisce la bellezza di natura ed artistica; un complesso di stati d'animo che operano una misteriosa trasformazione della realtà in una quasi-realtà che diviene per lui emblematicamente oggetto di una percezione più intensa della realtà stessa.

Scrive Ingarden che quando un mattino di primavera apro la finestra e scopro che nella notte gli alberi sono fioriti, provo un incantamento così profondo di fronte a tanta bellezza, a tanta delicatezza di colori e di profumi, da dimenticare per un attimo che quegli alberi sono gli stessi di sempre, quegli stessi visti anche il giorno prima.

L'emozione è così forte, l'intensità di quella visione così penetrante da attrarre tutte le mie energie vitali suscitando in me un senso di profonda felicità per il disvelarsi di fronte ai miei occhi dell'essenza stessa della primavera.

E quando, scrive ancora Ingarden, improvvisamente mi trovo di fronte alla Venere di Milo, la bellezza del corpo femminile impressa nel marmo dallo scultore suscita in me un'emozione così forte, assoluta, da farmi dimenticare che quanto sto guardando è propriamente un blocco di marmo, fino a perdermi (immergermi) nella contemplazione dell'armonia di quelle forme, nel candore del marmo. Questo momento, il *Seinaner Kennungsmoment*, induce colui che contempla la bellezza a riorientare le coordinate proprie del processo di comprensione intorno ad un nuovo oggetto, costituitosi sull'oggetto reale. Questo oggetto riceve un nuovo significato dalla reazione emotiva sorta nell'uomo, la quale gli consente di cogliere, o meglio di riconoscere, quegli schemi armonici presenti in natura e / o impressi dall'artista.

L'emozione preliminare dà origine ad un'esperienza complessa.²⁰⁷ La stessa percezione sensibile, tra i dati della quale era contenuta la qualità che ha evocato l'emozione preliminare, ne risulta essenzialmente modificata. Viene per un attimo neutralizzata persino

²⁰⁷ Ingarden sottolinea come l'esperienza preliminare riveli un'origine tutta sensibile, primo nucleo anche del riconoscimento dei valori propriamente estetici. In questo senso appare chiaro come la dimensione ideale, etica faccia la sua comparsa solo successivamente nell'esperienza estetica e che emerga essenzialmente in quanto riverberantesi in quella sensibile, espressa in quest'ultima.

la percezione dell'esistenza stessa della cosa come cosa reale. La qualità viene liberata dalla sua struttura formale, rimane per un attimo come una pura qualità che si staglia sullo sfondo delle altre percezioni per divenire nella fase successiva del processo un centro di cristallizzazione per un nuovo oggetto, un oggetto estetico.²⁰⁸

Le nuove emozioni che sorgono dal godimento della sua presenza ci inducono a ricercare altre qualità che possano armonizzarsi con l'oggetto estetico. Nell'attitudine estetica è così forte questa nostra tendenza di rapportarsi all'opera, da indurci ad attribuire all'opera d'arte anche valori estetici che essa spesso non possiede. La funzione essenziale di un'esperienza estetica, costitutiva degli oggetti estetici ovvero degli oggetti di un'esperienza estetica, è quella di sperimentare armonie di qualità ed i loro valori in una modalità emozionale contemplativa.²⁰⁹

È soltanto nell'esperienza estetica che le opere diventano concretizzazioni, attualizzazioni, esecuzioni, in quel processo in cui alcuni spazi di indeterminazione sono riempiti e, attraverso il potere dell'immaginazione, si viene a creare la *zusammenklag*, la qualità dell'armonia emergente dalla sintesi delle qualità attraverso un'opera di riordinamento delle stesse sulla base delle consuete, presperimentate e preconosciute forme associative della percezione.

Le grandi opere d'arte suscitano naturalmente nell'osservatore questa disposizione poiché la loro intima unitarietà di ispirazione e di creazione si manifesta e si rivela come un'armonia di qualità che chiede di essere colta e concretizzata nell'esperienza estetica. La grandezza di un'opera d'arte si rivela, secondo Ingarden, anche nel fatto che pur essendo quest'ultima creata ed influenzata da un insieme di elementi regolati, calibrati, armonizzati ad arte, non può essere, dalla presenza intrinsecamente strutturante di queste ultime, controllata al punto da potersi ricondurre *in toto* quasi ad una formula costitutiva.

Quest'ultima riflessione è importante perché ci consente di cogliere l'impossibilità di ricondurre l'arte a formule costitutive oggettive che possano valere per se stesse indipendentemente ed al di fuori di un'esperienza estetica vissuta. La concezione estetica fenomenologica di Ingarden elegge un *Erlebnis* estetico che si precisa nella sua peculiare natura, distanziandosi tanto da altre esperienze vissute e/o dagli stati d'animo psicologici del fruitore come pure dalla dimensione biografica e psicologica dell'artista che lo ha creato.

La caratteristica struttura dell'opera d'arte come oggetto puramente intenzionale fa sì che quanto ad essa manca dal punto di vista strettamente ontologico, poiché l'opera d'arte è, per definizione, propriamente costituita nella e per così dire al di sopra della sua pura base materiale (con diversi gradi di immersione nei materiali, a seconda che si tratti della musica, della pittura, della poesia o dell'architettura) ; ovvero, quanto la caratterizza come dotata di

²⁰⁸ Roman Ingarden, *Studia z Estetyki*, Vol. I, pp. 126-127.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 140.

un'esistenza puramente intenzionale ed eteronoma, chiede di essere colmato dall'opera di colui che la percepisce.

Più particolarmente, le opere d'arte mostrano la tendenza a simulare, a mimare, appunto in un processo di μίμεις,²¹⁰ la realtà attraverso il fascino che si sprigiona dalla loro "interpretazione" della realtà, un'interpretazione che consente di operare quell'opera di completamento che rimettendo in campo le consuete forme del percepire della vita reale "richiama" alla vita quei colori, quei suoni, quei personaggi, tratti dalla realtà stessa e trasformati, trasfigurati dal genio creativo dell'artista.

Un'armonia di qualità emerge dall'opera e si staglia su di essa come un'aura; questa compiutezza dell'opera suscita dentro di noi un impercettibile, e tuttavia intenso, avvertimento di profondità, un desiderio di ulteriorità metafisica ci attraversa nelle manifestazioni più alte dell'arte.

Gli artisti più grandi sono coloro che seppero cogliere ed esprimere l'essenza dell'Essere umano.

Ingarden definisce accuratamente l'esperienza estetica come la dimensione, l'attitudine essenziale a cogliere l'oggetto estetico. Egli sottolinea come in questa esperienza quanto cogliamo non sia propriamente l'opera d'arte presa per se stessa, così come essa è andata costituendosi nelle sue schematiche strutture, quanto piuttosto l'emergere dell'oggetto estetico. È in questa esperienza che i valori estetici, costituitisi su quelli propriamente artistici, possono essere colti.

L'esperienza estetica è definibile come un processo lungo, complesso, articolato in diversi passaggi e prima di tutto scomponibili nell'analisi teorica in due momenti fondamentali, quello creativo dell'artista e quello della percezione, contemplazione dell'osservatore.

L'opera d'arte è stata conformata in modo da suscitare nell'osservatore un'attitudine contemplativa e disinteressata che, pur mostrando i tratti caratteristici della dimensione estetica, tutta ruotante intorno all'emozione preliminare, lo induce a percepire l'oggetto in modo non del tutto difforme dalla percezione dell'oggetto reale.

L'esperienza estetica si caratterizza come una dimensione intensamente animata da processi creativi ed immaginativi: essa oltrepassa la soglia della percezione della fondazione esistenziale dell'opera e l'opera in se stessa per costituire nella sua azione creatrice e creativa un oggetto estetico che è essenzialmente un oggetto intenzionale.

L'oggetto estetico, che viene a costituirsi nei e sopra i materiali e nella sua conformità alla dimensione eidetica, che rende possibile il manifestarsi in esso dei significati, emerge

²¹⁰ Affinché le pure qualità possano emergere e rivelarsi è necessaria l'esistenza nell'opera d'arte di punti di indeterminazione. Questi vengono colmati nell'esperienza estetica, un'esperienza che si costituisce come una concretizzazione, risultante dalla consonanza (*zufammenklag*) di ragionamento riproducibile, validità empirica e consistenza formale.

come un oggetto essenzialmente caratterizzato dalla presenza di qualità esteticamente valutabili, le quali ultime producono in noi un'emozione.

La dimensione estetica, l'attitudine estetica irrompe quasi inconsapevolmente, stagliandosi sullo sfondo della consueta attitudine pratico-conoscitiva. Nel momento in cui stiamo percependo un oggetto reale, un elemento di natura, così come un'opera d'arte, rimaniamo come impressionati, colpiti da una peculiare qualità o da un insieme di qualità, da una *Gestalt Qualität*, che suscita in noi uno stato d'animo d'incantamento, di sospensione emozionale.

L'emozione preliminare comprende un momento emotivo, accanto al sorgere del desiderio ed è suscitata dalla percezione di una qualità che è colta contro la percezione di sfondo dell'oggetto reale. Sotto l'effetto dell'emozione preliminare, quasi senza accorgercene, sospendiamo per un attimo la consueta attitudine pratico-conoscitiva, per immergerci nella contemplazione propriamente estetica.

In questo essere assorti, la stessa percezione sensibile, tra i dati della quale era prima emersa quella stessa qualità che aveva suscitato l'emozione preliminare, appare intrinsecamente modificata o più precisamente diversamente orientata.

La certezza dell'esistenza reale di quanto percepiamo, quella certezza intrinseca ad ogni percezione sensibile è come svigorita, privata del suo potere unificante. Al tempo stesso, quella qualità, inizialmente comparsa come proprietà di un oggetto reale colta dalla nostra percezione, viene come liberata dalla sua vincolante struttura formale per stagliarsi per un istante nella sua absolutezza come una pura qualità capace di suscitare un'emozione assoluta per trasformarsi, nelle fasi successive del processo dell'esperienza estetica in un centro di cristallizzazione di un nuovo oggetto, l'oggetto estetico che va costituendosi sull'oggetto reale, sia esso un elemento di natura o un'opera d'arte artisticamente formata.²¹¹

In questa attitudine, siamo indotti anche ad individuare altre qualità che ben si armonizzano con quella che ha suscitato in noi il primigenio trasporto, ricerca che si traduce nella percezione di un'armonia di qualità tutta ruotante attorno a quella prima qualità.

Con l'immaginazione realizziamo istintivamente un'opera di completamento, trasfigurazione di quanto vediamo, sentiamo, tocchiamo, per dar vita come ad una nuova realtà, all'interno della quale riorganizziamo i dati percettivi non solo intorno a strutture categoriali, ma anche intorno a "strutture qualitative" di armonie.

In questo processo tendiamo a sostituire il soggetto delle qualità percepite con un nuovo soggetto, che diviene come il sostrato di proprietà che è andato connotandosi nel momento in cui sono emerse le qualità. Impercettibilmente ma inesorabilmente, il soggetto delle proprietà è cambiato, esso non è più quello reale, ma quello originatosi dall'emergere di quelle qualità e dell'armonia di qualità intorno a quest'ultima costituitasi.

²¹¹ Roman Ingarden, *Studia z Estetyki*, Vol. I, pp. 126-127.

L'armonia di qualità emerge come intessuta, raccolta in una superiore unificante armonia formale. Questa forma armonica che unifica in sé intensità, bellezza, varietà delle qualità componenti emerge come il momento culminante dell'intera esperienza estetica.

A questo fine è teso l'intero processo dell'intera formazione categoriale dell'oggetto estetico. Questa armonia di qualità fuoriuscente dall'opera come un'aura si profila come il principio finale della creazione e dell'esistenza dell'oggetto estetico.²¹²

Ma, affinché possa realizzarsi l'attitudine estetica occorre la compresenza di tre orientamenti del nostro essere: l'orientamento emotivo affettivo, quello puro creativo, ed una forma di sospensione, che può essere definita come una "passività" che rende possibile l'emergere di un'attitudine propriamente contemplativa.

Gli elementi di natura emotivo-affettiva si manifestano nell'irruenza dell'emozione preliminare. L'orientamento immaginativo, creativo si manifesta nel processo di costituzione di un nuovo oggetto, come costituentesi sulla base della percezione sensibile, ma ormai da quest'ultima assai lontano, e come trasposto su un altro piano, in un altro mondo.

Mentre invece la dimensione di passività, pur non essendo in se stessa che pura ricettività, è anch'essa necessaria al lasciarsi come impressionare dalle qualità, attitudine contemplativa che unica consente il costituirsi di quell'attenzione prolungata al coglimento dell'opera indispensabile a poter intendere l'arte: si pensi al vero ascolto silenzioso delle risonanze della musica, all'ascolto attento della parola poetica a quell'ascolto che lascia sedimentare, penetrare nella nostra interiorità profonde parole e musica; si pensi alla visione prolungata nel corso del tempo (del giorno, della vita) dell'opera pittorica; si pensi all'impressione di angoscia e paura suscitata in noi dall'azione drammatica.

L'ultima fase dell'esperienza estetica è quella nella quale il coinvolgimento emozionale si purifica nella contemplazione delle pure armonie fuoriuscenti dall'opera.²¹³ In questa fase si realizza anche quell'opera di unificazione ormai pacificata, armonica dei diversi momenti.

Il fine dell'esperienza estetica è da individuarsi nella costituzione dell'oggetto estetico stesso, che si percepisce come un'armonia di qualità e di valori, colti attraverso un'attitudine che unisce alla naturalità dell'emozione la conquista dell'attitudine contemplativa.²¹⁴

Tutte le fasi di questo processo svolgono una funzione creativa, ma è specialmente nell'ultima fase che si dischiudono le *Gestalt Qualität*, riconosciute come rivelative ed armonizzatrici nei confronti del rapporto tra dimensione propriamente estetica e dimensione cognitiva.

Le arti, inoltre, pur partecipando tutte della stessa dimensione creativa-immaginifica, differiscono tra di loro in relazione all'incidenza della fondazione materiale (ad esempio,

²¹² *Ibidem*, p. 136.

²¹³ Si noti anche in questo passaggio l'influenza profonda esercitata sull'autore dalla Poetica aristotelica, opera alla quale egli dedicò anche un interessante saggio.

²¹⁴ Cfr. *Studia z Estetyki*, Vol. I, pp. 140.

più rilevante nell'architettura che nella musica), nella modalità e nel grado di questa fondazione e nel carattere di particolarità o universalità, etc. in esse proiettate.

Anche nella definizione dell'autenticità ed intensità della esperienza estetica stessa, possiamo individuare diversi gradi e tipologie, determinati dalla molteplicità, varietà e diversificazione delle percezioni che un'opera può suscitare, dalla diversificazione della sensibilità individuale di colui che percepisce, determinata anche dal suo sguardo, e non solo dalla sua generale predisposizione all'orizzonte estetico, ma dal livello di educazione 'remota' all'arte conseguito nel corso della sua formazione, nonché dalle infinite possibilità di interpretazione, concretizzazione, determinate dai punti di indeterminazione lasciati dalla struttura schematica delle opere, quella in virtù della quale esse mostrano di possedere propriamente solo una quasi-realtà, anche se del tutto conforme alla realtà stessa.

È solo nell'esperienza estetica, dunque, che le opere d'arte si rianimano, vivono, divenendo concretizzazioni, attualizzazioni; la musica esiste propriamente solo nelle sue esecuzioni, la poesia essenzialmente nell'essere letta, la pittura, la scultura nell'essere viste ed ammirate da varie prospettive.

Si pone, a questo proposito, la questione fondamentale di consentire da un lato il manifestarsi di diverse interpretazioni, garantendo al contempo dall'altro che queste ultime non snaturino l'opera, non ne alterino quelle qualità estetiche e quei valori impressivi dall'artista, non ne misconoscano la natura e l'essenza. Questa istanza ci impone di contemplare un numero molto grande di interpretazioni legittime possibili, purché si riconosca in esse una sostanziale fedeltà all'opera stessa.

IX.II. - DAL VALORE ARTISTICO AL VALORE ESTETICO

L'estetica fenomenologica

L'estetica fenomenologica di Roman Ingarden elegge un *Erlebnis* estetico, che ruota intorno ad una percezione diretta, emotivamente coinvolgente ma concreta e reale dell'opera d'arte, un'esperienza estetica che si staglia sullo sfondo, distinguendosi da essi, sia degli stati psicologici dell'osservatore sia della biografia e psicologia dell'artista creatore, dello scrittore, del musicista.

È ancora il richiamo husserliano del "ritorno alle cose" a risuonare nell'opera di Ingarden, laddove egli connota l'esperienza estetica come una dimensione nella quale l'opera mi è data effettivamente nella sua oggettività.

Le opere d'arte sono oggetti intenzionali nel senso che sono prodotti di atti di coscienza, anche se ricevono una seconda fondazione nei materiali.

A differenza degli oggetti reali che hanno la loro fondazione in se stessi, gli oggetti intenzionali non possiedono alcuna fondazione ontica in se stessi. La loro fondazione ontica

risiede nell'atto di coscienza per mezzo del quale esso è stato intenzionalmente prodotto, ovvero più esattamente nel soggetto psichico che ha compiuto questo atto. Ogni oggetto eteronomo in ultima analisi punta ad un oggetto autonomo nel quale esso ha la sua fondazione ontica.

Così l'oggetto estetico si ancora a quello artistico, così l'estro creativo dell'artista intenziona un'opera che non è solo forma, significato, simbolo, ma anche immersione nei materiali.

A differenza degli oggetti, *tout court*, l'opera d'arte come oggetto intenzionale non è radicalmente trascendente rispetto all'intenzione di percepirla. L'oggetto intenzionale, l'oggetto estetico è il prodotto di un atto di coscienza e come tale non è in relazione a questo atto di percepirlo, di coglierlo, di interpretarlo, così trascendente poiché è legato intimamente ad esso a partire dal suo potere co-creativo. L'intenzionalità impressavi dall'artista è colta da chi osserva l'opera e vive in questi due momenti. All'interno dell'esperienza estetica l'oggetto intenzionale presenta due elementi: la struttura intenzionale (che contiene anche la forma di un oggetto individuale, un po' trasformato) e l'oggetto delle proprietà del contenuto. Il soggetto delle proprietà di un oggetto intenzionale estende le sue funzioni alla totalità di tale oggetto, oltre il suo contenuto.

I luoghi di indeterminazione non possono essere rimossi perché l'infinito numero delle proprietà non può essere determinato da un numero infinito di atti intenzionali.

Fin dal momento in cui l'opera d'arte viene ad essere formata dalle mani e dallo spirito dell'artista appare difficile, per non dire quasi impossibile, discernere tra il suo tratto fisico, di entità impregnata di materia ed il fatto che nel suo *ubi consistam* essa emerge come tale, con una sua identità al di sopra di quella base materiale, come una realtà essenzialmente nuova, diversa dagli elementi fisici che la costituiscono e propriamente come un'entità (posta in essere) nata dall'attività creativa dell'artista.

L'opera d'arte per sua natura si estende sempre oltre il suo sostrato materiale, quantunque quest'ultimo non sia irrilevante a costituirne il carattere, la fisionomia.²¹⁵

Secondo Ingarden, l'opera d'arte in sé, alla cui formazione è diretto l'atto creativo dell'artista emerge come tale al di sopra del suo sostrato materiale come una formazione schematica che contiene al suo interno elementi di indeterminazione, elementi solo tratteggiati e presenti allo stato puro potenziale. Per questa ragione l'opera d'arte, per vivere come dimensione estetica, deve poter essere colta, percepita, contemplata da un osservatore. Proprio attraverso la sua opera co-creativa di interpretazione, l'osservatore fa vivere l'opera nelle sue manifestazioni.

²¹⁵ Si osservi come su questa questione Ingarden, in un saggio scritto molto più tardi, in seguito ad un serrato confronto con Maria Rzepinska, la storica dell'arte, concederà che in realtà il sostrato materiale non è solo tutt'uno con l'opera, ma è l'opera stessa, tanto è vero che, come gli faceva osservare Maria Rzepinska quando una tela è rovinata perché se ne sono perdute scaglie dalla superficie dipinta, l'opera stessa è rovinata.

In questo processo dell'esperienza estetica, l'opera è per così dire ricostruita nelle sue effettive caratteristiche formali dall'osservatore, che sotto l'influenza delle suggestioni dell'opera stessa completa, riempie, i punti di indeterminazione, attualizzandone quegli elementi presenti nell'opera solo allo stato potenziale.

Se l'opera d'arte è innanzitutto il prodotto dell'attività intenzionale dell'artista, per potersi manifestare e vivere come tale nel tempo essa deve poter essere colta da un osservatore il cui compito non è solo quello di ricostruirne la fisionomia, le forme, impressevi dall'artista ed effettivamente presenti nell'opera, ma anche un completamento dell'opera stessa attraverso l'attualizzazione dei suoi momenti presenti nell'opera solo allo stato potenziale.

L'opera di concretizzazione oltrepassa la struttura schematica dell'opera che viene colta nella sua pienezza solo nell'esperienza estetica. Conseguire un'attitudine autenticamente estetica è difficile e richiede la sospensione tanto dell'orientamento prosastico pratico, orientato all'azione, quanto dell'attitudine investigativa, conoscitiva, speculativa.

Anche il permanere in una dimensione puro-emotiva, reagendo in forma psicologista all'opera, è rivelativo dell'attitudine del dilettante ad interagire in forma troppo soggettiva con un'opera che deve, invece, poter essere colta nella sua complessità, nella sua natura.²¹⁶

Occorre disporsi di fronte all'opera d'arte con animo attento e ricettivo sforzandosi di cogliere l'opera nelle sue caratteristiche peculiari. Per quanto vasto, il numero delle concretizzazioni, delle interpretazioni legittime è sempre finito ed esse sono configurate entro i confini delle qualità effettivamente presenti nell'opera. Infatti, se le interpretazioni legittime possono differire anche in modo marcato l'una dall'altra, esse devono pur sempre essere riconducibili ad elementi effettivamente presenti nell'opera. Le interpretazioni possono variare tra di loro non solo in relazione al grado di recettività e consapevolezza dell'osservatore, ma anche, nel corso del susseguirsi nei secoli, in relazione a diversi orientamenti esistenziali e culturali. Alcuni secoli, alcune temperie culturali, si rivelano maggiormente predisposti a recepire i valori di un'opera, in altri secoli e contesti, i valori artistici ed estetici dell'opera, ad esempio antica o espressione di un'altra cultura, appaiono, invece, quasi illeggibili.

Occorre, in sede di studi estetico-teorici, con il fine di ricostruire il senso complessivo dell'opera, distinguere quanto è simultaneamente ed indistintamente colto nell'esperienza

²¹⁶ Cfr. Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, 1928, traduzione italiana a cura di Gabriele Scaramuzza, *Lo spettatore dilettante*, «Non v'è dubbio che solo la concentrazione esterna [l'atteggiamento rivolto all'opera e ai suoi valori] è il comportamento specificamente estetico; solo in essa l'opera d'arte viene colta nei suoi valori, nelle sue essenziali peculiarità strutturali. Per la concentrazione interiore [tipica dello spettatore dilettante] al contrario l'opera d'arte nella sua specifica conformazione è indifferente; serve solo come incentivo al godimento, come mezzo per produrre sentimenti di ogni tipo: entusiasmo, elevazione, ebbrezza, profondità di sentire, commozione, emozioni».

estetica: occorre distinguere tra qualità artisticamente valutabili e qualità esteticamente valutabili.

L'opera è espressione, è depositaria di valori artistici la cui presenza deve poter essere colta nell'esperienza estetica. Questo riconoscimento dei valori propri dell'opera impedisce di ridurre l'esperienza estetica a pura finzione, ad una di quelle forme di autosuggestione caratterizzate dal manifestarsi di un marcato sensismo e dall'irrompere della pura soggettività, la quale ultima apparirebbe del tutto relativa e personale, senza più alcun riferimento all'opera reale.

Bellezza, peculiarità, intensità e complessità dell'opera sono legate a valori presenti nell'opera.

L'esperienza estetica come tale inizia quando l'osservatore riesce a cogliere l'opera in se stessa, nelle sue caratteristiche, attraverso un'opera di disvelamento delle sue intrinseche forme. L'esperienza estetica per se stessa, pur portando in sé elementi dell'emozione e del desiderio, non si risolve nel piacere o nel godimento. L'opera non può essere presa in considerazione solo come strumento per risvegliare un piacere.

L'opera d'arte esiste e si manifesta solo attraverso una caratteristica speculare, può nascere e durare nel tempo solo se possiede determinati requisiti, in alcune circostanze requisiti che la distinguono anche dalle altre manifestazioni culturali.

Questi requisiti sono i valori artistici. Il fondamento del valore artistico consiste in una certa aggregazione di qualità esteticamente valutabili, valutabili in un'esperienza estetica.

L'attività co-creativa dell'osservatore può trarre molti diversi oggetti estetici da un'unica opera d'arte, nessuno dei quali, come le concretizzazioni dell'opera stessa, ne esaurisce la natura e il valore.

Le caratteristiche strutturali di un'opera, quelle che la definiscono, ad esempio, come un'opera letteraria piuttosto che musicale, così come lo "scheletro" schematico strutturale di un'opera d'arte, pur essendo assiologicamente neutrali, consentono l'emergere delle proprietà, qualità artisticamente valutabili, assiologicamente valutabili.

I valori artistici sono l'espressione di diversi elementi, tra i quali quelli tecnici svolgono un ruolo importante, quantunque essi non vadano mai considerati in sé stessi, bensì nel quadro complessivo dell'opera.

Nell'opera letteraria la padronanza, l'articolazione linguistica sono all'origine dell'espressione e della comunicazione sia dei significati che delle caratteristiche peculiarmente estetiche dell'esperienza artistica.

Se la definizione di immagini, colori, atmosfere peculiari è fondamentale a caratterizzare una certa manifestazione della creatività artistica, il tratto caratteristico della composizione di un musicista, l'elemento distintivo della pittura di un pittore, tuttavia, non si deve

dimenticare che anche una certa vaghezza di espressione può essere all'origine di un effetto voluto.²¹⁷

La correttezza, la compiutezza della composizione è un valore nella misura in cui emerge in forma armonica; un eccesso di affettazione si manifesta per contro come una sopravvalutazione delle proprietà linguistiche formali su altri elementi altrettanto importanti. In questo senso, si comprende anche il senso dell'incompiuto, di quanto appare artisticamente solo tratteggiato e lasciato per così dire all'opera di interpretazione del lettore, dell'osservatore, dell'ascoltatore. In forma analoga, giocano, nell'effetto complessivo esercitato dall'opera, la compresenza di simmetria e dissimmetria, organicità e disorganicità. Queste dimensioni possono essere all'origine di un'arte sottile e raffinata, peculiarmente finalizzata a spezzare l'armonia della lettura, della visione, dell'ascolto.

Lo scrittore sovente si vale di salti narrativi, flash back ed altre forme di interruzione del corso armonico della narrazione per tenere desta l'attenzione e l'interesse del lettore.

Una delle funzioni fondamentali dell'arte è quella di proporsi con tale immediatezza ed intensità da dare l'illusione di essere reale. E tuttavia questa illusione di realtà non deve essere disgiunta dalla consapevolezza che quanto si ha di fronte è pur sempre una creazione dello spirito umano. Quest'ultima percezione è indispensabile al formarsi dell'esperienza propriamente estetica, quale emerge solo se essa è anche distinguibile dalla comune percezione sensoriale, o per meglio dire, pur fondata in qualche modo su di essa, diversamente orientata. La varietà stessa delle modalità dell'espressione artistica è mostrata anche dalle potenzialità sconfinite dell'interpretazione. Naturalmente è solo sulla base e nella prospettiva della comprensione dell'opera nella sua interezza che gli elementi singoli vanno accolti. L'unione stessa di qualità esteticamente valutabili e di qualità esteticamente neutrali è all'origine della varietà dell'espressione estetica; dalla loro combinazione nascono infatti le opere d'arte. Ingarden porta l'esempio del rapporto tra infelicità individuale, esistenziale e quella che si sprigiona dalle note di Chopin. L'infelicità esistenziale diviene esteticamente valutabile quando essa è espressa in associazione con altre qualità esteticamente valutabili, così come pure lo sono le tensioni drammatiche, quelle che ciascun essere umano sperimenta nell'esistenza, se incarnate ed espresse con potenza espressiva nelle vicende dei personaggi di un romanzo. Alcune qualità concorrono a fare emergere quelli che sono in sé stessi valori, esteticamente dominanti, in combinazioni quasi infinite.

L'artista stesso nell'atto creativo, attraverso un'intenzione artistica, modella, armonizza queste qualità esteticamente valutabili sulla base di alcuni elementi per sé stessi esteticamente neutrali ma che ben formati concorrono all'emergere dell'opera.

²¹⁷ Si pensi all'incanto, alla pittura allo stato puro, dell'ultimo Monet, una delle testimonianze più intense del dissolversi del figurativo, della trasfigurazione del reale, attraverso l'irrompere del puro biologico, che per così dire dall'interno, frantuma come radici nella terra, come il fiorire improvviso dei fiori, tutte le forme chiuse, la solidità apparente della terra, della realtà.

Tra fenomenologia e idealità: un'interpretazione rinnovata dall'interno dei processi stessi dell'arte

Solo una comprensione approfondita del modo in cui Ingarden intese, nei suoi studi estetici, l'insegnamento del pensiero fenomenologico, consente di intendere a fondo tutto il suo valore come chiave di lettura della dimensione estetica.

Al tempo stesso, occorre ricordare, in questa sede, attraverso quali forme, l'applicazione della visione fenomenologica della realtà andò articolandosi, all'interno del pensiero estetico di Ingarden, oltre le premesse espresse o che si potevano dedurre dalla lettura delle sue prime opere. E questo, in considerazione dell'influenza che esercitarono sulla Genesi della sua interpretazione dell'opera d'arte, intesa come oggetto puramente intenzionale anche altri registri interpretativi, come emerge in forma paradigmatica, ad esempio in *Fenomenologia dell'opera letteraria*.

Abbiamo sottolineato sopra entro quale ordine concettuale Ingarden intese il pensiero fenomenologico che egli, come tutti gli allievi di Husserl aveva appreso dalla viva voce o dalla lettura delle opere del maestro, e dallo spirito vivo dal quale egli andò via via allontanandosi, come chiave di lettura virtuale non della totalità del reale, ma come strumento di conoscenza di una dimensione della realtà : quella dell'oggetto puramente intenzionale, nell'opera di Ingarden, l'oggetto estetico, l'opera d'arte.

L'orientamento fenomenologico, assunto nell'ambito degli studi estetici si rivelò estremamente fertile e ricco di potenzialità esplicative aprendo nuove vie d'interpretazione del rapporto tra il creare artistico, anche quello dell'arte contemporanea, e la contemplazione estetica.

Il pensiero estetico di Ingarden, pur all'interno di un sistema concettuale sostanzialmente unitario ed organico, seguì un'evoluzione nel tempo che comportò una modificazione di temi e di tagli interpretativi che si andarono articolando a partire dall'emergere del carattere intenzionale dell'oggetto estetico, nell'analisi di particolari opere d'arte, fino all'approfondirsi dell'analisi dell'attitudine contemplativo-estetica e dei valori artistici ed estetici.

Come lo stesso Ingarden dichiara nella prefazione dell'opera,²¹⁸ l'intento di analizzare l'opera letteraria nacque dal desiderio di dimostrare, attraverso l'analisi di un oggetto puro -

²¹⁸ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931.

Nella prefazione l'autore dichiarò di aver scelto un oggetto puro-intenzionale, la cui intenzionalità fosse al di là di ogni dubbio e la cui struttura formale potesse essere studiata come rivelatrice dell'essenza e del modo d'essere dell'oggetto puro - intenzionale, evidenziando in tal modo la incolmabile, radicale differenza tra oggetto intenzionale e oggetto reale in contrapposizione con quello che venne considerato da Ingarden, come da tutti gli ex-allievi, l'idealismo di Husserl. L'opposizione all'idealismo husserliano da parte di Ingarden risale al 1918 e attraversa tutta la sua opera. Ingarden prese a considerare l'ontologia, intesa come studio della struttura formale dell'oggetto della nostra conoscenza, eleggendola a base della propria disciplina filosofica, sempre in funzione antidealistica. Le linee di sviluppo del pensiero di Ingarden vengono esaminate da

intenzionale, della cui intenzionalità non fosse possibile dubitare poiché caratteristica espressione di un atto di coscienza, che l'oggetto reale non potesse avere la stessa consistenza ontologica dell'oggetto puro-intenzionale.²¹⁹

La concezione dell'intenzionalità, nell'interpretazione ingardeniana, viene presa in considerazione dall'autore al contempo quale dimensione strutturale e quale strumento, metodo di analisi della dimensione estetica, atto a riconoscerle un *modus essendi*, che, pur legato geneticamente all'atto di coscienza che la fonda, non possa essere ridotto a puro stato soggettivo, psicologico.

La dimensione estetica è l'orizzonte entro il quale, le qualità (*qualità, Gestalt Qualität e armonie di qualità*), quali, a titolo esemplificativo, il colore, si manifestano e si possono cogliere nella loro purezza.

La fondazione nei materiali, alla cui stessa origine è da scorgersi un'intenzionalità dell'artista di immergersi, di esprimersi, imprimendo una traccia nella dimensione materiale, è colta, all'interno dell'interpretazione fenomenologica, come apprensione essenziale del reale.

L'esperienza estetica arricchisce ed approfondisce l'intensità stessa con la quale guardiamo all'esistenza, percepiamo la vita. Essa esercita una influenza significativa sulla formazione della personalità, quantunque questa tensione possa trasformarsi anche in una forma di soggettivismo emotivo extra – estetico che si può definire come diletterismo.²²⁰

Propriamente, l'opera d'arte, si definisce, secondo Ingarden, come oggetto intenzionale, proprio perché essa si costituisce geneticamente come espressione di un atto di coscienza, e tuttavia essa per vedere la luce deve poter ricevere una seconda fondazione nei materiali.

Ingarden attribuisce all'opera d'arte una qual certa dimensione di realtà: una realtà sui generis. L'autore definisce la natura dell'opera d'arte come quella di un oggetto puramente intenzionale, che riceve la sua prima fondazione in virtù dell'atto creativo dell'artista, una

moltissimi studiosi del filosofo. Citiamo, perché orientati all'estetica, trasegliendoli dalla numerosa produzione critica in proposito, lo scritto di Maria Golaszewska, *Aesthetic Values in Ingarden's System of Philosophy in Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa, 1975, e W. Strozewski, *Gli studi di Estetica di R. Ingarden in Rivista di Estetica*, VII, 1963.

²¹⁹ Come abbiamo ricordato, Ingarden diede una propria interpretazione "ristretta" dell'intenzionalità husserliana, che caratterizzò tutta la sua presa di posizione nei confronti del pensiero del maestro. Nella concezione filosofica di Ingarden, l'intenzionalità non può essere affermata quale caratteristica stessa del reale, così come essa appariva, attraverso la husserliana riduzione fenomenologica, bensì quale momento della realtà da noi colto o intenzionato in una particolare direzione o unità di significato. Conseguentemente, nella concezione del filosofo polacco, l'oggetto reale può essere anche un oggetto intenzionale, ma l'intenzionalità non ne esaurisce realtà.

²²⁰ Essa può assumere la forma, nella stessa accezione di Geiger, del diletterismo, Moritz Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Niemeyer, Halle 1913 (traduzione italiana a cura di G. Scaramuzza, *La fruizione estetica*, Liviana Editrice, Padova 1973). Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im Künstlerischen Erleben in Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig 1928, p. 142, in parallelismo con la trattazione ingardeniana in *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., p. 373, e in *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, Vol. I, p. 119; Warszawa 1970, Vol. III, p. 105-107.

seconda fondazione in alcune, diversificate, secondo le arti, dimensioni fisiche, e che acquisisce un suo *ubi consistam* che può durare nel tempo in quanto ancorato a concetti ideali e ‘fissato’ nelle idee.

L’immersione nei materiali varia a seconda che si tratti della musica, la più incorporea delle arti, o della pittura, della scultura (all’interno stesso delle quali si danno diversi gradi di immersione in rapporto all’ispirazione, alla corrente artistica, al secolo), alla letteratura, così permeata di valori ideali espressi in forma articolata, di visioni del mondo, o, infine dell’architettura, la cui immersione nei materiali è così strutturante per ragioni logistico funzionali da costituirne molto più che un sostrato.

Eppure, ed è quanto di più affascinante si possa rinvenire nell’espressività artistica, e, a questo proposito, ricordiamo le considerazioni kantiane sul rapporto tra funzionalità ed espressione libera, ogni opera d’arte, anche in architettura, sembra nascere dalla soluzione in senso espressivo delle tensioni, delle dinamiche materiche; è come se si trattasse di un rapporto di forze, ad organizzare dall’interno le quali, ad informare di sé le quali fosse l’intento espressivo dell’artista, del suo creatore.

Il suo carattere puro - intenzionale si rivela nella connessione interna tra l’opera d’arte e il suo creatore e fruitore, mentre il mondo materiale vi entra come un sostrato ed al tempo stesso come un retroterra e costituisce una seconda fondazione ontologica dell’opera. Quest’ultima è forgiata nelle fasi della sua formazione, radicandosi nella caratteristica struttura dell’opera d’arte, che nasce dalle mani dell’artista e s’eleva, al di sopra del suo creatore, attraverso quell’opera di trasformazione di un incorporeo estro creativo in una corporea formazione fisica atta ad offrirsi alla fruizione.

L’artista stesso, anche quando la sua opera fosse nata da un puro estro creativo, quasi sempre al termine rilegge, rivede o riascolta quanto ha creato, per intenderne e verificarne l’efficacia espressiva. Questo fa sì che si possa osservare come attività creativa e passiva recettività siano presenti, sia pure in differenti combinazioni, sia nell’esperienza creativa che in quella della fruizione.

Infatti, sebbene entrambe queste dimensioni contengano elementi di primitiva emotività e di pura soggettività, non è possibile prescindere dal riconoscimento e dall’analisi della varietà dei valori artistici ed estetici effettivamente impressi nell’opera, quando ci si disponga nell’attitudine di un’armonica ed approfondita interazione con l’opera d’arte. Contestualmente, si pensi alle note, *in limine*, che il compositore pone per l’esecutore, il futuro interprete del suo brano musicale e come tutto questo sia oggetto di serio studio e, naturalmente d’interpretazione nel corso delle ‘prove’ d’orchestra.

Per queste stesse motivazioni, lo studio approfondito delle correnti, delle scuole, del tratto caratteristico dell’ispirazione creativa d’ogni artista si rivela fondamentale ad intendere l’opera.

In linea con le riflessioni di M. Geiger, Ingarden si scaglia in modo reciso e radicale contro la riduzione dell’opera d’arte a pura percezione soggettiva, riconducendola, per

contro, con forza alla diversificata compresenza ed intensità dei valori espressi dall'opera stessa.²²¹

Così facendo, Ingarden si propone di sottolineare l'identità e la peculiarità dell'indagine estetica ed artistica.²²² L'analisi approfondita dei valori artistici ed estetici dell'opera d'arte conferisce alle sue affermazioni documentate conferme della loro validità, portando alla luce l'infinita varietà, la ricchezza, lo splendore delle risonanze che la loro percezione ha prodotto attraverso i secoli.

L'*ubi consistam* del valore artistico è da individuarsi in una certa caratteristica aggregazione di qualità esteticamente valutabili, alla cui costituzione concorre l'attività co-creativa di un osservatore.²²³ L'ammirazione può nascere solo dalla capacità di riconoscere nell'opera un valore artistico impresso dall'artista. Quest'ultimo non può essere ridotto né ad esperienza puramente soggettiva o a stato psicologico da un lato, né a ciò che è percettibilmente, visibilmente, fisicamente presente nell'opera, ovvero all'oggetto rappresentato. Non è, infatti, l'oggetto rappresentato in sé, o quanto meno non l'oggetto rappresentato da solo, a costituire l'opera, quanto piuttosto una certa interpretazione che l'artista ha dato di esso e che il fruitore è in grado di cogliere, di avvertire, completando l'opera con le risonanze interiori che essa produce in lui.

Tutto questo si dà, poiché la realtà di un oggetto percepito, pur non riconducibile a mero soggettivismo di atto percettivo, può essere colta solo all'interno di una esperienza estetica. Colui il quale si accosta all'opera d'arte prende le mosse dalla percezione di un oggetto reale, ma non permane mai all'interno dei suoi orizzonti, dando vita ad un processo che va a costituire un oggetto estetico, il quale ultimo appare solo all'interno di un'esperienza estetica.

²²¹ Roman Ingarden, *Artistic and Aesthetic Values* in *The British Journal of Aesthetics*, IV, 1964 (traduzione inglese dell'originale polacco in *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, Vol. III); e, cfr., *Erlebnis, Kunstwerk und Wert in Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1969.

²²² Roman Ingarden, *Ästhetik und Kunstphilosophie* in *Akten des XIV Internationalen Kongresses für Philosophie*, Wien 1968; Roman Ingarden, *Phenomenological Aesthetics: an Attempt at defining its Range* in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIII, 1975. Entrambe queste traduzioni provengono dall'originale testo polacco degli *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. III; vedi anche, Roman Ingarden, *Bericht über meine Studien zur Ästhetik*, in *Contemporary Philosophy - La philosophie contemporaine* (a cura di K. Libansky), IV, Firenze 1971, p. 106. Nel secondo testo citato l'autore scrive, tra le altre riflessioni, in un'analisi retrospettiva dell'evoluzione del proprio pensiero, che, quando nel 1927 aveva concluso la stesura della sua prima opera di estetica, aveva affermato allora che il metodo della generalizzazione empirica fosse poco significativo rispetto all'analisi eidetica dell'opera letteraria (e dell'opera d'arte *tout court*), mentre in seguito aveva attenuato quella contrapposizione tra le due linee di indagine. In questo contesto Ingarden intendeva anche rettificare la parzialità con la quale quel suo libro era stato letto e inteso: quella di considerarlo puramente come prolegomeni alla discussione di alcuni fondamentali problemi filosofici, segnatamente del rapporto idealismo - realismo.

²²³ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. I, p. 119; Vol. III, p. 105. Roman Ingarden, *Artistic and Aesthetic Values* in *The British Journal of Aesthetics*, IV, 1964.

Secondo Ingarden, la percezione sensibile è solo un primo, quantunque basilare, punto di partenza di quel peculiare atto psichico che va a costituirsi sopra di essa e che ci conduce alla scoperta della *Venere di Milo* come oggetto di un'esperienza estetica.²²⁴

La qualità, nel caso della *Venere di Milo*, la mirabile flessuosità della figura, tanto più ammirabile nella leggera torsione del busto di un corpo statuario, che ha evocato in noi un'emozione preliminare, nell'istante stesso in cui viene percepita, viene colta come una qualità di quella stessa forma categoriale che essa ai nostri occhi evoca e rappresenta.

La flessuosità della figura viene pertanto colta come un attributo del corpo umano di quella figura femminile, che suscita in noi un'emozione, e naturalmente non della pietra, così come la coglieremmo se si trattasse di una pura percezione di realtà.

A partire dal momento in cui istintivamente abbiamo riorientato la struttura categoriale dell'oggetto intorno ad un nuovo soggetto di proprietà, nato dall'emozione preliminare, suscitata da quella qualità che per prima ha colpito la nostra sensibilità e immaginazione,²²⁵ noi cominciamo a percepire e ad orientare ogni ulteriore qualità all'interno di un'armonia qualitativa di strutture che ne intensifichi il grado dando vita così all'esperienza estetica vera e propria.

Questo tratto 'simpatetico' si coglie particolarmente in forma viva quando attribuiamo alle qualità date un soggetto di proprietà psichico o psicofisico.

In questo caso particolare, proiettiamo sull'oggetto della contemplazione non solo quel nuovo soggetto delle sue proprietà che cogliamo, ma anche i suoi particolari stati psichici, o più precisamente quelli che crediamo di cogliervi, e che in qualche modo appaiono tra le qualità percepite.

Pensiamo ad esempio al sorriso di *Monna Lisa*. La qualità (l'intensità, l'ineffabile dolcezza, l'allusività) di questo sorriso si impone alla nostra immaginazione e se, come quasi sempre accade, colta in un'emozione simpatetica, questa 'qualità' (l'ineffabile sorriso) fa sorgere in noi sensazioni e sentimenti simili a quelli che nutriremmo se ci trovassimo di fronte ad una persona viva, come se quella immagine possedesse una sua propria vita.²²⁶

Cosicché, di fronte al mirabile sorriso della 'Gioconda', ci vien fatto di sorridere, impercettibilmente, e l'intensità di quella prima emozione perdura a tal punto che si può avere l'impressione che quegli occhi fuggitivi, quello sguardo ammaliatore, quel sorriso dolcissimo e misterioso ci seguano, mentre ci spostiamo per ammirare da ogni lato quella che è forse una delle più incantevoli espressioni della forza del sorriso umano.

²²⁴ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, § 24, traduzione tedesca dell'originale polacco *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów, 1937, testo che poi rifluirà negli *Studia z estetyki*, Vol. I, Warszawa 1937. Questo stesso paragrafo venne tradotto con il titolo *Aesthetic Experience and Aesthetic Object* e pubblicato in *Philosophy and Phenomenological Research*, 21, 1961, pp. 289-313 (trad. di J. Makota).

²²⁵ *Idem*. In questa sede Ingarden si richiama al concetto di *Einführung* nell'accezione di Th. Lipps.

²²⁶ *Idem*.

Da tutto quanto detto sopra emerge con chiarezza come siano proprio gli strumenti interpretativi del pensiero fenomenologico, ed essenzialmente il carattere intenzionale conferito all'oggetto estetico che consentono all'autore di far risaltare l'intimo, genetico rapporto tra la creazione artistica e la contemplazione di quanto dell'intensità e dell'estro creativo si è incarnato nell'opera.

Uno dei tratti più significativi degli studi estetici di Roman Ingarden deve essere riconosciuto nell'applicazione del 'metodo fenomenologico' che gli consentì di andar molto oltre le categorie interpretative dell'idealismo, nonché oltre quelle scuole di interpretazione della dimensione artistica, generalmente troppo modellate sul parametro dell'analisi testuale dell'opera letteraria, come pure quelle di uno studio essenzialmente filologico, e/o storicista, per non parlare del riduzionismo della lettura psicologista.²²⁷

All'interno della 'scuola interpretativa del pensiero fenomenologico', non si prese più in considerazione l'opera come elemento a sé stante, in quanto la si considerò sempre come elemento di un processo in fieri, continuamente vivificato dall'atto della sua percezione, da quell'opera di completamento che, mentre leggiamo un romanzo, guardiamo un'opera pittorica, ascoltiamo una composizione musicale, involontariamente compiamo.²²⁸

L'adozione del 'metodo fenomenologico' consentì, quindi, naturalmente, ad Ingarden di oltrepassare anche la distinzione, ancora presente nel pensiero estetico di quello che fu un suo grande predessore e "maestro", Wladyslaw Tatarkiewicz,²²⁹ tra esperienza estetica caratterizzata da un'immediatezza sensoriale (che sarebbe propria della pittura, della scultura, dell'architettura e della musica) ed esperienza letteraria che secondo la sottolineatura del grande storico dell'estetica, coinvolgerebbe l'immaginazione e la contemplazione.

L'adozione di una chiave di lettura fenomenologica da parte di Ingarden non prescindeva, naturalmente dal riconoscimento della struttura caratteristica dell'opera letteraria, nell'analisi della quale, come vedremo nelle prossime pagine, l'autore si valse degli strumenti offerti da diverse scuole interpretative.

L'elemento discriminante dell'adozione dell'orizzonte interpretativo fenomenologico consiste nell'ampliamento dell'angolo-visuale dell'analisi: anche l'opera letteraria, come ogni altra opera d'arte è colta essenzialmente all'interno all'interno di un'esperienza estetica,

²²⁷ Cfr. Introduzione dell'autore a *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit.

²²⁸ Cfr. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., § 66, laddove si precisa che comprendere una frase significa attualizzare il significato intenzionale espresso in essa; cfr. anche per la distinzione tra opera d'arte e le sue concretizzazioni, Roman Ingarden, *Dzielo literackie i jego konkretyzacje*, 1947.

²²⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, Kraków 1935; *Skupienie i marzenie: studia z zak estetyki*, Kraków 1951; *L'attitude esthétique, poétique et littéraire* in *Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, 1933. Sul tema della diversificazione delle arti vedi anche Janina Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, p. 173, laddove l'autrice parla di diversa estensione dell'immersione dell'opera nel sostrato.

mentre il suo tratto caratteristico d'opera letteraria riemerge come elemento rilevante e costitutivo, ma essenzialmente anch'esso avvertibile all'interno di quest'esperienza.

L'emozione preliminare, il trasporto emotivo nei confronti dell'opera²³⁰ che sono all'origine dell'attitudine estetica, sorgono senza un particolare riferimento alla natura dell'opera.

Anche la costituzione di un oggetto estetico che è propriamente solo la fase finale dell'intero processo, si opera anch'essa come tale senza alcun particolare riferimento al genere dell'opera poiché generata in una dimensione di quasi-oblio dell'oggetto reale, quale verrebbe colto nell'orientamento pratico o puro-conoscitivo.

Alla luce di un'analisi approfondita degli elementi costitutivi, essenziali dell'artisticità, dell'esteticità, di un'opera, emergono in tutta la loro forza l'aderenza e la dinamicità degli strumenti interpretativi fenomenologici, capaci di cogliere anche le determinazioni particolari dell'opera letteraria, quale ad esempio l'analisi di un'opera letteraria come opera poetica,²³¹ anche in questo caso è mostrato l'intimo, genetico, legame tra valori propriamente artistici ed estetici, anche oltre la dimensione della rappresentazione realistica.

Ingarden, contestualmente, segnala la presenza di alcuni elementi che preludono alla dimensione estetica, inducendo l'attitudine estetica: sono elementi linguistici, espressioni poetiche melodiche, con un ritmo peculiare, a volte rime.

Proprio poiché all'interno di una lettura fenomenologica, è possibile cogliere meglio il creare artistico nel suo intimo legame con l'opera di vivificazione e di ricreazione di colui che contempla, si aprono nuove vie interpretative all'interno dell'analisi della poetica delle avanguardie storiche, dell'arte, contemporanea agli studi estetici di Ingarden.

Queste vie interpretative si rivelarono capaci di comprendere la complessità e al tempo stesso la fortissima coesione interna dei processi creativi con quelli percettivi all'interno della dimensione estetica, oltre le meno rilevanti, ai fini della comprensione dell'artisticità, distinzioni di genere. Nella distinzione tra la fondazione fisica di un'opera e l'opera stessa da un lato, e la distinzione tra l'opera in sé stessa e le sue concretizzazioni e/o l'oggetto estetico dall'altro, possiamo cogliere una definizione dell'opera d'arte all'interno di una dimensione estetica, che così definita prescinde dalle epoche e dagli stili.

A costituirne il valore artistico ed estetico non è la natura dei materiali, ma sono le potenzialità espressive impresse nell'opera dall'artista, l'innalzarsi al di sopra di essi di un'armonia di qualità, un'armonia che fuoriesce come un'aura.

Conseguentemente, la più approfondita e comprensiva conoscenza teorica dell'opera d'arte, classicamente dell'opera letteraria, come di un complesso sistema di richiami e di risonanze interne all'opera e al mondo culturale e letterario cui essa si richiama, non può

²³⁰ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit., § 25.

²³¹ *Idem*, § 13. Si noti in questo contesto la pregevole analisi ingardeniana del testo poetico di Rainer Maria Rilke *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, ampliata ed approfondita a piè pagina nella nota 42 dell'autore.

sostituire la vitale intensità della percezione dell'opera d'arte che possiamo cogliere solo in una conoscenza interpretante diretta.²³²

Naturalmente, la capacità di cogliere in una conoscenza approfondita e articolata simultaneamente tutti gli elementi significativi offerti dall'opera si rivela essenziale all'intensificazione dell'esperienza estetica.²³³ Intensità e profondità dell'esperienza estetica traggono origine, oltre che dalla percezione dei valori effettivamente presenti nell'opera stessa dalle capacità del lettore, dall'ampiezza e pertinenza della sua conoscenza di alcune dimensioni artistiche, dalla vivacità della sua immaginazione, dalla finezza della sua sensibilità, nonché dalla sua cultura estetica.²³⁴

Infatti è solo in una prospettiva conoscitiva che l'opera si rivela nelle sue caratteristiche, nei suoi elementi strutturali, nei segreti della sua esecuzione creativa che possono sfuggire ad una prima lettura, poiché in essa siamo in un certo senso troppo coinvolti, troppo emozionati, troppo soggetti all'impressione che l'opera esercita su di noi.²³⁵

Quando dopo averne approfondita la conoscenza teorica, acquisendo tutti gli strumenti interpretativi necessari, ci riaccostiamo alla lettura dell'opera, e in un'esperienza intuitiva "vediamo svolgersi" sotto i nostri occhi la sequenza delle sue parti componenti, nella concretezza del tempo ad essa immanente, perveniamo alla sua conoscenza non solo nella sua forma originaria, ma riusciamo a presentificarci l'opera nella completa ricchezza delle sue strutture portanti e delle sue determinazioni particolari che possono esserci rivelate solo attraverso la 'deviazione' che passa attraverso la via della conoscenza riflessiva e sistematica dell'opera.²³⁶

Naturalmente, gli atti conoscitivi, interconnessi al corso dell'esperienza estetica, e specialmente quelli che colgono il valore dell'oggetto estetico attraverso l'analisi della sua struttura interna, non superano per intensità l'esperienza estetica: «Sono rapide illuminazioni, intuizioni di natura particolare, che ci consentono di raggiungere una certa distanza dall'oggetto estetico che si sta costituendo. Solo da questa distanza l'oggetto estetico appare chiaramente come una totalità sia nei suoi valori materiali che nella sua struttura. Questi atti non disturbano il corso dell'esperienza estetica, al contrario essi

²³² Cfr. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit., § 31 (vedi anche, *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. III, p. 110).

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*, § 32. Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. III, p. 110, e Bohdan Dziemidok, *Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude in Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, P. Graff and Slaw Krzemien Ojak, Warszawa, PWN 1975, p. 89.

²³⁵ *Idem*, § 31 e § 23; cfr., Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. I, p. 119. cfr., e Bohdan Dziemidok, *Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude*, op. cit.

²³⁶ *Idem*.

vengono fatti emergere dall'esperienza estetica [...], e tuttavia essi crescono al di fuori dell'emozione estetica».²³⁷

La conoscenza intuitiva, permanendo come un'acquisizione di fondo compresente nel corso di tutto processo è il momento iniziale ed originario che presiede all'analisi puramente intellettuale. Quest'ultima, per quanto accurata ed approfondita, non ci restituisce l'intensità vivente impressavi dalla creazione artistica; quest'ultima è risvegliata unicamente in una sintonia estetica dialogante con l'opera.

Questa distinzione, sia pure nella compresenza e nella complementarità, tra vero estetico e vero conoscitivo, viene sottolineata da Ingarden anche, *mutatis mutandis*, nella interpretazione che egli diede della μῦμησις aristotelica.

Ricordiamo contestualmente, ed in forma del tutto essenziale, i termini fondamentali della riflessione aristotelica nella Poetica, con il fine di comprenderne meglio anche la lettura ingardeniana. Aristotele, nella Poetica,²³⁸ aveva, sia pur in forma non del tutto espressa, lasciato intravedere come la 'bellezza', della poesia e della tragedia, la sua capacità di commuoverci profondamente, possano essere originate dal talento di descrivere, non tanto con fedeltà storica ciò che accadde, ma rielaborando la narrazione storica in direzione di quanto potrebbe accadere, tanto da poterne trarre riflessioni così profonde da esser considerate di valore, di valenza espressiva universale. Pur non contraddicendo quanto è narrato nella storia, quanto accadde nella realtà, il poeta, Aristotele cita spesso il grande Omero, ne valorizza alcuni avvenimenti significativi, drammatici, che assurgono ad una drammaticità universale, costruendo intorno ad essi, ed in forma armoniosa ed organica, la trama dell'opera con fatti simultanei e successivi, valendosi della stessa 'casualità' di quelli della storia. Interpretando il dettato aristotelico, potremmo dire che la drammaticità degli avvenimenti sia nell'opera poetica, nell'epopea, nella tragedia, espressa con forza, facendone, ad esempio, percepire la tragicità della condizione di quegli esseri umani che vi furono coinvolti, pur non riproducendone, se considerata nella prospettiva, nella successione storica, temporale, tutta la realtà.

Ingarden, nella sua rilettura della Poetica aristotelica, osserva come se Aristotele avesse voluto intenderla nell'accezione di pura riproduzione (la più fedele possibile della realtà), non si sarebbe preoccupato di istituire una distinzione tra opera poetica e opere radicalmente distinte da quest'ultima, quali, ad esempio, le opere storiche. Ingarden volle forse sottolineare in questo suo saggio come nel pensiero del filosofo antico potesse essere colta *in nuce*, quantunque non pienamente sviluppata, l'attitudini differenti che caratterizzano lo

²³⁷ *Ibidem*, § 33. Si osservi come alla nota 44 R. Ingarden suggerisca esservi un punto di contatto istituibile tra il proprio concetto di illuminazione e l'espressione crociana di intuizione.

²³⁸ Aristotele, *La Poetica*, (introduzione, traduzione e parafrasi a cura di Domenico Pesce), Edizioni Rusconi. Si vedano il cruciale capitolo nono, dedicato al rapporto tra storia e poesia, ed il capitolo ventitreesimo, dove ricorre la celeberrima sottolineatura della libertà creativa del poeta, nella composizione dell'epopea, anche nella descrizione di un avvenimento storico, ricordato da molti, quale la battaglia di Salamina.

storico e il poeta, anche quando essi narrano lo stesso avvenimento, nell' esempio di Aristotele, la battaglia di Salamina. Pur dotando, anche il poeta, la propria narrazione di una qual certa "consistenza oggettiva" - quella che Ingarden definisce in *Das literarische Kunstwerk* - l'opera poetica è scritta con il fine di commuoverci, così come accade anche nella definizione aristotelica classica della catarsi.²³⁹

In relazione a quanto detto, si rivela di un certo interesse precisare come R. Ingarden non avesse dato alcuna definizione esplicita di attitudine estetica in *Das literarische Kunstwerk*. Egli metterà in luce questa distinzione per la prima volta in forma esplicita in un breve scritto, *Formy obcowania z dziełem literackim*,²⁴⁰ nel quale delinea due attitudini fondamentali: quella puramente ricettiva, propria di colui che opera una semplice fruizione dell'opera d'arte, e quella caratterizzata da un'interazione investigante. All'interno di quest'ultima attitudine, Ingarden individua due forme leggermente diversificate: quella estetica- investigante e quella puro- teoretica, puro-intellettuale. Nella seconda forma nell'attitudine puro-intellettuale, lo studioso rimane pressoché insensibile ai valori estetici dell'opera.²⁴¹

Nel 1937, nell'opera *O poznawaniu dzieła literackiego*²⁴² e particolarmente al § 23, Ingarden si occupò in forma approfondita di descrivere, analizzare, definire tutte le attitudini possibili nei confronti dell'opera d'arte : in questo testo, istituisce una marcata distinzione tra l'attitudine esistenziale e quella estetica.

Ingarden, modificando leggermente le sue precedenti affermazioni, distingue tre attitudini: quella pratica (con la variante del consumatore estetico), quella puramente estetica e quella investigante, intellettuale. Omettiamo, in questo contesto, l'analisi della prima, ed osserviamo piuttosto il fatto che Ingarden individui tra i tratti caratteristici e quindi distintivi dell'attitudine propriamente estetica la disposizione a cogliere i valori estetici peculiari di quell'opera d'arte.

Ingarden si spinge fino ad affermare che alcuni valori artistici sono in grado di suscitare in noi la attitudine estetica, ci attraggono irresistibilmente, facendoci entrare in quella

²³⁹ Roman Ingarden, *Uwagi na marginesie 'Poetyki' Arystotelesa in Studia z estetyki*, Warszawa, 1957; e nella 2^a ed., 1966, p. 337 (trad. in., *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics* in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 1961). Ingarden pone l'accento sulla distinzione aristotelica tra opere storiche, che descrivono ciò che accade, ed opere poetiche, che descrivono ciò che può accadere. Nell'opera poetica sarebbero inoltre descritte alcune qualità che, pur appartenendo all'essenza individuale delle oggettività, sono al tempo stesso universali e come tali vengono accentuate nell'opera poetica. Quantunque verosimiglianza e coerenza siano tratti distintivi delle opere migliori, l'irrazionale e la presenza di elementi 'falsi' (se intesi nel senso ristretto della riproduzione del reale) confermerebbero la definizione aristotelica di mimesi.

²⁴⁰ Titolo in inglese dello scritto *Forms of Responding to a Work of Art*, *Wiadomości literackie*, 1933. Questo scritto, insieme a molti altri, confluirà nei tre volumi degli *Studi estetici (Studia z estetyki)*, cosicché rimandiamo per questo passaggio al Vol. III, p. 110, degli stessi.

²⁴¹ *Ibidem*. Si noti che in forma implicita questo aspetto era già stato affrontato in § 63 di *Das literarische Kunstwerk*.

²⁴² Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.

dimensione, facendoci perdere il senso della realtà, nonché il desiderio di conoscerli in forma concettuale.

Per contro, nella conoscenza intellettuale, lo studioso ha come suo scopo una conoscenza articolata e approfondita dell'opera, prescindendo dai valori estetici. in essa espressi.

Ingarden aggiungerà elementi assai significativi a queste sue considerazioni, nel secondo dopoguerra e nei decenni successivi, in due scritti: *Dzielo literackie i jego konkretyzacje* (1947) e in *Wartosci artystyczne i wartosci estetyczne* (1964).²⁴³

Il secondo saggio, portando ad armonico compimento il senso delle ricerche precedenti sottolinea al tempo stesso il carattere distintivo dell'esperienza estetica, ricordandone al contempo l'essenziale interconnessione con le dimensioni conoscitive, con la consapevolezza propria del 'lettore' avvertito.

Ingarden vi sottolinea la funzione fondamentale del riconoscimento dei valori estetici presenti nell'opera, a partire da quella apprensione intuitiva, che abbiamo di essi fin comparire dell'emozione preliminare.

Sintetizzando, la disposizione estetica, l'unica entro la quale io posso cogliere l'opera d'arte come oggetto estetico è un'esperienza peculiare, che si caratterizza per la presenza dei seguenti tratti: l'esperienza estetica è un' esperienza, all'interno della quale l'opera d'arte è colta come fine ultimo della mia attività interpretante; il che significa anche che è l'unica esperienza nella quale l'essenza e l'intenzione impressavi dall'artista può essere colta nella sua pienezza. Tutto questo è reso possibile dalla possibilità di cogliere, in un'apprensione diretta, le qualità esteticamente valutabili: i valori estetici stessi vi vengono in tal modo riconosciuti e colti.

L'attitudine speculativa si accosta a quella estetica per la *levatura* della concentrazione orientata all'oggetto come fine ultimo di una tensione interpretante.

E tuttavia, occorre sottolineare come la disposizione estetica, mettendo in gioco l'emotività, l'immaginazione e la percezione intuitiva ci consenta, per così dire. di rivivere l'opera, in una prensione diretta, dotata di un'intensità assoluta, come bene aveva visto lo stesso Aristotele, nella sua impareggiabile descrizione della catarsi, *effetto* della immedesimazione dello spettatore nella tragedia. Particolarmente illuminante appare, contestualmente, l'analisi ingardeniana del concetto aristotelico di catarsi, cui si è accennato sopra.

Pensiamo alla tragedia, nel mondo greco, essa nasceva da questo rapporto; l'anfiteatro greco era luogo di una drammatizzazione che andava ad interrogarsi, a ragionare sui fondamenti di quella civiltà, radicalizzandone fino alle estreme conseguenze le conflittualità.

²⁴³ Il primo dei due testi è il § 63 di *Das literarische Kunstwerk*; il secondo è apparso in lingua inglese in *British Journal of Aesthetics*, n° 3 (1964), con il titolo *Artistic and Aesthetic Values*.

Il coinvolgimento di coloro che assistevano alla rappresentazione era così profondo che il dramma sulla scena poteva essere considerato una drammatizzazione dei conflitti interni all'animo umano così come dei conflitti 'esterni', politici, alla quale prendevano parte tutti i presenti.

L'esemplare esperienza della tragedia del mondo antico ci restituisce tutt'intero il sacro fuoco dell'esperienza estetica ai suoi livelli di più alta ispirazione.

In questo *stato di grazia* dell'attitudine estetica, noi crediamo profondamente vero ciò che si manifesta sotto ai nostri occhi, lo svolgersi di una scena drammatica nell'opera teatrale, a tal punto da divenirci indifferente la percezione realistica della loro esistenza.

La percezione dei valori artistici assurge all'estatica contemplazione delle qualità metafisiche (alle quali Ingarden dedica un'analisi sistematica nel § 49 di *Das literarische Kunstwerk*), quali ad esempio il sublime, il poetico, il pathos che pervadono lo strato degli oggetti rappresentati, ed in questo caso delle figure dei personaggi, dando ad essi una particolare luce.

Siamo profondamente assorti nella contemplazione, attratti dalla quasi realtà dell'opera che abbiamo di fronte, e tuttavia, come Aristotele aveva scritto, mai del tutto coinvolti esistenzialmente.

Ed è precisamente il sussistere di una qual certa astanza contemplativa che ci consente di cogliere lo specifico del valore artistico ed estetico di un'opera.

Nello scritto del 1937 *O tak zwany prawdzie w literaturze*,²⁴⁴ Ingarden chiarisce con quale forza ed intensità le espressioni della bellezza e/o di ogni altra dimensione estetica ci affascinino, ci appassionino, ci turbino; a tal punto che un'immedesimazione troppo intensa, che assumesse una connotazione esistenziale troppo preponderante, diverrebbe un ostacolo al sorgere di un'attitudine autenticamente estetica, poiché verrebbe a mancare l'altra *condicio sine qua non* dell'esperienza estetica: «l'isolamento dal circostante mondo della realtà».²⁴⁵ Quest'ultimo sorge per effetto del fatto che la dimensione con la quale noi propriamente interagiamo non è più il mondo dei fatti reali, anche se di esso ne conserva un'affascinante, illusoria apparenza, bensì quello delle "entità puramente qualitative".²⁴⁶

In questa esperienza, la percezione del mondo reale è rimossa ai confini della coscienza, dimenticata, mentre al centro di essa risplendono le pure qualità, le armonie di qualità, ed al di sopra di quest'ultime, si ergono le qualità metafisiche.

La profondità essenziale dell'esperienza estetica rivela una sua profondità essenziale, alla quale è possibile attingere grazie alle infinite risorse vivificatrici apportate dall'azione sinergica dell'emozione, dell'immaginazione, della contemplazione estatica dei valori artistici ed estetici.

²⁴⁴ Titolo inglese, *On so Called Truth in Literature*, poi confluito nel primo libro degli *Studia z Estetyki* (Vol. I, p. 434).

²⁴⁵ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., p. 413.

²⁴⁶ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, op. cit., Vol. I, pp. 136-137.

Introduzione

Il saggio che Ingarden dedicò alla letteratura, *Das literarische Kunstwerk*, è considerato uno degli scritti più significativi e più belli di Ingarden; l'opera fu, fin dalla sua prima edizione, riconosciuta, dagli studiosi, come uno di quei testi che costituirono e costituiscono una lettura imprescindibile, in sede di studi estetici e letterari, e come una delle più sistematiche ed articolate analisi fenomenologiche dell'opera letteraria che siano state scritte nel Novecento.²⁴⁷

²⁴⁷ *Das literarische Kunstwerk* costituì, come ricorda in un suo breve ma puntuale saggio H. Markiewicz, uno degli elementi di maggiore interesse nel dibattito critico degli studiosi al congresso di Praga del 1969, insieme alla concezione della letteratura di Mukarovsky. Per rendere ragione, sia pure nei limiti di questa sintetica trattazione, della molteplicità, della complessità e dell'interconnessione dei temi e problemi dell'analisi ingardeniana dell'opera letteraria, occorrerà prendere in considerazione successivamente, accanto alla trattazione di *Das literarische Kunstwerk*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1931, le acute analisi sul fronte della teoria della letteratura che caratterizzano *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968, le riflessioni concernenti l'oggetto estetico, del quale l'opera letteraria è un esempio, segnatamente espresse nell'introduzione alle *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, nonché una molteplicità di brevi saggi volti all'analisi circostanziata di singoli aspetti ad essa strettamente connessi, in particolare: il valore estetico, il rapporto tra valori artistici e valori estetici, la formulazione del giudizio estetico, le differenti concezioni della verità nell'opera, le prospettive temporali dell'opera letteraria, di cui si danno di seguito sintetiche indicazioni bibliografiche, ricordando come una gran parte di questi scritti ed anche parte delle opere maggiori vennero raccolti e pubblicati da Ingarden in polacco nei tre volumi degli *Studia z Estetiki*, Warszawa, PWN 1957, Vol. I; 1958, Vol. II (Vol. I e II, 2^a edizione 1966); 1970, Vol. III.

Roman Ingarden, *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*, Atti del III Congresso Internazionale di Estetica - Venezia 1956, Torino 1957. Roman Ingarden, *Osservazioni sul problema del giudizio di valore estetico*, in *Il giudizio estetico*, Atti del Simposio di Estetica - Venezia 1958, Padova 1961. Roman Ingarden, *Artistic and Aesthetic Values*, "The British Journal of Aesthetics", 3 (1964). Roman Ingarden, *Quelques remarques sur le problème de la relativité des valeurs*, Actes du IIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française, Bruxelles - Louvain - Paris 1947. Roman Ingarden, *Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre littéraire*, "Revue de Métaphysique et de Morale", A. Colin, Paris 1960, pp. 19-51. Roman Ingarden, *La vita dell'opera letteraria* in "Verri", Rivista di Letteratura, 1967. Roman Ingarden, *Des différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre littéraire*, Revue d'Esthétique, 1946. Roman Ingarden, *On so-called Truth in Literature, Aesthetics in Twentieth Century in Poland - Selected Essays*, Bucknell University Press, 1973. Roman Ingarden, *De la connaissance de l'oeuvre littéraire*, in "Archives de Philosophie Recherches et documentation", Avril - Juin 1968. Roman Ingarden, *The Physicalistic Theory of Language and the World of Literature*, in *Yearbook of Comparative Criticism*. Roman Ingarden, *De la poétique*, « Bulletin International de L'Académie Polonaise des Sciences et Lettres », 1945. Roman Ingarden, *The General Question of the Essence of Form and Content*, "Journal of Philosophy", 7 (1963) (e *Studia z estetyki*, Vol. III cit.). Roman Ingarden, *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XX, 2 (1961) pp. 163-173 (part I) e *Ibidem*, XX, 3 (1962), pp. 273-285 (part II). Roman Ingarden, *Phenomenological Aesthetics: an Attempt at Defining its Range*, "The

Prima di addentrarci nell'analisi di questo complesso e profondo saggio ingardeniano, occorrerà, tuttavia, ricordare come il progetto di scrivere questo trattato orientato all'interpretazione dell'opera letteraria nascesse, nell'intento originario dell'autore, non come mero studio letterario, bensì con un fine teorico e filosofico tutto interno al suo pensiero, e conseguentemente, come anche quest'analisi puntuale di una dimensione artistica così ben caratterizzata e definita, quale fu quella dell'opera letteraria, si rivelasse, fin dall'inizio, agli occhi dell'autore, portatrice di implicazioni più profonde, radicate al nucleo essenziale della sua riflessione filosofica. Quelle stesse implicazioni resero il suo lavoro così interessante, non solo in sede di studi di teoria della letteratura, o linguistici, o filosofico linguistici, ma anche in sede di studi estetici, e non solo per i suoi contemporanei, ma ancora al presente, per coloro che vogliano comprendere il nesso profondo che lega il pensiero filosofico alla dimensione narrativa.

Fin dall'inizio, il filosofo polacco si era accostato all'analisi dell'opera letteraria, mosso da un profondo interesse fenomenologico, ed al tempo stesso filosofico teorico : il suo intento era quello di mostrare - a partire dall'analisi del modo di essere (*Seinsweise*) e della struttura essenziale dell'oggetto puramente intenzionale, del quale l'opera letteraria gli parve un esempio irrefutabile - la radicale, incolmabile distanza di quest'ultimi dagli oggetti reali.

Secondo Ingarden, il mondo reale non avrebbe potuto, in alcun modo, essere "ridotto" a pura intenzionalità, se non, nell'*εποχή*, nell'istante e nell'atto della concentrazione della coscienza volta a cogliere la dimensione puramente eidetica dell'essere, quale emerge essenzialmente nell'analisi gnoseologica.

Ingarden era profondamente consapevole del valore gnoseologico dell'*εποχή* husserliana, che egli considerava come un metodo gnoseologicamente ineccepibile per riconoscere e conferire valore obiettivo alla conoscenza umana e della quale molto ammirava il rigore metodologico, e tuttavia, non condivideva l'orientamento radicale del suo maestro di estenderne universalmente la portata interpretativa, oltre l'orizzonte gnoseologico stesso.²⁴⁸

Journal of Aesthetics and Art Criticism" XXXIII, 3 (1975). Roman Ingarden, *On Philosophical Aesthetics, in Dialectics and Humanism*, X, 1 (1983).

Sul fronte della critica sono da ricordare: A. Kojevnikoff, la recensione a *Das literarische Kunstwerk*, *Recherches Philosophiques*, 2 (1932-33). H. Markiewicz, *Ingarden and the Development of Literary Studies in On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Nijhoff International Philosophy Series, Vol. 27, pp. 101-130, Dordrecht 1989. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949. R. Wellek, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, University of Washington Press, Seattle 1981. H. Rudnick, *Roman Ingarden's Literary Theory*, *Analecta Husserliana*, IV (1976). V. M. Hamm, *The Ontology of the Literary Work of Art: Roman Ingarden's Das literarische Kunstwerk*, Washington DC, Georgetown University Press, 1961. Si veda anche per ricostruire il pensiero estetico di Ingarden l'organico saggio di Nadia Delle Site, *The Aesthetic Theory of Ingarden and its Philosophical Implication*, *Analecta Husserliana*, XXX (1990).

²⁴⁸ Contestazione radicale, su questo punto, al pensiero husserliano, quella ingardeniana, dunque; contestazione a quel non aver mai voluto 'ritirare' un' *εποχή*, che, nella concezione husserliana era momento

In questo senso, l'opera letteraria, intesa fenomenologicamente come oggetto puramente intenzionale, gli parve un esempio virtuale non solo dell'esistenza stessa degli oggetti puramente intenzionali, ma della loro radicale, ed irriducibile, alterità rispetto al mondo reale; di quest'ultimo, ogni opera letteraria, come ogni altra opera artistica, ovvero come ogni opera che nasca come creazione artistica, non può essere considerata che come un'intensa, a volte molto vitale ed espressiva, interpretazione.²⁴⁹

di illuminazione del filtro di coscienza attraverso cui passa ogni percezione dell'essere, e che nell'interpretazione ingardeniana avrebbe dovuto essere solo un momento, che rivelasse la visione 'eidetica' del reale, quale si consegue nella conoscenza rigorosa, teorica, concettuale.

Husserl avvertì con amarezza questa incomprendenza profonda, da parte di Ingarden, di una dimensione essenziale, cruciale, del suo pensiero, tanto da definire il suo ex-allievo: fenomenologo solo per un quarto, ed a sollecitarlo, nel carteggio, a mantenersi intellettualmente aperto ed in evoluzione.

Ingarden, accanto alla grata memoria che serbò sempre viva nei confronti del suo maestro, sentì l'esigenza, soprattutto morale, di considerare l'essere umano il soggetto concreto e storico delle azioni nel mondo, e pertanto, pur riconoscendone la centralità della coscienza, di conservare dell'uomo una visione realistica: l'intenzionalità della coscienza, pertanto, venne sempre considerata da Ingarden come un momento, sia pur fondamentale di un'entità complessa, fatta anche di corpo, oltre che di anima, flussi di coscienza, sensibilità, facoltà razionali, etc.

Secondo Ingarden, al di fuori del teatro della mente, doveva esser riconosciuta esistenza e concretezza di una realtà, in ultima istanza irriducibile alla percezione, alla visione della coscienza.

²⁴⁹ Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, op. cit., p. 5. Kojevnikoff, nella recensione sopra citata, richiama le argomentazioni dell'opposizione teorica ingardeniana al cosiddetto idealismo husserliano. Kojevnikoff ricorda da principio come Husserl, quando scrisse le *Logische Untersuchungen*, ammise due modalità dell'essere: l'essere ideale delle essenze eterne ed immutabili (indipendenti dal soggetto) e l'essere reale (altrettanto trans-soggettivo), mentre più tardi nelle *Ideen* sostenne che ogni essere è costituito nella e ad opera della coscienza, per cui ogni oggetto è un oggetto intenzionale. Ingarden, proprio studiando la struttura ed il modo d'essere dell'opera letteraria, ammise l'esistenza degli oggetti puramente intenzionali, che trovano così, secondo l'autore, un esempio virtuale nell'opera letteraria; ma al contempo, sottolineando la peculiarità dell'opera come oggetto intenzionale, la distanziò per contrasto dagli oggetti reali. L'opera letteraria, per vitale e creativa che sia, potrà solo sembrare, non essere, vera, poiché essa è una creazione intenzionale e, come l'analisi ingardeniana mostra, in essa spazio, tempo, realtà rappresentate lasciano punti di indeterminazione, proprio perché la realtà vi è solo descritta e non realmente esistente: «[...] *un abîme infranchissable le [l'objet décrit] séparerera du plus humble objet réel, objective et concret*». Ingarden, riprendendo il pensiero di Husserl, fa emergere da questa analisi anche la necessità di essenze ideali alle quali l'unicità (malgrado le molte interpretazioni possibili) e l'identità ontologica stessa dell'opera necessariamente rimandano: «*D'autre part, c'est encore l'analyse de l'oeuvre littéraire qui démontre la nécessité d'admettre également l'existence des objets idéaux*». Ingarden concorda con le affermazioni di Husserl nella *Logica formale e trascendentale* che «i significati delle parole, le proposizioni e più elevate unità di senso sono formazioni derivate da azioni soggettive del conscio» (*Das Literarische*, op. cit., p. 8). Ma mentre Husserl, secondo Ingarden, mantiene il termine "ideale" in vari passaggi della sua *Logica*, e solo a volte lo precisa accostandovi l'aggettivo "irreale", Ingarden afferma di contrapporre queste formazioni intenzionali alle oggettività ideali in senso stretto (del rapporto con le entità reali si è già detto). Inoltre, sempre secondo Ingarden, Husserl nella *Logica formale e trascendentale* considera tutte le oggettività che nelle *Logische Untersuchungen* aveva considerato oggettività ideali come «formazioni ideali intenzionali di tipo speciale, pervenendo ad un ampliamento universale dell'idealismo trascendentale» (*Ibidem*). Ingarden dichiara al contrario di voler mantenere "la rigida idealità delle diverse oggettività ideali (il concetto ideale, oggetti ideali individuali, idee ed entità reali)" (*Ibidem*). Più

L'opera letteraria

Das literarische Kunstwerk fu, quindi, l'opera nella quale Ingarden disponendosi con l'intento di analizzare struttura costitutiva, caratteristiche e potenzialità dell'oggetto puramente intenzionale, in un orizzonte di ricerca puramente teoretico, si immerse così profondamente nella penetrazione dei processi creativi, dei segreti dell'espressione linguistica, della forza dell'immaginazione, tanto nel creare quanto nel cogliere il senso di quanto lo scrittore ha scritto, che egli finì con il lasciarci un'analisi veramente appassionata, approfondita ed organica dell'opera letteraria.

Quali ne furono temi e prospettive interpretative?

In *Das literarische Kunstwerk*, Ingarden focalizzò la sua attenzione essenzialmente e primariamente all'individuazione di un fondamento ontologico costitutivo, da riconoscersi nell'opera letteraria; oltre a questo, egli diede un gran risalto alla struttura costitutiva multistratificata (*ein einschichtiges Gebilde*) dell'opera letteraria stessa; fece emergere la prospettiva spaziale e temporale in essa contenuta; studiò la natura della verità in essa espressa, ed approfondì la conoscenza delle qualità metafisiche che da essa emergono. Non in ultimo, egli vi scoprì un'unitarietà che, sola, conferisce all'opera letteraria quella sua caratteristica armonia polifonica.

Ed infine, egli definì l'esperienza estetica di colui che si accosta alla lettura dell'opera e sottolineò tutto il valore di quella lettura interpretativa, ma fedele ad intendere il senso profondo dell'opera, all'interno della quale, solamente, sarebbe stato possibile coglierne con intensità il messaggio ed il valore artistico ed estetico.

precisamente Ingarden vede «nei concetti ideali un fondamento ontico dei significati delle parole che rende possibile la loro identità intersoggettiva ed il modo di essere» (*Ibidem*).

Estremamente ricca è la bibliografia relativa alla controversia idealismo - realismo e al rifiuto da parte di Ingarden del cosiddetto trascendentalismo husserliano. Si citano in questa sede alcuni testi di Ingarden che valgono come orientamento nell'indagine sul versante dello sviluppo del suo pensiero, del quale precedentemente si è preso in esame soltanto un momento individuato all'interno dell'opera forse più nota in Italia, *Das Literarische Kunstwerk*.

Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Wesensproblem, in "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische", Forschung, VII (1925), p. 125-304; *Spór o istnienie świata (La controversia sull'esistenza del mondo)*, 2 vol., Kraków 1947-48; *Les modes d'existence et le problème 'idéalisme-réalisme'*, in Proceedings of the 10th International Congress of Philosophy, Amsterdam 1948, Amsterdam 1949, p. 347-350; *Le problème de la constitution et le sens de la réflexion constitutive chez E. Husserl*, in Cahiers de Royaumont: Philosophie: Husserl, vol. 3, Paris 1959; *Über den transzendentalen Idealismus bei E. Husserl*, ed. Phänomenologica, Vol. 2: *Husserl und das Denken der Neuzeit*. Aktes des II internationalen phänomenologischen Kolloquiums, Krefeld 1956, The Hague 1959, p. 190-204; *What is New in Husserl's Crisis?*, in *Analecta Husserliana II* (1972), p. 23-47; *About the motives that led Husserl to Transcendentals Idealism*, in *Phenomenology and Natural Science*, New York 1973, p. 95-117; infine, la lettera ad Husserl, *Der Brief an Husserl über die VI Untersuchung und den Idealismus*, in *Briefe an Roman Ingarden*, Mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl herausgegeben von Roman Ingarden, ed. Phänomenologica, Vol. 25; Nijhoff, The Hague 1968.

Cercheremo, in questa sede, di offrire un'esposizione molto sintetica di tutti questi aspetti, rimandando il lettore, per ogni ulteriore approfondimento, alla lettura integrale del bel saggio ingardeniano dedicato all'opera letteraria; uno, tra i pochi, tradotti in italiano, dell'autore.

Partendo dal presupposto che l'opera letteraria sia un esempio virtuale di oggetto puro intenzionale, Ingarden individua il suo fondamento ontico, originariamente, e prima di ogni altra dimensione nell'atto creativo dello scrittore, il quale ne *intenziona* il significato, fissandolo in forma duratura, attraverso la mediazione linguistica della scrittura. Quest'ultima si offre ad una comprensione intersoggettiva in virtù della presenza nella lingua di quei concetti ideali (ideale, *Sinneinheiten*), che costituiscono il fondamento del significato della parola.

Attraverso la mediazione della scrittura, della lingua, nella quale immagini, moti dell'animo, pensieri, sono espressi e consegnati, in una forma definita, alla *storia della letteratura*, l'espressione letteraria si offre alla lettura interpretante, all'interno dell'esperienza estetica.

L'opera letteraria si presenta, quindi, come una creazione, caratterizzata da una struttura multistratificata (*ein einschichtiges Gebilde*), all'interno della quale, uno degli strati, quello delle unità di significato (*bedeutungsvollen*), che, naturalmente, come sottolineato sopra, rimandano all'esistenza di alcuni concetti ideali, svolge, al suo interno, un ruolo fondamentale.

Naturalmente, l'esistenza dell'opera letteraria è affidata anche, sia pure non primariamente, al suo esistere come 'oggetto materiale', al fatto di esser stata fissata, attraverso la scrittura (la stampa), in un insieme di segni grafici, nel senso di scritti, codificati, quantunque nella sua identità più profonda, la lingua stessa sia da considerarsi una dimensione intenzionale, il cui fondamento è fissato primariamente nell'esistenza di alcuni concetti ideali. Secondo Ingarden, infatti, l'opera letteraria è, per sua natura, un oggetto intenzionale, la quale tuttavia, riceve una sua seconda e necessaria fondazione, attraverso la mediazione della scrittura, nella idealità, da un lato, e nella materialità, dall'altro, della lingua scritta.²⁵⁰

²⁵⁰ L'esistenza dell'opera letteraria è, quindi, affidata, secondo Ingarden, anche, sia pure non primariamente, al suo esistere come oggetto materiale, fissata attraverso la scrittura (la stampa) in un insieme di segni grafici, nel senso che essa riceve una seconda fondazione nella dimensione materiale della scrittura, che, sola, le conferisce un carattere di realtà: senza carta ed inchiostro, senza i libri, non potremmo definire i nostri pensieri, non potremmo raccontare delle storie, 'fissandole' una volta per tutte nelle loro affascinanti, caratteristiche ed uniche forme espressive, non potremmo sperare, né immaginare la sopravvivenza nel tempo di quelle opere della letteratura universale, che sfidando il passare del tempo, nascita e morte delle civiltà, etc. si sono conservate, fino ad oggi. In sintesi, potremmo dire che ogni interpretazione, che la stessa dimensione intenzionale estetica dell'opera è possibile a partire da una fissazione, attraverso la scrittura, nella materialità della scrittura.

L'opera letteraria, come ogni altra opera d'arte, è caratterizzata da un suo particolare modo d'essere (*Seinsweise*) come oggetto intenzionale estetico, il quale non può essere colto pienamente se non all'interno dell'esperienza estetica del lettore che ne percepisce l'armonia polifonica.

Più in particolare, è proprio lo strato degli aspetti schematizzati che chiede al lettore di operare con l'immaginazione un processo di interpretazione del senso complessivo di quanto è, da essi, espresso.

In forza di quanto, sottolineato sopra, della natura stessa del linguaggio, l'intenzionalità dell'opera letteraria è determinata, oltre che in virtù del fatto di essere espressione di un atto di coscienza dello scrittore che le ha dato vita, anche in virtù del fatto che quanto è in essa rappresentato lo è proprio in quell'accezione conferitale dalle unità di significato.

La struttura stessa dell'opera letteraria si fonda sullo strato delle unità di significato (*bedeutungsvollen*), le quali ultime sono fondate sull'esistenza di alcuni concetti ideali.

Un'analisi accurata del saggio di Ingarden ci rivela, infatti, come l'intero impianto dell'opera letteraria si fondi sullo strato delle unità di significato (*bedeutungsvollen*).

Secondo Ingarden, l'opera letteraria nasce, in ultima analisi, dalla fusione armonica, da un'armonia polifonica di elementi che appartengono simultaneamente, da un lato, al mondo reale, e, dall'altro, al mondo ideale.

In questo senso, sottolineando la fondazione ideale e la seconda fondazione nella materialità della scrittura, nella 'concretezza' del libro, Ingarden afferma che l'opera letteraria, una volta composta, creata, nel senso di scritta, esprime il mondo ideale, interiore della coscienza umana, pur appartenendo anche, ed in virtù del fatto di appartenere al mondo della sua esperienza reale.

Ingarden distingue, nella sua analisi, quattro strati che vanno a comporre la struttura complessa, ma unitaria dell'opera letteraria; naturalmente essi non si affiancano l'uno all'altro in forma estrinseca e schematica, ma si compenetrano l'un l'altro, dando così vita ad un'armonia polifonica, al di sopra della quale fuoriesce come un'aura, che è la quintessenza dell'arte narrativa, ed il segreto del incantamento che suscita nell'animo del lettore.

Gli strati che compongono la struttura organica unitaria dell'opera, distinguibili solo attraverso l'analisi teorica, sono, da Ingarden, così individuati ed articolati:

- lo strato dei suoni delle parole, le parole-suono (*Wortlaut*) e delle unità linguistiche sonore di ordine superiore che sono costituite sopra le parole-suono stesse;
- lo strato delle unità di significato (*bedeutungsvollen* o meglio *Schicht der Bedeutungseinheiten*), che sono costituite a partire dal senso delle frasi che compongono l'opera;
- lo strato degli oggetti rappresentati (presenti nell'opera, allo stato puramente intenzionale, indicato dal senso delle frasi che entrano nella composizione dell'opera stessa);

- lo strato degli aspetti schematizzati, attraverso i quali gli oggetti sono presentati nell'opera. Gli aspetti schematizzati chiedono di essere completati dall'immaginazione del lettore.

Daremo di essi qualche indicazione più particolare.

Le parole-suono. Due sono gli elementi componenti la parola : il materiale fonico (*Lautmaterial*) ed il significato (*Sinn*). Oltre a questo, occorre distinguere la parola-suono dal semplice materiale fonico. La parola-suono si presenta come un'immodificabile forma sonora (*Gestalt*) in concordanza con la quale il materiale fonico è determinato (formato). La funzione precipua della parola-suono è quella di determinare il significato della parola in questione, orientando l'ascoltatore o il lettore al significato che corrisponde alla parola stessa. La pura sonorità della parola è molto importante in letteratura, essendo portatrice di rilevanti qualità estetiche, che i suoni stessi esprimono. Intenso e vitale è il loro ruolo nel teatro e nella poesia, e naturalmente anche nelle parole in musica, come ad esempio nei *lieder*. Nell'espressione linguistica in generale, così come nell'espressione letteraria, le parole sono, quasi sempre, organizzate in frasi. E' l'unità del significato della frase a determinare, almeno in parte come le parole-suono (delle parole che compongono la frase) debbano essere interconnesse: essa dà vita ad una melodia, caratteristica di quella frase nel suo insieme e dello stile complessivo dell'opera. L'arte dello scrivere consiste nel valersi, riorganizzandole in modo originale, di tutte le potenzialità della lingua. Nascono così alcuni fenomeni fonetici essenziali all'opera letteraria, come il ritmo. Ingarden parla anche di "tempi", versi, stanze. Ingarden, in queste pagine, ci offre una lettura fenomenologica ed una lettura ontologica. Dal punto di vista ontologico, egli osserva che lo strato fonetico rende possibili l'esistenza degli altri strati; dal punto di vista fenomenologico egli mette in luce la funzione che esso svolge nei confronti del soggetto psichico, nel trasmettergli l'opera stessa.²⁵¹

Lo strato dei significati. Sono cinque gli elementi costitutivi dello strato dei significati (*die Schicht der Bedeutungseinheiten*) che sono individuabili attraverso l'analisi teorica: il fattore intenzionale di direzione (che è un momento del significato nel quale la parola si riferisce a questo e non ad un altro oggetto); il materiale contenuto (che si compone degli elementi che definiscono l'aspetto qualitativo dell'oggetto inteso); il contenuto formale (che è dato unitamente a quello materiale ed è rivelato nella struttura formale dell'oggetto intenzionale); il momento della caratterizzazione esistenziale (che è il suo particolare modo di essere,

²⁵¹ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., p. 59. Il significato pre-esiste alla sua attualizzazione nella forma delle parole suono (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit., pp. 361-362), poiché i concetti ideali o significati sono solo attualizzati dalle parole significato. Dice Ingarden che i concetti ideali (*idealen Begriffe*) sono trascendenti rispetto alle operazioni soggettive e si situano oltre il punto in cui può raggiungerli l'influenza di queste ultime. Si osservi come la concezione ingardeniana del significato sia, come lui stesso affermò, molto vicina a quella husserliana, secondo cui il significato è trascendentale. Cfr. R. Ingarden, *Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen*, in *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen 1976.

idealmente o realmente); ed in alcuni casi, il momento della posizione esistenziale (in quanto gli oggetti intenzionali possono esistere in una particolare realtà, ad esempio la “Danimarca” di Amleto).

I nomi differiscono dalle parole funzionali, ma soprattutto dai verbi: il nome rappresenta qualcosa di concluso e finito mentre il verbo ha una natura dinamica e necessita di un soggetto e di un oggetto. Nomi e verbi sono espressione di due forme diverse di intenzionalità. L’unione di queste due forme di intenzionalità dà origine alla frase; ed è naturalmente il verbo a svolgere una funzione essenziale poiché esso collega il soggetto con tutti gli altri elementi della frase.

Il significato particolare che la parola assume quando essa viene utilizzata in una situazione particolare è un’attualizzazione di parte del suo senso ideale (*des idealen Sinnes*), di quel senso ideale che è contenuto in quel concetto che corrisponde all’oggetto intenzionale.

Contestualmente, è l’attualizzazione a creare il contenuto materiale e formale del significato. Naturalmente, lo strato delle unità di significato non possiede un’esistenza ideale autonoma, ma dipende, sia in relazione alla sua origine che in relazione alla sua esistenza, dagli atti soggettivi della coscienza. Quest’ultimi, naturalmente, non possono, secondo Ingarden, essere intesi in una prospettiva puramente psicologica. L’intenzionalità, che conferisce significato alle parole, è all’origine anche dell’unità funzionale - intenzionale del significato.

La parola non si presenta quasi mai da sola, ma compare sempre all’interno di una frase, cosicché il suo stesso significato si modifica a seconda della posizione che essa occupa all’interno della frase.

Il senso delle parole stesse e delle frasi deve poi essere inteso nel contesto complessivo dell’opera (*Satzzusammenhänge*) e risulta essere anch’esso, naturalmente, in ultima analisi, espressione di operazioni soggettive.

Contestualmente, Ingarden evidenzia anche la differenza tra oggetti puro-intenzionali originari ed oggetti puro-intenzionali derivati. I primi, infatti, traggono origine esistenzialmente ed essenzialmente dagli atti immediati della coscienza; i secondi, dalle unità di significato che contengono già in sé un’intenzionalità loro conferita. Ingarden definisce, pertanto gli oggetti rappresentati in un’opera letteraria come oggetti puro-intenzionali derivati.

E, naturalmente le frasi contenute in un’opera letteraria si presentano con un carattere ed un fine diverso da quelle di un’opera scientifica: esse mostrano, infatti, la forma di quasi-giudizi, poiché vanno a descrivere realtà che vi vengono considerate come esistenti senza che forzatamente siano tali. Dal punto di vista dell’analisi formale, in una frase occorre distinguere, oltre al contenuto ed alla struttura formale, il suo carattere esistenziale. In questo senso, si comprenderà perfettamente come l’opera letteraria crei solo l’illusione della realtà, ed alcune opere in particolare si mostrino in una forma ‘opalescente’, atta a suscitare una molteplicità di interpretazioni. Ingarden parla di iridescenza (*Schillern*), di un essere

sospesi nel mondo senza esserne compresi, che produce quell'aura di fascino e di mistero che caratterizza le opere d'arte.

Le frasi per sé prese ed i contesti proposizionali svolgono due funzioni fondamentali: un'opera di creazione e di completamento degli altri strati, ed offrono un apporto di qualità e valori all'emergere di una polifonia complessiva dell'opera. Lo strato che vi è intenzionalmente proiettato può essere colto attraverso due diverse prospettive: una lettura teoretica e/o una lettura 'intelligente' che a partire dagli aspetti "oggettivi" si dedichi a coglierne le realtà rappresentate, immaginando, per così dire, in modo realistico realtà immaginarie.

La funzione rappresentativa dello stato delle cose (Sachverhalt) gioca qui un ruolo fondamentale. Le affermazioni sullo stato delle cose possono essere di tre tipi: come le cose sono, come esse appaiono, come esse accadono. Ciascuna di queste proposizioni produce rappresentazioni attraverso i suoi correlati puro-intenzionali ed il concorso di altri fattori che si sommano alle qualità che vengono colte attraverso la sensibilità; la modalità di rappresentazione attraverso i particolari dipende da ciò che di tutti i possibili aspetti o possibili circostanze di un certo oggetto è selezionato e fissato nel contenuto della frase stessa. Naturalmente, per contro, l'oggetto reale esiste in una molteplicità di aspetti e di momenti temporali e spaziali.

La modalità stessa del rappresentare può modificarsi molto, ad esempio, per ricordare solo la differenza più evidente, esso può essere di taglio "naturalistico" (realista) o simbolico.

La rappresentazione può essere astratta o concreta. Ogni rappresentazione varia significativamente, anche a partire dalla variazione che consiste nella sostituzione di una sola parola, con il conseguente modificarsi della sonorità di quest'ultima.

La connessione dei particolari che ricevono la loro configurazione dalla struttura della frase e del periodo è espressa in forme diversificate a seconda dei diversi autori, delle correnti letterarie, del periodo storico.

La voce narrante, sia quando essa esprime un punto di vista esterno alla storia, che quando è parte in causa nella narrazione, svolge una funzione fondamentale.

Nel caso peculiare del teatro, i testi sono due: il dialogo che è rappresentato sulla scena, ed il testo della regia corredato delle sue notazioni.

Il ruolo fondamentale che ricoprono le unità di significato è comprovata dal fatto che persino l'opera lirica non può mai essere considerata come una espressione artistica del tutto irrazionale.

Ingarden sottolinea sempre, parlando dell'opera letteraria come rapportandoci ad essa, a differenza di quanto accade in altre forme dell'espressività artistica, non si possa prescindere dalla mediazione razionale, quella espressa dalle unità di significato, per accedere alle altre dimensioni.

Gli oggetti rappresentati sono costituiti da tutti quegli elementi rappresentati nell'opera; essi sono rappresentati in una forma il più possibile vivida, realistica, credibile. Essi sono

anche rappresentati in un tempo ed in uno spazio che, pur non essendo lo spazio ed il tempo reali, vengono rappresentati come se lo fossero. Spetta al lettore completare le dimensioni rappresentate, inserendole in un proprio quadro interpretativo vivo, realistico. Queste coordinate realistiche non vengono mai del tutto abbandonate, neppure nel caso particolare della letteratura fantastica.

Spazio e tempo rappresentati. Lo spazio rappresentato in letteratura è uno spazio che è espresso come appartenente virtualmente al mondo reale che vi è rappresentato. La sua struttura è raffigurata nella forma più simile possibile allo spazio oggettivamente reale, pur non potendo essere positivamente né definito né indefinito. Si pensi, per farsi un'idea del suo carattere, alla descrizione di una stanza: dello spazio esistente oltre i muri della stanza che è descritta nella pagina letteraria, noi non sappiamo nulla, ciononostante a partire dalla nostra conoscenza dello spazio come dimensione senza soluzione di continuità, è naturale che noi non ci immagineremo che lo spazio finisca oltre le mura della stanza.

Per quanto concerne la dimensione temporale, ogni realtà, ogni avvenimento narrati in letteratura vengono rappresentati in un ordine di successione o in una dimensione di simultaneità.

La temporalità presente nella Letteratura non ha certamente nulla in comune con quella della fisica matematica; essa si presenta piuttosto come una commistione tra la temporalità concretamente percepibile nel quotidiano, nella sua forma intersoggettiva, ed un'intensa percezione che sorge nella coscienza individuale. Naturalmente, il tempo della Letteratura è un tempo solo raccontato, mai effettivamente reale: a quest'ultimo è pertanto assimilabile solo analogicamente.

Conseguentemente, il tempo reale è ontologicamente pensabile come passato-presente-futuro, mentre il tempo letterario emerge all'interno dell'analisi teorica come propriamente una simulazione di queste tre dimensioni. Ed, infatti, se il tempo reale viene da noi colto come un medium continuo senza interruzioni, quello letterario viene quasi sempre rappresentato come un insieme formato da sequenze successive. Rarissimi sono i casi, generalmente brevi novelle, nei quali il tempo venga narrato come un continuum. Quasi sempre lo scrittore racconta dei momenti particolarmente significativi della vita dei personaggi mentre spetta al lettore operare, nel corso della lettura, gli opportuni collegamenti, completandone, con l'immaginazione, la successione temporale. Come abbiamo sopra sottolineato, in relazione allo spazio, risulta per noi altrettanto inconcepibile un'interruzione nel tempo.

Nella narrazione letteraria, la percezione del tempo è sempre espressa secondo una prospettiva definita: il fulcro della narrazione viene ad essere situato nel passato o nel presente, più raramente nel futuro; solo in qualche caso i centri di orientamento temporale possono essere due.

Nella rappresentazione letteraria molte delle proprietà degli oggetti non possono essere presentate in forma diretta, esse rimangono pertanto allo stato puramente implicito e potenziale. Questa è anche la motivazione per cui in tutti gli oggetti puramente intenzionali,

e quindi anche in letteratura, appare un numero illimitato di punti di indeterminazione (*Unbestimmtheitsstellen*).

Gli aspetti schematizzati sono il frutto di un'opera di idealizzazione, processo del quale noi ci valiamo anche per poter avere uno schema nelle esperienze concrete della vita quotidiani. Ma naturalmente, è proprio nell'opera letteraria che essi svolgono una funzione fondamentale. Essi risultano essere 'trascendenti' sia rispetto all'oggetto che all'esperienza, pur non essendo né concreti né psichici, e vanno a costituire uno strato dell'opera letteraria; nella narrazione letteraria, la loro funzione fondamentale è quella di mostrare le qualità che solo nell'esperienza estetica vengono colte nel loro vero valore estetico.

Lo strato dei punti di vista (*Ansichten*) schematizzati. Nella nostra percezione quotidiana, gli oggetti concreti continuano ad sussistere anche nel tempo in cui abbiamo sospeso di guardarli, di percepirli.

La visione stessa delle cose e la visione del loro essere in un certo modo sono strettamente correlate a me come soggetto che le percepisco, sebbene esse non possano in alcun modo definirsi puramente soggettive.

Le prospettive, i punti di vista sulla realtà non possono essere considerati puramente psichici, ma al tempo stesso essi non possono essere considerati in alcun modo come puramente fisici, infatti essi non occupano alcun posto nello spazio. Io colgo la realtà nella sua compiutezza poiché fondo ed unifico diversi punti di vista acquisiti in successione: posso immaginare alcune qualità nascoste di quanto vedo in quel momento. Questo, per definizione, poiché non possono mai darsi due visioni identiche percepite in successione, neppure nel caso limite in cui il punto di vista e la persona che guarda siano gli stessi. Questo processo di unificazione delle differenti immagini, percezioni, prospettive è in atto anche nella lettura di un'opera letteraria. Mentre leggiamo una pagina letteraria operiamo una sintesi mentale di alcune nostre esperienze concrete per presentificarci quanto leggiamo, che nella pagina letteraria è di necessità espresso in una forma puramente schematica. Questa sintesi può formarsi a partire dalla funzione dei correlati puramente intenzionali delle frasi, ma anche attraverso metafore, immagini e strutture fonetiche come l'onomatopea, la melodia, il ritmo.

Nell'esperienza della percezione estetica di un'opera letteraria noi percepiamo concreti dati sensibili: questo è il motivo per cui, benché assorti nella lettura, le realtà descritte e da noi immaginate non possono mai acquisire il grado di precisione, di definizione né la continuità dell'esperienza reale, quantunque esse ci affascinino a tal segno da darci l'illusione di essere vere.

Le qualità metafisiche. Il sublime, il tragico, l'ineffabile, il demoniaco, il sacro, non sono né proprietà oggettive degli oggetti, né manifestazioni puramente psicologiche del lettore, ma 'qualità' che si rivelano in alcune situazioni. Le 'qualità metafisiche' creano come un'atmosfera che penetra nella percezione della realtà, e che la trasfigura: esse conferiscono alla vita il suo valore.

Le qualità metafisiche si rivelano al nostro Io più profondo e non possono essere pienamente afferrate dalla ragione, esse si mostrano pienamente solo quando si incarnano nella realtà e, tuttavia, la loro manifestazione è una grazia; quando esse prendono corpo nella nostra coscienza, sprofondiamo nella loro contemplazione, fino a perderci. Esse sono la fonte misteriosa e segreta di molte nostre azioni alla luce del sole, il fine ultimo della ricerca filosofica, la sorgente della creazione artistica e della gioia; esse ci aprono le porte della quieta contemplazione delle dimensioni trascendenti.

La funzione più alta che lo strato degli oggetti rappresentati può assolvere in letteratura è, in ultima istanza, quella di rivelare le qualità metafisiche, nella espressione delle quali l'opera letteraria raggiunge il suo acme. La dimensione artistica dell'opera consiste propriamente nelle modalità, con le quali, queste qualità metafisiche vengono espresse, attraverso il suo carattere puro-intenzionale di rappresentazione-interpretazione della realtà. Paradossalmente, l'intensità dell'espressione artistica può suscitare in noi una commozione ed una riflessione ancor più forti di quelle suscitate in noi dalla lettura sul giornale di un fatto vero. Rivelare le qualità metafisiche è il fine più alto della verità dell'opera.

Un'opera letteraria, un'opera letteraria di valore, è potenzialmente portatrice, in ognuno dei suoi strati, di precise qualità di valore estetico che, percepite nel complesso dell'opera, danno vita ad un'armonia polifonica particolare di valori estetici, la cui intensità stessa è all'origine del suo valore artistico ed estetico.

La struttura caratteristica delle frasi dell'opera letteraria è quella di essere affermative soltanto in apparenza, poiché esse non conducono, designandoli, agli oggetti del mondo reale come oggetti indipendenti dalle frasi stesse; piuttosto, esse vi si riferiscono, non fuoriuscendo mai dalla rappresentazione artistica dell'opera stessa.

L'opera letteraria manifesta le sue qualità dinamiche e di composizione quali espressioni di un ordine particolare nella successione delle sue fasi, e particolarmente delle sue frasi, grazie al quale, ed entro il quale, un'opera letteraria si dispiega nella sua estensione all'interno di una quasi-temporalità dall'inizio alla fine.

L'opera letteraria è una struttura schematica che contiene in sé dei punti di indeterminazione che necessitano di essere colmati dall'immaginazione del lettore.

Ogni nuova lettura interpretante colma i punti di indeterminazione dell'opera letteraria in forme sempre nuove e diverse.

Riassumendo quanto in queste pagine espresso: l'opera letteraria, come oggetto puramente intenzionale, trae origini dall'atto creativo dello scrittore ma al tempo stesso, a partire dalla costituzione del suo strato semantico, si configura, una volta creata, come un oggetto intenzionale intersoggettivo che trascende tanto gli stati di coscienza dell'autore che quelli del lettore.

La lingua stessa, nella molteplicità dei suoi significati, rimanda generalmente all'esistenza di concetti ideali intersoggettivi.²⁵²

L'opera viene fondata una seconda volta nella scrittura, la stampa dell'opera letteraria, che è ormai il modo consueto di fissare l'opera.

Estendendo quest'analisi alla formulazione di una visione complessiva della lingua, che, in quest'opera di Ingarden, emerge sia pur come sottesa a quella della letteratura, dobbiamo sottolineare come la lingua stessa, nella molteplicità dei suoi significati, rimandi all'esistenza di concetti ideali intersoggettivi, che ne costituiscono un fondamento. Ed è a questo punto che si inserisce la lettura interpretante del testo, intesa dall'autore come momento essenziale della vita dell'opera.

La lettura interpretante dell'opera letteraria deve andare, naturalmente, al di là della pura sfera percettiva, attraverso l'atto di coglierne le tipiche qualità formali delle iscrizioni verbali e nell'atto di *attualizzarne* e comprenderne le qualità formali tipiche della parola-suono. D'altro canto, la stessa sonorità della parola racchiude già in sé alcuni caratteri emozionali, presenti sia nella sua funzione espressiva che legati al significato della parola. Questi ultimi, soprattutto nella lingua parlata, manifestano gli orientamenti della coscienza e gli stati psichici della persona che parla, cosicché nel momento stesso in cui si perviene al riconoscimento della parola se ne coglie, quasi simultaneamente, anche il significato.

Ingarden sottolinea come il significato stesso della parola non possa essere considerato né come qualcosa di psichico, né possa essere visto come un oggetto puramente ideale al di fuori del tempo.

La lingua si prospetta, secondo l'autore, come un complesso ordinato di significati i quali assolvono funzioni definite in un sistema di ordine superiore. All'interno della lingua, si distinguono rispettivamente: 1) i nomi; 2) le parole funzionali; 3) i verbi definiti, etc.

I significati delle parole sono costitutivamente fondati in alcuni concetti ideali, i quali ne rendono possibile l'individuazione, sulla base del riconoscimento della loro identità, ed il loro offrirsi ad una comprensione intersoggettiva. In breve, la funzione fondamentale del significato di un nome è la "produzione" intenzionale dell'oggetto di questo nome; il nome descrive bene l'oggetto sia dal punto di vista formale che dal punto di vista del suo valore qualitativo, ovvero di ciò che di esso si manifesta del suo carattere esistenziale.²⁵³

Nel linguaggio letterario, nel racconto, nel romanzo, così come in poesia, con il fine di conferire una vivida immediatezza alla sua espressione, è in genere particolarmente evidente

²⁵² Cfr., Roman Ingarden, *L'essai logistique d'une refonte de la philosophie*, in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 1935.

²⁵³ Cfr., Roman Ingarden, *Le mot comme élément d'une langue*, *Thinking and Meaning*, *Entretien d'Oxford* (1962), *Logique et Analyse*, Nouvelle Série, 5, 20 (1962); R. Ingarden, *The General Question of Form and Content*, op. cit.

Nel momento della percezione di una parola noi ne cogliamo l'esatta significazione semantica, come dimensione intenzionale, portatrice sia di un significato come parola isolata che di un senso di ordine superiore, che è quello conferitole in forma complementare dalla frase e dal contesto.

l'intento di mostrare il lato qualitativo ed esistenziale della realtà tanto da indurre il lettore a crederla vera.

Fin dalla stesura di *Das literarische Kunstwerk e*, in seguito, essenzialmente, in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, l'autore ha definito le caratteristiche di una lettura interpretante ed estetica dell'opera letteraria. La lettura interpretante dell'opera non deve travalicare i limiti dell'opera, ma al tempo stesso può assumere una forma anch'essa creativa attraverso la quale, attualizzare consapevolmente la caratteristica originalità del pensiero e la pienezza di immagini espresse nell'opera stessa.

Gli oggetti e le realtà designate dalle parole si *presentificano* nella nostra mente attraverso un processo creativo che ne *intenziona*, completandolo, il senso.²⁵⁴

Questi stati di cose puramente intenzionali, designati dai correlativi verbali anch'essi puramente intenzionali, vengono da noi colti nella successione delle frasi ed al tempo stesso sono determinati da quei legami obiettivi che appartengono allo stato di cose cui essi si riferiscono. Questi stati di cose si compenetrano l'uno l'altro per mezzo del principio di causalità, attraverso la dimensione temporale e quella spaziale. Viene così, ancora una volta a mostrarsi, in filigrana, quel carattere complesso dell'espressione verbale, tutto sospeso tra idealità da un lato e concretezza fonica, espressiva, scritturale, dall'altro.

Nel corso della narrazione, tutto quanto viene descritto subisce un'intima, vitale evoluzione; anche la vera lettura interpretante si caratterizza come dotata di un tratto dinamico e sintetico al tempo stesso, proiettandosi come dimensione che fonde insieme impressioni ed emozioni in una sintesi particolare di atti cognitivi, parte dei quali recettivi, parte creativi.

La lettura penetrante del significato profondo di un'opera letteraria si costituisce, quindi, come un processo complesso di interiorizzazione, comprensione ed riordinamento di cose, persone, processi, avvenimenti, nelle loro reciproche implicazioni ed interconnessioni. La lettura interpretante della letteratura è anche un processo di esplicitazione e di completamento di quanto non è, perché non può essere, compiutamente determinato nell'opera, la quale ultima, presa per se stessa, è, propriamente parlando, una creazione schematica.

Questi tratti, per così dire schematici sono costituiti da quegli aspetti indeterminati, tratteggiati per linee essenziali, di una composizione, quella letteraria, che è per sua stessa definizione una creazione intenzionale che racconta, interpretandole, alcune dimensioni del mondo reale, e che lascia al lettore il compito di completare, interiorizzandone il senso, quanto in essa è solo tratteggiato, solo 'illuminato'.

²⁵⁴ Cfr., Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., cap. XIII; §24 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, op. cit.; e in traduzione inglese (di J. Makota), *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, 21, 1961; cfr. J. Makota, *Roman Ingarden's Views on the Communication with a Work of Art*, in *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Piotr Graff and Slaw Krzemien-Ojak, eds. PWN, Warszawa 1975.

Sono la luce e le ombre dell'arte che rivelano ed adombrano, che scoprono e riavvolgono nel mistero, in quel mistero nel quale la vita stessa è racchiusa. Questa luce nella quale vengono colti e rivelati alcuni aspetti del reale è la visione interpretante, creativa, intensamente artistica, dello sguardo dello scrittore.

Ora, questa stessa visione, questo sguardo interpretante che ha impresso all'opera il suo carattere di unicità artistica, si incontra con la lettura interpretante del lettore, il quale con l'immaginazione - oltre che in virtù della sua percezione e della sua conoscenza delle realtà rappresentate - ne intende in profondità il messaggio. Ogni nuova lettura dei romanzi dei grandi scrittori ci consente di scoprire nuove sfumature nella descrizione dei mondi rappresentati, nuove dimensioni interiori dell'animo dei personaggi. Una lettura interpretativa sì, ma non sovra-interpretante, viene quindi definita dall'autore come quella lettura che non fraintende il carattere peculiare ed il messaggio dell'opera, e che, al tempo stesso, si propone di comprendere il senso dell'opera, leggendola con una certa libertà e con una certa creatività, attraverso le quali, sole, diviene possibile intendere e comprendere la peculiare configurazione dell'opera, la viva voce dello scrittore, il suo pensiero, la forza delle sue immagini.

Quest'opera di interpretazione è necessaria, come si sottolineava sopra, soprattutto, nei confronti degli aspetti schematizzati che compaiono nell'opera allo stato puramente potenziale. Questi ultimi si offrono, pertanto, ad una molteplicità innumerevole di interpretazioni possibili, a partire anche da alcuni particolari descrittivi, che, grazie al talento dello scrittore evocano, con suggestiva intensità, interi mondi. Interi mondi che ci affasciano e nei quali vorremmo entrare.

Le sfumature interpretative delle dimensioni descritte nell'opera donano all'opera stessa un tratto di vivida immediatezza espressiva e possiedono sovente un'intima, ed un po' misteriosa, affinità con le qualità metafisiche dell'opera stessa: si avverte un'intima reazione tra temi e figure umane tratteggiate ed il messaggio profondo dell'opera.

Ed Ingarden, a questo proposito, tiene a sottolineare come sia da considerarsi riduttivo il ritenere l'opera letteraria espressione dei meri vissuti psichici del suo autore, poiché, quantunque quest'ultimi siano parte della creazione dell'opera, essi non ne costituiscono, in ultima istanza, l'essenziale finalità artistica. È, per contro, secondo Ingarden, un errore di prospettiva anche considerare l'opera letteraria essenzialmente come espressione di dimensioni puro ideali, quantunque esse siano presenti e ne possano animare dall'interno la scrittura.

E tuttavia, nessun messaggio, nessuna idea potrà mai essere efficacemente espressa ed emergere da un'opera letteraria, che sia dotata di un certo valore artistico, se non attraverso la mediazione artistica ed estetica della composizione letteraria.²⁵⁵

²⁵⁵ Cfr., Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., Cap. IV. Roman Ingarden, *De la connaissance de l'oeuvre littéraire*, op. cit., p. 257. Scrive Ingarden: «L'idée d'une oeuvre c'est le lien essentiel rendu évident (montré concrètement) des qualités, accordées entre elles, qui constituent une entité qualitative

Per comprendere il significato profondo di un'opera letteraria, il lettore deve acquisire delle doti di sensibilità estetica, che gli consentano di cogliere, attraverso una lettura tutta attraversata dall'emozione, queste qualità di valore estetico ed il loro insieme armonico, che fuoriesce come un'aura dall'acme espressivo dell'opera stessa.

Le opere più alte dell'espressività letteraria sono contraddistinte da un elevato grado di organicità costruttiva.²⁵⁶

La consapevolezza di come vada intesa la verità dell'opera stessa, interrogandosi sulla questione se essa debba essere considerata un elemento essenziale alla formazione del suo valore artistico ed estetico, è essenziale alla definizione della natura dell'opera letteraria e dell'attitudine estetica.

Alla definizione di questo aspetto fondamentale della sua concezione della letteratura, Ingarden ha dedicato una trattazione sistematica distinguendo varie concezioni della verità di un'opera letteraria. Egli chiarisce come, dal punto di vista epistemologico del termine, la verità sia presente in quanto anche l'opera letteraria è portatrice di alcuni risultati della conoscenza, per cui, anche rispetto ai giudizi espressi nell'opera, si pone l'interrogativo sul loro rapporto con le realtà che essi designano.

L'opera letteraria contiene, come ogni discorso umano, un contenuto di realtà, ed alla stessa percezione realistica della attitudine a cogliere gli eventi essa non si sottrae in forma assoluta; piuttosto ne orienta a fini espressivi, il significato. Questa prima dimensione di verità, presente nell'opera, può essere definita anche come la nostra tendenza naturale a cercare un rapporto tra la rappresentazione e gli oggetti raffigurati.

Le realtà rappresentate nell'opera esistono indipendentemente dall'opera stessa, e tuttavia mettendone in luce alcuni aspetti, esse si presentano al suo interno come interpretazioni soggettive, personali, della realtà.

Lo scrittore conferisce una coerenza d'insieme alla descrizione delle situazioni narrative che va al di là della coerenza che noi cogliamo nella realtà, con il fine di realizzare un'alta convergenza dei particolari che le renda "vere" in questa prospettiva. Ogni realtà descritta nell'opera, quantunque puramente immaginaria, viene rappresentata in modo da apparire dotata di una certa autonomia esistenziale, così da creare nel lettore l'illusione di essere

unique en son genre». Cfr., R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, cap. X, § 52; Roman Ingarden, *Des différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre littéraire*, op. cit.; cfr. P. McCormick, *Literary Truths and Metaphysical Qualities*, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretation and Assessments*, Nijhoff Int. Philosophy Series, Vol. 27, B. Dziemidok and P. J. McCormick, eds. Kluwer, Dordrecht 1989.

²⁵⁶ Roman Ingarden, *De la connaissance de l'oeuvre littéraire*, op. cit., p. 261. Scrive l'autore che i capolavori si caratterizzano: «par une simplicité, une transparence et une harmonie cristalline de la construction, ils dépassent pourtant le niveau des phénomènes ordinaires, généralement rencontrés, ils constituent une création exceptionnelle. Ils exigent donc que le lecteur, désireux de les percevoir fidèlement, se hausse au-dessus du niveau de sa propre moyenne, qu'il se prépare à des valeurs qui ne sont visibles qu'au cours d'une vie psychique intense et concentrée».

vera.²⁵⁷ Naturalmente, si danno anche casi, nei quali, il fine dello scrittore è quello di far sorgere, dall'interno della verosimiglianza, un immaginario fantastico che si innalzi al di sopra, come in sogno, della realtà quotidiana.

La verità dell'opera può essere resa anche dall'incisività delle sue potenzialità espressive e da un'intensa coesione di insieme dei suoi momenti qualificanti, attraverso i quali l'artista lascia intravedere alcune dimensioni ideali nelle loro interconnessioni essenziali.

La verità della narrazione si rivela anche nella forma della sincerità dell'autore, come vivida espressione di un'intensa ispirazione poetica. L'opera è viva espressione della personalità dello scrittore che le ha impresso le tracce della propria creatività artistica.

La verità dell'opera letteraria si configura anche come intensità espressiva, in grado di esercitare un'influenza sul lettore. Le ultime due prospettive interpretative della verità di un'opera letteraria emergono anch'esse dal novero delle potenzialità espressive. Quando pensiamo alla verità di un'opera letteraria, ci riferiamo sempre al suo valore estetico ed artistico all'idealità, al mondo ideale, culturale e morale che essa riflette al suo interno.

Ingarden credeva che vi fosse un'intima connessione tra il momento qualitativo degli oggetti, quello che attraverso l'emozione ci si rivela nell'esperienza estetica, ed i valori estetici ed extra-estetici; attraverso la dimensione emozionale, l'uomo entra in contatto con il mondo dei valori.

Ingarden dedicò un'attenzione particolare all'individuazione delle caratteristiche dell'interpretazione dell'opera d'arte in vari passi dei suoi saggi estetici e partitamente nel §13 di *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*.²⁵⁸

Le affermazioni espresse in un'opera letteraria non vengono mai colte come mere asserzioni; esse danno vita ad una particolare atmosfera emotiva, nella quale il tratto emotivo non emerge solo nel momento dell'espressività, ma più profondamente come intensità dell'esperienza del lasciarsi attraversare dall'emozione che il vedere e il cogliere le qualità di valore estetico suscita.

Ingarden ancora una volta definisce l'esperienza estetica della lettura di un'opera come un'esperienza nella quale non è essenziale tanto il contenuto di realtà che essa riflette in sé, quanto più in profondità, ciò che, attraverso la lettura dell'opera si rivela alla nostra percezione attraverso i colori, i suoni, i moti dell'animo, ed in ultima istanza, le emozioni che l'opera suscita in noi ormai oltre il fatto che siano illusioni o realtà.

Assorti nella lettura della letteratura, immersi e come affascinati dal mondo descritto nelle pagine dell'opera, quasi senza averne lucida coscienza, dimentichiamo la distinzione tra reale e rappresentazione del reale; in quel momento non ci interessa nemmeno più

²⁵⁷ P. Poltawski, *The Structure of Reality and the Structure of Art*, Polska, 6 (1967).

²⁵⁸ Le affermazioni contenute in un'opera letteraria non corrispondono, secondo Ingarden, né alle pure assunzioni (nell'accezione di Meinong) né possono essere considerate puramente neutrali dal punto di vista del loro contenuto veritativo. Quest'ultima prospettiva, quella che la dimensione letteraria sia neutrale dal punto di vista del vero, implicherebbe conseguenze manifestamente assurde ed insostenibili.

conoscere, comprendere razionalmente fino in fondo ciò che stiamo leggendo, ovvero il suo contenuto di realtà; ci disponiamo naturalmente in uno stato d'animo di grande libertà e conseguentemente di assoluto disinteresse nei confronti delle implicazioni 'pratiche' della lettura, della letteratura, etc.

Secondo Ingarden, di fronte alla bellezza, di fronte alla Venere di Milo, che il filosofo polacco menziona spesso come la bellezza stessa si rimane così assorti nella sua contemplazione, attratti dal suo valore artistico ed estetico, da rimuovere dalla coscienza l'attitudine conoscitiva.

Per questo stesso processo, nella lettura della pagina letteraria, non si tratta puramente di comprendere il significato di alcune unità semantiche, quanto di coglierne in tutta la loro vitalità, le qualità di valore estetico.

Nella loro opalescente, traslucida, molteplice significazione, le unità semantiche, immerse in sonorità peculiari, sono portatrici di particolari significati intuitivi, permeati di qualità specifiche, la cui vivacità fa insorgere l'illusione percettiva della realtà.

Secondo Ingarden, le affermazioni contenute nell'opera letteraria acquisiscono il carattere di quasi-giudizi, che inducono il lettore a riconoscere che quanto vi è affermato ha un carattere di possibilità, che potrebbe forse verificarsi nel mondo reale, pur non essendo il caso di ricercarvi una verità attuale.

Il significato profondo dell'opera viene solo suggerito dall'interpretazione letterale delle parole: ad esso si deve accostare un significato metaforico; quest'ultimo è portatore dell'intuizione di una doppia verità e visione della vita e della realtà.

All'opera, secondo Ingarden, noi ci accostiamo passando per tre vie diverse : una conoscenza pre-estetica dell'opera in sé; l'esperienza estetica vera e propria, la quale in virtù dell'emozione ci consente di attingere alle pure verità rivelative dei valori estetici; e la conoscenza riflessiva, ragionativa di questa stessa esperienza estetica e dei valori puramente formali che dell'opera in essa cogliamo.

I giudizi che cerchiamo di esprimere sull'opera acquisiscono un fondamento nella misura in cui sono in grado di cogliere quelle qualità che l'opera effettivamente contiene in se stessa, sempre con la consapevolezza che l'opera non è ontologicamente autonoma, ma è una proiezione intenzionale dell'atto creativo del poeta, che il lettore ricostituisce a partire dalla comprensione dei segni tracciati, i quali lo inducono a comprendere il significato delle parole e a immaginare il mondo che esse descrivono.²⁵⁹

²⁵⁹ L'opera letteraria nasce dal genio creativo del suo autore e tuttavia, una volta creata, possiede una sua identità propria. Anche l'esperienza estetica del lettore è solo un momento dell'opera letteraria; essa deve assumere inoltre un'attitudine recettiva che consenta la percezione dell'opera in sé, pur operando quell'operazione di completamento che si rivela necessaria. Ingarden porta l'esempio della Roma di Sienkiewicz in *Quo Vadis?* Essa nasce dalla penna dello scrittore come un'entità non assimilabile alla Roma reale, storica, e tuttavia con degli elementi in comune con essa: noi che leggiamo il romanzo ne ricostruiamo le coordinate alla luce della nostra esperienza e delle nostre conoscenze sulla Roma del tempo.

Ingarden analizza la questione fondamentale dell'interazione tra esperienza estetica ed oggetto estetico nel paragrafo 24 di *Vom Erkennen*.²⁶⁰ L'analisi è introdotta dall'autore attraverso un'intensa immagine della contemplazione della bellezza della natura: l'assorta contemplazione nella quale siamo immersi, nel momento in cui apriamo in un mattino di primavera la finestra, scopriamo che gli alberi di mele sono fioriti durante la notte.

La contemplazione, suscitata da un'emozione che ci ha indotto ad abbandonare la consueta attitudine realistica e conoscitiva per rimanere come assorti nella percezione delle pure qualità di valore estetico ci introduce nell'attitudine puro-recettiva dell'esperienza estetica.

Ingarden porta l'esempio della contemplazione della *Venere di Milo*: noi siamo indotti, dall'emergere in noi di un'emozione preliminare, suscitata in noi dall'armonia di questo corpo femminile, a completare nell'immaginazione una particolare rappresentazione percettiva dei suoi aspetti corporei, facendo astrazione dai suoi limiti per coglierne l'essenza della sua bellezza.

La *Venere di Milo* non viene da noi percepita come una donna vera : la percezione sensibile che di essa abbiamo è solo una base per un atto psichico peculiare, costituitosi al di sopra ed al di là di essa, che ci guida alla percezione della *Venere di Milo* come oggetto di un'esperienza estetica.

Dobbiamo osservare l'oggetto estetico da diverse prospettive, sintetizzarle in un'unica visione, percepirne le qualità esteticamente valutabili ed inserirle in un'organica visione d'insieme per coglierne l'armonia complessiva che si sprigiona da essa come un'aura.

La lettura di un'opera letteraria profonda ed elevata ci attrae e ci coinvolge, facendoci entrare nel mondo rappresentato in quell'opera. Immersi nella lettura, abbandoniamo la consueta attitudine "pratica" ed anche quella conoscitiva, per rimanere come assorti nella contemplazione dell'autenticità e della verità di quei personaggi, di quei mondi mirabilmente descritti: essi sembrano avere qualcosa da dirci, qualcosa da chiederci, essi ci inducono a riflettere a fondo sulla nostra esistenza, sul nostro intimo desiderio di felicità, sulla sofferenza che attraversa ogni vita

I volti dei personaggi, i loro sentimenti, i loro gesti, che sembrano fuoriuscire dalle pagine delle opere letterarie, si presentificano alla nostra immaginazione, alla nostra coscienza come se essi fossero dotati di una vita propria, come se quest'ultima intrattenesse un rapporto misterioso e segreto con la nostra stessa esistenza.

Ogni scrittore infonde nella descrizione dei suoi personaggi il 'respiro' del proprio desiderio di felicità, un'inquietudine profondamente nascosta nella propria esistenza, e nell'atto creativo vive un po' della vita conferita ai suoi personaggi

²⁶⁰ Roman Ingarden, *Vom Erkennen*, op. cit., §24. Cfr., H. Rudnick, *Roman Ingarden and the Venus of Milo*, Analecta Husserliana, XXX (1990).

Rileggendo Sofocle, si può avvertire la sconvolgente ed al tempo stesso emozionante impressione che tutti gli istinti, le passioni segrete dell'animo siano dentro di noi come forze ancestrali potentissime che millenni di civiltà non hanno potuto in alcun modo spegnere, né 'educare', che dentro di noi vi sia Edipo ed Antigone.

Immersi nelle pagine dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, avvertiamo un turbamento profondo nel percepire come dentro ciascuno di noi il desiderio del bene e la tentazione della conoscenza, ma anche del nichilismo, del cinismo siano intimamente, profondamente legati, siano per così dire fratelli, come in ciascuno di noi vi sia qualcosa di Ivan e qualcosa di Alioša.

La pagina letteraria può essere così profonda, così vera, da esprimere quanto proviamo e non sapremmo esprimere così mirabilmente, con l'intensità delle parole dello scrittore.

La lettura ci immerge in una riflessione profonda sul senso ultimo della nostra esistenza, un'intima consapevolezza che ormai oltrepassa i confini di una percezione puramente realistica della nostra stessa vita per cercare ancora, sperare ancora.

Questo è anche il motivo vero per il quale non ha più molto senso, in questo contesto, chiedersi in quale misura l'autobiografismo dello scrittore sia presente nelle pagine delle sue opere, poiché, sebbene intimamente sue, queste percezioni, queste riflessioni, sogni, desideri, speranze, intime sofferenze, angosce, sono al tempo stesso ed intimamente anche le nostre, quelle dei nostri simili.

Il tratto profondamente etico della letteratura, l'influenza esercitata dalla letteratura sulla genesi del pensiero filosofico, come le esemplificazioni letterarie, frequentemente addotte dai filosofi attesterebbero, consisterebbe già in quest'opera di narrazione, di esplicitazione, di portare alla luce, senza ridurne complessità e indecifrabilità, i moti dell'animo umano.

Nella lettura, assorti nel naturale processo di presentificazione di quanto andiamo leggendo, non ci proponiamo più di ricercarne realisticamente corrispondenze, mentre ne avvertiamo risonanze profonde con il nostro sentire.

Una misteriosa relazione tra le questioni alle quali cerchiamo da tempo di dare una soluzione e le motivazioni che spingono i personaggi ad agire prende corpo nella nostra immaginazione.

I volti dei personaggi della letteratura, i moti dell'animo dello scrittore espresse nelle pagine sincere delle 'confessioni', dei diari, dei testi poetici, fuoriescono dalla lettura dei testi come forse insolubili, ma quanto meno come dotati di una certa consistenza, di una certa verità, in qualche misura 'condivisibili'.

Profondamente assorti nella lettura, completiamo attraverso un processo di idealizzazione figurata, tutta attraversata da elementi della sensibilità, dell'emozione, e dell'immaginazione, quegli aspetti della percezione della realtà, della percezione della vita, i quali fuoriescono nella loro vitale immediatezza dalla lettura della pagina letteraria.

Questa è l'essenza, il 'genio e la missione' dell'arte dell'opera letteraria: proiettare al di fuori di noi i nostri sogni, incarnare i nostri desideri più segreti, rivelandoci come la nostra esistenza intrattenga con essi un rapporto profondo e misterioso. Pirandello, in *Sei*

personaggi in cerca d'autore, fa esprimere ad una delle sue più struggenti figure umane come i personaggi possiedano non solo una vita propria, ma come quest'ultima possa apparire ancor più vera di quella degli esseri umani, sospesi tra realtà ed irrealtà, tra vita e morte, speranze ed illusioni.

La lingua viva del Teatro

Particolarmente interessante, ai fini della nostra ricerca, orientata a mettere in luce la lingua letteraria nel suo rapporto con la vita, è lo studio che Ingarden dedicò al linguaggio nel teatro nell'appendice alla terza edizione di *Das literarische Kunstwerk*.²⁶¹

Il testo scritto dell'opera teatrale (*Haupttext*), preso per se stesso, può essere associato, pur possedendo qualche tratto suo peculiare, alla struttura stratificata dell'opera letteraria. L'*Haupttext* è, infatti, costituito, da un lato, dai suoni, dalle formazioni linguistico - vocali, dai significati delle preposizioni e delle unità superiori di significato, dagli aspetti schematizzati e dalle oggettività raffigurate, e, dall'altro, dalla successione delle sue parti (capitoli, scene, atti) nonché dalla sua caratteristica dimensione quasi-temporale.

A costituire l'opera teatrale, vi è anche, tuttavia, il *Nebentext* che è formato da quelle sottolineature dell'autore che ne definiscono meglio il senso globale del testo e costituiscono le linee guida della sua interpretazione nella recitazione.

La messa in scena e la rappresentazione conferiscono, alle dimensioni obiettive espresse nell'opera scritta, un tratto realistico dotato di una forte immediatezza che rendono l'opera teatrale più viva dell'opera puramente letteraria. Il senso profondo del testo teatrale è portato ad espressione sulla scena, nell'*hic et nunc*, attraverso la pronuncia delle parole, delle frasi, nella recitazione, da parte degli attori, sullo sfondo della raffigurazione di quel mondo descritto nell'opera.

Ad esser rappresentate sulla scena sono tre forme diverse di oggettività : le oggettività (persone, avvenimenti e cose) mostrate nella recitazione dagli attori e dalla scenografia in forma puro-percettiva; quelle oggettività manifestate simultaneamente in due forme tra loro

²⁶¹ L'*Appendix, Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* costituisce, come scrive lo stesso autore nella prefazione, insieme alla revisione del §26 e l'aggiunta del §25a, la principale modificazione alla terza edizione di *Das literarische Kunstwerk*. Essa appare nell'edizione tedesca dopo che erano già stati resi accessibili al lettore tedesco gli studi contenuti in *Untersuchungen zur Ontologie der Kunstwerk*, attestando come lo studio dell'opera letteraria, cui è volto il suo capolavoro, costituisca solo un punto di partenza di una molteplicità di studi intesi ad analizzare, con gli strumenti del pensiero fenomenologico, l'intero ambito artistico ed estetico. Per quanto concerne il fronte della critica sulla concezione dell'opera teatrale di R. Ingarden, si veda in particolare, perché interamente dedicato all'analisi dell'*Appendix*: D. Kuznicka, *Ingarden on the Theatre* in *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessment*, Nijhoff International Philosophy Series, Vol. 27, Dordrecht 1989, pp. 283-296 particolarmente per quanto concerne l'idea del teatro come frontiera limite della letteratura; mentre per quanto riguarda il rapporto tra la concezione del linguaggio e l'opera letteraria si veda il bel saggio di J. Fizer, *Ingarden's and Mukarovsky's Binominal Definition of the Literary Work of Art: A Comparative View of Their Ontologies*, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden* cit.

connesse, percettiva e linguistica; nonché, naturalmente, le oggettività espresse in forma puramente linguistica. Alle tre forme di oggettività, rappresentate sulla scena, fanno da contrappunto quattro diverse funzioni del linguaggio nell'opera teatrale, alle quali occorre, ancora, aggiungere l'influenza esercitata dalla recitazione sullo spettatore.

La prima funzione del linguaggio, anche nel teatro, è naturalmente da individuarsi nella rappresentazione di un insieme di circostanze, avvenimenti, mondi umani.

Come nell'opera letteraria ed in ogni altra forma di creazione artistica, la sua forma caratteristica di rappresentazione delle oggettività, il cui significato è intenzionalmente espresso dalle parole, si profila proprio perché caratterizzato dalla presenza di elementi che fanno appello all'immaginazione, come diversamente orientato, quantunque la presupponga, rispetto alla funzione puramente concettuale del linguaggio.

Nella rappresentazione teatrale, anche la singola parola, pur essendo solo uno degli elementi della espressività dell'opera, gioca un ruolo fondamentale; senza la parola, l'intera azione drammatica sarebbe incomprensibile. Ne è una testimonianza, per assurdo, l'arte del mimo, il quale riesce nell'arduo intento di esprimere tutto senza far uso delle parole.

La seconda funzione è quella di manifestare gli stati psichici e le esperienze esistenziali dei personaggi, attraverso il tono dell'espressione stessa, le espressioni del volto, la gestualità.²⁶²

La terza funzione è la funzione comunicativa che è costituita, al suo interno, da due elementi : il dialogo tra i personaggi ed il dialogo dei personaggi rivolti verso l'uditorio.²⁶³

Anche nel teatro, così come nella vita, ed il teatro è un'espressione straordinariamente intensa della vita stessa, il dialogo rende possibile una comunicazione profonda tra le persone. La funzione comunicativa porta ad espressione la dimensione della coscienza e della riflessione individuale.

Nella seconda parte dell'*Appendice*, Ingarden sottolinea il valore dell' articolazione "attuale" della parola, quale emerge in tutta la sua vitalità nella recitazione e, conseguentemente, il suo rilievo all'interno dell'espressività dell'opera stessa. Più in particolare, il tono stesso della recitazione dell'attore, pur derivando anche dal significato delle parole pronunciate e dalla struttura sintattica della formazione linguistica all'interno della quale si trovano, si prospetta come una vera e propria interpretazione personale di quelle parole e frasi.²⁶⁴ Qualcosa dell'interiorità di chi parla, anche attraverso il tono della voce, emerge nell'espressione verbale.

²⁶² Roman Ingarden, *Appendix: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, op. cit.

²⁶³ La comunicazione con l'uditorio, l'influenza esercitata sull'uditorio assunse nel corso dei secoli e nelle diverse correnti teatrali, forme di volta in volta diverse, dal coinvolgimento dello spettatore nel teatro shakespeariano, fino alla assoluta astrazione dalla presenza di un uditorio caratteristica di autori del dramma moderno.

²⁶⁴ *Ibidem* (parte II).

Nel teatro, naturalmente, così come, del resto, nella vita, anche tutte le altre manifestazioni dell'espressività e della comunicazione non verbale, mimica, gestuale, etc. concorrono all'emergere delle sfumature del significato.

Come nella quotidiana comunicazione tra esseri umani nella vita, anche sulla scena, il dialogo è momento di incontro tra *persone*; infatti, è soprattutto il dialogo che può divenire momento di comunicazione profonda, nella quale emergono dimensioni intime, psicologiche, spirituali, nella quale riaffiorano avvenimenti determinanti anche del passato della vita degli interlocutori.

Un apporto significativo alla comprensione della concezione ingardeniana della dimensione narrativa, poetica, drammatica, in letteratura e nel teatro, da intendersi come visione profonda e penetrante della realtà, pur senza proporsi come mera descrizione e fedele riproduzione della realtà, ci perviene anche dalla lettura del saggio critico di Ingarden dedicato alla "Poetica" di Aristotele.²⁶⁵

Particolarmente nella seconda parte del testo, alcuni elementi che emergono, nella riflessione dell'autore, a partire dalla considerazione delle fondamentali analisi aristoteliche delle dimensioni della *μίμησις* e della *κάθαρσις* si rivelano, ad un'attenta analisi, interessanti ai fini di cogliere, nella sua completezza, l'analisi ingardeniana, anche attraverso il suo processo tutto interno, di precisazione e di sviluppo. Queste riflessioni si collocano non solo al livello di teoria generale della letteratura, ma anche ai fini di una riflessione sul teatro; queste considerazioni vanno per così dire a precisare, a definire meglio, a tradurre, in un'analisi puntuale, le sue concezioni estetiche generali, sottese a tutte le analisi di singole arti, del rapporto tra dimensioni e realtà rappresentate e modalità d'espressione artistica delle stesse, nonché la sua concezione estetica del rapporto tra opera d'arte, contestualmente la tragedia antica ed esperienza estetica, coinvolgimento, partecipazione dello spettatore a quell'azione drammatica che si sta svolgendo sulla scena.

La lettura che Ingarden fa della Poetica aristotelica si profila fin dall'inizio come una lettura fortemente interpretante, non storico filosofica, quanto piuttosto filosofica.

Nell'analisi della trattazione aristotelica, Ingarden individua coglie degli elementi che sembrerebbero precorrere la sua propria visione fenomenologica dell'opera d'arte, intesa come dimensione puramente intenzionale.

Solo disponendoci in quest'ottica, potremo intendere il senso dell'interpretazione che Ingarden dà, in questo saggio, della geniale distinzione aristotelica tra narrazione storica e narrazione poetica, visioni profondamente differenti quantunque siano dello stesso avvenimento, come la drammatica descrizione della battaglia di Salamina, nel testo storico e nella potentemente drammatica rievocazione poetica.

Nella lettura ingardeniana della Poetica aristotelica, quella che, nei paragrafi precedenti, abbiamo tratteggiato come la funzione espressiva, nella concezione dell'autore,

²⁶⁵ Roman Ingarden, *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics*, op. cit.

contestualmente appare tutta sottesa all'analisi della definizione aristotelica della narrazione poetica, di quell'arte narrativa che coglie la realtà con l'intensità dell'emozione, dell'immaginazione, e che a partire dalla percezione soggettiva, emozionale della realtà crea affascinanti apparenze di realtà, ed attingendo alle risorse della rappresentazione drammatica, ovvero a quegli elementi che suscitano nell'animo del lettore quella fascinazione e quel coinvolgimento emotivo così profondo da indurlo alla quasi completa dimenticanza non solo della realtà, ma anche dell'orientamento realistico alla stessa.

Questa disposizione dell'animo umano che lo induce ad immedesimarsi e ad immergersi così profondamente negli avvenimenti drammatici che si stanno svolgendo sulla scena, sarebbe, nella lettura ingardeniana della Poetica aristotelica, anche all'origine della catarsi.

Nella teorizzazione aristotelica della Poetica, concorrono a suscitarsela nello spettatore altri tratti strutturali dell'opera drammatica, elementi compositivi, primo fra tutti l'unità di azione, del quale Ingarden coglie proprio una valenza che potremmo definire, *mutatis mutandis*, tutt'uno con il carattere 'mimetico', e nella propria visione, intenzionale, dell'opera d'arte, e contestualmente dell'opera teatrale.

In questa stessa prospettiva, Ingarden legge la definizione aristotelica della catarsi come espressione e manifestazione di sentimenti contrastanti, o più precisamente, per valerci di categorie ingardeniane, di un orientamento dell'animo umano, puramente estetico, puro contemplativo, ormai privo di alcun interesse concreto, realisticamente orientato.

Secondo Ingarden, nella definizione aristotelica degli elementi che caratterizzano l'attitudine dello spettatore nella catarsi, nel distacco di fronte agli eventi drammatici che si stanno svolgendo sulla scena, sarebbe da intravedersi un'anticipazione della propria visione della comunicazione con un'opera d'arte, quando l'autore sottolinea, per citare un passaggio significativo, come la mancanza delle braccia nel corpo della Venere di Milo, che produrrebbe compassione ed orrore se fosse percepita in una persona viva, nella realtà, ed in una percezione realistica della vita, nulla toglie all'intensità della percezione della bellezza del corpo della statua greca, poiché l'orientamento, l'attitudine con i quali il soggetto si dispone sono quelli estetici, contemplativi e disinteressati.²⁶⁶

In questo senso, secondo Ingarden, la catarsi aristotelica costituirebbe un'anticipazione della propria visione dell'orientamento puro contemplativo, del distacco che deve necessariamente far seguito al coinvolgimento emotivo, affinché possa darsi percezione estetica. Egli osserva come, nell'assistere ad una tragedia, si verifichi che quanto susciterebbe in noi angoscia e terrore nella realtà, suscita, per contro, nell'assistere alla sua drammatizzazione sulla scena, un sentimento paradossalmente d'ammirazione, di esaltazione e di coinvolgimento emotivo nei confronti dell'azione dell'eroe.²⁶⁷

²⁶⁶ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer and Darmstadt, Tübingen 1969 (§24).

²⁶⁷ *Ibidem*.

Il breve saggio dedicato ad un'analisi della Poetica di Aristotele si conclude con la valorizzazione del ruolo e dei talenti espressivi dello scrittore di teatro e dell'attore, capaci, come nell'antico mito di Pigmalione, mito contestualmente da noi menzionato per la sua valenza allegorica della creatività artistica, di conferire un'apparenza di realtà, un'intima vitalità, a quanto, propriamente, nasce dalla dimensione emotiva dell'animo umano sostenuta ed intensificata dalla forza espressiva dell'immaginazione, emotiva dell'animo umano.

Nelle lezioni che Ingarden tenne all'Università di Cracovia, ed in particolare nella lezione tredicesima,²⁶⁸ Ingarden analizza alcuni elementi del linguaggio letterario.

Ingarden sottolinea, anche in questo contesto, il fatto che quando io ripeto più volte le stesse parole, produco ogni volta suoni diversi, sia pur lievemente diversi; suoni diversi, sia in relazione all'intensità, che all'estensione e alla modulazione della voce. Nella recitazione, nel linguaggio teatrale, emerge, con particolare immediatezza ed intensità, tutto il valore dell'enunciazione e del tono della voce, nella comunicazione umana.²⁶⁹

In ultima analisi, secondo Ingarden, la parola- suono non può mai essere concepita come una pura configurazione di onde sonore all'interno di un medium elastico, né come un suono puramente concreto; occorre riconoscere come la parola suono, propriamente parlando, sia una certa forma sonora tipica sullo sfondo del materiale vocale, che mi si rivela quando assumo un'attitudine percettiva.

Ingarden concepiva il linguaggio come una dimensione, essenzialmente, intenzionale.

Il linguaggio, secondo la concezione dell'autore, si basa su una corrispondenza tra suoni e segni da un lato, e significati espressi dalle parole ed oggetti rappresentati dall'altro. Secondo Ingarden, le forme delle parole non possono essere concepite come qualcosa di essenzialmente fisico: tanto è vero che ciascuno di noi può, quotidianamente, fare l'esperienza di ascoltare un materiale vocale senza cogliere alcuna parola.

Nella lezione quattordicesima, Ingarden analizza la dimensione vocale in se stessa, la quale permane sostanzialmente la stessa, sullo sfondo delle diverse espressioni della vocalità fisica.²⁷⁰

La parola scritta è collegata con il mondo dei suoni come sonorità tipiche proprio in virtù del fatto che, propriamente, la parola non è un suono concreto, individuale, ma una 'tipica entità sonora', che, proprio in quel suono concreto, si rivela.²⁷¹ E, naturalmente, proprio in relazione alle sottolineature fatte sopra sull'intonazione, l'interpretazione, etc, la

²⁶⁸ Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki (Lezioni e discussioni di Estetica)*, a cura di A. Szczepanska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, della tredicesima e quattordicesima lezione esiste anche una traduzione inglese di B. Lawendowski, per il convegno di Harvard del 1959, in *Literary Studies in Poland*, Polska Akademia Nauk, XI Ossolineum, Wrocław 1983, le *Lectures on Aesthetics (13th and 14th)*.

²⁶⁹ *Ibidem* (trad. della scrivente).

²⁷⁰ Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, op. cit., lezione XIV.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 24.

‘somiglianza’ stessa tra la vocalità concreta e la sonorità tipica può essere, di volta in volta, maggiore o minore.

In una forma sotto molti profili simile, il rapporto dell'opera letteraria con la sua fondazione fisica, nella scrittura, si realizza solo come forma approssimata, espressa verbalmente, di un materiale fonico in rapporto con la parola suono. Scrive Ingarden «Le parole suono, la cui caratteristica è quella di essere alcune unità fonetiche, sono alcune forme che appaiono in sequenza, ma non legate in un continuum [poiché] solo in quanto significato di particolari parole esse formano un continuum». ²⁷²

Secondo l'autore, questo legame tra gli elementi del linguaggio non interpretabile né in senso puramente fisico, né in un senso meramente convenzionalistico, è comprovato anche dal fatto che, nell'ordine stesso di successione delle parole nella frase, esiste un'intonazione della frase, poiché vi sono alcune parole all'interno della frase, funzionanti in essa come soggetto, come verbo, etc., le quali sono collocate in modo tale da venire intonate dal parlante in una certa forma: nella intonazione è, ad esempio, possibile sottolineare il soggetto, oppure il verbo. ²⁷³ E quantunque di questi ultimi possano darsi variazioni individuali di intonazione, è possibile individuare un'intonazione della frase caratteristica di ogni lingua.

Ingarden sottolinea, inoltre, ed è quanto più ci preme in questo contesto, come il linguaggio parlato svolga anche altre funzioni, e segnatamente, la funzione espressiva. La funzione espressiva rende più semplice la comprensione, perché essa è più immediata della trasmissione intellettuale e razionale dei concetti. La funzione espressiva rivela gli stati mentali del parlante, e pur essendo, costitutivamente, diversa dalla funzione del designare e del significare, ne completa il senso.

Nella lingua viva, nella lingua parlata, emerge chiaramente come, tendenzialmente, noi cogliamo con maggiore immediatezza la funzione espressiva rispetto a quella rappresentativa.

Nella messa in scena e nella recitazione, ovvero nel passaggio dal testo scritto alla sua interpretazione creativa, gli attori esprimono diversi stati d'animo, conferendo tutta la loro forza espressiva alle forme tipiche della sonorità del materiale verbale. ²⁷⁴

La rappresentazione stessa di un'opera teatrale produce un certo effetto sullo spettatore, effetto che svolge come sua prima funzione quella di favorire la comprensione dell'opera stessa, suscitando dentro di lui uno stato mentale e psicologico che sia portatore dello stesso significato espresso nel testo.

Così, sottolinea Ingarden, «L'ascoltatore non solo comprende ciò che gli viene detto, ma anche lo visualizza nella forma di più o meno adeguate, più o meno vive immagini di questa

²⁷² *Ibidem*, p. 25 (trad. della scrivente).

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 28.

o quest'altra dimensione che può essere visiva, auditiva o olfattiva in natura, o una serie di quelle tali immagini, che ancora una volta sono *tipiche* e appartengono all'opera d'arte».²⁷⁵

Nell'interpretazione teatrale dei testi, avviene, in una forma forse ancora più espressiva ed intensa, quanto si manifesta anche nella lingua viva della comunicazione umana.

Secondo Ingarden, le «parole sono tali che il loro suono contro lo sfondo dell'elemento puramente fonetico assume un certo carattere emotivo ed extra sonoro strettamente legato a questo suono [...]. Alcuni aspetti di qualcosa di non fisico, ma psichico, non puramente vocale, sono fissati in questo suono e lo caratterizzano in una forma speciale».

Nell'esperienza della fruizione estetica, nell'attenzione concentrata all'ascolto della pièce di teatro, cogliamo con l'immaginazione i semplici segni grafici che leggiamo di un'opera poetica o teatrale, interpretandone la sonorità ed il clima emotivo.²⁷⁶

Un'ultima, interessantissima, questione affrontata, contestualmente, da Ingarden, e che non ci è dato poter, in questa sede, approfondire, concerne l'esistenza o meno, nella parola, di un legame tra il significato e il suono. Sembrerebbe, analizzando in profondità il linguaggio, che, almeno per alcune parole, questo legame esista. Questa affascinante intuizione, quantunque di ardua argomentazione e documentazione, venne espressa, anticamente, dallo stesso Platone.

Nel ventesimo secolo, la sostenne, tra gli altri, Weisgerberg, il quale pubblicò un testo dedicato al legame che intercorrerebbe tra alcune lingue ed alcune culture, nonché tra la lingua ed alcuni aspetti della realtà di quel popolo e del suo modo di percepirla.²⁷⁷ Ingarden, pur considerandole due forme della stessa finalità del linguaggio, suggerisce l'esistenza di due dimensioni della funzione rappresentativa stessa : quella puramente notificatrice (denotativa) e quella che porta con sé immediatamente alcuni atti cognitivi visivamente percepibili, intendendo forse, sia pur in forma un po' implicita, riconoscere una certa validità a questa acuta intuizione, di antica origine platonica.

IX.IV. - IL PENSIERO MORALE DI ROMAN INGARDEN

Il pensiero morale di Roman Ingarden, pur espressione di un'istanza di approfondimento presente fin dall'inizio nel pensiero e nell'opera dell'autore, ricevette una sistemazione organica solo tardivamente, la quale, peraltro, rimase sotto alcuni profili incompiuta.²⁷⁸

²⁷⁵ *Ibidem* (trad. della scrivente).

²⁷⁶ *Ibidem*, pp. 33-34.

²⁷⁷ *Ibidem*, pp. 35-36.

²⁷⁸ Gli scritti morali di Ingarden vennero raccolti da Adam Wegrzecki in *Wykłady z etyki* e i più importanti pubblicati in *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, di cui venne curata una traduzione inglese da parte di Arthur Szylewicz, *Man and Value*, Philosophia Verlag, München 1983.

La concezione assiologica dell'autore rimase incompiuta secondo la sua stessa ammissione. Gli scritti dell'autore, dalla cui lettura emerge con più nitida evidenza questa incompiutezza, sono: *What we do not know*

La comprensione del pensiero morale dell'autore, come ben videro allievi e critici, è tuttavia da considerarsi essenziale ad intenderne alcuni nuclei tematici fondamentali, quelli che avevano trovato una trattazione sistematica nelle opere dedicate all'esposizione della sua concezione ontologica e segnatamente in *Der Streit um die Existenz der Welt*.²⁷⁹

Fondamento della concezione morale di Ingarden è la sua definizione dell'essere umano come un'identità non riducibile al puro ego. Più precisamente, Ingarden afferma l'esistenza di alcune caratteristiche (*Qualifizierung*) individuali, che appartengono al mio io, alla mia natura, che costituiscono le basi della mia identità pur attraverso il modificarsi incessante nel tempo.²⁸⁰

Ingarden precisa con assoluta lucidità questo concetto nella sua opera maggiore, sopra citata, indicando i termini del proprio pensiero in un serrato confronto con le tesi husserliane.

about Values; An Analysis of Moral Values, cui rimandiamo nella traduzione inglese sopracitata. Particolarmente rilevanti tra i molti testi critici sul pensiero morale di R. Ingarden mi paiono in questo contesto i seguenti, che si distinguono per l'intento evidenziato dagli autori di cogliere le più significative implicazioni delle affermazioni di ordine morale con la struttura gnoseologica - ontologica del suo pensiero filosofico.

M. Golaszewska, *R. Ingarden's Moral Philosophy*, *Analecta Husserliana*, IV (1976) 73-103.

A. Poltawski, *Consciousness and Action in Ingarden's Thought*, *Analecta Husserliana*, III (1974) 124-137. In questo testo l'autore, che fu tra i primi allievi di Ingarden, ha saputo cogliere con rigore e chiarezza il punto di divaricazione dal pensiero husserliano proprio nella definizione della coscienza come dimensione individuale.

J. Kalinowski, *La phénoménologie de l'homme chez Husserl, Ingarden et Scheler*, Editions Universitaires, Paris 1991. Particolarmente pregevoli in questo studio sono l'analisi comparata dei passi salienti di *Der Streit* (cit. in nota 2) di R. Ingarden con alcuni passi delle *Ideen II* di E. Husserl, nonché all'interno dell'analisi del pensiero di Ingarden, l'accentuazione del parallelismo teorico tra l'opera maggiore *Der Streit* e lo scritto morale *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970.

²⁷⁹ Roman Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1964-65; traduzione dall'originale *Spór o istnienie swiata*, I, Polska Akademia Umiejtnosci, Kraków 1947; II, Pánst Wydaw Naukowe, Warszawa 1960-62; III, Pánst Wydaw Naukowe, Warszawa 1987. Si veda anche: Roman Ingarden, *Essentielle Fragen: ein Beitrag zum Wesensproblem*, *Jahrbuch für Philosophie*, Halle 1925.

²⁸⁰ Roman Ingarden, *L'homme et le Temps*, relation au Congrès Descartes, Paris 1937. Parte di questo testo venne scritto in un periodo nel quale Ingarden lavorava alla stesura di *Der Streit*, op. cit. Si veda inoltre il saggio di M. Bielanka, *The Mystery of Time in Roman Ingarden's Philosophy*, *Analecta Husserliana*, XXXIII (1991), nonché A. Poltawski, *Consciousness and Action*, cit. op., pp. 120-31, e M. Golaszewska, *R. Ingarden's Moral Philosophy*, op. cit., p. 74.

Riassumo qui di seguito un passaggio del testo sulla temporalità che consente un parallelismo con i temi di *Der Streit*. Secondo Ingarden, Husserl nelle sue *Ideen zu einer reiner Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, avrebbe identificato il nostro io sia con ogni nuova fase dell'esperienza cosciente, che per questa condizione prende il nome di "puro", che con il cosiddetto "io puro", la cui esistenza e piena evoluzione qualitativa è esplicita nell'apprensione delle esperienze. In questo orientamento concettuale questo "puro io" trascendentale dovrebbe anche essere concepito come un io presente che continuamente e nuovamente origina se stesso. Ingarden rifiuta di aderire a questa concezione della coscienza nel tempo perché questo, a suo avviso, contrasta con la sua convinzione di un perdurare della coscienza nel tempo come un incontrovertibile tratto della percezione della coscienza individuale.

Questi i termini dell'argomentazione ingardeniana, che indichiamo brevemente nella consapevolezza che essi presiedono alla definizione della coscienza; passaggio che, unitamente alla riflessione sui valori morali, è il cuore della concezione morale del filosofo polacco.

In *Der Streit um die Existenz der Welt* Ingarden scrive che il puro Ego è solo un'astrazione che non può essere effettivamente separata dall'attuale struttura della persona reale, è una mera caratteristica della Gestalt assunta dall'anima quando essa raggiunge l'autocoscienza ed inizia a vivere nei suoi atti coscienti e nelle sue azioni. L'anima, il puro Ego, il flusso di coscienza e la persona umana che li unifica nella loro mutua funzionale interdipendenza, sono secondo Ingarden solo aspetti o caratteristiche di un coerente, cosciente essere, la monade umana.²⁸¹

Ingarden, in accordo su questo punto con il pensiero husserliano, concede che, in considerazione della teoria trascendentale della conoscenza, può essere necessario far ricorso ad un tale io trascendentale come un essere ultimo ed indubitabile, ma non concorda con Husserl sulla questione, come su accennato, della totale riduzione della mia identità come essere umano a questo "io trascendentale".²⁸² Conseguentemente Ingarden sottolinea come io colga me stesso all'interno della relatività caratteristica della prospettiva temporale, come un essere umano che continua ad esistere in questo momento presente, pur portando in sé alcuni momenti dell'esperienza passata e della proiezione sul futuro.

Questa dimensione temporalmente e causalmente determinata, realistica, che rimanda al rifiuto di Ingarden di ridurre la totalità del mondo ad essere intesa, nella sua essenza, quale pura intenzionalità, come è pensato dalla filosofia husserliana, è anche all'origine della riflessione ingardeniana sulla assunzione libera e cosciente da parte dell'uomo della responsabilità delle proprie azioni nel mondo, alla cui analisi è interamente dedicato uno dei saggi di argomento morale più conosciuto dagli studiosi.²⁸³

²⁸¹ Roman Ingarden, *Der Streit*, op. cit. Vol. II, pp. 320-25. Si veda anche Roman Ingarden, *Über den transzendentalen Idealismus bei Edmund Husserl*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1959; e Roman Ingarden, *Les modes d'existence et le problème idealisme-réalisme*, Library of the 10th International Congress of Philosophy, Vol. 1, Amsterdam 1948.

²⁸² Roman Ingarden, *L'homme et le Temps* cit., pp. 39-40. Per un confronto con le tesi di Ingarden espresse in *Der Streit*, si veda A. Poltawski, *Consciousness and Action* cit., p. 132.

²⁸³ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970. Di questo saggio di argomento morale particolarmente importante esistono diverse traduzioni, tra le quali si ricorda la traduzione italiana a cura di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982, alla quale faremo riferimento per le citazioni. Tra i saggi critici sullo scritto ingardeniano ricordiamo: J. Panwlica, *Ingarden on Responsibility*, Reports of Philosophy, Kraków 1988, che ha il pregio di riconsiderare la concezione morale di Ingarden in un contesto riflessivo più attuale, e contestualmente cfr. J. Kalinowski, *La phénoménologie* cit. pp. 43-44: «L'examen de la forme de la conscience pure l'a conduit à esquisser sur une centaine de pages [...] sa phénoménologie de l'homme et de la personne [...]. *Über die Verantwortung* exige cette philosophie afin qu'une réponse puisse être donnée à la question de savoir si l'homme est ou non, et dans quelles conditions, responsable».

A questa stessa dimensione di libertà interiore Ingarden fa riferimento nelle pagine conclusive, scritte durante la seconda guerra mondiale, del suo denso saggio sulla temporalità, laddove sottolinea come l'uomo abbia la tendenza naturale a dimenticare il suo stesso limite temporale e a ricercare dentro di sé le tracce di un essere che non è soggetto al passare del tempo, approfondendo la coscienza di se stesso, assumendo il controllo di sé e formando se stesso in una crescita continua; ricercando infine, dentro di sé e nella propria esistenza, la verità.

L'uomo diviene libero compiendo alcuni atti di volontà di cui si assume la piena responsabilità ed accettando pure di morire per difendere i valori in cui crede.

Tutto questo è possibile poiché l'uomo è intimamente libero quando si dedica volontariamente alla creazione del buono, del bello e della verità.²⁸⁴ Da tutto il contesto di questo saggio, e da passaggi contenuti in altri scritti, emerge con chiarezza come Ingarden ritenga che questi valori non siano relativi; o, più precisamente, quantunque la loro definizione puntuale subisca alcune modificazioni nelle forme, storicamente connotate, del loro manifestarsi ed essere intesi, essi, tanto i valori estetici quanto i valori morali, hanno un'esistenza intenzionale la cui fondazione ontologica ultima risiede nella natura umana.²⁸⁵

Ingarden definisce la natura umana nella sua intima essenza di coscienza e di libertà proprio nello scritto, cui si accennava prima, dedicato alla responsabilità. Questa cosciente consapevolezza che l'uomo raggiunge, guardando dentro se stesso, gli consente di esprimere la propria libertà interiore nella consapevole adesione ad alcuni valori morali.

Questi costituiscono, secondo Ingarden, l'altro fondamento ontico della responsabilità dell'uomo nel mondo, poiché l'uomo ha in fondo di essi una percezione discretamente distinta.²⁸⁶

L'uomo non può nascondere a se stesso che un'azione è moralmente giusta o ingiusta e pertanto, anche quando soggiace ad un impulso istintivo, egli è pienamente responsabile delle proprie azioni.²⁸⁷ Questa è anche la ragione per la quale, come anche Ingarden ricorda, in sede di processi penali, si prendono in considerazione sia gli effetti di un'azione che il grado di coscienza e di consapevolezza del suo autore.²⁸⁸ In questo senso Ingarden precisa: "Una decisione della volontà e un'azione possono valere come azione propria della persona in oggetto solo quando scaturiscono direttamente dal centro dell'io di questa persona";²⁸⁹ infatti si debbono anche prendere in considerazione delle circostanze nelle quali l'uomo

²⁸⁴ Roman Ingarden, *L'homme et le Temps*, op. cit., le conclusioni dell'autore; e cfr. M. Golaszewska, *R. Ingarden's Moral Philosophy*, op. cit., p. 89.

²⁸⁵ Roman Ingarden, *Quelques remarques sur la relativité des valeurs*, III Congrès de la Société de Philosophie, Louvain 1947.

²⁸⁶ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., p. 34 e seguito, laddove Ingarden parla di una "passività attiva" e cfr. Maria Golaszewska, *Roman Ingarden's Moral Philosophy*, op. cit., p. 89.

²⁸⁷ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., p. 36.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 27. Cfr. anche A. Poltawski, *Consciousness and Action*, op. cit.

«non dispone più di nessuna sfera di decisioni e di azioni proprie e pertanto non è assolutamente libero, dal momento che tutto nella sua vita viene ottenuto con la forza dall'esterno».²⁹⁰

Due sono pertanto secondo Ingarden i fondamenti ontici della responsabilità; l'uno è individuato nel carattere non soggettivo e/o relativo dei valori morali, l'altro è fissato sulla soglia dell'identità, ovvero della coscienza e libertà della persona. Di essi daremo di seguito qualche determinazione più puntuale in considerazione della loro centralità nella rigorosa trattazione ingardeniana.

Ingarden definisce i valori morali nella loro intima connessione con la mia esistenza, con il mio senso di responsabilità, il cui ruolo fondamentale nella vita dell'uomo e nella storia della civiltà rendono insostenibili le riduzioni psicologistiche, soggettivistiche (anche nelle sfumature utilitaristiche ed edoniste) come pure quelle relativistiche. Secondo Ingarden «ogni relativismo della teoria dei valori si volge in un soggettivismo scettico, ammesso il quale, non potrebbe darsi alcuna vera responsabilità per qualsiasi cosa».²⁹¹ Ora, secondo Ingarden la difesa del valore oggettivo dei valori morali è tanto più essenziale in quanto, come la storia ci ha più volte dimostrato, «c'è il rischio che la concezione di libertà come valore venga deformata, falsata o violentata da motivazioni e poteri che nulla hanno a che vedere con la conoscenza».

L'esistenza reale di questi valori è invece secondo Ingarden indipendente da queste variazioni storicamente condizionate dalle concezioni e dal venire meno della capacità di riconoscimento.²⁹²

I valori morali esistono in idea come valore o come disvalore, poiché sono qualità di valore ideale che rendono possibile la concretizzazione nel caso individuale ed al tempo stesso esistono nella concretizzazione di ogni caso individuale.

Queste due dimensioni significative dell'esistenza dei valori morali sono entrambe a fondamento della possibilità della responsabilità; infatti la prima valenza è condizione della possibilità della responsabilità in generale, mentre la seconda testimonia la reale presenza della responsabilità in ogni situazione reale.²⁹³

L'altro fondamento ontico della responsabilità è costituito dal riconoscimento dell'identità del soggetto. L'essere umano attraversa nel corso della sua vita delle fasi che si possono riassumere nel concepimento, la nascita, la crescita, la maturità, l'invecchiamento e tuttavia, ed Ingarden lo ribadisce anche in questo passaggio, vi è una sostanziale continuità

²⁹⁰ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., p. 28.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 54. Cfr. anche W. Strozewski, *Man and Values in Ingarden's Thought*, *Analecta Husserliana*, V (1976) 109-123.

²⁹² Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., p. 57.

²⁹³ *Ibidem*, pp. 58-59.

dell'essere *conditio sine qua non* dell'identità e dell'unità non solo del corpo, ma anche della coscienza.²⁹⁴

L'essenza della persona viene definita da Ingarden in un serrato confronto con le posizioni di altri filosofi, in particolare F. Brentano, W. James, H. Bergson e soprattutto con la concezione filosofica del suo antico maestro E. Husserl.

Esaminiamo qui contestualmente il versante ingardeniano.

I termini fondamentali della controversia con il pensiero husserliano fanno tutti capo al rifiuto di Ingarden di sussumere l'io personale nell'io puro trascendentale, proprio a partire dall'istanza della presenza di un «io personale indispensabile come fonte primaria della decisione volitiva e del compimento di un'azione responsabile».²⁹⁵

Secondo Ingarden l'io puro della coscienza trascendentale non è sufficiente a costituire il fondamento della responsabilità. Ingarden ribadisce in questa sede il suo convincimento, espresso nelle opere filosofiche maggiori di carattere ontologico, che l'io puro sia soltanto un'astrazione, sebbene metodologicamente corretta, dal concreto essere personale dell'uomo e che pertanto esso non può avere né indipendenza né autonomia d'essere rispetto all'anima dell'uomo.²⁹⁶

Dice testualmente Ingarden: «Il porre in risalto rispetto alla sfera d'essere globale dell'uomo i fatti di coscienza (*Erlebnisse*) puri, che si sviluppano in forma di flusso di coscienza col loro esecutore identico, l'io puro, è soltanto il risultato di un'operazione metodologicamente ineccepibile della cosiddetta «riduzione trascendentale», che deve essere attuata allo scopo di ottenere una teoria della conoscenza priva di errori di principio. Essa delimita, nella totalità dell'ambito dell'essere, e dell'essere così dell'uomo, quanto è immanentemente accessibile alla conoscenza e quindi quanto è indiscutibilmente radicato nell'essere. Essa però non deve modificare nulla nelle reali relazioni sostanziali nell'io «puro» (o meglio «purificato») con l'anima o la persona dell'uomo».²⁹⁷

Ingarden prosegue sottolineando come «nella considerazione sia dell'essere responsabili che dell'assumersi la responsabilità non ci si possa limitare all'io puro e ai fatti puri di coscienza (*Erlebnisse*). Infatti l'azione della quale l'autore deve essere responsabile deve essere un'azione reale del mondo reale; essa deve inoltre essere compiuta da un uomo reale con un determinato carattere».²⁹⁸

È dunque, secondo Ingarden, l'uomo individuale che ha la responsabilità delle proprie azioni, a partire dal discernimento dei valori e dei disvalori. È l'uomo individuale che deve dimostrare la sua statura esistenziale, difendendo e vivendo i valori morali, anche quando questo comporta rischi e sofferenze. L'uomo contiene dentro di sé una libertà interiore che è

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 65-67 e cfr. A. Poltawski, *Consciousness and Action*, op. cit.

²⁹⁵ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., p. 71.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 73.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 74.

all'origine delle sue azioni. Pertanto ogni riduzione dell'essenza dell'uomo in chiave materialistica è altrettanto insostenibile come lo è quella idealistica sopra accennata; da *l'homme machine* di Lamettrie fino ai sostenitori del parallelismo psicofisico, tutte queste concezioni tendono a ridurre l'uomo ad un suo solo aspetto, quello fisico.

È in questa sede che Ingarden, prendendo le mosse da una dettagliata analisi della fisiologia del corpo per passare ad analizzare l'anima e l'io, espone la propria concezione dei "sistemi relativamente isolati".²⁹⁹

Un ruolo chiave è in essa svolto dal «flusso di coscienza [che] si costituisce nei suoi elementi come un fattore particolarissimo nell'essenza dell'uomo [...]. In quanto tale necessita di un fondamento d'essere e lo trova, effettivamente, da una parte nel corpo, dall'altra nell'anima dell'uomo».³⁰⁰

In questo contesto Ingarden sottolinea come l'anima contenga in sé elementi coscienti ed elementi incoscienti.

L'anima, secondo Ingarden, non è in sé un fatto di coscienza (*Erlebnis*) ma si esprime in fatti di coscienza (*Erlebnisse*). Secondo Ingarden, che richiama Freud, solo gli atti di pensiero e gli atti della volontà vengono compiuti coscientemente; e prosegue dicendo che: «L'io attinge la forza per fare questo dalle energie e dalle capacità dell'anima e trova nel proprio corpo un sostegno per le sue azioni». Dunque l'io deve prendere consapevolezza delle pulsioni della propria anima. Corpo, anima ed io appaiono ad Ingarden come sistemi relativamente isolati, comunicanti tra di loro, e rendono ragione del fatto che l'uomo stesso è nel suo insieme un sistema relativamente isolato che può agire nel mondo manifestando una certa libertà rispetto al mondo esterno.

Così, nonostante debba fare i conti con la struttura causale del mondo, l'uomo ed i suoi valori morali non sono mai riducibili ad una realtà puramente fenomenica.³⁰¹ Infatti, anche se l'uomo vive in un mondo reale temporalmente strutturato, tende con i suoi valori «a librarsi al di sopra dell'accadere che si svolge nel tempo».

L'uomo è responsabile dell'aver vissuto nella concretezza della sua esperienza esistenziale alcuni valori morali; oppure di averli disprezzati o negati.

Ecco perché lo stesso scorrere del tempo non vanifica la grandezza delle azioni degli uomini del passato.³⁰²

Così, a conclusione del suo saggio sulla responsabilità, Ingarden ripropone la realtà misteriosa dell'uomo sospesa tra idealità e concretezza storica, libertà e necessità, sottolineandone essenzialmente la dimensione di intima coscienza e libertà.³⁰³

²⁹⁹ Roman Ingarden, *Der Streit*, op. cit.; Roman Ingarden, *Über die Verantwortung* op. cit.; cfr. anche J. Makota, *Ingarden's Idea of Relatively Isolated Systems*, *Analecta Husserliana*, XXX (1990) 212-222.

³⁰⁰ Roman Ingarden, *Der Streit*, op. cit.; p. 99.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 119. Per quanto concerne la struttura causale e temporale del mondo si veda, oltre al sopra citato saggio sul tempo *L'homme et le Temps*, il saggio *Quelques remarques sur la relation de causalité*, *Studia Philosophica, Commentarii Societatis Philosophicae Polonorum*, Vol. 3, Cracoviae 1948.

³⁰² *Ibidem*, p. 129.

Ciò che ci proponiamo di analizzare nel presente saggio è il rapporto tra la dimensione morale e quella estetica, così come venne affrontato nel pensiero di R. Ingarden e per quanto è possibile desumere dallo studio dello stesso.

Per tracciare una trattazione organica occorre esaminare fundamentalmente quattro implicazioni così come esse, in tempi ed opere diverse, vennero prese in considerazione dall'autore.

La prima, e più immediata, concerne la presenza dei valori morali nell'opera d'arte e segnatamente in quella letteraria.

La seconda concerne una riflessione sulla natura della coscienza e della libertà dell'uomo, che presiede tanto alla dimensione dei valori morali quanto a quella dei valori estetici, sia pure orientata diversamente.

La terza concerne il carattere soggettivo, relativo, o non piuttosto, universale dei valori, tanto estetici quanto morali, e rimanda alla concezione assiologica dell'autore.

La quarta riguarda l'esistenza o meno di una valenza morale per così dire intrinseca ai valori propriamente estetici e, più in generale, la possibilità di operare una chiara distinzione tra i due ambiti di valori.

Il pensiero morale di Roman Ingarden, pur essendo presente fin dagli inizi della sua riflessione filosofica, trovò una stesura organica, in vista della pubblicazione, in un tempo successivo all'analisi e sistemazione ben strutturata ed articolata di altri ambiti della riflessione ingardeniana,³⁰⁴ quali, ad esempio, quello ontologico e quello estetico.

La lettura e la piena comprensione della riflessione morale di R. Ingarden apparve tuttavia, fin dalla pubblicazione, postuma, di *Ksiazeczka o czlowicku*,³⁰⁵ agli occhi degli allievi e degli studiosi del filosofo polacco, di estremo rilievo per intendere l'impianto complessivo della sua concezione filosofica e più precisamente la sua dimensione assiologica, che nondimeno rimase incompiuta.³⁰⁶

Soltanto al termine della propria vita l'autore pervenne all'esposizione della propria concezione assiologica, quasi a completamento della riflessione che aveva percorso tutto

³⁰³ Cfr. Roman Ingarden, *An Analysis of Moral Values*, in *Man and Value* cit., pp. 165-166.

³⁰⁴ Roman Ingarden, *Ksiazeczka o czlowicku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. Il testo raccolse sei scritti di argomento morale, tra i quali ricordiamo: *Über die Verantwortung* (Sulla Responsabilità), *Czlowiek i jego rzeczywistosc* (L'uomo e la sua realtà) e *Czlowiek i czas* (L'uomo e il tempo).

³⁰⁵ Roman Ingarden, *Ksiazeczka o czlowicku* cit. Si veda la chiara e sistematica prefazione all'edizione originale polacca a cura di D. Gierulanka.

³⁰⁶ Roman Ingarden, *Quelques remarques sur le problème de la relativité des valeurs*, III Congrès de la Société de Philosophie, Louvain 1947. Si vedano anche: R. Ingarden, *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*, Ed. della Rivista di Estetica, Torino 1956; R. Ingarden, *Artistic and Aesthetic Values*, *The British Journal of Aesthetics*, London 1964.

l'arco della sua opera, condotta sulla natura dell'oggetto intenzionale, emblematicamente rappresentato in *Das literarische Kunstwerk*³⁰⁷ dall'opera letteraria.

Più precisamente la riflessione ingardeniana, come si ricorderà, prese le mosse dall'analisi di un oggetto puramente intenzionale, l'opera d'arte letteraria appunto, con l'intento di dimostrare come il mondo reale non potesse essere ridotto a pura intenzionalità, e si propose di analizzare la complessità di questa dimensione espressiva cui l'uomo dà vita, quella che l'autore chiama "realtà dell'uomo".

L'uomo crea questo suo mondo, intenzionale nell'accezione ingardeniana, modellando quegli elementi di natura, che vivifica conferendo alla propria opera una molteplicità di valori, non puramente estetici.

Le espressioni artistiche vivono la vitalità loro impressa dalla ricerca di senso, dall'intenzionalità espressa dall'artista, le cui sorgenti ispirative, quelle alle quali attinge anche il fruitore, sono intimamente, segretamente immerse nella complessità della natura umana.

Conseguentemente l'immersione nell'orizzonte dei valori non ha carattere puramente estetico, quantunque a definire l'intensità di una comunicazione con l'opera d'arte siano essenzialmente i valori estetici ad essere colti in virtù della loro percettibilità sensibile, della loro caratteristica immediatezza.

È a partire dalla lettura dei paragrafi dedicati alle essenze metafisiche *espresses* nell'opera letteraria³⁰⁸ che è possibile rinvenire quella che è forse la più significativa sottolineatura del nodo genetico, cruciale per legare alcuni valori estetici ai valori morali, poiché in quella sede Ingarden sottolinea quanto la profondità di riflessione e l'intensità della commozione coinvolgano tutta la complessità di ciò che ha valore per l'uomo, tanto da dar vita ad una dimensione di verità che è, anche sotto questo profilo, radicalmente modificata, interpretata rispetto a quella obiettiva delle scienze naturali.

³⁰⁷ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1931. Per quanto concerne la teoria della letteratura e la riflessione estetica si vedano anche: R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968; nonché: R. Ingarden, *Erlebnis Kunstwerk und Wert Vorträge zur Ästhetik (1937-1967)*, Niemeyer, Tübingen 1969; R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962.

In relazione al contributo offerto da quest'opera agli studi letterari, si veda, inter alia, l'organico e puntuale saggio di H. Markiewicz, *Ingarden and the Development of Literary Studies in On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Nijhoff International Philosophy Series, Vol. 27, pp. 101-130, Dordrecht 1989, dove l'autore ricorda come, insieme agli studi di Mukarovsky, le opere estetiche di Ingarden abbiano offerto gli spunti più significativi al *Simposio* di Praga del 1969. L'autore aggiunge come lo stesso Norbert Krenzlin, che pure assunse una posizione critica nei confronti di Ingarden, rimproverandogli un certo formalismo ed idealismo obiettivo, abbia sottolineato l'importanza e la valenza razionale dei suoi studi. Si veda anche: René Wellek, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, University of Washington Press, Seattle 1981 (saggio di cui è assolutamente apprezzabile oltre all'intensità dell'intento di comprendere il pensiero del filosofo polacco, anche l'introduzione storico - critica, circostanziata e precisa, al suo lavoro teorico, alla diffusione di quest'ultimo in Europa, nonché il rapporto con lo strutturalismo praghese e russo).

³⁰⁸ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* cit., § 48-50.

In una forma più recisa Ingarden scrive, a conclusione di un suo breve testo dal titolo “L’Uomo e la Natura”, come l’uomo realizzi “i valori del bene e del bello, che appaiono [solo] nelle opere meramente intenzionali, ma che, alla fin fine, essi hanno per l’uomo una realtà più elevata del mondo della natura vero e proprio [...]”. E prosegue: “quando egli è riuscito in questo, conserva nella propria anima la sicurezza di non avere vissuto invano”.³⁰⁹

Fondamento tanto della creazione e percezione dei valori estetici quanto di quelli morali è la continuità nel tempo della percezione che io ho di me stesso come un’identità che mi costituisce come individualità e che al variare degli eventi e delle situazioni conserva alcuni elementi essenziali, invarianti che ne determinano la natura.³¹⁰

Ed è proprio il nodo che lega insieme essenza ed esistenza dell’essere umano, quale emerge dalla concezione ingardeniana della continuità della coscienza nel tempo³¹¹ a gettare una luce sulla complessità delle dimensioni della sensibilità dell’uomo e ad avvalorare la possibilità che il mio mondo morale ed il mio mondo estetico, pur chiaramente distinguibili dall’analisi teorica, siano in qualche momento della mia percezione complessiva del significato dell’esistenza, uniti. La bellezza delle pagine conclusive di *Quo Vadis?* è intensificata dalla manifestazione di alcuni valori morali vissuti dall’apostolo Pietro.

Tutto questo, ed Ingarden lo sottolinea con forza, a condizione che la dimensione morale sia trasfigurata, incarnata nella vitalità “esistenziale” dell’opera letteraria, che racconta e non spiega, che ci commuove nell’intimo perché tocca le radici del nostro essere, percorrendo la via dell’intuizione sensibile.

L’emozione ci apre le porte della bellezza e della profondità della composizione, l’apprensione delle quali, come il coglimento dei valori morali, ha carattere soggettivo, intenzionale nell’accezione ingardeniana, ma non illusorio; quell’insieme di qualità di valore

³⁰⁹ Roman Ingarden, *L’homme et la nature*. Il breve scritto venne letto nel corso del XII Congresso Internazionale di Filosofia di Venezia del 1959 (traduzione della scrivente). Si veda anche: R. Ingarden, *Nature humaine*, Actes du XII Congrès de la Société de Philosophie Montpellier 1961, Paris 1961, e l’ultimo pensiero di *Das literarische*, op. cit.: «L’opera letteraria è una vera meraviglia. Essa esiste, vive ed agisce su di noi, arricchisce straordinariamente la nostra vita, ci dà ore di rapimento ed ore in cui noi ci sprofondiamo negli abissi senza fondo dell’essere, ed essa è pur sempre una formazione onticamente eteronoma che nell’ambito dell’autonomia dell’essere è come un nulla. Se vogliamo comprenderla teoreticamente, ci si mostra allora una complessità e multilateralità difficilmente abbracciabile con un solo sguardo, mentre essa ci è presente tuttavia nel nostro esperire estetico come un’unità che ci permette di vedere solo in trasparenza questa complessa struttura. Essa ha un essere onticamente eteronomo che sembra del tutto passivo e sopporta inerme tutte le operazioni che compiamo su di essa, pur tuttavia provocando, mediante le sue concretizzazioni, profondi mutamenti nella nostra vita che ne viene allargata e sollevata al di sopra delle bassezze della vita quotidiana. La nostra vita riceve dall’opera d’arte letteraria uno splendore divino, un «nulla» e pur un mondo meraviglioso, anche se sorgente ed esistente dalle nostre grazie».

³¹⁰ Roman Ingarden, *L’homme et le Temps*, relation au Congrès Descartes, Paris 1937. Si veda anche sul fronte della temporalità nell’orizzonte letterario: Roman Ingarden, *Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l’oeuvre littéraire*, «Revue de Métaphysique et de Morale», Colin, Paris 1960, pp. 19-51.

³¹¹ Roman Ingarden, *L’homme et le Temps*, op. cit., p. 36. Cfr. A.T. Tymieniecka, *Essence et Existence - Etude à propos de la philosophie de Roman Ingarden et Nicolai Hartmann*, Editions Montaigne, Paris 1957.

estetico, e gli stessi valori morali, a volte espressi nell'opera, hanno una loro vita propria.³¹² Inoltre secondo Ingarden «i valori, di qualsiasi specie siano, sono sempre valori di qualcosa o valori in qualcosa [...], valori che sono fondati in qualcosa. In ciò di cui sono i valori, essi trovano il loro fondamento indispensabile e sufficiente, il quale consente loro non solo di apparire in questo oggetto, ma anche in certo qual modo di prendere corpo in esso, di conseguire un'incarnazione concreta»³¹³. Ed ancora, nel prosieguo dello stesso passaggio, Ingarden chiarisce come il venire meno della concretezza individuale delle determinazioni qualitative alteri il loro valore. E, precisamente nel contesto della trattazione del fondamento ontologico che è dato dal valore alla dimensione morale, Ingarden si avvale di una metafora di natura squisitamente estetica a precisazione di quanto detto sopra, laddove sottolinea come: «L'oggetto perde il proprio valore come un quadro i cui colori abbiano perduto tono per effetto dell'esposizione alla luce. Se il fondamento ontologico del valore viene del tutto annullato, frantumato o bruciato, allora anche il valore concreto viene distrutto, nel senso che viene derubato del suo essere nella concretezza, resa possibile da quel fondamento, ed allora è ravvisabile solo come entità ideale».³¹⁴

In altri termini Ingarden sottolinea con forza come la dimensione ideale del valore, tanto di quello estetico quanto di quello morale, trovi una seconda fondazione nella concretizzazione che, quantunque connotata storicamente, non perde il suo valore a causa del suo «in actu fuisse».³¹⁵

Questa concretizzazione è nettamente distinta nei due mondi morale ed estetico.

La dimensione morale richiede di essere realizzata nelle azioni, di tradursi in atti volontari i cui esiti siano anch'essi visibili. La dimensione estetica invece prende forma nell'oggetto dell'αἴσθησις. Ma ogni dimensione di valore è espressione «del flusso di coscienza che si costituisce nei suoi elementi come un fattore particolarissimo nell'essenza

³¹² Roman Ingarden, *Quelques remarques*, op. cit., p. 124; Cfr. Maria Golaszewska, *Ingarden's Word of Values*, *Dialectic and Humanism*, 2 (1975) 133-146. In relazione al ruolo svolto dall'intuizione nell'esperienza estetica si veda, Roman Ingarden §24 *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, nella traduzione inglese a cura di J. Makota, *Aesthetics Experience and Aesthetic Object*, *Philosophy and Phenomenological Research: A Quarterly Journal*, n°3 (1961) 289-313; e Roman Ingarden, *L'intuition Bergsonienne et le problème phénoménologique de la constitution*, *Actes du Xème Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française, Congrès Bergson, Vol. 1* (pp. 163-166), Colin, Paris 1959; *Vol. 2* (pp 26-27), Colin, Paris 1959. Sul versante critico, per quanto concerne il rilievo conferito da Ingarden all'intuizione, come uno dei motivi che presiedono al rifiuto dell'idealismo trascendentale husserliano, si veda: S. Morawski, *Roman Ingarden on the Subject - Matter and Method of Aesthetics*, in *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975 (pp. 173-190).

³¹³ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970. Il saggio constitui uno sviluppo della relazione svolta da Ingarden al XIV Congresso Internazionale di Filosofia di Vienna nel settembre 1968. Di questo testo esiste una traduzione italiana a cura di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982 (a cui rimandiamo, p. 129).

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

dell'uomo [...]», che trova «il suo fondamento d'essere [...] da una parte nel corpo, dall'altra nell'anima dell'uomo».³¹⁶

L'anima stessa viene definita da Ingarden come una dimensione che non è in se stessa «un fatto di coscienza (*Erlebnis*) ma si esprime in fatti di coscienza (*Erlebnisse*)».³¹⁷ Con questa precisazione Ingarden intende sottolineare come «non tutte le dimensioni della coscienza siano propriamente coscienti, in quanto forse lo sono esclusivamente gli atti di pensiero e di volontà».³¹⁸ Con ciò resta aperta la possibilità, che in altri scritti di Ingarden è affermata in forma esplicita, che alcune espressioni della coscienza, quali ad esempio quelle estetiche, non siano pienamente coscienti.

L'io attinge la forza di agire «dalle energie e dalle capacità dell'animo e trova nel proprio corpo un sostegno per le sue azioni».³¹⁹ Cosicché l'io deve «divenire consapevole di ciò che avviene nella sua anima».³²⁰ Come è noto agli studiosi del filosofo polacco, l'autore qui rimanda alla propria concezione dell'uomo come sistema relativamente isolato, rispetto al mondo esterno, strutturato da diverse dimensioni o sistemi relativamente isolati anche al proprio interno. Ora, questa concezione dei sistemi relativamente isolati, che consente al filosofo di concepire in modo unitario l'essenza dell'uomo pur salvaguardando la sottolineatura della distinzione dei piani che lo costituiscono, si traduce nella riaffermazione della possibilità «di un agire proprio, indipendente dal mondo esterno, per quanto questo agire nell'uomo stesso sia causalmente condizionato»,³²¹ che è tanto all'origine dell'agire morale quanto del creare artistico.

A conclusione del medesimo saggio, Ingarden riafferma le considerazioni espresse nello scritto sulla temporalità, laddove ricorda come: «I valori paiono come librarsi al di sopra dell'accadere che si svolge nel tempo»,³²² cosicché la dimensione dei valori morali ed estetici, espressione, manifestazione dell'essere dell'uomo, della sua identità, della struttura sostanziale della sua persona, s'innalza per così dire al di sopra di lui, manifestandosi come la più pura espressione della sua libertà.

Riassumendo quanto fin qui puntualizzato potremmo dire che abbiamo visto come la presenza di alcuni valori morali nell'opera d'arte, segnatamente letteraria, ne intensifichi il valore estetico; come nell'identità della persona sia strutturalmente presente una dimensione di coscienza e di libertà che in fondo presiede anche alla libertà creativa ed espressiva dell'artista, sia pure in forma meno costitutiva di quanto lo sia nella dimensione morale, e come, secondo Ingarden, tanto i valori estetici quanto quelli morali abbiano un fondamento originario, universale che li sottrae alla consunzione del tempo; rimane ora da analizzare se i

³¹⁶ *Ibidem*, p. 99.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 100.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*, p. 103.

³²² *Ibidem*, p. 127.

valori propriamente estetici aprano secondo Ingarden alla dimensione morale, così come avevano sostenuto Herbart ed altri filosofi, e più in generale se sia possibile definire con chiarezza una distinzione tra i due ambiti.

A questa questione non sembra semplice dare una soluzione poiché è indubbio che Ingarden sottolinei più volte l'immersione nella sensibilità, nonché nella fisicità dei materiali della dimensione artistica ed estetica.

Nella fruizione della pittura astratta posso percepire i colori nella loro purezza, o una qualche armonia di forme; ma sarebbe arduo sostenere che essa apra o preluda a valori morali. Analoghe considerazioni valgono per l'architettura, che può bensì essere caratterizzata da sobrietà, da austero rigore di linee e forme, ma non può in sé essere definita espressione di valori morali.

Anche sul versante dell'esperienza estetica l'emozione preliminare è originata dall'attrazione che suscita in noi la presenza di alcune qualità, quali colori, suoni, vocalità della parola, flessuosità della figura, etc.

È precisamente nello scritto *What we do not know about Values*³²³ che Ingarden analizza le basi sulle quali tentare di operare una distinzione tra i diversi tipi di valori e gli ambiti che ad essi possono essere ricondotti.

La riflessione prende le mosse dalla considerazione che non sempre è possibile distinguere con chiarezza i valori estetici da quelli morali. Secondo Ingarden la frontiera deve essere situata a partire dalla loro determinazione qualitativa e tuttavia risulta impossibile definire concettualmente le qualità e capire quali siano i momenti che determinano la natura dei due diversi valori e che in qualche modo partecipano di queste qualità.³²⁴ E prosegue: «Nel novero dei valori estetici ad esempio non è unicamente il valore della bellezza che appare [...]. Non diversamente nell'ambito dei valori morali, laddove non incontriamo soltanto il *bene*, ma anche per esempio la giustizia».

Un elemento costante è la presenza, nell'ambito dei valori in genere, di contrari.

Ma le difficoltà insorgono nella definizione astratta della distinzione tra i differenti valori, quantunque si diano singoli particolari casi in cui essa è possibile.

Nonostante i molteplici tentativi di definizione, non si è raggiunto un livello di certezza teoreticamente apprezzabile; ad esempio affermare che la libertà è una componente essenziale della vita morale significa affermare la validità di un aspetto necessario, ma non sufficiente alla definizione complessiva di quell'ambito.

Ingarden sostiene in sintesi che, quantunque noi possediamo una familiarità esistenziale ed una conoscenza intuitiva dell'ambito dei valori, non siamo in grado di dire con chiarezza

³²³ Roman Ingarden, *What we do not know about Values in Man and Value*, trad. dall'originale polacco di A. Szylewicz, Philosophia Verlag, München 1983. Il saggio venne letto in una sessione accademica della Sede Cracoviense della Società Filosofica Polacca, nel gennaio del 1964.

³²⁴ *Ibidem*, p. 133. Cfr. *ibidem*, pp. 156 e 161.

ed inequivocabilmente ciò che qualifica in modo peculiare quale dimensione di valore propriamente sia. Almeno non se ci manteniamo nell'orizzonte della loro dimensione ideale.

La distinzione è invece, come accennato sopra, chiaramente operabile se si analizzano i frutti della dimensione morale ed estetica.

La creatività artistica dà vita alle opere d'arte; la dimensione estetica coglie ed esprime bellezza, armonia, sonorità, colori etc. nella natura e nell'arte.

La dimensione morale si esprime in azioni, delle quali è essenziale l'esito, non essendo le intenzioni di per sé sufficienti. La dimensione morale è forse uno degli ambiti nei quali è maggiormente tangibile l'istanza realistica presente nel pensiero di Ingarden.

Ciò che appare assolutamente chiaro ad Ingarden è l'insufficienza della definizione dell'attitudine, dell'esperienza di chi esprime o coglie il valore, ad esempio di una tela di Vermeer o di Raffaello, a definirne il valore, poiché quantunque non ci sia dato di definirne e distinguerne con rigore teorico tutti i singoli momenti ed aspetti, appare fuor di dubbio che i valori estetici, quanto i valori morali, contengono in se stessi un fondamento essenziale.³²⁵ Questo fondamento rimanda da un lato ad una dimensione ideale mentre dall'altro chiede di ricevere una seconda fondazione nella concretezza, dei materiali per la dimensione estetica, delle azioni per il mondo morale.

IX.VI. - PER UNA LETTURA DEL PENSIERO MORALE DI INGARDEN ALLA LUCE DI UNA VISIONE GIUDAICO-CRISTIANA DELLA VITA

Introduzione

Edith Stein e Roman Ingarden furono amici, e tuttavia, accanto ad affinità profonde, rinvenibili innanzitutto nel valore che essi conferivano alla ricerca filosofica, sono da riscontrarsi anche alcune differenze altrettanto profonde, prima fra tutte, il rapporto con la dimensione mistica, fondamentale ad intendere la svolta esistenziale, espressa nella vita e nel pensiero di E. Stein.

In quegli stessi anni, come si rileva dal suo carteggio con Husserl, Ingarden andava maturando, in linea con l'emergere del suo distacco dal pensiero "idealista" del maestro, un orientamento realista. Questo orientamento che andrà precisandosi negli scritti degli anni successivi, mostrava peraltro una radice, una preoccupazione essenzialmente morale: poter riconoscere nell'uomo reale, storico, il soggetto responsabile dell'azione nel mondo.

Come era già emerso dalla lettura del saggio critico ingardeniano sulla concezione dell'empatia nel pensiero di E. Stein, la posizione di Ingarden nei confronti dell'apertura

³²⁵ *Ibidem*, pp. 136-137.

della riflessione steiniana alla dimensione della comunicazione intima, “ineffabile”, tra esseri umani (e, negli scritti posteriori, tra l’uomo e Dio), poteva essere caratterizzata come animata da un’attitudine innanzitutto metodologica (e conseguentemente, e del tutto naturalmente, strutturale) del suo stesso pensiero, orientata ad un moderato razionalismo, il cui fine sotteso fosse, in ultima istanza, il riconoscimento, la conoscenza e la valorizzazione della realtà, ed essenzialmente della realtà umana.

A queste considerazioni, è doveroso aggiungere una constatazione della quale occorre tener conto: il fatto che Ingarden, dopo che E. Stein era già scomparsa da tempo,³²⁶ fu costretto a vivere, per decenni, in un paese dove regnava un regime totalitario, la cui ideologia dominante, materialista e atea, penetrò nella coscienza della popolazione, così come in quella degli intellettuali, come un’ineluttabile presenza, nei confronti della quale era necessario in qualche modo rapportarsi.

Come una gran parte della popolazione polacca, Ingarden non perse la sua fede cristiana; e tuttavia, come per gran parte della popolazione - ma soprattutto come la quasi totalità degli intellettuali, a meno che non fossero “protetti” da un abito religioso - per poter essere conservata, salvaguardata nella coscienza, la fede dovette, per anni³²⁷ ritirarsi dalla scena politica, dalla piazza, per operare nelle coscienze e continuare a sussistere come baluardo della libertà della coscienza stessa.³²⁸

Edith Stein era già scomparsa da quasi tre decenni, travolta dalla violenza omicida del nazismo, quando il professor Ingarden, anziano cattedratico, sopravvissuto alla dittatura, a quella dittatura che non aveva esitato ad allontanarlo dalla cattedra accusandolo di idealismo - accusa e gesto che rivelava drammaticamente e grottescamente quanta cecità ed ignoranza proliferino nei regimi totalitari - introdurrà nelle lezioni qualche riferimento al divino, a quel Dio cui egli era certamente rimasto intimamente fedele.

E la dirittura morale di Ingarden ne fu la prima testimonianza vivente.

Nel suo saggio *L’uomo e il tempo*,³²⁹ Ingarden riafferma come, in fondo, più forte ancora del tempo, che sembra tutto travolgere, vi sia l’uomo stesso, l’uomo che conserva nel suo animo questo germe di speranza.

³²⁶ “Tragicamente” dice della sua morte Ingarden, senza aggiungere alcun altro commento, forse a lasciar trapelare come in quella morte egli avvertisse solo la perdita di una persona cara, solo un fatto violento, brutale, tragico.

³²⁷ Questo molto prima di Solidarność, della crescita sociale e politica di un movimento di opposizione d’ispirazione cristiana.

³²⁸ Questo fu anche, per anni, l’orientamento dell’episcopato polacco e delle sue figure di punta: emblematici appaiono, in questo senso, la riconduzione (peraltro pienamente giustificata) della politica alle scelte più radicali, eroiche dell’esistenza ed i richiami, inter alia, all’umiltà e alla pazienza. Tischner, ne *Il libro del pellegrino* (in, *Etica della solidarietà*, trad. it. di A. Setola, CSEO, Bologna 1981) rivolge ai credenti, all’indomani di una ‘sconfitta politica’, un richiamo all’umiltà (umiltà che ha nel silenzio della Madonna, la quale nell’ultima parte del Vangelo non dice una parola, ma la cui presenza ai piedi della Croce fa di lei la prima discepolo-testimone di Cristo), sottolineando il valore della sua testimonianza muta.

³²⁹ Roman Ingarden, *Człowiek i czas* in *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Tuttavia, egli non dice di più, non parla mai espressamente di trascendenza, di una vita aldilà della morte. Altrove,³³⁰ dice che l'uomo realizza se stesso, pienamente, quando vive per il bene, la verità, il bello, e da tutto il contesto si comprende come questi valori abbiano, a suo giudizio, un fondamento obbiettivo.

Il pensiero morale di Ingarden alla luce della visione cristiana della vita

Volendo individuare all'interno del pensiero filosofico di Ingarden, l'elemento che si accosta più profondamente alla visione cristiana, non si può non riconoscere questa prossimità nella riflessione etica del pensiero del filosofo polacco, nella visione / concezione antropologica che è a fondamento del suo pensiero morale.

Ingarden prende atto del fatto che nell'uomo la dimensione del "tendere a" trascende i suoi limiti spazio-temporale e riconosce questa dimensione come costitutiva dell'umano.

In Ingarden, è molto forte la consapevolezza che all'origine ed al centro dell'agire umano vi sia la coscienza, che l'uomo abbia una coscienza profonda della distinzione del bene dal male e che ad agire sia sempre una persona in carne ed ossa.

Oltre a questo, Ingarden concepisce l'agire dell'uomo come una dimensione che in qualche misura rende una testimonianza, nel senso che questo stesso agire è consegnato alla storia, individuale e collettiva.

È molto forte, contestualmente, la sottolineatura del filosofo polacco della responsabilità nel presente, nell'*hic et nunc*, di un presente che egli concepisce nella sua immanenza.

Si riconosceranno tutti questi elementi, nel loro indissolubile processo di costituzione dell'esistenza umana e del senso dell'esistenza umana, come fortemente presenti nell'etica cristiana: la coscienza dell'uomo, di un essere umano reale, concreto, all'origine di un'azione responsabile nella storia.

Se da un lato, secondo Ingarden, vi è la coscienza, la libera coscienza e volontà dell'uomo, dall'altro, vi è un insieme di valori ideali, e segnatamente di valori morali, ai quali la coscienza si rapporta. Ed è significativo osservare, in questo contesto, come Ingarden riconosca questi valori morali come dotati di una certa oggettività, ovvero di una valenza che, se non accostabile al piano dell'esistenza reale degli oggetti, non può peraltro neppure sfumare nel soggettivismo, nella sensazione, nell'impressione individuale.

I valori morali sono espressione, secondo Ingarden, di un'istanza nomotetica, hanno un carattere normativo, prescrittivo.

E tuttavia, all'interno del suo pensiero, l'incontro con l'altro uomo rimane sullo sfondo, appena accennato nella riflessione sul rapporto tra la libera coscienza individuale e i valori morali ai quali essa si riferisce nel suo agire nel mondo.

³³⁰ Roman Ingarden, *Człowiek i jego rzeczywistość* (L'uomo e la sua realtà) in *Książeczka o człowieku*, op. cit.

Come nella riflessione morale kantiana, l'istanza etica di conferire un rilievo nomotetico ai valori morali per poterne dedurre con rigore la coscienza sufficientemente chiara e distinta che l'uomo ha di essi e conseguentemente tutta intera la sua responsabilità nel mondo, finisce per porre in ombra profondità ed intensità dell'adesione soggettiva, emotiva dell'uomo a questi stessi valori.

Eppure, nonostante questo tratto, un po' paradossale, di un'etica ricondotta al senso del dovere e all'obbedienza ad un "codice" morale (in Ingarden è assente la concezione del comandamento), non si deve dimenticare che all'origine, e per così dire nascoste nei principi ispiratori, vi sono istanze profondamente umane, di valorizzazione della coscienza, della libertà, della libertà di adesione alle norme etiche.

Oltre a questo, occorre ricordare come altrove, nell'orizzonte estetico, che Ingarden concepì sempre come dotato di una sua autonomia e conseguentemente concepibile come a se stante rispetto all'orizzonte etico, quantunque da quest'ultimo non sempre disgiunto, questa dimensione emotiva, questo trasporto che coinvolge la sfera degli affetti, è, non solo riconosciuta in tutta la sua forza, ma concepita come tratto costitutivo della natura umana, tensione indissolubilmente unita a tutte le altre tensioni dell'essere umano oltre i suoi limiti terreni.

Questo è tanto più vero in quanto che Ingarden, negli scritti estetici, ed essenzialmente in *Fenomenologia dell'opera letteraria*, nonché nelle *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, sottolinea come i vertici dell'espressività letteraria, ma anche di quella musicale, pittorica e più in generale artistica, intrattengano un legame profondo con l'orizzonte ideale dell'uomo ed anche con il suo mondo morale.³³¹

Nel pensiero morale di Roman Ingarden, la dimensione emotiva e soggettiva, che è all'origine della creazione e percezione estetica, non solo è presa in considerazione, riconosciuta in tutta la sua forza creativa, generatrice del creare artistico e della percezione-contemplazione estetica, ma è pure annoverata tra le dimensioni costitutive dell'animo umano.

Detto questo, tuttavia, non si può fare a meno di avvertire come un salto, come una mancanza di approfondimento di quella dimensione dell'incontro con l'altro uomo e con Dio; dimensione, quest'ultima del rapporto con l'uomo e con Dio, nella quale la coscienza, l'animo dell'uomo siano così profondamente coinvolti da presentarsi come quasi indiscernibile il nodo che lega profondamente l'emozione, la passione del sentimento dell'amore, dal riconoscimento del valore, del valore ineludibile dell'altro come essere umano.

³³¹ Roman Ingarden in *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Halle 1931, porta ad esempio le pagine conclusive del *Quo Vadis?* di Sienkewicz, laddove la bellezza dell'opera letteraria è intensificata dalla manifestazione di alcuni valori morali vissuti dall'apostolo Pietro. L'intensità, l'acme della narrazione coincide con la decisione dell'apostolo Pietro di ritornare a Roma, di mettere a rischio la sua vita per il Vangelo.

Questa dimensione dell'incontro, dell'incontro personale e del coinvolgimento della totalità dell'essere umano in questo rapporto è, per contro, un tratto costitutivo della riflessione etica del cristianesimo. Józef Tischner scrive nel suo saggio *Etyka wartości i nadziei*:³³² «I valori etici compaiono nella nostra esistenza allorché nella nostra esistenza vi è come la presenza di una persona, il più delle volte la persona dell'altro».

E Vladimir Jankélévitch sottolinea, in un'altra prospettiva, ma assai penetrante e significativa ai fini della nostra riflessione, come non sia morale che l'atto animato dall'amore «jusqu'à le dernière goutte de notre sang [...] Tel est le vertige de l'amour sur le point de basculer dans le vide, le vertige de l'amour éperdu titubant sur le bord du non-être».³³³

Nella riflessione ingardeniana, si riconosce come le istanze del bene, del bello, della verità siano le istanze per le quali l'uomo vive, ed in virtù del cui perseguimento, egli può riconoscere come pienamente vissuta la sua vita. E tuttavia, forse non vi è sufficientemente sottolineata l'origine tutta umana di questi stessi valori, il loro comparire nella naturalezza dei rapporti umani.

Ed è ancora Tischner a sottolineare, in linea con gli esiti degli studi psichiatrici di A. Kępinski, come sia la figura parentale ed essenzialmente la madre nella prima infanzia a formare quel primo nucleo della coscienza morale, che attraverso un processo di "metabolismo" si trasforma da passiva acquisizione dell'amore, in capacità / volontà di amare attivamente, ovvero, in sintesi, come sia l'esperienza dell'amore nel rapporto con l'altro ad animare dall'interno il sorgere della coscienza morale, e come si sottolineava più sopra in riferimento alla posizione di Jankélévitch, come ne sia dall'inizio alla fine, la più profonda ispirazione: non è morale che l'atto ispirato dall'amore.

Sotto questo profilo, si rivela estremamente interessante osservare come, in analogia a quanto si verifica nella "costruzione" dei fondamenti del mondo morale, nel pensiero di Ingarden, così come anche nella riflessione etica di E. Levinas, siano i comandamenti divini ad istruire, a costituire l'etica, e come tutta la libertà dell'uomo e la sua grandezza si giochino nell'obbedienza a questi comandamenti: andarono (ubbidirono) prima di aver ascoltato (compreso) si dice del popolo ebreo.

La *Torah*, i comandamenti divini sono all'origine della risposta di obbedienza ad essi da parte dell'uomo. L'etica, che è la filosofia prima, secondo il Nostro, è l'umano nel suo rapporto di obbedienza verso l'Eterno.

Tuttavia, nella riflessione di Levinas, centrata sulla valorizzazione del volto, presenza astante ed espressiva dell'umano, della sua vulnerabilità ma anche della sua sacralità, irriducibile alla pura presenza, mai afferrabile ed in tal misterioso rivelarsi, via di accesso a quella ricerca dell'Eterno che è presenza, presenza non afferrabile, *terminus ad quem* di

³³² Józef Tischner, *Wobec wartości, W Drodze*, Poznań 1984; p. 61 (trad. della scrivente). Tischner prosegue sottolineando come questa persona possa essere anche lo stesso Dio.

³³³ Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Editions du Seuil, 1981.

ogni cercare, desiderare, tendere umano ... sono presenti incontro, dialogo, volto dell'Altro uomo, presenza dell'Altro, quali elementi costitutivi il "retrotterra" della dimensione etica.

È questo, sia detto per inciso, uno dei passaggi della sua riflessione filosofica che quantunque interamente, compiutamente espressione della fede e della cultura giudaica, proprio perché permase nell'ispirazione del *Nuovo Testamento*, costituì un elemento di continuità tra Antico e *Nuovo Testamento* ed un elemento costitutivo della comune eredità di fede giudaico-cristiana.

E tuttavia, naturalmente, vi sono differenze anche profonde nel modo di leggere questa presenza del volto, anche alla luce della "riduzione" cristiana dei comandamenti alla centralità del comandamento dell'amore espressa da tutta la predicazione di Gesù, poi ripresa dalle lettere paoline.

Nel pensiero di Ingarden, invece, come si sottolineava più sopra, sembra permanere come un salto, come un punto non colmato, poiché forse avvertito come non colmabile dal filosofo polacco stesso.

In questa direzione, potrebbero essere lette anche tutte le sue riserve nei confronti della concezione dell'empatia di E. Stein.

Ingarden, come si ricorderà, non nega la possibilità di leggere qualcosa dello stato d'animo dell'altro sul suo volto, ma non conferisce a questa intuizione alcun valore oggettivo: dette percezioni solo ipotetiche, emotive, e non essendo dotate di un carattere di verità/conoscenza effettiva permarrebbero allo stadio della pura soggettività.

Volendo abbozzare una lettura interpretativa del suo pensiero, potremmo aggiungere che, secondo Ingarden, su di esse, a partire da esse, non si sarebbe potuto fondare alcuna dimensione / concezione etica.

Naturalmente, è invece proprio in questa fede nella profondità della comunicazione senza parola tra esseri umani, così come in tutta la concezione fenomenologia di E. Stein della persona umana come un essere aperto sul mondo, interagente in profondità con il mondo umano a lui circostante, che si "giocherebbe" la profondità della penetrazione del divino nell'umano e tutta la "partecipazione" dell'umano nella tensione verso l'Eterno.

Nel cuore della fede cristiana, l'eucaristia, testimonianza vivente di una presenza come essenza dell'umano e della sua redenzione si colloca ad un livello superiore e presuppone ed apre al tempo stesso ad una prospettiva nella quale la ricerca / attesa / tensione dell'uomo è soccorsa / colmata da un andare incontro all'uomo da parte di Dio.

L'incarnazione, l'eucaristia sono la consacrazione della presenza dell'eternità e per l'eternità del divino nel destino dell'uomo, sono la testimonianza vivente più alta del coinvolgimento profondo di Dio nella redenzione della vita dell'uomo: «Sarò con voi fino alla fine del mondo».

Alla questione -ricorrente nella storia della cultura occidentale del fronteggiarsi dell'etica laica e dell'etica cristiana- se sia possibile creare un'etica pienamente, compiutamente valida, profonda, significativa, anche senza ricorrere al riconoscimento di un fondamento religioso, occorre forse rispondere che questo è possibile. I credenti, ebrei e cristiani devono

essere consapevoli del senso più profondo della loro fede, e del coraggio che occorre per credere, per sperare, per amare anche oltre la ragionevolezza, oltre i principi intuitivamente condivisibili dell'etica.³³⁴

Occorre, forse, riconoscere, come scrisse Ingarden, che l'uomo è più forte, è più grande del tempo in virtù di quella sua coscienza, di quella sua intima libertà, della sua capacità di vivere per realizzare il bene, il bello, il vero, di questo suo intimo desiderio di bene che lo induce a lottare contro il male, contro il tempo, contro la morte.³³⁵

E tuttavia, come emerge nelle riflessioni acutissime di Heidegger, in *Sein und Zeit*, sulla drammaticità di questa condizione di libertà,³³⁶ e come ben intravide Kierkegaard, questa dimensione così profonda, così vera, così struggentemente connaturata all'uomo che è la sua coscienza, per quanto acuta, lucida fino alla follia, interiormente libera, non è che un'espressione della fragilità umana, sospesa sull'abisso che separa i suoi desideri dalla possibilità di realizzarli nella vita.

Tutta la profondità del mistero della Creazione, dell'Incarnazione, dell'Eucaristia è da rinvenirsi nell'imperscrutabilità di un disegno divino sul destino dell'uomo, di un amore divino per l'essere umano così profondo da desiderarne la salvezza, da volerlo riscattare da quella sua fragilità, da quella sua mortalità che sono all'origine della sua finitudine e della sua colpa.³³⁷

Se, come sottolineò Paul Ricoeur, questa è la natura ed il destino dell'essere umano, alcuna etica umana, per quanto profonda e vera, per quanto eroicamente vissuta, potrà salvare l'uomo dalla sua caducità, da quella sua umana fragilità, che è anche all'origine della sua colpa.

E la coscienza di questa fragilità unita alla visione lucida della forza del male e della morte può indurre l'uomo alla disperazione. Solo la speranza nella Grazia divina, nel soccorso divino, solo la fede nell'Eterno, solo l'Incarnazione, l'Eucaristia possono salvarlo.³³⁸

³³⁴ Occorre avere l'onestà di riconoscere che vi sono stati nella storia dell'umanità, non solo concezioni etiche, ma esseri umani le cui esistenze furono elevate e profonde, pur mancando loro la fede, si pensi, tra molte altre figure a Marie Curie.

³³⁵ Roman Ingarden, *Człowiek i jego rzeczywistość* (L'uomo e la sua realtà) in *Książeczka o człowieku*, op. cit. Cfr. anche Konstanty Michalski, *Między heroizmem a bestialstwem*, Częstochowskie Wydawnictwo Diecezjalne Regini Polonae, Częstochowa 1984.

³³⁶ Considerazioni presenti anche nel pensiero di Jean Paul Sartre, si veda in particolare *L'être et le néant*.

³³⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté - Finitude et culpabilité*, Vol. II, Aubier 1988.

³³⁸ Cfr. Blaise Pascal, *Pensées*, Rusconi, 1993; p. 56 : « La connaissance de Dieu sans celle de sa misère fait l'orgueil. La connaissance de sa misère sans celle de Dieu fait le désespoir. La connaissance de Jésus-Christ fait le milieu, parce-que nous y trouvons et Dieu et notre misère ».

Elementi per inquadrare correttamente il rapporto tra Edith Stein e Roman Ingarden

Edith Stein e Roman Ingarden furono amici. Un'amicizia, la loro, della quale è testimonianza un carteggio ampio e significativo.³³⁹ Questo carteggio rivela essenzialmente un carattere intimo e personale, distinguendosi nettamente dal carteggio Husserl - Ingarden, il quale ultimo ha carattere essenzialmente filosofico.

Nel carteggio Stein - Ingarden sono presenti tensioni, speranze ed il mondo morale di entrambi.

Il rapporto di amicizia tra E. Stein e R. Ingarden fu profondo e sincero e tuttavia fu attraversato da forti incomprensioni. Incomprensioni reciproche, ma essenzialmente da parte di Ingarden nei confronti del maturare della vocazione di E. Stein.

La vocazione di E. Stein non fu né compresa né condivisa non solo dal suo 'caro maestro', Husserl, ma dallo stesso Ingarden.

Laicità del pensiero filosofico

Nell'opera di Ingarden, come in quella di Husserl, è assente un riferimento esplicito al divino. E questo, quantunque esistano testimonianze che confermerebbero un'apertura alla dimensione della fede, ed al cristianesimo da parte di Husserl, ed esista un "frammento" tra i documenti conservati nell'Archivio husserliano di Lovanio, nel quale Husserl si riferisce alla figura di Dio, della divinità delle religioni monoteistiche, del Dio dell'*Antico Testamento*, frammento che ha indotto alcuni studiosi³⁴⁰ a pensare che, quantunque non "praticata", la sua fede giudaica non solo non fosse stata "rinnegata", ma avesse forse conservato un ruolo significativo nella sua esistenza se non espressamente nella sua

³³⁹ *Briefe an Roman Ingarden, Edith Steins Werke XIV*, con un'introduzione di H. B. Gerl, a cura di M. Amata Neyher, Freiburg 1991.

³⁴⁰ Cfr. Adelgundis Jaegerschmid, *Gespräche mit Edmund Husserl (1931-1936)*, in Waltraud Herbstrich (a cura di), *Edith Stein. Wege zur inneren Stille*, Aschaffenburg 1987; cfr. anche Hanna-Barbara Gerl, *Edith Stein - Vita - Filosofia - Mistica*, Morcelliana, Brescia 1998 (in particolare p. 117) e Angela Ales Bello, *Husserl, sul problema di Dio*, Studium, Roma 1985.

Scrive la professoressa Ales Bello, in *Edith Stein, La passione per la Verità*, Edizioni Messaggero, Padova 2003, p. 22: «Se confrontiamo la posizione di Edith Stein e quella di Edmund Husserl a questo proposito dobbiamo osservare che l'indagine husserliana non è 'chiusa' nei confronti di un riconoscimento dell'esistenza di Dio, il quale si presenta per lui non solo come fonte di amore, come giustificazione della vita etica, ma anche come fonte della verità. In ogni caso è necessario riconoscere con Edith Stein che la ricerca filosofica husserliana non è rivolta in primo luogo a stabilire il rapporto fra l'essere umano e Dio, si tratta, piuttosto, di esaminare le condizioni della conoscenza umana e di ritrovare, relativamente a questo ambito, ciò che è valido o meno».

riflessione e nella sua opera filosofica. Interpretazione quest'ultima, certo affascinante, ma controversa.

La ragione fondamentale in virtù della quale è assente nell'opera di questi filosofi un riferimento esplicito al divino è il fatto che essi condividevano una concezione laica della riflessione filosofica.³⁴¹

Occorre comprendere bene le ragioni profonde di una concezione laica della filosofia non solo per inquadrare questo orientamento fondamentale nell'orizzonte fenomenologico del pensiero, e più estesamente nel pensiero filosofico del novecento, ma anche per coglierne serietà e valore ed intenderne la differenza con una prospettiva atea³⁴².

Per intendere a fondo il senso del carattere "laico" del pensiero fenomenologico si rivelano particolarmente significative ed illuminanti due considerazioni:

Una breve ma incisiva analisi del pensiero filosofico di Levinas, dalla quale emerge il carattere laico del suo pensiero, un pensiero filosofico "laico" di un filosofo ebreo credente, praticante ed autore anche di testi religiosi, sapienziali, quali le letture talmudiche, e di opere nelle quali il riferimento al divino è esplicito.³⁴³

³⁴¹ Scrive A. Ales Bello, nell'introduzione a *Edith Stein. La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1993: «L'età moderna, pur non lasciando cadere decisamente il problema, si è orientata verso una separazione delle due sfere (fede e ragione), separazione che si è acuita nel pensiero contemporaneo, per cui viene ritenuta valida in misura sempre crescente la definizione della 'filosofia cristiana' proposta da Martin Heidegger, cioè quella di essere un 'ferro ligneo'. [...] i due atteggiamenti sono caratterizzati da modalità conoscitive riconducibili a complessi di vissuti differenti -per usare un'espressione fenomenologica [...]. Ci si trova, perciò di fronte alla questione della loro relazione e le soluzioni possono essere o quella della doppia verità -una fede vissuta nell'interiorità senza incidenza sulla speculazione razionale la quale segue sue vie-, o quella dell'ateismo, o per lo meno del rifiuto della dimensione religiosa intesa in una prospettiva tipicamente evoluzionistica come un residuo di una mentalità che deve essere superata».

³⁴² Una consequenziale e significativa manifestazione di questa concezione laica, e non avrebbe potuto essere altrimenti, sarebbe stata una posizione assai critica nei confronti del tentativo della Stein di mediare tra pensiero fenomenologico e prospettiva filosofica tomista. E questo non solo mettendo in luce le evidenti discrepanze tra le due scuole di pensiero (fin troppo evidenti per essere menzionate: concezione metafisica, visione che concepisce la metafisica essenzialmente come ricerca non come visione ontologica dell'esistente, etc.) e criticando questo tentativo come sincretico, ma più radicalmente per motivazioni legate al senso profondo del fare filosofia, motivazioni che la Stein aveva condiviso ed ora aveva interamente ripensato alla luce della sua fede.

Nell'introduzione a *Edith Stein La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, cit., Ales Bello ricorda come anche Edith fosse «stata educata secondo l'orientamento prevalente della filosofia contemporanea».

³⁴³ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Phaenomenologica VIII, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, e l'edizione italiana, cui faremo contestualmente riferimento per le citazioni, *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, traduzione a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980. Scrive Levinas, p. 48: «L'infinito nel finito, il più nel meno che si attua attraverso l'idea dell'Infinito, si produce come desiderio, non come un desiderio che è appagabile dal possesso del Desiderabile». Cfr. anche p. 45.

La constatazione, particolarmente sottolineata da A. A. Bello, ma anche da altri studiosi, del fatto che l'insorgere di una vocazione religiosa, nel novero degli ex-allievi di Husserl, e più in generale nell'alveo della Società Filosofica di Göttingen, quantunque abbia nella figura della Stein il suo esempio fulgido ed eroico, non rappresentasse affatto un caso isolato: nei circoli fenomenologici "husserliani" non furono rare le vocazioni e più in generale l'insorgere di una forte propensione alla dimensione religiosa e morale.³⁴⁴

In relazione al pensiero di Levinas, si rifletta sul fatto che pur essendo sottesa l'istanza di contemperare gli spunti fertili del pensiero fenomenologico con la sua fede giudaica, il riferirsi in qualche modo al divino si esprime sempre in una forma estremamente sobria nelle opere filosofiche, tanto che lo stesso Levinas fa riferimento all'illegittimità (alterità del terzo) per intendere anche il divino.³⁴⁵

La motivazione profonda di questo orientamento del pensiero levinassiano è portatrice al contempo della consapevolezza dell'assoluta trascendenza del divino e della percezione profondissima, anche alla luce della radicalità e persistenza del male nel mondo, del silenzio di Dio, quasi della sua assenza nel mondo - elementi che a volte le religioni rivelate tendono a misconoscere o a nascondere nella sacralità.³⁴⁶

La vocazione di Edith Stein: gli scritti filosofici del secondo periodo

Edith Stein ebbe il coraggio di ripensare alla totalità delle questioni filosofiche alla luce della fede e questo sullo sfondo di un'esistenza radicalmente riorientata alla presenza del

³⁴⁴ Sono gli anni nei quali Edith Stein segue anche le conferenze che si tenevano presso la società filosofica di Göttingen, incontrandovi anche, e rimanendone profondamente affascinata, la figura ed il pensiero di Max Scheler, come lei stessa scriverà in *Aus dem Leben einer jüdischen Familie. Das Leben Edith Steins: Kindheit und Jugend*, 1965 (trad. it. *Storia di una famiglia ebrea. Lineamenti autobiografici: l'infanzia e gli anni giovanili*, Roma 1992): «Vedevo vivere sotto i miei occhi persone che rispettavo e con cui avevo rapporti quotidiani. Questo fatto mi faceva riflettere. Non si trattava ancora dell'esame sistematico della questione religiosa, essendo la mia mente assorbita da troppi altri pensieri. Accolsi però senza reticenze le idee di chi mi stava intorno, subendone l'influsso quasi a mia insaputa» p. 183; e cfr. Joachim Boufflet, *Edith Stein, philosophe crucifiée*, Presses de la Renaissance, 1998 - trad. it. *Edith Stein filosofa crocifissa*, Edizioni Paoline, 1998, p. 73.

³⁴⁵ Scrive Levinas: «La differenza tra la nudità del volto e lo svelamento della cosa illuminata [...]. La trascendenza del volto [...]. L'estraneità che è libertà» *Totalità e infinito*, op. cit., p. 73. Il Dio di Israele è *santo* nel senso che è assolutamente trascendente, "une transcendance jusqu'à l'absence" in Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps*, Grasset, 1993, p. 253.

³⁴⁶ Quest'ultima considerazione deve essere chiarita poiché è espressione di una grande serietà e di una fede profondissima: Dio parla all'uomo e si manifesta a lui nell'Antico Testamento; tuttavia, Dio non si configura mai come un "Deus ex machina", i crimini impuniti, le atrocità della storia dell'umanità rimangono e l'uomo sperimenta fino in fondo dolore e scoraggiamento. Dio è presente nel punto più profondo dell'animo umano, nel punto di congiunzione tra l'animo umano e l'animo divino, secondo le parole del rabbino Aquiba, e tuttavia l'esperienza umana è tutta attraversata da questa esperienza di solitudine ed abbandono -cfr. *Giobbe*- Questa consapevolezza, propria di un orientamento significativo dell'ebraismo, è presente e deve essere presente anche nel cristianesimo

divino.³⁴⁷ Conversione, la sua, profondissima, che le chiese di compiere coraggiosamente tre passi: da un'attitudine fondamentalmente agnostica nei confronti della fede ebraica, pur essendo quest'ultima un'appartenenza forte alla fede in Dio; dalla propria origine ebraica, dalla propria fede e cultura ebraica al cristianesimo; dalla vita attiva e da un'esistenza da protagonista, da donna libera e consapevole del proprio valore,³⁴⁸ alla vita contemplativa della sua forma più radicale: la clausura.

A questo si aggiunga che la sua vocazione fu tanto più incompresa in quanto, in un momento in cui cresceva la violenza dell'ondata antisemita, della quale il nazismo fu l'espressione più cruda e criminale, abbracciare il cristianesimo, anziché rimanere con Henri Bergson tra coloro che sarebbero stati perseguitati, poteva essere letto come un'azione dettata da motivazioni del tutto opposte a quelle che effettivamente animarono la scelta della Stein.³⁴⁹

Nella vocazione della Stein, sia Husserl sia Ingarden videro fondamentalmente una rinuncia alla ragione, un ripiegamento esistenziale su se stessi, voltando le spalle o forse addirittura fuggendo di fronte alla vita e alla libertà. La sua vocazione venne interpretata da Husserl e da Ingarden, come d'altro canto da parte della sua stessa famiglia, solo alla luce di categorie umane.

Nella sua vocazione, si colse come l'espressione di una sofferenza, di una irrealizzazione nella vita, irrealizzazione non in senso assoluto, naturalmente, ma in rapporto ai talenti, alle potenzialità ed alle aspirazioni della giovane Edith, al tratto vigoroso e temerario della sua personalità, negli anni della sua giovinezza.

Tuttavia, non si può misconoscere che nella sua esistenza nel passaggio dagli anni della formazione, tutti sorretti dal coraggio e dalla consapevolezza del proprio valore e delle proprie capacità, a quelli della "realizzazione" accademica e professionale vi fu effettivamente un restringimento di prospettiva, sia determinato dall'ostruzionismo del mondo accademico nei confronti delle donne, sia, e non meno significativo, dall'impossibilità per Edith di veder corrisposte ed appagate le proprie interiori istanze

³⁴⁷ Scrive A. Ales Bello, nell'introduzione a *Edith Stein La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, op. cit., p. 41: «Secondo l'Autrice non si tratta [...] di una filosofia cristiana che accolga nel suo contenuto la verità rivelata come tale, ma di fare proprie, rispetto a questioni non risolubili, risposte che provengono da un'altra fonte, in modo tale che la fede stessa sia per la ragione un ampliamento di conoscenza».

³⁴⁸ Nonostante il pregiudizio nei confronti della donna e ciò che questo rappresentava nel mondo accademico, da donna laureata, titolare di un dottorato di ricerca, assistente di E. Husserl ed in ogni caso insegnante presso l'Istituto Pedagogico.

³⁴⁹ Sono gli anni nei quali, inter alia, per ricordare solo un avvenimento che coinvolse persone vicine alla Stein, Husserl venne rimosso in quanto ebreo dalla sua cattedra all'università di Freiburg e gli succedette Heidegger, il quale non solo si era avvicinato al nazismo ma tenne una prolusione, nella circostanza del suo insediamento presso l'Università, fortemente ambigua se non esplicitamente inneggiante all'ideologia nazista: egli fece riferimento ad una "libertà" solo potenziale, non libera di esercitarsi, della germanicità.

affettive, di trovare una corrispondenza di affetti e di sentimenti in un rapporto con una figura maschile.³⁵⁰

A quanto detto sopra, occorre aggiungere la presenza nell'animo della Stein di dolori segreti, piccoli e grandi, di difficoltà sul piano empirico e del quotidiano legate alla sussistenza, alla sua professionalità, ad una certa solitudine che l'affetto delle allieve non poteva colmare, ad alcuni malesseri fisici, sia pur non gravi; in una parola, al fatto che molte sue speranze erano state disattese nella realtà dell'età adulta.

E tuttavia, occorre chiedersi seriamente se, alla luce di una conoscenza approfondita della figura della Stein, queste potessero essere le vere motivazioni di una vocazione, che in fondo non solo, almeno all'inizio, la Stein non aveva cercato, ma che per emergere dovette contrapporsi ad una roccaforte quasi inespugnabile, rappresentata, nel pensiero della Stein, dalla forza della ragione.

Al contempo, questa dimensione autenticamente filosofica dello spirito della ricerca della verità, non solo non fu estranea alle motivazioni intime della sua vocazione, ma fu misteriosamente e profondamente legata al coraggio ed alla radicalità delle sue scelte esistenziali ed alimentò nella pensatrice il convincimento che della fede potessero essere riconosciute motivazioni comprensibili e giustificabili anche entro l'orizzonte razionale.³⁵¹

³⁵⁰ Si ricordi, per inciso, che il tratto affettivo e sentimentale dell'amicizia della Stein nei confronti di Ingarden non trovò in quest'ultimo alcuna corrispondenza, anzi un secco diniego, pur sostenuto dalla necessità di non far sorgere illusioni e comunque, in ogni caso, accompagnato da stima e sincera amicizia.

A queste notazioni, è forse significativo aggiungere il riscontro, anche dalla lettura accurata del carteggio, e più in generale dallo studio comparato della biografia dei due ex-compagni di corso del circolo fenomenologico Husserliano, la presenza di tratti psicologici e morali comuni, rinvenibili in quella dirittura morale, in quella serietà, in quell'intendere la ricerca filosofica come una ricerca di verità, nonché non ultimo nel proporsi di trasmettere ad altri le proprie conoscenze, ma soprattutto, ed è quanto più conta, la propria passione per la ricerca. Come Edith Stein, Roman Ingarden sarà sempre un vero maestro, che saprà rapportarsi ai suoi allievi con un'attitudine comprensiva ed incoraggiante, pur con quella necessaria fermezza e rigore che l'orizzonte degli studi filosofici richiede, nei confronti del maturare in loro dello spirito della ricerca.

³⁵¹ Scrive A. Ales Bello, nell'introduzione a *Edith Stein La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, op. cit., p. 9: «Ella era stata educata secondo l'orientamento prevalente della filosofia contemporanea a considerare la ricerca filosofica come una sfera assolutamente autonoma e sufficiente a rispondere all'esigenza di verità [...] ma la ricerca della verità l'aveva spinta a percorrere di nuovo una via religiosa, questa volta cristiana. Allora poteva apparire giustificabile un abbandono della speculazione, ma proprio il tema della verità la incalzava conducendola a sottolineare come la fede stessa fosse una 'luce oscura' e come non potesse appagare completamente».

Due concezioni a confronto: le considerazioni di Roman Ingarden sulla teoria dell'empatia di Edith Stein

L'itinerario filosofico del pensiero di Edith Stein, la gestazione e lo sviluppo di alcune sue intuizioni fondamentali si profila, alla luce di un'analisi teorica e concettuale, come caratterizzato da una profonda, significativa, e sotto alcuni aspetti radicale, evoluzione.³⁵²

Per contro, l'elaborazione teorica e sistematica del pensiero di Ingarden si presenta all'analisi approfondita dello studioso come caratterizzata da una fortissima coesione interna, da un rigore elevatissimo nella formulazione dei principi e da una consequenziale, organica deduzione da questi ultimi di tutte le implicazioni consequenziali e necessarie.³⁵³

A questa sostanziale differenza nel modo stesso di concepire il 'fare filosofia' corrispondeva una significativa differenza nel modo di intendere il rapporto tra il pensiero filosofico e la vita.

Uno studio accurato ed approfondito del rapporto fra questi due pensieri farebbe emergere con chiarezza, accanto ai punti di intersezione e di contatto, quasi tutti riconducibili all'influenza esercitata su entrambi dal pensiero di E. Husserl, fondamentali ed insormontabili elementi di divergenza.

Questi elementi concorrono a motivare, anche dal punto di vista teorico e concettuale, le ragioni che presiedettero alla sostanziale incomprensione da parte di Ingarden della scelta vocazionale della Stein.

Pure, lo si ricordava precedentemente, nel circolo fenomenologico husserliano, non solo non mancarono le conversioni e più in generale la fede religiosa, ma lo stesso Ingarden, in

³⁵² Si menzionano contestualmente soltanto tre momenti di questo processo evolutivo e di approfondimento coesistenti non solo nell'itinerario esistenziale, ma e del tutto conseguentemente anche nell'opera filosofica, teologica e mistica della Stein: la tesi del dottorato di ricerca dedicata alla teoria dell'empatia, e quindi ad una riflessione che univa, all'orizzonte filosofico fenomenologico della speculazione, elementi provenienti dall'approccio psicologico all'esistenza e coinvolgente importanti implicazioni etiche, *Essere finito, essere infinito*, tutto sorretto dall'anelito ad abbracciare l'orizzonte ontologico e metafisico della ricerca della verità, ed infine, i suoi scritti mistici, nei quali si spalanca la tensione scarnificata all'essenziale, all'incontro con Dio.

³⁵³ Tra le opere principali di Ingarden ricordiamo, per la loro rilevanza nel presente contesto, i seguenti saggi: *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Wesensproblem*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, VII (1925), p. 125-304; e, naturalmente, l'opera maggiore del filosofo polacco: *Śpór o istnienie świata -La controversia sull'esistenza del mondo-*, precedentemente citata nel testo, (opera della quale esiste anche una versione autografa in tedesco), opera la cui lettura è fondamentale a coglierne l'impianto teorico ontologico, gnoseologico e 'metafisico'. Con attenzione alle questioni che interessano il presente lavoro, proprio con l'intento di avviare un'analisi comparata anche dei due pensieri filosofici, si faccia riferimento alla raccolta, pubblicata postuma a cura di alcuni suoi allievi, degli scritti morali del filosofo: Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. Il testo raccoglie sei scritti di argomento morale, tra i quali ricordiamo, come particolarmente significativi, i seguenti: *Über die Verantwortung* (Sulla Responsabilità), *Człowiek i jego rzeczywistość* (L'uomo e la sua realtà) e *Człowiek i czas* (L'uomo e il tempo).

alcuni dei suoi scritti degli ultimi mesi di vita e intimamente, secondo le testimonianze degli allievi, rivelava la presenza di una sensibilità religiosa.

In forma sintetica e tuttavia, al tempo stesso, esemplificativa, si prenderanno contestualmente in considerazione due saggi dei due pensatori, due saggi che sia pur caratterizzati da un grado di approfondimento diverso della questione, intuitivamente emergente anche dalla diversa estensione della trattazione (quella della Stein, approfondita ed articolata, il saggio di Ingarden breve e sintetico) non solo vertono sullo stesso argomento, ma nascono dalla stessa temperie culturale, intellettuale, essendo le “considerazioni” di Ingarden una “risposta” all’opera della Stein, una presa di posizione nei confronti di ciò che la Stein aveva affermato nel suo saggio.³⁵⁴

Argomento ed impostazione del saggio della Stein, come mostrarono i rilievi critici dello stesso Husserl, poterono essere considerati, fin dal momento della gestazione del testo e dallo stesso maestro, solo parzialmente in linea con il suo pensiero, quantunque fossero stati svolti sotto la sua supervisione.³⁵⁵ Il saggio di Ingarden sotto questo profilo non fece che confermare un’attitudine critica nei confronti della teoria dell’empatia, un’attitudine significativamente accostabile, in questa sede, alle forti perplessità manifestate anche nei confronti del pensiero di Max Scheler, pur con le distinzioni del caso.

Nel suo breve saggio, Ingarden, pur riconoscendo che sia un qualche misura possibile cogliere qualcosa dell’interiorità dell’altro, di colui che mi è di fronte, qualcosa rivelativo del suo stato d’animo, non ritiene che questa percezione possa essere considerata dotata di un alto livello di certezza e la considera una forma piuttosto di intuizione che di conoscenza.

Inoltre, ed è quanto più interessa qui, egli non riteneva che si potesse effettivamente ed approfonditamente “partecipare” alla vita dell’altro. L’esistenza, secondo il filosofo polacco, è di tutti gli esseri umani, ma al tempo stesso la sua intima coscienza è e rimane individuale.

Secondo Ingarden, Edith Stein si era spinta troppo lontano nella supposizione che una profonda comunicazione d’anime fosse non solo possibile, ma che potesse tradursi in una partecipazione, per così dire quasi dall’interno, alla vita dell’altro.

³⁵⁴ E tuttavia, preliminare, e forse non superfluo, ad una analisi comparata dei due saggi sarà il ricordare al lettore come all’origine del pensiero husserliano ci fosse stata una reazione radicale al pensiero di Theodor Lipps, a quella concezione definita da Husserl “psicologista”, in nome del rigore gnoseologico che imponeva un ritorno alle cose stesse.

³⁵⁵ Husserl, come attesta anche il carteggio con Ingarden, e più conflittualmente tutta la vicenda del rapporto con Heidegger, soffriva personalmente e profondamente delle divergenze del pensiero degli ex-allievi nei confronti del suo pensiero, che egli riteneva da questi ultimi incompreso e non mancava occasione per presentare le sue rimostranze, tuttavia con grande lealtà manteneva una sostanziale stima nei loro confronti. A questo deve aggiungersi, per contro, la significativa presenza nello sviluppo successivo del pensiero husserliano, del tema dell’empatia.

Ingarden, che, come è noto, aveva fondato la sua stessa concezione estetica sul convincimento che l'emozione suscitata in noi dalla "bellezza" nell'esperienza estetica, ci induca ad attribuire all'opera d'arte, a partire dal riscontro dell'armonia delle sua qualità, significati e valenze presenti solo potenzialmente nell'opera d'arte stessa, non riteneva assolutamente che questo potesse verificarsi anche tra gli esseri umani, ovvero tra due coscienze a confronto, l'una di fronte all'altra.

A suo giudizio, solo nel rapporto con l'oggetto (opera d'arte o bellezza, armonia di natura) era concepibile quell'opera di completamento, che a partire dai dati effettivamente percepiti e percepibili, e nel caso dell'opera d'arte *intenzionalmente impressivi* dall'artista, andasse a leggerne ed interpretarne il significato.³⁵⁶ Potremmo dire, interpretando e forse forzando leggermente oltre l'intento esplicito dell'autore, il significato della sua riflessione estetica in confronto alla teoria dell'empatia nel rapporto tra esseri umani, che Ingarden concepiva la possibilità della trasmissione di un "messaggio" anche profondo tra esseri umani essenzialmente possibile in generale, ma che solo quando questo "messaggio" fosse stato per così dire *fondato anche materialmente* nella creazione dell'opera d'arte, espressione dell'intenzionalità dell'artista ed in questo senso *l'oggetto intenzionale per eccellenza*, questa trasmissione avrebbe acquisito, se non la certezza della conoscenza oggettiva e scientifica, impossibile per definizione entro l'orizzonte estetico, un fondamento nel quale poter trovare anche "collettivamente" un accordo.

In altri termini, quantunque quasi infinite, le interpretazioni che si possono dare di un'opera letteraria, musicale, pittorica devono accordarsi sul fondamento delle qualità esteticamente percepibili, effettivamente presenti nell'opera d'arte, impressivi effettivamente dalla creatività dell'artista. Mentre, per contro, nell'orizzonte della comunicazione interpersonale, nella quale forse il desiderio di una comprensione dei moti interiori dell'animo dell'altro, della sua *intenzionalità di coscienza*, è forse ancora più forte - ed Ingarden mostra soprattutto nel suo saggio sulla responsabilità³⁵⁷ di avere profondamente a cuore, come istanza e ragione profonda del nostro essere al mondo,³⁵⁸ il nostro essere responsabili delle nostre azioni nei confronti degli altri e delle situazioni - egli riconosceva

³⁵⁶ Per rendere ragione, sia pure nei limiti di questa sintetica trattazione, della molteplicità, della complessità e dell'interconnessione dei temi e problemi dell'analisi ingardeniana dell'opera d'arte, occorrerà prendere in considerazione successivamente, accanto alla trattazione di *Das literarische Kunstwerk*, Halle, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1931, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968, e *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, nonché una molteplicità di brevi saggi raccolti e pubblicati da Ingarden in polacco nei tre volumi degli *Studia z Estetiki*, PWN, Warszawa 1957, Vol. I; 1958, Vol. II (Vol. I e II, 2ª edizione 1966); 1970, Vol. III.

³⁵⁷ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung* (Sulla Responsabilità), in *Ksiązeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972 (trad. inglese: *Man and Value*, Philosophia Verlag, München 1983).

³⁵⁸ Si ricordi che anche per queste motivazioni etiche egli non concordò con la svolta idealistica del pensiero di Husserl; infatti occorre, secondo Ingarden, fare riferimento ad un uomo reale, concreto, storico per riconoscerne la responsabilità nella vita e nella storia.

l'insorgere del desiderio di comprendere l'altro, i suoi moti interiori, gioie e dolori ed anche la possibilità di coglierne qualche tratto, quelli manifestati dall'espressione del volto ad esempio, ma riteneva che questa stessa tensione alla comprensione, questa forma di intuizione non solo non potesse acquisire un carattere certo ed esaustivo, ma che si mantenesse sostanzialmente al livello di un supporre, di un immaginare, di un tentare di comprendere quanto non poteva e non può essere compreso poiché radicato nell'intimo di quella coscienzialità la cui intenzionalità, secondo Ingarden, era visibile e leggibile solo quando si fosse tradotta in atti ed in fatti.

Fatti ed atti quest'ultimi che nell'orizzonte estetico avrebbero acquisito una forma, una seconda fondazione nei materiali e che nell'orizzonte etico si sarebbero espressi in un agire concreto nel mondo umano, storico, le cui conseguenze sul piano della realtà, i cui effetti sul piano della dimensione storica reale avrebbero costituito un metro di misurazione essenziale ad intenderne, comprenderne e soprattutto anche a valutarne le stesse premesse inscritte nell'intenzionalità della coscienza.

In altri termini, come ben sottolinea il filosofo polacco nel suo saggio sulla responsabilità, nell'orizzonte morale, un'intenzionalità della coscienza orientata al bene deve potersi tradurre in atti e gesti concreti affinché possa essere considerata come qualcosa di più significativo di una semplice intenzione.

Due concezioni a confronto: Ingarden-Levinas

Un pensiero di Levinas:³⁵⁹ «L'esteriorità delineata dal linguaggio-relazione con Altri non assomiglia all'esteriorità di un'opera, poiché l'esteriorità oggettiva dell'opera si situa già nel mondo instaurato dal linguaggio cioè la trascendenza» ci induce a pensare che la relazione con Altri sia a fondamento di ogni altra relazione, e conseguentemente renda possibile anche la percezione di un'opera, del suo significato, scritto in quel linguaggio, che intercorre tra il soggetto e l'Altro, che preannuncia la trascendenza.

Questa notazione ci induce a riflettere, proprio in rapporto alle affermazioni di Ingarden contenute nel suo saggio critico sulla teoria dell'Empatia, ed in particolare in rapporto alla tesi di Edith Stein. Ingarden, in quella sede, non conferiva che un valore puramente ipotetico alle affermazioni della Stein sulla comunicazione empatica tra esseri umani; infatti, la riteneva puramente ipotetica, nel senso che, ammesso che questa comunicazione, o meglio la tensione a trasmettere qualcosa per questa via, esista, e qualcosa possa effettivamente trasmettersi per questa via, tuttavia essa rimane, agli occhi di Ingarden, puramente ipotetica.

Per contro ed un po' paradossalmente, Ingarden riteneva che questa comunicazione fosse non solo possibile, ma centrata su fondamenti comuni, quando essa si producesse intorno ad

³⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité e Infini*, op. cit., p. 68.

un oggetto, quale l'opera d'arte, che documentasse la trasformazione dell'intenzionalità in un'opera, appunto fissata attraverso la mediazione linguistica, nella scrittura.

Mentre la concezione dell'empatia di Edith Stein, se si oltrepassano i tratti volutamente scientifici della trattazione della Stein, per coglierne, in forma essenziale, le motivazioni che presiedettero alla sua stesura, si rivela istruita da questioni anche di natura profondamente, quantunque implicitamente, etiche e pertanto presenta dei punti di contatto significativi con le tesi fondamentali del pensiero di Levinas, le due concezioni, quella di Ingarden e Levinas appaiono, su questo e su altri punti, opposte.

X. - Tischner, dalla crisi della speranza alla salvezza

X.I. - L'UOMO TRA SCONFITTA E SPERANZA

Al centro della riflessione filosofica di Tischner vi è una fede profonda nell'uomo, che, nonostante tutto, è ancora capace di sperare e nell'incontro con l'altro può sottrarsi alla paura, allo scoraggiamento.

Solo attraverso l'assunzione di una responsabilità per il destino dell'altro, una partecipazione al destino dell'altro, l'uomo scopre ed accetta il vero su di sé. L'incontro, che si attua in un reciproco permettersi di essere, conduce alla verità e sviluppa una creatività comune. *L'etica stessa è un'arte creativa.*

Ogni uomo desidera essere se stesso in un mondo nel quale tutto ostacola questo desiderio: solo l'incontro con l'altro e la percezione, la partecipazione alla vita dell'altro, nella consapevolezza di quell'istanza di felicità presente anche in lui e della tragicità intrinseca dell'esistenza, rende possibile la comprensione profonda del mio essere e tiene desta in me la ricerca, la speranza del bene.

La vera origine della riflessione filosofica è la presenza del dolore nel mondo, il tentativo di esprimere questa condizione e di portare conforto, nel solco della *De consolatione philosophiae*. Il mondo stesso che ci circonda non è unicamente il mondo della conoscenza disinteressata, obiettiva, scientifica, razionale; è anche e soprattutto il mondo nel quale l'essere umano nasce e muore, riesce a sopravvivere o soccombe, soffre, lotta, spera. In sintesi, è anche l'orizzonte entro il quale l'uomo si orienta verso una dimensione o un'altra, preferisce, si rapporta alla realtà in forma non disinteressata, appassionata, poiché quanto lo circonda non è indifferente per lui ed anzi da esso dipende in parte la sua esistenza.

Il momento in cui l'uomo si trova di fronte al bene o al male, a quanto ha valore ed al suo contrario, alla gioia o alla disperazione, è essenzialmente l'incontro con l'altro, quando diviene più difficile sottrarsi alla necessità di essere e di agire in un modo o nel suo contrario: posso procurare gioia o dolore all'altro, amarlo od offenderlo.

Un incontro è profondo e vero solo quando io incontro la tragicità intima dell'altro, il suo desiderio di felicità e di salvezza. Nel cuore dell'uomo non è estinto il desiderio del bene né il desiderio di confortare l'altro per la sua infelicità, quella infelicità che mi rende consapevole anche della mia tragicità.

Questo incontro mi chiede di portare conforto, di sacrificare qualcosa di me e, come scrive Levinas, «la dimensione del divino si apre a cominciare dal volto dell'uomo [...] Dio

si eleva al massimo della sua presenza in proporzione alla giustizia che noi rendiamo agli uomini». ³⁶⁰

L'esperienza assiologica fondamentale è originata da un'esperienza agatologica che sorge nel momento in cui avvertiamo il limite di tutto ciò che è, e sentiamo sorgere dentro di noi il desiderio per qualcosa che sia in certo senso migliore, più pieno, più intenso di ciò che sperimentiamo. ³⁶¹ L'origine stessa del pensiero è in questa originaria ribellione dell'uomo nei confronti di tutto quanto esiste.

L'essere umano, nella sua stessa tragicità, è l'unione di ciò che è buono con quanto è male, desiderio di quanto è elevato con quanto è degradante. Questa indissolubile compresenza spinge l'essere umano all'investigazione filosofica; da questo contrasto nascono le domande ultime.

Per comprendere la verità è necessario avere compreso l'uomo che mi sta di fronte. La capacità stessa di conoscere e comprendere nasce da questa apertura all'incontro con l'altro. In nome della verità si perseguono alcune dimensioni e se ne rigettano altre. Ed è in alcuni avvenimenti che si dischiudono le questioni metafisiche; tragici sono, secondo Heidegger, gli avvenimenti in sé stessi, quelli che l'uomo deve fronteggiare o subire.

Se il pensiero filosofico nasce da una forma di originaria ribellione che vuole comprendere il mondo, esso è capace anche di accettazione della verità. Questa verità scaturisce dalla mia capacità di ascolto dell'altro, dal riconoscimento del suo essere, della sua vita, quando io accetto responsabilmente di coinvolgermi nel suo destino.

La crisi della speranza è uno dei tratti più drammatici ed inquietanti del tempo presente.

La speranza è fondamentale nell'esistenza dell'uomo, l'*ethos* del pellegrino è un *ethos* di speranza che guarda lontano, compiendo una scelta profonda e lungimirante nel presente.

La speranza alimenta l'amore, la fedeltà.

È duro lottare per conservare la speranza. Molti uomini perdono qualsiasi speranza e si sentono minacciati da forze ostili, fino a sentirsi costretti a rifugiarsi in un nascondiglio. Si verifica una 'caduta' dallo spazio della speranza allo spazio del nascondiglio.

Tra le forme di sconfitta dell'esistenza umana vi è la malinconia che consiste in uno stato nel quale l'uomo accetta di continuare a vivere una *vita diminuita*. È mancato il coraggio nel momento opportuno, l'autentico coraggio che occorre avere. Vi è, in questa condizione, un'accettazione della propria vita, della propria realtà, del proprio destino diminuito che si riafferma come pura sopravvivenza, rinuncia ad oltrepassare la sfera delle cose come sono.

La coscienza stessa della drammaticità di questa situazione, che dovrebbe esprimersi nella disperazione, è come attutita dall'istinto biologico di conservazione che fa prevalere l'accettazione di un futuro diminuito e così, tuttavia, rende impossibile anche che una vera speranza, una vera gioia possa farsi spazio nell'animo.

³⁶⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 50.

³⁶¹ Questa tensione, questo desiderio accomuna il mondo estetico a quello morale.

In questa condizione di amarezza, permane il desiderio di qualcosa che possa colmare questo vuoto; è l'attesa di qualcosa, di qualcuno, ma è ormai più sogno che realtà, un sogno, un'utopia, una via di fuga. Dopo la sconfitta, l'immaginazione non cessa di proiettarsi nei suoi sogni.³⁶²

L'essere umano è addolorato nel profondo e tutta la sua esistenza ne risente; inoltre, interiormente, nella sua coscienza, egli si sente colpevole, egli è cosciente del fatto che gli è mancato il coraggio, che se la sua esistenza ha preso questo corso è stato anche per causa sua. Nella sua visione del mondo e della vita domina il caso.³⁶³

Inizia per lui il tentativo disperato di sottrarsi a quegli eventi che lo hanno fatto soffrire, che sfocia nella ricerca di un nascondiglio per sottrarsi alla realtà e agli altri. Questa via di fuga, questa ricerca di rifugio è tuttavia destinata ad aggravare le condizioni della sua esistenza; nelle forme gravi è una vera e propria patologia.

L'uomo non riesce più ad avanzare per la sua via, non riesce più a guardare innanzi a sé. In questo nascondiglio, egli si rintana per proteggersi e in questo spazio angusto egli si ritrae ripensando a quegli eventi che lo hanno visto sconfitto. Egli pensa di avere dentro se stesso qualcosa di grande, di valore, e circonda il proprio mondo ergendo intorno ad esso un muro. In questo stato, la percezione stessa della propria responsabilità è come sospesa. Nell'esperienza stessa della sofferenza egli rivendica la sua dignità. La crisi della speranza è così profonda che egli non sa più uscire da questo nascondiglio.

A differenza dell'uomo esistenzialmente sano, l'uomo "malato" di speranza, che la psichiatria definisce psicopatico, cerca di fuggire dagli uomini. L'origine di questa fuga è una paura profonda nei confronti dei propri simili. Questi uomini privi di speranza tendono a manifestare una forma statica dei loro rapporti con gli altri esseri umani ed al tempo stesso ambivalente, che alterna momenti in cui attraggono l'altro a momenti nei quali lo respingono.

Le modalità fondamentali di rapportarsi agli altri sono due: la comprensione reciproca e l'esercizio del dominio. Tutti gli uomini dei nascondigli tendono a vivere lo spazio con una percezione angosciata. Da questa percezione angosciata sorge uno stato di aggressività che a volte è celata e che tuttavia tende a colpire l'altro con degli stimoli che lo inducano a sottomettersi, ad accettare di essere inquadrato nello schema prefissato.

Tischner cita *Le psicopatie* di Antoni Kępinski, opera nella quale vengono analizzate tre malattie psichiche, tre figure umane di questa condizione.

In tutte queste forme patologiche, alla base vi è la paura dell'uomo, una paura che mette in moto una contraddizione assiologica: l'altro è sentito come un nemico, qualcuno che

³⁶² Particolarmente in *Wesele* di Wyspiański, emerge il carattere di estraneazione che la proiezione visionaria, fantastica, poetica può assumere quando si sprofonda in un eterno sognare quanto è ormai perduto, in un proiettarsi oltre se stessi, oltre il reale poiché il reale è perduto

³⁶³ Il caso è il necessario corollario di una dimensione esistenziale in cui l'uomo non può più nulla per sua volontà poiché tutto è determinato dall'esterno.

occorre dominare, per non essere a nostra volta dominati. Si crea una situazione nella quale non vi è via d'uscita. L'uomo che vuol dominare comprende soltanto ciò che domina e domina quando riesce ad inserire l'altro in una forma mentalmente prefissata.

Kepinski sottolinea quanto potente sia l'azione esercitata dall'ambiente sull'uomo nello sprigionare da lui qualcosa che originariamente è solo in potenza; e come l'uomo che non ha ricevuto amore non sia capace di provarne o di darne. La liberazione può essere raggiunta solo attraverso un riorientamento dei valori.

Il pensiero dei Vangeli che non si debba giudicare per non essere a propria volta giudicati, contiene, oltre ad una verità morale, una profonda verità esistenziale, rivelativa della parzialità strutturale di ogni valutazione o considerazione. Fondamentale è la natura del mio rapporto con l'altro, le sue intrinseche motivazioni, la mia capacità di amare e di essere amato. E Tischner sottolinea con forza quanto importante (decisiva) sia l'esperienza di tale rapporto.

A formare la struttura, la modalità del rapporto con l'altro è la figura fondamentale dell'infanzia, la madre essenzialmente, ma anche il padre. Questa struttura di rapporto configura anche tutti i rapporti che si sviluppano successivamente. Pre-conscia ed assunta dal mondo esterno è anche la prima gerarchia dei valori. La seconda dimensione è quella che va costituendosi nel corso della crescita e della vita ed è frutto di coscienza e consapevolezza. Questo processo di formazione della coscienza morale dà vita ad un sentimento autentico saldamente connesso con il valore della propria dignità. Questo valore è determinato dal livello di maturità conseguito dall'uomo, capace di trasformare la dimensione primaria della pura assunzione in quella dell'assunzione consapevole, ovvero dal grado di metabolismo che egli è capace di conseguire nella vita.

Questi livelli unificati sono tutti importanti e ciascuno è valido per se stesso, ma se venisse isolato dalle altre fasi si trasformerebbe in una fonte di illusioni.

L'uomo dei nascondigli si è circondato di una muraglia di illusioni. Ridestare la coscienza degli uomini dei nascondigli è difficile, occorre una persona che provi sincera, viva ammirazione per lui. Questo incoraggiamento determina in lui un rapporto con la vita più personale, più coraggioso e sicuro. Occorre suscitare in lui uno spirito favorevole all'emergere della verità. Nell'uomo dei nascondigli quella speranza che si era tutta volta a difendere qualcosa deve ora orientarsi alla creazione di qualcosa. Solo la verità può liberare, unitamente alla presenza di un altro che sappia accogliere quest'uomo e volergli bene.

Dall'ossessione della difesa nasceva l'ossessione del potere.

È necessario anche distruggere quella forza, quei poteri dei quali egli ha tanta paura. L'uomo dei nascondigli ha paura a manifestarsi per quello che è. Egli teme che, se lo facesse, gli uomini lo distruggerebbero. Bisogna fare in modo che questa mancanza di fiducia e di speranza negli uomini, che è la sua tragedia, sia colmata.

La confessione, la rivelazione di ciò che siamo difende meglio di ogni nascondiglio.

Quando l'uomo rivela la verità su di sé, anche quando questa è triste, offre all'altro la possibilità di perdonarlo. Le mura difensive che gli uomini dei nascondigli ergono intorno a loro diventano inesorabilmente una prigione.

L'orientamento cristiano della vita soccorre l'uomo nel processo in cui i valori umani vengono riorientati a partire dalla priorità del valore della vita in una visione della vita che, pur accettando la realtà, relativizza i valori umani, mostra il limite della nostra vita, cerca di oltrepassarli attraverso la via della speranza. La speranza, la fiducia, l'amore riposto nell'uomo, pur tra mille cadute e mancanze e attraverso l'esperienza del tradimento, resiste, malgrado tutto, nel cuore dell'uomo.

In qualche modo, anche quando è sopraffatto dal male, l'uomo è autore, è causa egli stesso del male. Giuda, dopo il tradimento, soffre di questo, desidera e/o rimpiange qualcosa di più profondo. Nella vita cristiana si coltiva una speranza che va oltre le leggi di natura, oltre la psicologia stessa dell'essere umano, e che tende a comprendere l'amore profondo di Dio per l'uomo.

È una speranza che abbraccia l'essere umano nel suo complesso e che gli consente di vivere con profondità ed in pienezza. Nella comunità cristiana si cerca di essere gli uni per gli altri il custode dell'anima dell'altro. Tutto l'insegnamento dell'etica cristiana si traduce nel richiamo a sentirsi responsabili per l'altro, a stargli vicini, ad essere verso di lui leali e fedeli nella prospettiva di una comune speranza, traendo dal più profondo di se stessi questa speranza, ricercandola per sé e per l'altro, sforzandosi di credere ed amare.

Solo in questa prospettiva può essere superato il livello puro esistenziale nel quale si riesce a donare soltanto quello che si è ricevuto. Naturalmente, tutta la lotta per la difesa della speranza ha una profonda implicazione politica, poiché si danno situazioni e regimi nei quali l'uomo non ha più alcuna libertà, se non quella di sopravvivere.

X.II. - I FONDAMENTI DELLA MORALE NEL PENSIERO DI JÓZEF TISCHNER

Secondo Tischner, è proprio all'interno dell'esperienza esistenziale del processo della crescita, del cambiamento, della modificazione di se stessi, che si compie un'esperienza fondamentale: l'esperienza del perdurare nel tempo del proprio stesso io come un valore.

Quest'esperienza mi induce, secondo l'autore, a fare una scoperta: il mio io originario, l'elemento costitutivo più proprio del mio essere non è tanto la mia dimensione spazio-temporale, ma il fatto stesso di percepirmi come un valore.

Tischner definisce, in più testi, questa sua concezione come la scoperta dell'io assiologico.

L'essere umano, secondo l'autore, non solo si percepisce come un valore, ma è in se stesso, propriamente, un valore.

Conseguentemente, appare estremamente significativa nel suo pensiero la considerazione che la dimensione della valutazione, della considerazione di valore, costituisca la natura

stessa dell'essere umano e che a caratterizzarne la fisionomia sia la sua stessa capacità di esprimere delle valutazioni.

L'essere umano è, secondo Tischner, un valore in sé, ed è in questo stesso riconoscimento che si esprime la sua vera natura. Nella libertà della coscienza, l'essere umano si svela come un valore per se stesso.

Un'esperienza fondamentale che mostra questa verità è, secondo Tischner, l'esperienza della solidarietà, esperienza nella quale e grazie alla quale, il mio io, il mio essere incrementa o diminuisce il terreno stesso della sua realtà e la sua stessa capacità di comprendere l'essere.

Se l'essere dell'uomo si svela come un valore in se stesso, nel momento in cui avverto tutto il suo valore colgo anche con assoluta lucidità la fragilità, la precarietà della sua condizione, la tragicità della condizione umana.

Ad illuminare la coscienza della condizione umana è la speranza; la speranza che quel valore - l'essere umano con le sue aspirazioni, desideri, volontà di fare il bene - non vada interamente perduto, che qualcosa del suo essere sopravviva.

Tischner mostra in tutti i suoi scritti, e segnatamente in *Świat ludzkiej nadziei*,³⁶⁴ la forza della speranza umana, quanto la speranza alimenti nell'uomo il maturare di quanto egli ha di meglio dentro di sé, come essa orienti la sua azione in direzione della realizzazione dei valori nel mondo.

La speranza si rivela essere la forza segreta che ci penetra e governa. Ed è l'esperienza della sua perdita a renderci consapevoli di quanto essa rappresentasse per noi.

Alla luce di un'approfondita riflessione, Tischner coglie il legame genetico, costitutivo che lega insieme l'umana speranza con il processo di maturazione, il conseguimento della maturità e la capacità di vivere un'esistenza eroica. Scrive Tischner che la speranza umana è all'origine dell'eroismo umano.

Questa speranza si manifesta in diverse forme: la speranza degli affamati genera l'eroismo della battaglia per la libertà. La speranza cristiana è all'origine di diverse forme di eroismo cristiano, da quello che si manifesta in forma silenziosa nella vita prosaica più semplice fino a quello che ne è il vertice e il simbolo: la morte del martire.

Comprendere le ragioni degli atti eroici degli esseri umani significa fondamentalmente comprendere l'origine e la natura della loro speranza.

Più semplicemente, la speranza è la vera forza, l'anelito che fa maturare l'uomo, la forza che fa sì che egli porti frutto. La speranza alimenta nell'uomo la maturazione ed il compimento della parte migliore del suo essere, fa crescere nell'uomo la capacità di operare in modo fertile e incisivo.

Ed è significativa, contestualmente, un'osservazione dell'autore: come sia la speranza, profondamente radicata nel tessuto umano che la circonda, a portare frutto, differentemente

³⁶⁴ Józef Tischner, *Świat ludzkiej nadziei (Il mondo della speranza umana)*, Znaki, Kraków 1975.

da quanto accade per quelle forme di speranza che, rimanendo del tutto avulse dalla realtà, permangono sul piano della pura intenzione. La forza dell'esperienza della speranza risiede tutta nella sua capacità di mostrare come l'uomo possa andare aldilà della realtà che lo circonda *hic et nunc*, proiettandosi verso quel mondo futuro.

Ne è una conferma il fatto che l'esperienza umana che porta frutto porta sempre con sé qualcosa di nuovo. Tant'è vero che la stessa speranza, il frutto della speranza non si manifesta solo come riflessione su quanto esiste, ma anche come ribellione nei confronti di tutto quanto esiste, del mondo.

Scrivono Tischner, «nelle ramificazioni della speranza si dispiega la conoscenza degli aspetti assiologici della realtà». La speranza ci svela la nostra vera natura di esseri che amano e desiderano, si proiettano verso un futuro migliore, lottano per l'affermazione del bene, conservano dentro di loro desideri che vanno oltre i loro limiti temporali ed esistenziali tutti terreni.

Secondo Tischner, a decidere della possibilità di realizzare la speranza è la profondità della nostra esperienza esistenziale dei valori.

Tra questi valori, un posto particolare è occupato dalla verità. La speranza si ancora alla ricerca della verità, crede nella ricerca della verità, dice che in questo valore e per questo valore occorre vivere. La conoscenza che porta in sé la speranza è la prima e più alta forma di conoscenza; per contro, quando la speranza perde di vista i suoi valori di riferimento, anche la capacità di giudizio, l'intelligenza stessa rimane come irretita nell'immobilità e nel silenzio.

La speranza inserisce l'uomo in un'attitudine di attesa. Ed è precisamente in quest'attesa che, se da un lato si ridesta la speranza, l'uomo fa anche, tuttavia l'esperienza dell'insicurezza radicale, di quell'esitazione capace di recidere alle radici il suo stesso primitivo orientamento alla speranza.

Ed è Gabriel Marcel, come ricorda contestualmente Tischner, a vedere nella speranza, l'unica forza che può far sormontare le difficoltà della vita.

La speranza, intesa come forza calata nella realtà storica del mondo, mostra quanto i valori permeino, quali invisibili grandi motori propulsivi, tutta la realtà dell'esistenza umana.

All'interno della coscienza dell'uomo, essa rivela all'uomo la tragicità della sua condizione, ma al tempo stesso gli rivela il suo valore come essere umano, quel valore che si gioca tutto nella sua tensione oltre tutte le difficoltà, oltre tutte le prove, i dolori, i limiti della condizione umana: rispondendo al tragico, la speranza compie quotidianamente un'opera difficile di innalzamento dell'uomo sulla via della salvezza.

Tischner, in *Etyka wartości i nadziei*,³⁶⁵ sottolinea come il tratto etico sia costitutivo della natura umana. L'essere umano è un essere dotato di una sua identità ed autonomia (è per sé). Egli attraversa il tempo, non solo rapportandosi al mondo, ma costituendo al tempo stesso il suo mondo, in un'opera di autocreazione. Gli stessi valori etici compaiono nella nostra vita, nella nostra coscienza, come originati dalla presenza della persona, della persona dell'altro.

Ad originare la coscienza etica è, secondo Tischner, la presenza dell'altro uomo.³⁶⁶

Da tutte queste riflessioni, si desume la centralità della figura umana nella dimensione morale, la naturalezza con la quale la dimensione della coscienza morale compare come istanza istruita fondamentalmente dal rapporto con l'altro.

I valori morali sono parte della vita, emergono nell'esperienza concreta del rapporto con un'altra persona, si presentificano alla coscienza come originatisi in questa esperienza, così come pure il coraggio di mantenersi fedeli contro tutto a quei valori e l'avvertimento di un senso di colpa quando manchiamo. Unicamente, la buona volontà dell'uomo può desiderare il bene, operare per il bene anche nelle situazioni difficili.

Questa buona volontà si esercita nel fare il bene nelle situazioni concrete, nel fare il bene con un'intenzione, con una volontà buona. All'origine del bene vi è la buona volontà dell'uomo, così come all'origine di un'azione giusta vi è l'intenzione dell'uomo di agire rettamente.

In ogni agire dell'uomo è presente, quantunque nascosto, un orientamento della buona volontà, una decisione che, quantunque presa in situazioni definite e concrete, si apre ad una dimensione di significato che trascende quella situazione, una dimensione più profonda, e destinata a lasciare una traccia nel tempo.

Proprio perché la buona volontà è una dimensione tutta umana e che si esprime, si manifesta, si concretizza nel mondo umano, essa incontra molti ostacoli, sia imputabili alle situazioni concrete e reali che alla fragilità dell'uomo. Tischner nutre una profonda fiducia nella natura umana, nella forza della coscienza umana, alla quale ultima egli attribuisce un'inclinazione a desiderare il bene. Secondo Tischner, la coscienza non può desiderare il male per se stesso.

L'essere umano si trova spesso in situazioni dure, estreme, che implicano scelte radicali.

Estremamente significativa è, in questo contesto, ed in linea con tutto il suo pensiero, la sottolineatura tischneriana della valenza giocata dall'emozione. L'emozione eserciterebbe un'influenza così profonda sull'animo umano da farlo uscire da se stesso per aprirlo a dimensioni e prospettive che, *ipso facto*, trascendono l'orizzonte puramente effettuale della realtà, per introdurre l'essere umano in un mondo, il mondo umano, strutturato secondo una 'gerarchia' di valori.

³⁶⁵ Józef Tischner, *Etyka wartości i nadziei (L'etica dei valori e la speranza)*, in *Wobec wartości*, Poznan 1982.

³⁶⁶ Questa presenza personale può essere anche quella di Dio, ed anche la mia stessa persona.

Ed è molto interessante osservare in proposito, come, *mutatis mutandis*, quello stesso ruolo di apertura di intensificazione giocato dall'emozione, secondo Ingarden, nell'orizzonte estetico, appaia come valore centrale, secondo Tischner, nell'orizzonte morale : è il coinvolgimento profondo nel destino dell'altro a presentificare dentro di me, nella mia coscienza, come una gerarchia di valori, di valori per l'uomo.

Al tempo stesso, Tischner sottolinea come non sempre al senso morale si accompagna una forte emozione umana. E, su questo punto, sono evidenti le analogie col pensiero di Levinas, laddove quest'ultimo tuttavia fonda la dimensione etica essenzialmente sull'obbedienza al comandamento divino e tutta la dimensione dell'incontro, del volto dell'altro è da considerarsi etica nella misura in cui quel comandamento la istruisce e la presenza d'Altri origina il mio primo dovere nei suoi confronti.

Tischner sottolinea, prima ancora della stessa dimensione dell'obbedienza ad un comandamento, l'orizzonte di libertà e di possibilità che i rapporti aprono e come la buona volontà dell'uomo tenda a desiderare il bene dell'altro, poiché essa riconosce nell'altro un valore in se stesso, un bene in se stesso.

E simmetricamente, Tischner definisce la tentazione, alla quale è però necessario acconsentire affinché divenga male: la tentazione è il desiderare il male dell'altro.

L'uomo è posto di fronte ad una scelta che spesso concerne il destino dell'altro; questo orientamento si traduce sostanzialmente nel permettere all'altro di esistere o nel non consentirgli di esistere.

In questa lacerazione tra opposti sentimenti, pulsioni, orientamenti, l'uomo si coinvolge con la totalità del suo essere, e Tischner sottolinea ancora una volta il tratto emotivo di questo coinvolgimento.

Ed al centro del suo pensiero, vi è l'intuizione che sia la coscienza la sorgente, il motore propulsivo di ogni atto umano. La coscienza nella sua intenzionalità e così come essa si manifesta con chiarezza negli atti. La coscienza si esprime come capacità di preferire, nella coscienza la persona si rivela a se stessa nel suo rapportarsi ai valori morali.

La coscienza stessa si definisce prima di tutto come coscienza esistenziale, intrinsecamente connessa con la nostra identità. Ed è molto significativo osservare come, all'interno della riflessione di Tischner, la buona fede sia da considerarsi un segno della buona volontà di quella buona volontà che è attestata dalla coscienza. Tischner afferma che «la buona fede è la coscienza» sintetizzando efficacemente in questo pensiero tutto il senso della buona volontà, del naturale orientamento al bene della coscienza, del suo stesso essere in buona fede, della sua stessa fragilità, di quella fragilità che vanifica parte dei suoi sforzi.

E, secondo Tischner, l'uomo che non ascolta la sua coscienza si riduce a vivere sul semplice piano dell'effettualità, in un mondo nel quale e del quale egli non coglie l'intrinseca dimensione assiologica.

Quest'ultima, desiderare il bene, vedere il bene, fare il bene, costituirebbe il *proprium* della coscienza, il vero senso di quel richiamo all'autenticità, all'essere se stessi.

E tuttavia, naturalmente, secondo l'autore, la vita morale deve tradursi in azioni, la buona volontà e il senso morale sono solo le condizioni affinché sorga il senso del dovere; esse non sono, di per sé, condizioni sufficienti al suo sviluppo, alla sua manifestazione effettiva e coerente nella realtà: maturare la coscienza di ciò che si deve fare non è ancora fare concretamente il bene.

Volere il bene, il senso morale sono solo momenti del dovere, momenti che debbono tradursi in azioni morali. Queste dimensioni sono strettamente legate, sono consequenziali proprio perché l'agire in modo morale trae origine dall'aver maturato un senso di consapevolezza e di maturità che si manifesta nella coscienza di essere in prima persona gli autori degli atti morali e responsabili dei suoi effetti.

Il senso di responsabilità, l'azione responsabile diviene l'ambito nel quale l'uomo, da solo o in unione con altri, può efficacemente volere il bene. Occorre avere molta forza interiore per realizzare il bene, per non venire meno alle proprie responsabilità. Purtroppo, l'uomo è fragile e questa sua stessa fragilità si manifesta in molti modi insidiosi, ad esempio nella forma della sensibilità orientata ad un solo valore. L'azione dell'uomo è limitata, spesso all'uomo manca una giusta visione, una giusta prospettiva sulla realtà, e conseguentemente la consapevolezza puntuale delle sue mancanze verso l'altro uomo.

In questo senso, e Tischner lo sottolinea con forza, un elemento fondamentale che obbliga l'uomo a prendere atto delle sue male azioni è la ferita, la sofferenza inferta all'altro uomo.

Ed ancora una volta, sottolinea Tischner con efficacia, se all'origine di ogni azione vi è la coscienza, la volontà dell'uomo, è, tuttavia, solo negli atti e nelle loro conseguenze che quest'ultime si traducono. L'uomo è, secondo Tischner, tutto nella sua coscienza, tutto nei suoi atti, espressione della sua coscienza.

La coscienza svela all'uomo stesso non solo ciò che egli ha fatto, quanto egli ha compiuto di male, ma anche chi egli veramente sia, la sua vera fisionomia. Infatti, l'esperienza della caduta porta, con sé il venir meno del credere nella propria buona volontà, il venir meno della fiducia in se stessi.

Il peccato può rendere più duri, può indurre a rimuovere la coscienza, a negare la presenza della colpa, e secondo Tischner, ad ogni peccato si accompagna la presenza di un trauma.

Questa riflessione tischneriana sul trauma si rivela particolarmente importante poiché è, a partire da essa, che si riconosce in colui che ha mancato anche, e forse essenzialmente, qualcuno da soccorrere.

Inizia, nel testo di Tischner, in seguito a queste considerazioni, una descrizione tanto articolata quanto perspicace e penetrante del malessere esistenziale che il male morale e segnatamente la colpa, avvertita come senso di colpa, porta con sé.

Il suo tratto ossessivo, il desiderio di liberarsi della coscienza della colpa, come di un testimone ignoto, il tentativo di accusare l'altro così come il suo opposto, l'attribuzione a sé anche del peccato non proprio si presentano come tante forme diversificate di una stessa

sintomatologia, di uno stesso malessere. Si crea come un circolo vizioso tra peccato e dolore un circolo infernale che avvelena tutti i rapporti umani.

E per riuscire a sottrarsi a questo circolo occorre, secondo Tischner, una forza sovrumana: i santi testimoniavano efficacemente quanto la colpa, il peccato attraversi ogni esistenza, e la coscienza profondissima stessa che i santi avevano di questa loro fragilità umana, della pervasività della colpa, renderebbe una viva testimonianza di questo.

Al tempo stesso, e qui sta tutta la forza e il dinamismo interno della riflessione tischneriana, la coscienza del peccato non solo non deve uccidere l'uomo, ma è spesso all'origine della crescita morale stessa dell'uomo.

Questo processo di riscatto e di maturazione può originarsi solo dall'onestà di riconoscere il peccato.

Questo coraggio di riconoscere le proprie colpe se si compie al di fuori della speranza può ingenerare la disperazione, l'annientamento di sé. Queste pagine che, nel testo dell'autore sono dedicate all'emergere del vero sull'uomo sono molto intense.

In esse, Tischner tratteggia, con particolare delicatezza e rispetto, il comparire ed il graduale emergere nella coscienza dell'uomo, ferito interiormente dalla coscienza della sua fragilità, dall'apparire della nuda verità, del desiderio di riprendere a vivere secondo i veri valori.

Affiora alla sua coscienza la sua sincerità, la sua verità interiore, la bontà intima del suo volere e questa verità è tutt'uno con la sua umiltà. È l'umiltà che la rivela: «La verità dell'uomo, la verità è l'umiltà, l'umiltà è la verità che abita nell'uomo».

Al di sotto, al di là delle illusioni, emerge il vero volto dell'uomo, la sua finitezza, la sua tragicità: la tragica discordanza tra ciò che egli desidera tra ciò che egli desidera e ciò che egli vuole ed è effettivamente in grado di fare. Emerge la dimensione reale della suo essere, la sua verità, il vero volto del suo eroismo.

Questa coscienza lucida «può condurre l'uomo alla disperazione». Solo l'umiltà può salvarlo per quel suo tratto di intima libertà: «nell'umiltà, l'uomo riconosce il suo valore ed anche il limite di quel valore». Ed uno dei terreni più fertili dell'umiltà è, alla luce dell'emergere della coscienza dei propri limiti, la coscienza del valore degli altri, il rispetto nei confronti dell'altro uomo.

Affiora la consapevolezza che all'origine della colpa, vi sia l'umana debolezza, l'umana cecità, l'incapacità di riconoscere ciò che è un valore.

Tutto il valore dell'umiltà risiede nel riconoscimento dei propri limiti e di quelli degli altri, nel più profondo riconoscimento dei limiti della condizione umana. Ed uno dei frutti più splendidi dell'umiltà è la richiesta di perdono. Ed in questo passaggio, è, secondo Tischner, cruciale la figura del confessore, del pastore d'anime che sostiene e consiglia l'uomo che ha sbagliato in questo difficile passaggio.

Ed in questo stesso momento di transizione, è, secondo l'autore, presente ed operante l'intervento divino capace di trasformare tutti i dolori preesistenti in una fonte di apprendimento: l'uomo fa proprio quanto egli ha colto dell'uomo ferito.

Anche nei confronti del peccato dell'altro uomo, vi è un compito arduo da assolvere: la vigilanza, l'attenzione, far sorgere nell'altro il senso di colpa sono tutti momenti di un'azione fraterna il cui fine non è solo quello di difendere se stessi dal male, ma è anche quello di soccorrere l'altro nel suo errore.

La prospettiva all'interno della quale, Tischner concepisce il significato profondo del peccato e quello del perdono è una prospettiva cristiana ed il senso profondo della remissione del peccato risiederebbe in questa speranza, in questo impegno a fermare il corso del male, ad interrompere il dilagare del male, il suo trasmettersi da un uomo all'altro.

E, secondo Tischner, è proprio nella trasformazione del male in bene, nella capacità di porre un argine al male, che si rivela la vera forza morale della gente.³⁶⁷

Questo compito faticoso ma fertile, l'inesausto tentativo di porre un argine al male sortisce un duplice effetto, non solo quello di riuscire effettivamente ad arginare un poco il male, ma anche quello di creare e di diffondere intorno a sé una vera e propria cultura della comprensione dell'altro uomo e del suo peccato, e, ed è questo forse il punto più alto di tutta la riflessione dell'autore, nel farsi largo della capacità di intravedere al di là, oltre e nonostante il fatto che egli abbia fatto del male, la sua originaria buona volontà. Permettere all'altro di essere, insieme camminare nella speranza.

Secondo Tischner, i Vangeli, l'etica cristiana che ad essi si ispira, contiene un'idea profonda del peccato,³⁶⁸ poiché i Vangeli affermano con chiarezza quanto sia grande la forza del perdono, quanto dal perdono possa ingenerarsi una nuova vita, quanto il perdono possa rigenerare l'essere umano, fargli riconquistare quella speranza interiore che è, secondo Tischner, tutt'uno con la fede.

Il pensiero di Tischner si propone come un pensiero sull'uomo, reale, concreto, storico e come un pensiero che cerchi di ridare speranza all'uomo contemporaneo.

Il mondo del lavoro è analizzato, da Tischner, come una dimensione della vita dell'uomo che dovrebbe essere luogo di incontro tra gli uomini e che invece, purtroppo, spesso si trasforma in luogo di scontro e di conflittualità, di divisione, di sfruttamento. Tischner ripropone diverse forme di sfruttamento dell'uomo sull'uomo, sfruttamento che egli descrive come quella dinamica perversa che impedisce all'uomo di valorizzare le sue capacità e la sua buona volontà.

Alle forme di sfruttamento già analizzate da Marx, Tischner affianca altre forme di sfruttamento, tra le quali, forse la più significativa è quella che fa riferimento a quelle forme di lavoro che servono unicamente a mantenere una situazione di ignoranza, di violenza, di oppressione.

³⁶⁷ Józef Tischner, in un altro testo, *Il libro del pellegrino*, op. cit., ricorda un momento cruciale nella storia della Polonia contemporanea, quando gli operai di Solidarność rilasciarono i poliziotti, probabilmente responsabili della morte dei loro compagni di lavoro, dichiarando che quella stessa mattina avevano fatto la comunione, che non potevano ucciderli.

³⁶⁸ Secondo Tischner, è naturalmente il peccato contro Dio, il più grave.

E di particolare interesse sono le considerazioni sull'orizzonte scientifico che viene meno al suo fine primario di ricerca della verità.

Le riflessioni sull'etica del lavoro si aprono ad una riconsiderazione complessiva dell'uomo, del senso della sua esistenza, del suo destino proprio perché nessuna modificazione delle strutture, sociali, politiche, di governo possono risolvere l'esistenza dell'uomo ed anzi quest'ultime si configurano ai suoi occhi come mere illusioni. Riaffermata la necessità per l'uomo di una speranza di salvezza oltre questa vita, l'autore si concentra sulla necessità di unificare le speranze tutte terrene, umane, con quelle soprannaturali; ed è in questa prospettiva, che anche la lotta contro lo sfruttamento nel mondo del lavoro appare in tutto il suo valore di momento di quella battaglia in difesa dell'essere umano, della sua dignità, contro le violenze del potere, contro la fragilità stessa dell'uomo che è all'origine del suo peccato.

Particolarmente intense e rivelative di una conoscenza profonda dell'animo umano sono anche le riflessioni dell'autore sul rapporto tra uomo e donna.

Della sessualità nel suo complesso, Tischner da una lettura estremamente positiva proprio perché ambito nel quale si manifesta la buona volontà dell'uomo e si cerca di realizzare l'unità nella diversità tra uomo e donna³⁶⁹. L'essenziale di questo rapporto è che le persone umane cessano di pensare solo a se stesse e che, proprio all'interno di questo rapporto, emerge la bontà della persona: «sei vero nella misura in cui sei capace di bontà».

Ed in questa stessa prospettiva, è presa in considerazione anche la vocazione religiosa.

Di quest'ultima si sottolinea come la castità sia volta alla realizzazione di una speranza più alta, come non venga meno nell'uomo di fede nessuno dei conflitti esistenziali, presenti in ogni vita, e come ogni altra forma d'amore abbia bisogno di speranza, una speranza che non essendo immediatamente legata alla tensione per la riaffermazione della vita deve essere la speranza che è più prossima a quei valori: la speranza che dà significato alla vita, il suo senso più profondo.

Vicina all'amore divino, che non cerca se stesso, la vita consacrata è libertà da alcuni sacrifici per adempiere ad altri sacrifici, ed è dei puri di cuore, poter vedere Dio.

Un'altra dimensione fondamentale della ricerca morale di Tischner è costituita dalla sottolineatura dell'importanza del dire la verità, essendo il diritto alla verità un diritto fondamentale.

E se vi sono circostanze nelle quali non è possibile e non è opportuna la sincerità, in tutte le questioni fondamentali, nelle questioni di libertà e di servitù, di giustizia e di ingiustizia, di vita e di morte, la sincerità è un dovere al più alto grado. Ed è nelle pagine

³⁶⁹ La figura femminile e la figura maschile sono analizzate con finezza e perspicacia psicologica. Dell'uomo si sottolinea essenzialmente forza, capacità di mantenere il senso della prospettiva. Della figura femminile la tensione a difendere la vita, una forte sensibilità e profondità che caratterizzano la sua predisposizione a far emergere l'umano nel bambino, nell'essere in formazione.

dedicate alla ricerca della verità, all'amore per la verità, che Tischner raggiunge i livelli più alti e penetranti di tutta la sua riflessione morale.³⁷⁰

La prima condizione fondamentale concerne il fatto che l'amore per la verità implica la ricerca, il perseguimento di altri valori.

L'esperienza del confessionale è la dimensione nella quale si raggiunge una conoscenza profonda dell'animo umano, nel suo segreto, nell'oscurità della coscienza. E tuttavia, instancabilmente, Tischner riafferma il valore della verità, pur misurando le parole, così come aveva già fatto in altri suoi testi, nella consapevolezza della sua responsabilità nel momento in cui egli parla al suo popolo, il popolo polacco degli anni in cui Tischner scrive, anni di regime, anni nei quali occorreva sopportare con pazienza molte sconfitte, senza perdere la speranza, anni nei quali solo la speranza più alta della fede poteva preservare gli animi dalla disperazione.

Molto penetrante in sede di riflessione morale è la sua sottolineatura sul rapporto, che occorre riconoscere come stretto, tra la verità e l'umiltà, scrive l'autore : «Un animo umile è una sorta di mondo interiore nel quale la mia e l'altrui verità mostrano la loro giusta dimensione».³⁷¹

Ed è sulla stessa lunghezza d'onda che si collocano le riflessioni successive sulla verità come dimensione assai lontana dalla dialettica e dalla confutazione.

La verità fondamentale resta, secondo l'autore, la verità sulla distinzione del bene dal male.

Scrivendo Tischner: “non tutto nell'etica si deve dimostrare”.³⁷² Di questo è una prova indiretta il caso ‘paradossale’ della menzogna eroica, detta per difendere la vita: “La menzogna eroica è un atto d'accusa contro il mondo che l'ha resa necessaria”.³⁷³

La ricerca della verità è un compito così difficile da assolvere e tuttavia esso si rivela fondamentale. La menzogna, la falsità dell'esistenza è l'ossessione dell'uomo contemporaneo, secondo Tischner, e di qui il richiamo, costante nel suo pensiero a ricercare la verità.

Un cammino faticoso ed arduo, quello della ricerca e dell'ammissione della verità, che impone all'uomo di aprirsi, passo dopo passo, un varco tra le illusioni.

Occorre comprendere la distinzione, non sempre chiara, tra luce e tenebre, rinunciare ad intercedere per se stessi, e soprattutto, con dignità, ammettere la propria miseria, poiché, solo in questo modo, possiamo prestar fede a quanto di grande è dentro di noi.

³⁷⁰ L'autore, scrivendo queste pagine, pensa sicuramente alla realtà politica contemporanea del suo paese. Questo richiamo è tanto più evidente in quanto egli richiama contestualmente il rapporto tra l'affermazione, il coraggio di affermare la verità e la libertà.

³⁷¹ Józef Tischner, *Myslenie wedlung wartosci*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000 (trad. it., *Il pensiero e i valori*, di A. Setola, CSEO, Bologna 1980

³⁷² Józef Tischner, *Myslenie wedlung wartosci*, op.cit.

³⁷³ *Idem.*

Incontrare il volto dell'altro, la ricerca della verità si svela come capacità di accettare innanzi tutto il vero su di sé, come capacità di cercare più in profondità, con onestà il vero sull'uomo : in questa ricerca, appare la vera natura dell'uomo, tutto sospeso tra l'aspirazione profonda al bene e la sua fragilità, la sua vulnerabilità.

Solo nell'umiltà si è veri, solo nell'umiltà può emergere e manifestarsi la verità.

È solo dal riconoscimento della realtà finita e fragile dell'umano che può emergere anche la sua grandezza. Questa sua stessa grandezza non può essere colta che nell'umiltà.

La verità dell'uomo, la sua grandezza emergono e prendono forma nel riconoscimento umile della sua realtà, dei suoi limiti.

Una delle questioni centrali che emerge dalla riflessione dell'autore concerne l'ammissione della possibilità di costituire un'etica tutta umana, laica, nell'accezione più alta del termine, senza far ricorso al divino, alla dimensione religiosa.

La posizione di Tischner, a questo riguardo, è significativamente caratterizzata da una grande onestà intellettuale ed apertura e presenta, a nostro avviso, uno dei tratti autenticamente fenomenologici della sua impostazione. Allo stesso modo, ed in certa misura per le stesse motivazioni per le quali aveva contrastato la visione tomista della fede cristiana, e non analizzeremo in questa sede se a torto o a ragione, egli rinuncia ad affermare, dal punto di vista teorico, la fede come necessità, come presupposto imprescindibile di una visione del mondo, e nel Medioevo, della visione del mondo e della prospettiva sull'etica che, in qualche misura, da quest'ultima era derivata.

In Tischner, vi è come una radicata fiducia, come una speranza profonda che l'uomo avverta dentro di sé la presenza di Dio, e che egli naturalmente ricorra a Dio per cercare una salvezza, per salvare la "parte migliore di sé", tradizionalmente individuata nell'anima, dalla violenza del male, dalla sua stessa fragilità, dalla malattia, dalla morte. Tischner pensava che non fosse necessario alcun ricorso all'argomentazione razionale, per riconoscere questo desiderio, questo anelito alla salvezza : una conoscenza profonda dell'animo umano li attesterebbe.

Molto profonda è, a questo proposito, la riflessione conclusiva di *Filozofia Dramatu* che tutta all'interno della drammaturgia, passa dalla visione greca della drammaturgia dell'esistenza, alla visione cristiana.

La tragicità greca, la mitologia greca era tutta centrata sulla ricerca dell'identità dell'individuo, sull'impossibilità per l'essere umano di essere se stesso, fedele a se stesso e coerente con i propri valori, ed al tempo stesso continuare a vivere nella città, al cospetto dei potenti, ma soprattutto al cospetto dei voleri imperscrutabili degli Dei. Ed i volti di Antigone, di Prometeo, come quello di Edipo, ed anche, mutatis mutandis, il volto di Medea e tutti gli altri, raccontano questa insolubile conflittualità, una conflittualità che si 'risolve' con il sacrificio della vita della figura centrale della tragedia: nel momento stesso nel quale le istanze interiori della figura eroica cercano di manifestarsi, o come nel caso di Edipo e di Medea non possono manifestarsi poiché esse sono così costitutive della loro identità da divenire un moto compulsivo, un destino implacabile, cala il giudizio e la condanna dei

poteri costituiti, dell'autorità della polis, e soprattutto degli Dei, degli Dei potentissimi e misteriosi, che sono descritti e forse percepiti, nella tragedia, così come nella mitologia come poteri sovrumani ed occulti e che nulla avevano di intimamente morale.³⁷⁴

Nella tragedia, nella drammaticità della condizione umana così come la avverte il cristianesimo, il cristianesimo delle origini, dei primi apostoli, della lettura di Paolo, delle prime comunità, la questione centrale è salvare l'uomo dalla morte, dalla dissoluzione, dal prevalere del male.³⁷⁵

Sia nei Vangeli, nell'episodio del dialogo sulla croce tra Gesù ed il 'buon ladrone', e in quello dell'incontro di Emmaus, entrambi presenti solo nel Vangelo di Luca, come pure nella lettera di Paolo, si fa riferimento, in forma implicita, fondamentalmente alla resurrezione dei corpi.

È un'eternità non disgiungibile dal presente, dalla condizione storica reale e finita dell'uomo ed è un'eternità che l'incarnazione di Gesù esprime nella sua compiutezza.

La salvezza cui si tende nell'affidarsi della fede è la salvezza della totalità dell'essere umano, della sua intima buona volontà, dei suoi desideri più sacri.

Scriva Tischner, in *Etyka wartości i nadziei*, che «intraprendendo una vita etica, l'uomo combatte per la sua umanità, per la realizzazione della sua buona speranza, per la salvezza di ciò che in lui è il meglio».

Ed aggiunge come sia «proprio al centro di questa battaglia, nell'interiorità, nell'insicurezza e nell'errore, al centro del senso di colpa e della (propria) innocenza che cresce l'apertura al sacro che salva». In questo contesto, così Tischner tratteggia il vero volto del sacro, il vero volto del divino nel quale egli intravede il volto amico, il volto dell'amico fidato dell'uomo, di colui al quale l'uomo si confida: «È l'amico fidato della speranza che con Lui e grazie a Lui, l'uomo e la sua bontà saranno salvati». Ecco, che Tischner sottolinea come per salvare un'esistenza occorra penetrare al suo interno e rinforzare dall'interno il principio stesso della vita, e come questa sia proprio la forma attraverso la quale Dio penetra nella più riposta profondità dell'animo umano: Dio agisce in questo stesso modo, la sua Grazia viene dall'alto, è libero dono dell'amore, (Essa) penetra nell'interiorità come una luce, la sua traccia è la fede è [...] una fede che è anche il senso

³⁷⁴ Si osservi, contestualmente, come questo fu l'elemento che produsse grave turbamento nei padri della Chiesa, pur all'interno di quello che non può che essere considerato come un misconoscimento fondamentale della grandezza degli antichi, della loro visione del mondo e della vita. Una penetrante, quantunque implicita, riflessione sul rapporto tra la visione greca e la visione cristiana della vita, emerge dal tessuto narrativo di un breve ma geniale racconto di Karen Blixen, *Il campo del dolore*. Pur non trattandosi di una trattazione saggistica, si evince da tutto il contesto una viva apprezzamento per il tratto antropologico della religione dei greci che rifletterebbe il mondo umano nella sua affascinante complessità e contraddittorietà.

³⁷⁵ Ci sia fatto di osservare, a questo stesso proposito, come originariamente la visione cristiana fosse molto più intrinsecamente ancorata a quella ebraica che concepisce la salvezza, l'escatologia come tutta presente ed operante nella storia, nel presente. Ed è per inciso proprio su questo punto che andrebbe intravista, una comunanza di pensiero di Levinas.

dell'umana dignità. Quello alla dignità, è, nel pensiero del pensatore polacco, un forte richiamo, proprio a partire dal fatto che egli vi intravede, al tempo stesso, il presupposto e la motivazione in virtù della quale è in corso la battaglia. Scrive l'autore: «salvare l'uomo vuol dire salvare in lui il senso del suo valore». E, contestualmente, riporta un celeberrimo pensiero di Blaise Pascal, che abbiamo già menzionato.³⁷⁶

L'umanità di Gesù, l'esperienza del rapporto dell'uomo con l'altro uomo, intesa come l'esperienza nella quale mi è dato di incontrare la drammaticità dell'altro, l'intima tragicità di ogni esistenza, ma anche la buona volontà dell'altro, il suo desiderio di fare del bene, la sua intima bontà sono al centro del mondo morale. Ed è proprio in questa esperienza di rapporto che, secondo l'autore avviene anche l'incontro con i valori morali. Questi ultimi hanno sì un fondamento oggettivo e tuttavia essi mi sono dati in questo rapporto, mi sono rivelati in questo rapporto, di essi faccio esperienza primariamente in questo rapporto.

E coerentemente, l'autore ricorda, in questa sede, come l'incontro debba mantenersi nell'umiltà, nella consapevolezza realistica della natura dell'altro, una consapevolezza che mai disgiunta dall'amore, dall'affezione per il proprio prossimo, non deve, tuttavia, mai tradursi in 'divinizzazione' dell'altro, in idolatria. E Tischner sottolinea, in questo in linea con molte riflessioni di Levinas, come sia proprio la percezione sobria dell'altro quale emerge nell'orientamento etico, e segnatamente in quell'orientamento etico che è originato da una visione profondamente religiosa, a proteggere l'uomo dal rischio dell'idolatria.

Nella prospettiva profondamente etica, intimamente religiosa, acquistano un significato l'amore donativo, lo spirito di sacrificio. La visione religiosa della vita conferisce un profondo significato al sacrificio intrapreso in nome del bene.

Ed è, secondo l'autore, nel 'discorso della montagna' che è da rinvenirsi l'espressione più intensa di questa verità di fede che si può sintetizzare nella speranza, che diviene certezza, che a coloro che avranno sofferto, sperato, lottato, che avranno mantenuto un cuore puro, a costoro sarà dato, di godere, nelle sue varie forme, della misericordia divina.

Ed è nell'intimo dell'animo umano, nella sua libertà più profonda, che l'uomo può volontariamente accogliere o non accogliere Dio. Scrive Tischner : «Poiché Dio è il valore più alto ne consegue che il riconoscere Dio o il non riconoscerlo é radicato nella sua ampia apertura alla libertà [...]».

Un'ancor più grande libertà scopre dentro di sé l'uomo quando egli si trova di fronte ai valori dell'anima (spiritualità), tanto più se etici. In questi frangenti, è, secondo l'autore, centrale il ruolo della voce della coscienza. Scrive Tischner : «se vuoi ciò che è più importante, offri più di tutto la libertà».³⁷⁷ Ed ancora una volta, Tischner ribadisce come la religione, la fede non siano una premessa necessaria all'etica, alla morale umana.

³⁷⁶ Blaise Pascal, *Pensés*, Rusconi, 1993, p.56: «La connaissance de Dieu sans celle de sa misère fait l'orgueil. La connaissance de sa misère sans celle de Dieu fait le désespoir. La connaissance de Jésus-Christ fait le milieu, parce-que nous y trouvons et Dieu et notre misère».

³⁷⁷ Józef Tischner, *Myslenie wedlung wartosci*, op.cit.

Scriva l'autore: «L'accoglienza della religione è l'accoglienza della speranza dell'ultima, (dell'estrema) salvezza». Come tale, essa è frutto della libera scelta (del libero arbitrio). Dio, come sorgente, fonte di questa speranza, opera nell'uomo come il valore più grande: «in verità chiama, ma non costringe». In questa libertà, è il valore della fede.

Non si deve vedere in questo tanto la sua debolezza, la sua miseria, quanto la sua grandezza. Morale e fede si congiungono, si uniscono e si confondono nell'interiorità dell'animo umano, poiché nel più profondo dell'animo umano sorge spontanea la sua più radicata e personale speranza, la speranza della salvezza.

Morale e fede non si incontrano e non si uniscono che nella libertà. Questa libertà è il senso, è la cifra dell'incontro tra l'uomo e Dio. La libertà è anche la traccia che l'incontro lascia dietro di sé: il valore della creatura umana risiede tutto nel mistero della libertà della sua coscienza.

X.III. - LA CONCEZIONE FILOSOFICA DEL DRAMMA

Introduzione

Vi sono molte considerazioni da farsi sugli scritti di argomento 'estetico' nell'opera di Tischner, scritti tra i quali forse il più profondo e più elevato è da rinvenirsi in *Filozofia dramatu*.³⁷⁸

Altri scritti, dedicati all'analisi di singole manifestazioni artistiche, generalmente di natura teatrale o più in generale letteraria e più raramente di altra natura,³⁷⁹ sono rivelativi, se non di una concezione estetica, nel senso teorico e sistematico del termine, quale era il pensiero estetico del suo maestro, Roman Ingarden, di un'attenzione abbastanza costante all'espressione artistica. Dell'espressione artistica Tischner seppe sempre cogliere tre tratti fondamentali: il tratto espressivo dell'esistenza dell'uomo, con le sue speranze, le sue gioie, i suoi dolori, il suo mondo morale; il tratto creativo e libertario del suo manifestarsi. Questo stesso tratto di libertà, di una libertà così intima e spontanea da suscitare un'apertura alla ricerca della verità, oltre tutte le ideologie, Tischner lo manifestò sempre anche nel proprio modo di esprimersi attraverso la scrittura e segnatamente in quelle sue opere 'letterarie',

³⁷⁸ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, wyd. II Znak, Kraków, 1998. L'opera si profilò sostanzialmente come esposizione organica dei temi svolti anche nel corso di quegli "amatissimi e frequentatissimi" seminari sul teatro che Tischner tenne presso la Scuola Teatrale di Cracovia, w *Państwowej Wyższej Szkole Teatralny*, oltre che, naturalmente, come una rielaborazione di riflessioni filosofiche di natura eminentemente etica, ed in questo senso occorre sottolineare come nella sua opera non vi sia mai un'attenzione alla dimensione estetica per sé presa; la dimensione estetica è sempre considerata in rapporto alla dimensione etica.

³⁷⁹ Józef Tischner, *Myślenie w żywiole piękna*, wyd. Znak, Kraków 2004. Pensieri raccolti e selezionati da Bonowicz e pubblicati postumi.

come *Historia Filozofii po góralsku*,³⁸⁰ opere tutte pervase da una libertà interiore profonda, candidamente soffusa di ironia, di quella semplicità ed incisività del parlare al cuore dell'uomo, che egli sempre manifestò.³⁸¹ A questo proposito, occorre sottolineare, come Tischner sempre fece, le potenzialità creative, nella loro *coloritura* personale ed in questo profondamente estetiche, dell'espressività umana non solo propriamente artistiche - nel senso di poetiche - ma della gestualità, del gesto, dell'espressività corporea tout court, che aprono al dialogo ed all'incontro con l'altro uomo.

Un terzo aspetto è costituito dall'avvertimento profondo dei rischi insiti nell'orizzonte estetico, fino a parlare di una vera e propria dannazione estetica. Più in generale, Tischner afferma che il mondo estetico non deve essere idealizzato; ogni idealizzazione, ogni tensione alla perfezione è destinata a svelarsi illusoria, quando non soggetta ad un epilogo drammatico.

L'attenzione del presente lavoro non sarà pertanto rivolta al portato teorico, forse sotto certi profili relativo, delle singole analisi circoscritte, dedicate peraltro spesso a temi classici della storia del pensiero estetico,³⁸² quanto piuttosto alla presenza, anche in questi scritti, di alcuni tratti essenziali, fondamentali ad intendere il significato ed il valore del messaggio che l'autore ha voluto esprimere e trasmettere.

Due in particolare sono gli elementi che emergono come significativi ed emblematici, portatori di un senso e di un'incisività destinata ad esercitare un'influenza profonda, nel momento storico e nel contesto in cui queste riflessioni estetiche videro la luce.³⁸³

Il primo elemento che occorre sottolineare è, proprio alla luce del contesto storico, ideologico, sociale nel quale queste lezioni sul teatro, queste recensioni vennero tenute o scritte, e pensando ai destinatari ai quali Tischner le rivolse, la loro finalità ultima. La consapevolezza del contesto storico in cui furono espresse e la comprensione della loro finalità profonda fanno gradualmente emergere la strettissima saldatura tra queste considerazioni di natura per così dire estetica ed il mondo morale dell'autore, vero cuore del

³⁸⁰ Józef Tischner, *Historia Filozofii po góralsku*, Znak, Kraków 1997.

³⁸¹ Un'ironia, quella di Tischner, sempre espressione dell'amore evangelico. Si osservi, per inciso, anche l'uso filosofico morale che Tischner faceva di espressioni tratte dal mondo dell'arte, l'abbondanza di immagini e di metafore nei suoi scritti.

³⁸² Temi quali la catarsi della poetica aristotelica, l'estetica di Kant, il pensiero filosofico e morale sotteso alla *Commedia* di Dante, al *Faust* di Goethe, oppure ad opere teatrali di autori polacchi.

³⁸³ Influenza profonda non solo nella formazione degli allievi di Tischner nel mondo accademico, ma più in generale sul folto novero di coloro che ne seguivano l'evoluzione del pensiero, nel corso delle conferenze, delle letture bibliche, negli interventi brevi ma puntuali usciti con cadenza periodica su Znak ed in ultimo, ma non meno importante, di coloro che prendevano parte a quegli incontri popolari sui monti Tatra nei quali la più genuina espressione della libertà e spontaneità montanara rappresentava il ricettacolo virtuale di riflessioni più profonde e di ampio respiro e prospettive. Si ricordi, a testimonianza della traccia lasciata dal pensatore polacco, che dopo la sua morte, dal 5 all'8 maggio si tiene ogni anno a Cracovia un momento di studio, rievocazione, riflessione, sulla sua figura, nel corso del quale sono anche previsti canti e danze, come si faceva in quegli incontri sui monti Tatra da Tischner ispirati e guidati.

suo pensiero³⁸⁴ o, più precisamente, la finalità etica che egli intravedeva nell'espressione artistica, "buona" solo se finalizzata ad introdurre all'orizzonte dell'etica.

Un secondo elemento essenziale si configura quindi, e del tutto consequenzialmente, come la sottolineatura del valore fondamentale della naturalezza e della libertà dell'animo umano, una libertà interiore che deve potersi esprimere sia nella creatività artistica *tout court*, che nel riconoscimento del carattere spontaneo dell'orientamento fondamentalmente al bene dell'animo umano, e quindi del tratto di umanità, prima ancora che di dovere, della dimensione morale.

Un altro elemento significativo, nel contesto di presente lavoro, è costituito dall'attenzione dell'autore al tema del corpo, della corporeità, attenzione di natura essenzialmente etica, psicologica, psichiatrica e tuttavia una concentrazione sul linguaggio corporeo la sua, che seppe cogliere il tratto liberatorio e quindi anche terapeutico della fantasia e della creatività.

Un tratto libertario e liberatorio quello dell'espressione artistica che poteva svolgere un ruolo significativo in quel processo di emancipazione non solo dall'ideologia totalitaria del socialismo reale³⁸⁵, ma anche nei confronti di quella patologia diffusa che ogni regime totalitario crea nella popolazione.³⁸⁶

In un mondo nel quale l'ideologia dominante orientava e subordinava tutto all'orizzonte materialista ed ai fini sociali intesi puramente come soddisfacimento dei bisogni materiali, sognare, creare, trasfigurare, immaginare, parlare di arte e creatività, dei desideri dell'uomo era già un atto di uomini liberi.³⁸⁷

La dimensione etica, così come la dimensione estetica, si profilano come il terreno ideale di incontro tra credenti e non credenti, come il luogo nel quale coloro che non possono più finalizzare la loro esistenza solo al soddisfacimento dei bisogni materiali, e che tuttavia non hanno maturato alcuna fede religiosa, si predispongono naturalmente al riconoscimento di alcune verità sull'uomo, sulle motivazioni profonde dell'esistere. Vivere i valori etici e "sognare" con la libertà dell'artista e del poeta sono esperienze che restituiscono l'uomo a

³⁸⁴ Come anche della sua predicazione pastorale.

³⁸⁵ Si pensi, come esempio di quella fobica e tristemente nota stigmatizzazione della dimensione estetica e creativa della vita, ai caratteri architettonici ed urbanistici di Nowa Huta, enorme sobborgo operaio di Cracovia. Per menzionare soltanto uno dei molti effetti dell'estetica del regime sovietico, la bieca persecuzione della musica contemporanea, intendendo per musica contemporanea, capolavori di compositori quali Prokofiev, etc. Cfr. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, p. 87, laddove l'autore sottolinea come non possa darsi una visione universale ideologica ed astratta dell'uomo, che prescindendo dall'individualità concreta dell'essere umano.

³⁸⁶ Un'azione repressiva che, caricando di connotazioni negative dimensioni neutrali, quando non addirittura "naturali e necessarie" dell'esistenza, finisce col sortire l'effetto opposto a quello desiderato, esasperando, piuttosto che contenendo turbe intime e nascoste dell'animo umano, che sono espressione di quella permanente conflittualità tra istinti, passioni, istanze opposte e forse inconciliabili.

³⁸⁷ Scrive Tischner, in *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 95, che uno dei tratti che emergono nell'esperienza è «la gratuità della bellezza».

se stesso; che valorizzano il suo essere, anche al di là e oltre il livello della sua vita puramente biologica e materiale, ed incrementano dentro di lui il valore della speranza nel proprio destino e nel futuro comune. La dimensione etica come la dimensione estetica, e la dimensione assiologica sottesa ad entrambe, sono espressione dell'inclinazione dell'uomo ad esprimere delle preferenze, e quindi non solo a formarsi una visione oggettiva, scientifica del reale, ma a coinvolgersi profondamente in qualcosa in cui crede. Al tempo stesso, e Tischner lo ricorda costantemente, entrambe queste dimensioni riconducono, e devono ricondurre l'uomo in ultima istanza alla realtà.³⁸⁸

Qui appare illuminante un'osservazione dell'autore: «Tutto il fascino del mondo dei valori nasce dal fatto che nulla di tal mondo ci viene imposto con la violenza».³⁸⁹ Illuminante poiché rivelatrice di una verità che non può essere imposta dall'esterno, ma solo cercata, scelta spontaneamente e liberamente dall'uomo.

Ancora più profondamente, la vitalità e la verità della dimensione etica consiste nell'autenticità dell'esperienza dell'incontro, un'esperienza che si apre alle forze creative, libere, imprevedibili dell'amore.

La dittatura e paradossalmente anche la reazione popolare, spontanea ma anch'essa patologica, a questo sistema, ovvero il tentativo di nascondersi in un *underground*, hanno entrambe alla loro base un pensiero preconconcettuale sull'uomo, una visione astratta dell'uomo in generale che esercita una intrinseca violenza sulle forze creative morali e spirituali del singolo.³⁹⁰

³⁸⁸ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 93.

³⁸⁹ Józef Tischner, *I metodi del pensare umano*, op. cit., pp. 111-123.

³⁹⁰ Alla base dei regimi totalitari vi è l'intento di dominare sulla vita dell'uomo, dei singoli uomini così come della collettività, sotto la pretesa di realizzare il loro bene. In realtà, ciò che è sacrificato fin dall'inizio e che quindi è perduto per sempre è la spontaneità e l'autenticità dell'incontro, che uniche possono far sorgere o risvegliare l'amore per l'uomo, e non solamente il sedicente amore per l'umanità. All'origine di tutto questo vi è una grande paura nei confronti dell'altro uomo, della sua libertà interiore. Vi è una grande paura nei confronti di tutto quanto è libertà. In fondo, questo ci induce a pensare che non solo non si riconoscono le risorse della coscienza, ma che poiché se ne intuisce la portata, si cerchi di dominarle, spegnerle, renderle esangui orientandole e finalizzandole unicamente all'assolvimento di un dovere, un dovere "sociale", un dovere "politico", sempre e comunque un dovere che si erge al di sopra dell'uomo reale con le sue aspirazioni ed i suoi desideri e bisogni concreti. Si crea così quella diffusa patologia sociale ingenerata dalla mancanza di libertà, dall'astrattezza dei fini dello stato e della nazione, dal controllo ideologico ossessivo ed ossessionante. In questo contesto, anche la creatività artistica verrà letta dal potere come una manifestazione istintiva e soggettiva, che manifesta una libertà interiore intollerabile e pericolosa. La connotazione materialistica del socialismo reale lo rendeva sospettoso di ogni lettura interpretante della realtà che andasse oltre la pura riproduzione e rappresentazione del reale, un reale sostanzialmente da celebrarsi. Una realtà alla quale si doveva programmaticamente e supinamente aderire, una realtà *tangibile*, in realtà alterata da una percezione della storia orientata a monte in senso ideologico. In questa prospettiva, soggetto di questa rappresentazione sarà pertanto sempre il *popolo* e non l'individuo, e le istanze individuali dovranno essere subordinate a quelle del collettivo. Cfr. anche, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 87, laddove Tischner sottolinea che non può darsi una visione universale astratta dell'uomo senza far riferimento ad un essere umano nella sua individualità e concretezza.

Il tentativo di instaurare con la violenza una verità pregiudiziale sull'uomo, tentativo che si ammantava di una pseudo-scientificità ed apoditticità mette a tacere ciò che gli «gli occhi vedono, gli orecchi odono, i cuori sentono». Non dobbiamo dimenticare che, nel momento in cui Tischner scriveva, nella vita del suo paese, la spontaneità, la naturalezza del sentire di intere generazioni, fin dalla più tenera infanzia, veniva effettivamente sacrificata in nome di un sapere preconcepito sull'uomo.³⁹¹

La tragicità dell'esistenza

Tischner concepiva la tragicità come una dimensione connaturata all'esistenza dell'uomo.

Scrivono l'autore che «il mondo dell'uomo è la scena del suo dramma»;³⁹² «l'incontro è il momento nel quale raggiungiamo l'evidenza viva della tragicità dell'altro e mediamente anche della nostra».³⁹³

Il pensiero stesso si definisce, secondo l'autore, come aspirazione a spiegare il mistero della tragicità dell'esistenza umana, di quell'intrinseca tragicità della quale avverto la presenza nell'incontro con l'altro: «La tragicità umana è l'intreccio di ciò che è buono con ciò che è cattivo, della sublimità con la minaccia della degradazione, della vita con la morte».³⁹⁴

Scrivono l'autore che «il pensiero radicalmente filosofico è una forma di ribellione preferenziale contro la tragicità del mondo» ed in questo senso il pensiero si chiarisce come un pensiero dei valori.

Il pensiero, che è suscitato dall'incontro con la tragicità dell'altro e della vita stessa,³⁹⁵ è chiamato a cercare di portare risposte a questa drammaticità della condizione umana e

³⁹¹ Questa pseudo-scientificità è centrata sul principio di identità di quanto si proclama il vero, nell'affermazione del quale una forma di deduzione logica, come si diceva orientata ideologicamente ab origine, parrebbe conferirgli la dignità dell'argomentazione apodittica. *I metodi del pensare umano*, op. cit., pp. 111-123.

³⁹² Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 179. Scrivono l'autore: «Świat człowieka jest scena jego dramatu».

³⁹³ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1982, trad. it. di A. Setola, *Il pensiero e i valori*, CSEO, Bologna 1980 - alla quale si fa riferimento per le citazioni - p. 33 e seguenti. Scrivono Tischner nella prefazione a *Filozofia dramatu*, p. 11: «Rozumieć dramat, to zrozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną» (comprendere il dramma, comprendere questo, significa comprendere che l'uomo è un essere drammatico).

³⁹⁴ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit. Scrivono Tischner in *Filozofia dramatu*, p. 77: «Demon możliwy odgrywa w filozofii dramatu taką samą rolę, jak demon realnie istniejący» (Il demone possibile (immaginario) ricopre nella filosofia del dramma lo stesso identico ruolo del demone reale dell'esistenza). Alcune pagine più avanti, aggiunge che le domande fondamentali, quelle dalle quali trae origine la filosofia, sono senza dubbio l'invocazione del dolore, in *Filozofia dramatu*, p. 77.

³⁹⁵ Scrivono Tischner che il momento stesso del dialogo è spesso attraversato da tensioni drammatiche. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 80.

queste risposte non possono e non debbono limitarsi alla pur fondamentale ricerca della verità, devono tradursi in atti *taumaturgici* nei confronti dell'umanità sofferente.

Tischner concepisce il pensiero stesso come ribellione e lotta contro il male. Nella sua visione del rapporto tra lotta e contemplazione, l'urgenza dei bisogni dell'uomo concreto, l'orizzonte stesso della realtà e della storia sono e devono essere l'ambito entro il quale deve potersi esercitare anche il pensiero.³⁹⁶ Se così non fosse, il pensiero stesso, e più in generale ogni forma di rielaborazione teorica, narrativa, letteraria, etc., sarebbe condannata ad esprimersi esclusivamente come uno sterile sfogo, come forma malinconica e rassegnata dei confronti di un'esistenza nella quale non si è avuto il coraggio, né la forza di penetrare a fondo assumendo su di sé l'intera responsabilità del proprio destino.³⁹⁷

Per contro, il coraggio e la speranza sono le forze vitali dell'esistenza e di conseguenza il vero alimento anche del fare filosofia.³⁹⁸

La speranza apre al desiderio di realizzare quei valori per cui vale la pena vivere, nella realtà storica concreta. Più grandi della vita stessa, che pure è dotata di un altissimo valore, sono quei valori morali in nome dei quali si vive. E se nell'esistenza di ogni uomo vi è un tratto drammatico, e più in profondità tragico, questa sua fragilità non è la totalità del suo essere, né è fine a se stessa. La profondità della coscienza umana, la sua intrinseca libertà, il suo bisogno di amore ne fanno il cuore dell'esistenza stessa, un'esistenza che si alimenta sempre di una speranza.³⁹⁹

La drammaticità e la tragicità dell'esistenza, così profondamente espresse nel teatro, quando riconosciute e confessate, aprono un varco nel cuore fraterno dell'altro uomo. La verità sottesa all'azione scenica del teatro è quella del dialogo, un dialogo tra esseri umani reali.⁴⁰⁰ Tra luci ed ombre, l'esistenza reale poggia su una conflittualità reale che non può in

³⁹⁶ Cfr. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 74.

³⁹⁷ Di grande acutezza si rivela, nell'analisi tischneriana della malinconia, la discrepanza tra una ricchezza di desideri e di immaginazione da un lato e la non incisività di questo mondo ideale nell'esistenza del soggetto, la sua mancanza di autentico coraggio.

³⁹⁸ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 74. Scrive Tischner che le domande e le risposte, si intende quelle della riflessione, nascono dalle necessità, dalle richieste e dai bisogni reali dell'uomo. Sono le miserie e la povertà del mondo reale ad istruirle. Cfr. *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 74

³⁹⁹ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, p. 84. Tischner sottolinea costantemente nella sua opera la centralità ed insostituibilità della coscienza umana. Nei campi di concentramento coloro che erano ad un passo dalla fine, oppressi fino alla morte dalla violenza dei loro carnefici, pur tra molte angosce e paure, miserie, dolori fisici e morali, erano ancora esseri umani e per questo vivi; mentre coloro che potevano tutto, che avevano diritto di vita e di morte sugli altri e che portavano il teschio sul loro copricapo, poiché mettevano a morte, costoro non erano più umani, erano del tutto disumani, come automi, esseri già morti, morti dentro (cfr. *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 204-205).

⁴⁰⁰ Scrive Tischner che l'insorgere di una vera domanda, una domanda sull'essenziale, presuppone la "vicinanza" - Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, p. 75. Ed in questo senso, essa differisce moltissimo dalla dimensione dialettica, definita da Tischner come quella dimensione che rimane nel "rapporto" tra due esseri nei quali è oramai debolissimo il sé della coscienza

alcun modo essere ridotta alla pura conflittualità ideologica e che ha, a suo fondamento, la struttura assiologica del senso stesso della vita.⁴⁰¹

Speranza e disperazione si giocano nella vita vera, reale dell'essere umano in rapporto a dimensioni esistenziali reali e concrete, le quali sfuggono alla definizione, poiché è proprio dell'uomo vivere fino in fondo un'esperienza, un incontro che non può essere sussunto sotto categorie concettuali, né sociologiche, né politiche.⁴⁰²

Incontrare l'altro significa incontrare il suo dramma interiore. La tragicità nasce dal fatto che ogni valore, il valore stesso della vita, può essere distrutto. Amare significa temere per l'altro.⁴⁰³

L'orizzonte della tragedia è sempre aperto, vi è sempre la possibilità che il male prevalga, che i valori morali siano travolti dalla violenza. Questa possibilità è reale, in un tempo e luogo reali, e coinvolge l'esistenza di esseri umani reali.

È grazie all'incontro con l'altro che scopriamo non solo la trama nascosta del mondo, la conflittualità tra bene e male, giustizia ed ingiustizia, libertà e potere totalitario, e conseguentemente comprendiamo anche la struttura "gerarchica" del mondo.⁴⁰⁴

Attraverso questo incontro, avvertiamo con più struggente acutezza che il mondo non è affatto come potrebbe o dovrebbe essere. Da questa percezione di ingiustizia nasce sia la ribellione nei confronti di tutto quanto esiste sia progetti ed azioni per portare rimedio a questo stato di fatto.

Collocandosi in questa prospettiva, la coscienza umana inizia ad elaborare un pensiero sulla realtà, un pensiero che, non solo non si limiti al riconoscimento della presenza del dolore e dell'ingiustizia nella realtà, né che si limiti a cercare di spiegarsi la presenza del male nel mondo, quanto, piuttosto, un pensiero che a quest'ultimo cerchi di contrapporsi, elaborando una strategia di riscatto, tenendo desta la speranza nell'umanità.

Il fine di questo pensiero, infatti, non è quello di esprimersi come una ribellione nichilista che punti alla distruzione del mondo o all'autodistruzione, ma è quello di comprendere per portare conforto.

⁴⁰¹ Tischner considerava il bene come un assioma del dramma stesso - Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 91.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 95. Scrive Tischner che la bellezza non può essere preannunciata; la bellezza, l'essere umano che appare tale ai nostri occhi, non assomiglia a nessun altro nel mondo circostante né a nessuno, a nulla di ciò che è annoverato tra i nostri ricordi. Contestualmente Tischner ricorda il momento in cui in *Anna Karenina* Lewin incontra Kitty; egli crede di sapere tutto di lei, di ricordarla, e nonostante ciò, lei riesce a sorprenderlo. Tischner sottolinea anche il tratto trascendente della bellezza proprio perché si distingue da ogni altra forma di bellezza. Tischner porta anche l'esempio, tratto da un racconto di Mzosez, della relazione tra i fidanzati, una relazione la cui intrinseca naturalezza e libertà non possono essere ricondotte a fini sociali.

⁴⁰³ Nell'amore, vi è fin dall'inizio la minaccia della separazione, la minaccia del tradimento. Può far soffrire, può tradire solo colui nel quale avevamo riposto la nostra fiducia.

⁴⁰⁴ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 234 e p. 249.

Libertà e fedeltà

A partire da una riflessione sul pensiero di Heidegger, Tischner conserva la dimensione dell'autenticità, della fedeltà a se stessi, dimensione che libera l'essenza stessa dell'uomo riscattandolo dalla morte.⁴⁰⁵

Da quest'orientamento, l'uomo trae il coraggio di essere se stesso, «quel coraggio radicale che è la risposta alla coscienza di dover morire».⁴⁰⁶ E questa riflessione si conclude con la sottolineatura, fondamentale anche per Tischner, che la libertà sia questo essere se stessi, questo divenire se stessi.

È fondamentale tuttavia osservare come Tischner non segua fino in fondo Heidegger su questo punto, ma riorienti alla speranza anche le sue considerazioni sull'essenza della libertà. Scrive l'autore che in Heidegger: «la libertà in quanto libertà, questo fondo del Dasein [...] si manifesta alla nostra coscienza come il nostro essere per la morte, come il nostro essere destinati alla disperazione [...]. La libertà è un fatto tragico. Heidegger lo vede chiaramente: è il nulla che nientifica».

E commenta l'autore: «In tal modo la libertà è stata inserita nell'ambito assiologico immediato creato dalla percezione umana della morte».⁴⁰⁷

Le riflessioni di Tischner proseguono, andando oltre la prospettiva heideggeriana, per ricondurre la definizione stessa della libertà entro un più ampio ed articolato orizzonte assiologico.

La libertà si profila come un valore al quale tendere, il cui senso ultimo si apre ad un orizzonte più vasto, entrando in relazione con altri valori, quali l'umanità dell'uomo, il senso della giustizia e l'amore, valori in nome dei quali la libertà può essere sacrificata, senza essere per questo perduta completamente, poiché in qualche misura la realizzazione dei fini superiori ne costituisce la vera destinazione.

Secondo Tischner, la libertà è fondamentale poiché è alla radice di ogni riflessione, essa è quella dimensione preliminare che ci consente di essere coscienti della nostra presenza nel mondo. Scrive l'autore che «la libertà che si cela nel profondo della coscienza fa sì che il presente diventi la nostra esperienza».⁴⁰⁸

Questa libertà, tuttavia, non può essere considerata come fine a se stessa: l'uomo fa un'esperienza intima e segreta del valore, quell'esperienza che lo rende consapevole di prendere in consegna un'eredità che gli viene dal passato. La coscienza del valore orienta la libertà ad un fine il cui compimento è il senso stesso della vita. Scrive l'autore che

⁴⁰⁵ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 223. Si tratta del concetto di "Entschlossenheit", che si definisce come la dimensione dell'autenticità, della fedeltà a se stessi. Cfr. F. Nietzsche, *Nascita della tragedia*.

⁴⁰⁶ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 223.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 234.

«Scegliamo per incarnare qualcosa nella vita e ciò che incarniamo nella vita è sempre un valore».⁴⁰⁹ Quantunque di esso non si abbia sempre una coscienza certa ed inequivocabile, avvertiamo distintamente come la nostra esistenza si giochi in un mondo che non è costituito da pure possibilità teoriche: «Un mondo di verità e di menzogna, di felicità e di infelicità, di giustizia ed ingiustizia, di onestà e disonestà, di onore e di indegnità. Essendo al centro di un mondo di valori, la libertà è prima di tutto affermazione di valori positivi».⁴¹⁰

Scrivono l'autore che «la libertà risplende della luce di una generosità che genera una superiore sapienza ideale, la cui felicità è: permettere al bene di essere».⁴¹¹

Nelle rielaborazioni successive del pensiero dell'autore, questa stessa intenzionalità libera della coscienza si chiarisce come un valore e l'identità stessa della coscienza, dell'io, si definisce come un io assiologico: «l'assiologicità è la sua realtà immanente e totale».⁴¹² Questo significa che la coscienza intenzionale, costitutivamente assiologica, secondo Tischner, precede e rende possibile la realizzazione degli stessi valori: «L'io assiologico è un valore positivo nel senso assoluto del termine. Le intenzioni in sé in tutte le loro varietà costituiscono l'affermazione permanente della sua assiologicità».⁴¹³

Nella sua "purezza", la dimensione assiologica, costitutiva dell'identità della coscienza, chiede di poter essere realizzata nello spazio e nel tempo.⁴¹⁴

Ora, se questa individualità, questo io assiologico è il fondamento della coscienza e del senso stesso della mia presenza nel mondo, essa si realizza e si compie entrando in rapporto con il mondo e soprattutto entrando in rapporto con l'individualità dell'altro.

Scrivono l'autore: «L'amore è una comunicazione o meglio una comunione che si sviluppa a livello dell'individualità assiologica. È un processo reciproco di perdita del proprio valore nel valore dell'altro e di recupero di esso negli atti d'amore con i quali l'altro risponde all'amore».⁴¹⁵

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 235. Questo orientamento della libertà all'ethos ed al bene ne è intrinsecamente la vera destinazione e Tischner ricorda contestualmente il valore della "generosità", sottolineato da Max Scheler. Si comprende allora bene come questo sia anche la destinazione del pensiero filosofico, inteso come amore al sapere, un sapere che deve riferirsi, come pensava anche Heidegger, alla "verità della vita".

⁴¹² *Ibidem*, p. 249. È fondamentale osservare contestualmente come l'assegnazione di un carattere costitutivamente assiologico alla coscienza rappresenti l'apporto creativo più significativo del pensiero di Tischner e costituisca il nucleo più originario della sua stessa riflessione.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 249-250.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 251. È lo stesso Tischner a ricordare contestualmente l'evoluzione del suo pensiero in relazione alla definizione del tratto intenzionale della coscienza. Ancora nel 1964, in *Czym jest ja transcendentalne in Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, Tischner scriveva che «L'io trascendentale è la natura costitutiva della coscienza», mentre in *Myślenie według wartości*, Tischner identifica l'io trascendentale con l'io assiologico. Ci viene fatto di osservare come su questo processo abbia esercitato un ruolo significativo la lettura del pensiero di Emmanuel Levinas.

⁴¹⁵ Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., p. 252.

Libertà e destinazione della libertà

Certo, e Tischner non solo non lo nega ma lo sottolinea, la libertà per sé presa, nella sua pura semplicità ed astrattezza, pur essendo un valore, poiché è *conditio sine qua non* di quella libertà di coscienza che deve poter presiedere, essere l'origine ed orientare, ogni azione nell'esistenza, rivela un tratto abnorme, che genera stordimento e vertigine, che può indurre l'uomo a vacillare sull'abisso del nulla.

La drammaticità dell'esistenza è legata alla coscienza che rovina e salvezza siano nelle nostre mani, ovvero che vi sia un'interiore libertà di coscienza che conserva un margine di decisionalità, anche nelle condizioni più dure, nelle quali tutto sembra determinato dall'esterno,⁴¹⁶ nonché all'avvertimento dell'insorgere nell'animo umano di un desiderio, inestinguibile ed al tempo stesso inappagabile, di bene.

Dallo iato tra desiderio e realtà sorge nell'animo umano il germe della disperazione, ma al tempo stesso come una riaffermazione, centrata sulla speranza, del valore in sé, del significato per la vita stessa dell'uomo, di quel desiderio di bene.

Tischner mette in luce come l'uomo sia il soggetto di questo dramma, proprio a partire da una riflessione ontologica sulla sua esistenza come un'esistenza che è dotata di una sua, sia pure non assoluta, identità ed autonomia strutturale.⁴¹⁷

Se all'origine vi è un'intima libertà, vi è anche una libertà di coinvolgersi nel proprio destino e nel destino dell'altro. Sottolinea l'autore come la partecipazione alla drammaticità dell'esistenza sia il far propria, l'assumere su di sé la propria esistenza, conservando un'intima speranza di salvezza.⁴¹⁸

Il desiderio del bene proietta un fascio di luce ad illuminare e comprendere anche le tenebre della vita dell'uomo. Al tempo stesso, l'esperienza primaria dell'incontro con l'altro, quella rivelativa della sua e della mia libertà interiore, e tuttavia anche della sua e della mia intima tragicità, mi rivela l'impossibilità di entrare in possesso del suo volto, quel volto che è espressione del suo essere più profondo, o meglio che è il suo essere, ma al contempo mi induce a fare l'esperienza fondamentale dello stupore di fronte all'intima verità dell'altro.

⁴¹⁶ Cfr. Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970. Il saggio costituisce uno sviluppo della relazione svolta da Ingarden al XIV Congresso Internazionale di Filosofia di Vienna nel settembre 1968. Di questo testo esiste una traduzione italiana a cura di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982.

⁴¹⁷ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 13. Tischner sottolinea come la drammaticità nasca dalla libertà interiore dell'uomo, di un essere umano costitutivamente, ontologicamente libero. L'essere umano, ricorda Tischner, è in questo senso "un essere per sé". Cfr. Ingarden il quale in *Über die Verantwortung*, cit., sottolinea come l'io costituisca l'ultimo fondamento dell'unità del flusso di coscienza e porta per contro l'esempio della schizofrenia come caso limite della dissociazione.

⁴¹⁸ *Ibidem*. Tischner sottolinea come il sorgere della coscienza della mia intima libertà e della strutturale drammaticità dell'esistenza sia all'origine di quel processo di maturazione che mi induce a conferire un significato all'esistenza e a lottare contro la presenza del male.

Questo stupore è all'origine dello stesso pensiero filosofico. L'incontro con l'altro è l'incontro con una dimensione della quale faccio un'esperienza profonda, e rivelativa dell'intima verità dell'altro uomo, un'esperienza tanto vera quanto indefinibile. La realtà stessa del volto sfugge a qualsiasi definizione, in virtù della sua intima vitalità e libertà.⁴¹⁹

Questa dimensione è una forma di accesso privilegiato alla consapevolezza della presenza nel mondo umano di bene e male e del fatto che l'intima drammaticità dell'esistenza dipende fundamentalmente da due fattori: la fragilità e debolezza dell'uomo ed i limiti della sua comprensione della realtà e del senso stesso dell'esistenza.

Se l'incontro con l'altro, la sua presenza mi apre la via all'intuizione dell'esistenza stessa, al percepire, sia pur in una forma che non può mai tradursi in definizione, ciò che l'esistenza, che l'esistere è, l'avvertimento appena successivo è la percezione che questa presenza, questa esistenza non è quale dovrebbe essere, che la vera vita è assente.⁴²⁰

La dimensione agatologica dell'esistenza induce a riflettere sulla realtà e ad orientare l'azione con il fine di realizzare il bene, anche nelle situazioni estreme nelle quali occorre dare prova di libertà, discernimento, coscienza.⁴²¹

Di grande rilievo è l'interpretazione dell'intenzionalità della coscienza, nelle opere della maturità dell'autore, come strettamente legata al portato dell'esperienza primaria dell'incontro, un'esperienza nella quale l'intenzionalità dell'altro mi è rivelata dalla sua espressività, anche emotiva.⁴²² È contestualmente significativo osservare come Tischner, differenziandosi su questo punto dalla concezione di Ingarden, si richiami fundamentalmente al pensiero di Max Scheler, dal cui pensiero sul tragico, l'autore trasse un'influenza profonda.⁴²³ Al tempo stesso, e Tischner lo sottolinea con forza, "l'io assiologico", ovvero, nella concezione tischneriana, quella dimensione esistenziale dell'essere umano che entra nel mondo e nel rapporto con l'altro, si coinvolge così profondamente in questo rapporto, un rapporto che desta emozione e che mette in gioco l'intenzionalità, da andare oltre la modalità di rapportarsi del possesso per cogliere intuitivamente in forma disinteressata, generosa nell'accezione scheleriana, la vera vita dell'altro. Una vita che mostra tutta la sua realtà, la sua fragilità. Ancora una volta la percezione che la "la vera vita è altrove" mi costringe a comprendere che non posso, in un

⁴¹⁹ Józef Tischner, *Fenomenologia Spotkania*, pp. 74-75. Scrive Tischner, in linea con il pensiero di Levinas, che occorre valersi di un linguaggio metaforico, che rinunciando a definire, mostri ciò che l'incontro è nella sua intima essenza: evento.

⁴²⁰ *Ibidem*, pp. 80-82. Tischner sottolinea come l'incontro sia misteriosamente rivelativo di ciò che l'esistenza è, come esso sia al tempo stesso all'origine della 'problematizzazione' di ciò che è, ovvero del sorgere della coscienza. Scrive Tischner: «La dimensione agatologica induce a riflettere. La dimensione agatologica rivela il senso dell'azione, della ricerca, della costruzione, della ricostruzione».

⁴²¹ *Ibidem*, p. 82. La dimensione agatologica è il contesto (spazio) nel quale svolgono la loro funzione la libertà, la ragione, la coscienza.

⁴²² *Ibidem*, p. 83.

⁴²³ *Ibidem*, p. 79.

atto di prensione, comprendere l'altro, che non mi è dato di afferrarne in modo esaustivo l'essenza, così come non mi è dato di afferrare l'essenza stessa della vita.

X.IV. - LA DRAMMATICITÀ DELL'ESISTENZA

L'uomo è, secondo Tischner, una creatura essenzialmente drammatica ed il mondo dell'uomo è la scena sulla quale si compie questo dramma.⁴²⁴ L'essere umano avverte con struggente acutezza come la sua esistenza sia sospesa tra l'abisso della perdizione e la speranza della salvezza e, sia pur oscuramente, egli è consapevole del fatto che in qualche misura le sorti della sua stessa esistenza siano nelle sue mani.⁴²⁵

L'essere umano è in questo senso, il vero soggetto del dramma, un dramma, tuttavia, la cui trama non è fondamentalemente intessuta da lui. L'uomo si inserisce in un processo istruito dalle forze che dominano il mondo. La presenza del male nel mondo è una realtà sulla cui esistenza, secondo l'autore, non ha alcun significato interrogarsi, se non nel maturare del desiderio di opporsi a quest'ultimo e di portar conforto a chi soffre.⁴²⁶

Il male si presenta nella sua forma fondamentale come un tradimento.⁴²⁷

Se il mondo è la scena sulla quale luce e tenebre si fronteggiano e le forze oscure del male sono così potenti, tuttavia l'essere umano è pur sempre il soggetto in prima persona del proprio dramma, intimamente coinvolto nella ricerca di una speranza di salvezza per sé e

⁴²⁴ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 179: «Il mondo dell'uomo è la scena del suo dramma».

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 13, «Essere una creatura drammatica, credere veramente o non veramente che la perdizione o la salvezza sia nelle mani dell'uomo. L'uomo può non sapere su che cosa poggia alla fin fine la sua rovina o la sua salvezza, ciò nonostante può avere coscienza che qualcosa di questo genere accade nella vita. Essendo persuaso che rovina o salvezza siano nelle sue mani, l'uomo conduce la sua vita secondo queste convinzioni. La convinzione presuppone una particolare struttura ontologica dell'uomo: l'uomo può essere il soggetto del dramma poiché è un ente-per-se-stesso. Fondamentale è la parola 'per'. [...] Poiché l'uomo è per sé può far proprio se stesso. La partecipazione al dramma è il coinvolgersi nella speranza della salvezza».

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 219, «Non è essenziale sapere come esista il male, ma che cosa esso vuole [...]. Per raggiungere l'essenza occorre abbandonare l'ontologia, senza curarsi dei paradossi che possono sorgere. La nostra affermazione cruciale suona: il male è oltre l'esistenza e la non esistenza. È trascendente in senso radicale. Non ha senso domandarsi se il male esiste, né se non esista. Il male è dato come *senso*. Il bene è dato come *senso*».

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 205. «Il male nel senso fondamentale [...] si manifesta come tradimento. [...] Il male fondamentale non giunge all'uomo nella forma della violenza, ma come possibilità che si presenta come umana decisione fondata sulla persuasione. L'uomo deve acconsentire al male, deve scegliere il male». Il tradimento è perpetuato contro chi aveva riposto la sua speranza nell'altro uomo e può essere compiuto solo da colui nel quale si riponeva questa speranza ed implica, sia pur in piccola misura, un acconsentimento al male. La derisione, lo scherno dell'uomo che crede nella verità, la pervasività del male che si ammanta di ragioni per persuadere, sono forme attraverso le quali, dissimulando la violenza della sopraffazione perpetrata sull'ingenuo e sul debole, con la persuasione che chiama in gioco una parvenza di libertà nella risposta che si ottiene dall'altro, si afferma il male nel mondo. Si veda anche *Ibidem*, p. 218: «La derisione è il riso che accompagna il mondo annunciando la sconfitta del bene»; e p. 205.

per gli altri. Se le forze oscure del male sono apparentemente pervasive dell'intera vicenda dell'uomo sulla terra, per far luce sulle tenebre dell'intrinseca, costitutiva drammaticità dell'esistenza dell'uomo, è necessaria una viva consapevolezza del bene, solo la coscienza del bene può conferire un significato alla vita umana.⁴²⁸

La stessa riflessione filosofica, se vuole essere autentica, deve aprirsi, secondo l'autore, a questa visione della verità a partire dalla consapevolezza della drammaticità dell'esistenza umana.

Il dramma esistenziale del perdersi per sempre o del salvarsi è il nucleo fondamentale della riflessione filosofica. La coscienza lacerata dell'essere umano, sospesa sull'abisso della sua disperazione, in ricerca di una salvezza è la coscienza intimamente filosofica, la sua ricerca è quella fondamentale della filosofia. In questa ricerca, il pensiero filosofico può perdersi o inverarsi.⁴²⁹

Il dramma radicale, il male radicale, la morte conduce all'annientamento dell'uomo.

Il cimitero è una delle immagini emblematiche di questo annientamento della vita.

La terra stessa, presente nel cimitero, si mostra come una terra della negazione, una terra la cui visione fa insorgere in noi la percezione che l'uomo non sia più lì, che egli non è più, che tutto tace, tutto è fine, distruzione. Tischner si domanda quale possa essere la lettura profonda del significato, se ve ne fosse uno, che sembra sprigionarsi da questo luogo del silenzio e dell'annientamento della vita.⁴³⁰ È difficile immaginare, secondo l'autore, quale interpretazione si possa dare di un luogo che è per l'uomo un "non luogo", un luogo che si contrappone radicalmente a quel luogo per eccellenza della presenza dell'uomo sulla terra, del suo radicamento alla vita, che è costituito dalla dimora, quel luogo dal quale prende le mosse la sua stessa prospettiva sul mondo, il luogo dell'incontro con l'altro e degli affetti.⁴³¹

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 39: «Per far luce sulle tenebre del dramma dell'uomo è necessaria la logica del bene. Solo essa può giustificare l'esistenza di persone concrete. [...] Ed essa sola può dare la visione della vicenda umana, che non manca a nessuno». Cfr. Józef Tischner, *Przekonać Pana Boga*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, p. 140: «Colui il quale non ha una ragione per vivere ha paura di morire. La coscienza di una motivazione riconduce all'ordine il timore stesso».

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 14. La stessa riflessione filosofica, se vuole essere autentica, deve aprirsi a questa visione della verità a partire dalla consapevolezza della drammaticità dell'esistenza umana. Il dramma esistenziale del perdersi per sempre o del salvarsi è il nucleo fondamentale della riflessione filosofica. Scrive Tischner: «Pensando al dramma umano della perdizione e della salvezza, la stessa filosofia si trova di fronte a queste due possibilità: può perdersi o può inverarsi».

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 193: «Nel cimitero, la terra è presente come terra della negazione. "Non è qui" - dice il cimitero. Non qui è la casa, non qui sono le radici. Nel cimitero cresce la consapevolezza della distanza tra l'uomo e la terra. La terra del cimitero è la terra della promessa non adempiuta. Su questa terra sono visibili solo alcune indicazioni. Se fossero in qualche modo leggibili, quale sarebbe la lettura della negazione del cimitero?». È difficile immaginare quale interpretazione si possa dare di un luogo che è per l'uomo un "non luogo", un luogo che si contrappone radicalmente a quel luogo per eccellenza della presenza dell'uomo sulla terra, del suo radicamento alla vita, che è costituito dalla dimora, quel luogo dal quale prende le mosse la sua stessa prospettiva sul mondo, il luogo dell'incontro con l'altro e degli affetti.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 187.

Ed oltre, dietro il cimitero, si intravede, l'immagine di una terra desolata, di una terra devastata dalla distruzione umana e dal tempo, si intravede l'immagine di una terra sulla quale non vi è più posto per la bontà, per la santità, un luogo nel quale ormai tutto è permesso e tutto prosegue vorticosamente seguendo la pura logica del caso poiché dio è morto.⁴³²

Questa immagine, questa prospettiva suscita una profonda disperazione nell'essere umano: prende forma l'immagine di una terra sulla quale è ormai debolissima la coscienza dell'uomo e non influente sul suo destino e tutto è determinato nella sua vita da una cieca violenza omicida che tutto travolge.

X.V. - IL TEATRO È LA VITA : LA MASCHERA

L'uomo che ha perduto ogni speranza nella vita, nel proprio destino e nel rapporto con l'altro, tende a cercare una via di fuga, un rifugio, un nascondiglio, quando non, nella forma ancora più radicale, il suicidio, il rifiuto / distacco tragico dall'esistenza.⁴³³

Una forma raffinata di nascondimento è rappresentata dall'assunzione di una maschera; Tischner definisce la maschera come l'effigie dell'uomo intravisto attraverso la finestra del nascondiglio.⁴³⁴

L'uomo vive come una doppia esistenza, una doppia realtà, una doppia verità, fino ad essere così irretito nel processo del doppio gioco da falsificare ogni suo atto e persino ogni suo moto interiore; in tal modo, egli smarrisce completamente il senso della sua libertà interiore, il valore della coscienza, per conformarsi completamente alle aspettative del mondo.⁴³⁵

L'autore analizza, in più passaggi e testi, forme di fuga tra loro diversificate, e tuttavia tutte riconducibili ad un'unica esigenza e modalità di reazione alla pressione esercitata dal mondo esterno sull'individuo, una pressione spesso violenta e spersonalizzante.⁴³⁶

⁴³² *Ibidem*, p. 202, «Che cosa diventa la scena del dramma umano senza più alcun posto per i santi? Diventa la terra del libero arbitrio. Quel luogo nel quale tutto è permesso. Dio è morto, tutto mi è permesso. L'uomo sperimenta l'orrore dell'annientamento della terra. Distruggendo la terra, egli non si sente colpevole, poiché è persuaso di distruggere la terra della (propria) deportazione».

⁴³³ *Ibidem*, p. 187 e p. 197.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 257: «All'inizio del dramma sorge la domanda: chi sei? Alla fine, appaiono due opposte possibilità: maledetto o benedetto. Il dramma dell'uomo verte su queste due possibilità: che cosa significano esse? Non lo sappiamo esattamente. L'ignoranza, tuttavia, non ci impedisce di vivere tra di esse, di pensare ad esse e di giudicare gli altri e noi stessi secondo queste (due dimensioni)».

⁴³⁶ La reazione di fuga, di difesa, di ricerca di un nascondiglio è sempre intesa dal pensatore polacco non come una modalità inevitabile di relazione tra l'individuo, la coscienza ed il mondo umano circostante, quanto come una forma che se trova le sue giustificazioni nella pressione del mondo esterno sull'individuo, continua

A supporto delle proprie riflessioni, l'autore porta spesso il frutto delle ricerche psichiatriche di Keipiński.⁴³⁷ All'interno di queste analisi, ora di forme psicopatologiche in senso stretto, ora di dinamiche sociali generalizzate e che tuttavia contengono in germe la reazione patologica al sistema, ora, infine, di forme rielaborate culturalmente, letterariamente, poeticamente, artisticamente, di particolare rilievo appare l'analisi della funzione della "maschera".

La maschera, che riproduce le fattezze del volto irrigidito nella forma di come gli altri vedono il soggetto, è considerata dall'autore come una forma raffinata di nascondimento, tanto raffinata quanto letale per chi la indossa.⁴³⁸ Scrive Tischner che «la maschera è per gli altri e per colpa degli altri»,⁴³⁹ ed aggiunge che il nascondimento avviene sottraendo alla vista l'identità individuale, vulnerabile dell'individuo.⁴⁴⁰

Dalla lettura degli studi di Keipiński, emerge come lo iato lacerante e lancinante tra interiorità ed esteriorità, aspirazioni individuali e realtà determinata da necessità e dall'azione spersonalizzante di altri sia all'origine di una frattura patologica tra l'io intimo, il desiderio di affermare la propria identità e la necessità di ottemperare alle richieste del mondo esterno. A determinare questa frattura è, secondo il geniale psichiatra cracoviense, la paura.⁴⁴¹

La maschera finisce per aderire al volto fino a sostituirsi ad esso. E l'uomo che aveva sperato, sotto di essa, dietro di essa, di trovare un rifugio è irretito nel doppio gioco vero-falso, ed alla fine percepisce come questa maschera in realtà non si adatti affatto, proprio per la sua rigidità, al suo volto. Sotto la copertura della maschera, a causa dell'impossibilità permanente di esprimersi, avverte come le sue istanze interiori siano in fondo non

pur sempre a presentarsi come una forma "patologica" di reazione, una forma da superarsi in nome di valori superiori alla stessa difesa della libertà individuale.

⁴³⁷ Antoni Keipiński, fu medico presso la clinica psichiatrica di Cracovia. Fu autore di numerosi e significativi testi, tra i quali ricordiamo: *Rytm zycia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1970; *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1972; *Melancholia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974. *Psychozy*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1977; *Lęk*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1987; *Autoportret człowieka Mysli i aforyzmy*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2001. Keipiński definisce la maschera come un "profilo" del volto, ciò che del volto colgono gli altri, ovvero una forma di adattamento del vero uomo che sotto di essa cerca di nascondersi, per sfuggire alle aspettative dell'ambiente circostante.

⁴³⁸ Józef Tischner, *Fenomenologia Spotkania*, pp. 89-93; e *Filozofia dramatu*, pp. 63-67, per citare solo i passaggi più ampi ed approfonditi.

⁴³⁹ Józef Tischner, *Fenomenologia Spotkania*, op. cit., p. 89.

⁴⁴⁰ Contestualmente, Tischner riporta il caso limite di questo processo, quello della schizofrenia acutamente analizzato da Keipiński. E cfr. Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, op. cit., laddove Ingarden contrappone all'unità della coscienza rappresentata dall'io proprio il caso limite, patologico della schizofrenia.

⁴⁴¹ Antoni Keipiński, *Lęk (Paura)*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1987. Una paura, quella analizzata dal neuropsichiatra cracoviense, che mi induce ad adottare una modalità aggressiva del modo di percepire l'altro come un mio potenziale nemico, un nemico sul quale devo dominare, se non voglio essere dominato. L'altro volto della paura, e la sua necessaria manifestazione è dunque l'aggressività. La maschera rappresenta una delle forme più evidenti di alienazione dell'uomo nell'ambiente umano in cui è inserito.

veramente difese, ma, per così dire tradite dall'espressione artefatta della maschera, un'espressione che le rinchioda, che le imprigiona, che le altera radicalmente.

La maschera, il cui fine originario era nascondere il vero io ed ingannare altri sulla propria identità, si trasforma in una trappola che finisce per ingabbiare l'essere umano. L'epilogo è, secondo l'autore, spesso drammatico, tragico.

La stessa dimensione della commedia e dell'autoironia, se condotta ad oltranza, assume le striature del sarcasmo contro se stessi. L'artificio della maschera nasconde e confonde le linee del volto, ne tradisce la più intima verità, una verità costituita da fragilità, carnalità, mortalità,, e tuttavia verità, verità dell'uomo, di qualsiasi uomo particolare.

La scena ed il tempo drammatico

Significative, come giustapposizione e completamento, sono le considerazioni di Tischner relative alla scena, ovvero a quella percezione 'limite' dell'esistere in un contesto che induce l'uomo a percepire la sua stessa esistenza come svolgentsi costantemente sulla scena del mondo, come sul palcoscenico di un teatro.⁴⁴² L'essere umano smarrisce la sua propria identità per trasformarsi in personaggio sulla 'scena' della vita.

Spazio e tempo, nella dimensione esistenziale dominata dalla paura, sono alterati.

Anche il tempo assume una connotazione ansiogena nella reazione patologica.⁴⁴³ Più in generale, il tempo drammatico unisce e lega strettamente gli esseri umani tra di loro, le trame dell'esistenza dell'uomo si intrecciano nello spazio e nel tempo con quelle degli altri uomini.

Infrangere la trama

La condizione umana viene espressa da Tischner come costitutivamente dominata dall'impossibilità di raggiungere veramente l'intima essenza dell'altro uomo, se non nell'incontro che coinvolge la persona nel destino dell'altro.

Senza questo passaggio di coinvolgimento, partecipazione, assunzione di una responsabilità, si permane sul piano di rapporti nei quali come nel teatro dell'incomunicabilità, l'individuo non sente, non vede, non tocca, né interagisce effettivamente con gli altri partecipanti dell'unico e stesso dramma. Solo un atto di apertura all'altro, sostenuto dalla coscienza intenzionale, può spezzare l'incantesimo. L'apertura all'altro consente all'uomo di udirne le richieste, di coglierne i bisogni, di far proprie le domande fondamentali sull'esistenza che l'altro gli rivolge, sia pure implicitamente, con la

⁴⁴² Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 12.

⁴⁴³ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 11.

sua sola presenza. Si avverte la necessità di dare una risposta. Scrive l'autore che «grazie a lui (all'altro) ed attraverso lui, sono di fronte a me stesso».⁴⁴⁴

Come si è sottolineato precedentemente, se la "trama" del mondo è in qualche modo comprensibile, attraverso lo strumento del pensiero dialettico,⁴⁴⁵ il *vero* dell'uomo si può cogliere solo nell'apertura intenzionale all'altro, nell'incontro, nel dialogo.

L'apertura intenzionale è, secondo il pensatore polacco, non unicamente rivelativa del vero sull'altro e di conseguenza sul soggetto, ma anche possibilità di comprendere il mondo, di coglierne la realtà oggettuale.⁴⁴⁶

E, come si sottolineava sopra, questa partecipazione allo stesso dramma, sulla stessa scena del mondo, nell'intersecarsi dell'esistenza nel tempo è costitutiva dell'esistenza umana.

Di fondamentale importanza si rivela la coscienza individuale che l'essere umano ha di questo suo essere partecipe del dramma comune dell'esistenza, ovvero la consapevolezza, più o meno profonda, che le sorti della sua esistenza e di quella degli altri siano nelle sue mani.⁴⁴⁷

La coscienza intenzionale viene per così dire a trovarsi all'origine e, se si preferisce, al centro di quel processo di coinvolgimento nell'esistenza dell'altro e del soggetto.⁴⁴⁸

Di questa coscienza, Tischner dà una descrizione e in altri testi anche una definizione,⁴⁴⁹ come di una coscienza saldamente legata all'identità dell'uomo storico,

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁴⁴⁵ L'influenza del pensiero hegeliano si registra fortemente presente in tutto il pensiero dell'autore. Per citare solo un esempio dell'influenza della dialettica hegeliana sul pensiero di Tischner si prenda in considerazione l'analisi tischneriana del rapporto cacciatori-prede, p. 125 e ss. di *Filozofia dramatu*, avendo cura di leggerla come uno sviluppo della dialettica servo-padrone.

⁴⁴⁶ Come si è sottolineato a più riprese precedentemente, se la "trama" del mondo è in qualche modo comprensibile, attraverso lo strumento del pensiero dialettico di ascendenza hegeliana, il *vero* dell'uomo si può cogliere solo nell'apertura intenzionale all'altro, nel dialogo, come Levinas aveva sottolineato in *Totalité et infini*.

⁴⁴⁷ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁸ Di questa coscienza Tischner dà una descrizione e in altri testi anche una definizione (particolarmente accurata nel breve saggio: *Ja assiologiczne* e nel breve saggio, Józef Tischner, *Ja transcendentalne w filozofii Edmunda Husserla*, in "Studia Teologica", n. 1/2, 1964, pp. 535-579), come di una coscienza saldamente legata all'identità dell'uomo concreto e conseguentemente questa stessa dimensione dell'incontro, dell'apertura e del dialogo vengono concepite non come entità e mete inaccessibili ma come dimensioni che sia pur con fatica e con impegno l'essere umano può far proprie (cfr. *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 14). Faticoso, ma praticabile, questo cammino sulle vie dolorose della storia è anche la via maestra dell'itinerario della riflessione filosofica, la quale non può essere, nel rapporto con la realtà, intesa unicamente come uno specchio che riflette obiettivamente un realtà, la vicenda umana, senza prendervi in alcun modo parte (cfr. Józef Tischner, *Il libro del pellegrino - sulle vie dolorose della storia e Etyka solidarności, oraz Homo sovieticus*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992 (trad. it. a cura di A. Setola, *Etica della solidarietà*, CSEO, Bologna 1981). Si osservi, per inciso, l'incidenza della filosofia della storia hegeliana, sia pur orientata, nei due pensieri, a valori e mete radicalmente differenziati.

⁴⁴⁹ Józef Tischner, *Ja assiologiczne*, op. cit.

concreto, e conseguentemente questa stessa dimensione dell'incontro, dell'apertura e del dialogo viene concepita non come una meta inaccessibile, ma come una dimensione che sia pur con fatica e con impegno l'essere umano può far propria.⁴⁵⁰ Faticoso, ma praticabile, questo cammino sulle vie dolorose della storia è anche, secondo l'autore, la via maestra dell'itinerario della riflessione filosofica, la quale non può essere, nel rapporto con la realtà, intesa unicamente come uno specchio che rifletta obiettivamente un realtà, la vicenda umana, senza prendervi in alcun modo parte.⁴⁵¹

E se il dramma sembra apparentemente spesso accadere da solo, senza che l'uomo vi prenda costantemente parte come colui che lo scatena, e l'esistenza stessa ne è tutta pervasa cosicché divenga impossibile sottrarsi al coinvolgimento e conseguentemente all'implicita responsabilità, la coscienza della "scena" del dramma, delle sue dinamiche ma anche del ruolo del singolo in esse, gli consente di assumere su di sé questa dimensione, orientando anche l'azione, oltre che la coscienza ed il pensiero, alla realizzazione del bene.

La scena del mondo, la scena sulla quale si svolge il dramma, manifesta fin dall'inizio il germe dell'antitesi nei confronti delle istanze intime più profonde dell'essere umano.⁴⁵²

Realtà, quella umana, finita e limitata da tutte le parti, finita, e tuttavia realtà al cui centro vi è un'apertura intenzionale della coscienza alla drammaticità dell'esistenza dell'altro. Alla luce di questo incontro, e tutt'intorno ad esso, si costituisce un mondo che non può essere considerato con equidistanza e/o indifferenza, ma che si rivela "gerarchicamente" connotato, gerarchicamente secondo una "scala" di valori tutti orientati all'esistenza dell'uomo: compaiono così parole, tempi significativi e fondamentali che si stagliano sullo sfondo di altri neutrali o irrilevanti; all'origine di questo mondo non vi sono dimensioni astratte e teoriche, ma l'incontro di uomini concreti. Scrive Tischner che «il dialogo e non l'osservazione» prende posto in questo mondo umano gerarchicamente connotato.⁴⁵³ Ne consegue la partecipazione ad una mutua trama drammatica, che costituisce la linfa vitale della stessa vita spirituale, la sua intensità e profondità.⁴⁵⁴

Scoperta e rafforzamento della stessa identità personale sembrano profilarsi, allora, come un frutto stesso della partecipazione cosciente, del coinvolgimento non disinteressato al

⁴⁵⁰ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 14.

⁴⁵¹ Józef Tischner, *Il libro del pellegrino*, op. cit. e *Etyka solidarności*, op. cit.

⁴⁵² Scuole di pensiero filosofico diverse tra loro e radicalmente distinguibili hanno di volta in volta rielaborato in forme diverse questa contrapposizione tra la coscienza ed il mondo, il soggetto e l'oggetto. Tischner ricorda contestualmente come nella scuola del pensiero fenomenologico, E. Husserl, prendendo le mosse da "un ritorno alle cose", approdò, dopo un lungo e ricchissimo itinerario speculativo ad affermare la centralità dell'intenzionalità della coscienza. Heidegger orientò la sua ricerca, della quale è testimonianza, inter alia, la sua opera maggiore, ad una riscoperta della verità dell'essere. Queste analisi filosofiche, Tischner lo indica chiaramente nell'introduzione a *Filozofia dramatu*, si configurano in fondo come «astrazioni che avanzano delle pretese di intersoggettività» qualora non siamo ancorate ad una riflessione sull'uomo reale-concreto.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵⁴ *Idem*.

destino dell'altro, pur essendo, come si è più volte ricordato, questa apertura e questo coinvolgimento anche all'origine della drammaticità dell'esistenza.⁴⁵⁵

La partecipazione al dramma rende possibile l'identificazione,⁴⁵⁶ l'emergere della coscienza individuale, della voce individuale, del gesto che caratterizza in senso positivo o negativo la presenza di ogni singolo uomo nel mondo.

Oltre il volto dell'altro, intravedo il volto di Dio

La riflessione tischneriana, che ha individuato la radicale drammaticità, ma anche il campo della lotta e della speranza nelle due fondamentali aperture all'altro e al mondo, porta a compimento la sua analisi, individuando nell'apertura al divino la stessa fondamentale apertura dell'essere umano.⁴⁵⁷ In questo contesto, se il punto di partenza fenomenologico è la "analiticità esistenziale" della radicale importanza che rivestono sulle sorti complessive dell'esistenza umana le domande sul divino, il senso ultimo di tutta la riflessione è il riconoscimento di come il dramma umano non sia altro che un frammento del dramma divino, e segnatamente di quello di cui è testimonianza la tradizione giudeo-cristiana. Di questa dimensione divina, presente nella rivelazione, la stessa riflessione filosofica sul dramma si rivela come un pensiero che ha la profondità di una metafora.⁴⁵⁸ Altamente significativa si rivela, contestualmente, tutta la riflessione sul tratto di apertura alla trascendenza inscritto nell'incontro stesso e della quale quello stesso incontro è testimonianza prima ancora che rivelazione.

La domanda è una richiesta che reclama la verità, che chiede la salvezza, che tende alla felicità ed al bene. La coscienza di dover rispondere a questa richiesta, o meglio di doversi coinvolgere profondamente nella sua realizzazione sulla terra nella concretezza dei rapporti storicamente determinati, aprono l'orizzonte della tensione al divino e ne sono implicitamente un momento costitutivo e rivelativo.⁴⁵⁹

L'incontro con l'altro è testimonianza della trascendenza, è esperienza, nei limiti delle possibilità umane, della trascendenza. L'incontro è propriamente andare oltre se stessi, trascendere se stessi, davanti a colui al quale la mia stessa apertura rende una testimonianza.

L'altro uomo è di fronte a me e mi chiede una risposta, una risposta sul suo e sul mio destino. Sono chiamato a rispondere e a rendergli una testimonianza.⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Il tessersi di questa trama è *conditio sine qua non* anche del costituirsi dell'obiettività e conseguentemente della possibilità stessa, non cnicamente di prevedere, ma di prevenire gli eventi drammatici

⁴⁵⁶ Cfr. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit.

⁴⁵⁷ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., pp. 21-22.

⁴⁵⁸ *Idem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁶⁰ Nella fede giudaico-cristiana questo è il centro della rivelazione e della fede. *Ibidem*, p. 73.

La domanda fondamentale, cui sono chiamato a dare una risposta, è l'invocazione del dolore. Questa risposta è una risposta d'amore, di coinvolgimento e di responsabilità.⁴⁶¹

Questo è il senso più profondo anche dell'esistenza, che, andando oltre tutte le investigazioni e le domande sull'essere umano, cerca una salvezza. Tischner pone a conclusione del saggio sul dramma questa riflessione: «All'inizio del dramma sorge la domanda: chi sei? Alla fine compaiono due possibilità opposte tra loro: maledetto o benedetto»⁴⁶² a voler evidenziare come, oltre l'emergere dell'identità del soggetto, si spalanchi la tensione alla salvezza.⁴⁶³

X.VI. - LA BELLEZZA

La bellezza affascina ed attrae l'attenzione dell'uomo inducendolo a penetrare a fondo in quella realtà della quale la bellezza è un aspetto, una rappresentazione, secondo l'autore, essenzialmente simbolica, in linea su questo punto con l'interpretazione platonica. Al tempo stesso, la bellezza è espressione di un'esperienza immediata e personale, di un incontro con l'essere umano e con la realtà che mi sorprende ogni volta.⁴⁶⁴ Quando pensa alla bellezza, Tischner pensa essenzialmente alla bellezza umana, all'incontro personale con la bellezza di un essere umano che dischiude dentro di me la possibilità di riconoscere la bellezza originaria dell'umanità creata.⁴⁶⁵

In linea con il pensiero platonico e kierkegaardiano, Tischner sottolinea come il vero incontro tra esseri umani sia un incontro d'anime, un amore delle anime e dei corpi. La bellezza umana conferisce un'intensità superiore a questa possibilità di comprendersi intimamente, di comprendere dell'altro parole, gesti, azioni.⁴⁶⁶

La bellezza si presenta come dotata di un'assoluta freschezza, immediatezza e gratuità. L'autore mette in luce il donarsi gratuitamente della bellezza ed al tempo stesso il suo

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁶² *Idem*, p. 76

⁴⁶³ «Le ultime parole del dramma: loro significato per la vita dell'uomo». Nelle pagine conclusive del saggio dedicato alla filosofia del dramma, Tischner ci consegna una riflessione che pur non fuoriuscendo dalla metafora del "dramma", inteso nel senso che si sottolineava all'inizio come esistenziale prima che teatrale, dice una parola sul senso ultimo della vita stessa dell'uomo. Un'osservazione iniziale è illuminante: il carattere di inveramento del sé che il processo di identificazione con il bene porta con sé, e conseguentemente il tratto di "decostruzione" dell'identità stessa della persona che si profila come una conseguenza del processo di "desolidarizzazione" dal mondo dei valori. Tuttavia, non vi è in questa osservazione alcuna ipostasi deterministica né manichea, di una realtà che si presenta assai complessa e variegata, e che in ultima analisi si configura come buona o cattiva essenzialmente in relazione all'intenzionalità della coscienza, ovvero all'orientamento ed al fine cui sono volte le azioni umane.

⁴⁶⁴ Tischner porta qui l'esempio di Lewin, in *Anna Karenina* di Tolstoj, il quale ritrovandosi di nuovo di fronte a Kitty, si sorprende della sua bellezza come se fosse la prima volta che la vede.

⁴⁶⁵ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 96.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 95.

stagliarsi come una percezione unica, intensa, peculiare, diversa da tutto quanto la circonda; diversa dalle persone conosciute in precedenza, non comparabile ai ricordi conservati nella memoria.⁴⁶⁷

In questo senso, e solo in questo senso, l'autore concorda con Kant nel conferire un tratto di disinteresse alla percezione della bellezza e tuttavia egli ne sottolinea sempre il tratto eminentemente soggettivo. La bellezza, infatti, più che proporsi come una caratteristica intrinseca degli oggetti, si profila, secondo l'autore, come un nostro modo di cogliere, di vedere quanto, e meglio, chi abbiamo di fronte.

Ed in questo senso, egli scrive che se «oltre a noi esiste l'intera prosa della vita, innanzi a noi vi è ormai solo la poesia dell'essere».⁴⁶⁸

La bellezza, che cogliamo nell'essere che abbiamo di fronte, «ci impone di riflettere sulla drammaticità, porta con sé il presentimento del dramma».⁴⁶⁹ Di fronte alla bellezza dell'essere umano, comprendiamo come la bellezza stessa possa destare la disperazione, suscitare la felicità, possa salvare o condurre alla perdizione.⁴⁷⁰

La bellezza in sé può essere considerata come «una malattia dei sensi o del discernimento, come una forma di delirio».⁴⁷¹ La bellezza, quale emerge dall'incontro con l'altro, si profila come un'opportunità aperta a molte possibilità,⁴⁷² portatrice in se stessa di una libertà radicale.

La bellezza della creatura, l'armonia del volto ed il segreto dramma che questo volto nasconde e al contempo rivela, si annunciano come un miraggio di libertà, come un richiamo alla libertà, proprio perché pur essendo il volto, nel suo esporsi, vulnerabile, nel suo sguardo si legge l'appello a non estinguere la speranza che è in esso.

Non è naturalmente un caso che la stessa libertà, che si sprigiona nell'incontro reale tra gli esseri umani, sia all'origine di quella libertà dell'artista nel dare un'interpretazione del volto che ha di fronte, un'interpretazione che è tutt'uno con una forma di fedeltà, una fedeltà che differisce da quella etica, pur non tradendone il principio originario, riconducibile alla verità, alla profondità, all'intensità di quell'incontro.⁴⁷³

⁴⁶⁷ *Idem.* Tischner pensa idealmente all'incontro di Lewin con Kitty molti anni più tardi rispetto alle amarezze e disillusioni della giovinezza. Il "secondo" incontro raggiunge un'intensità tale da essere vissuto come se nulla precedentemente vi fosse stato.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² *Ibidem*, p. 97 e p. 102.

⁴⁷³ Scrive Tischner che nella tensione a comprendere l'animo, il dramma che si cela nello sguardo dell'altro, a coinvolgersi nel suo destino, ad assumere su di sé la responsabilità per l'altro, a cercare di portare conforto alla sua fragilità e disperazione, io opero una redenzione anche della mia stessa esistenza. Secondo l'autore, la gestualità dell'amore, l'arte creativa dell'etica si aprono ad orizzonti che vanno oltre l'immaginazione, mobilitano nell'altro ed in me stesso delle risorse che si credevano estinte.

Nella concezione di Tischner, la vera arte creativa è l'etica. Così, come nel pensiero di Levinas, la vera filosofia, il senso stesso e la destinazione del fare filosofia risiedono nell'etica. Ed è doveroso sottolineare come l'autore, pur elaborando una visione fondamentalmente positiva della dimensione estetica, che egli percepiva come creativa, rivelatrice della libertà interiore dell'essere umano, propensa fondamentalmente al riconoscimento della naturale inclinazione dell'uomo al bene e al vero, ne abbia preso in considerazione ed analizzato anche i tratti inquietanti e morbosi.

Infatti, Tischner, pur serbando una gratissima memoria delle lezioni di estetica del suo maestro Roman Ingarden, che gli avevano insegnato a riconoscere ed a cogliere il valore della bellezza, e pur avendo meditato a lungo, ed ancora una volta proprio a partire dai seminari che Ingarden dedicò alla dimensione dei valori, sulla centralità della dimensione assiologica nell'esistenza dell'uomo, ripensò alla totalità della riflessione filosofica a partire dalla centralità dell'esperienza agatologica e conseguentemente della dimensione etica. In questa prospettiva, alla luce di una riflessione filosofica orientata alla salvezza dell'uomo, anche la dimensione estetica, pur dotata di un suo ambito e portatrice di valori in sé, doveva essere ripensata e finalizzata.

Tischner concepiva la dimensione estetica come fondamentalmente orientata al predisporre l'animo umano al riconoscimento della trasparenza e della naturalezza del vero, di ciò che è buono per l'uomo. Lo stesso dicasi per l'uso sapiente dell'ironia, un'arte capace di sprigionare la gioia istintiva di una condivisione fraterna dell'esperienza del vivere, e lo smascheramento di ogni artificiosa falsità.

Tuttavia, l'autore condivise, con la visione dello stesso Levinas, l'intuizione che la dimensione estetica, l'espressività estetica potessero costituire anche una deviazione dall'asse portante dell'esistenza, una fuga dalla realtà, dal senso di responsabilità che quest'ultima richiede.

Felicità e disperazione, salvezza e dannazione della bellezza

La prima e significativa manifestazione della bellezza è la bellezza della creatura umana. Una bellezza che attrae, incanta, rapisce. E tuttavia, Tischner lo sottolinea con forza, nell'ammirazione e nel rapimento nei confronti della bellezza è già presente *in nuce* "l'embrione del disprezzo"⁴⁷⁴ nei confronti di ciò che non è bello, ma soprattutto, ed è quanto è più grave, nei confronti di colui il quale non è bello.

Bellezza e bruttezza dell'essere umano sono così intrinsecamente, esistenzialmente legate al suo modo di essere da rivelarsi influenti nella sua vita. Tischner lo ricorda, la bruttezza

⁴⁷⁴ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., in particolare il paragrafo dedicato alla "Potępienie estetyczne" (La dannazione estetica), pp. 252-253.

può essere vissuta come una condanna che, in casi estremi, può indurre addirittura al suicidio.⁴⁷⁵

Da tutta l'argomentazione, si evince come in realtà la dimensione estetica, che più e più volte l'autore esalta come espressione di naturalezza e libertà,⁴⁷⁶ contenga in se stessa, come ogni tensione alla perfezione, il germe dell'autodistruzione.

La dimensione estetica tra luci ed ombre

Scrivendo Tischner che la creatività artistica si prospetta come «un operare conforme alle leggi della gestazione del valore»⁴⁷⁷ e questo, forse per la ragione sottolineata in seguito dall'autore, ovvero per il talento dell'arte non solo di mostrare la realtà, ma di presentare la realtà in modo da offrirle implicitamente una giustificazione del suo esistere.⁴⁷⁸ La valorizzazione nell'arte della bellezza dell'essere umano, il fascino della narrazione, l'armonia delle forme e dei colori della natura esaltata nella pittura, l'armonia sonora conferirebbero alla figura della persona, ed a quanto del mondo umano o naturale è descritto, rappresentato, espresso, nelle diverse manifestazioni artistiche, una vitalità, un'espressività che si imporrebbe all'attenzione del soggetto percipiente come dotata di una sua giustificazione interna. Più approfonditamente, l'autore sottolinea come le dimensioni estetica ed artistica mettano in discussione la concezione della verità come fatto, quale emerge nell'orizzonte storico e, *mutatis mutandis*, scientifico, innalzando lo spirito alla ricerca della verità ultima.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 53. Tutta la riflessione di Tischner può essere letta come un tentativo di ricondurre sostanzialmente il valore del bello ad una dimensione dell'essere umano, quantunque, in una certa misura, egli non disconosca che il bello compaia esistenzialmente anche come un attributo, ed, in questo senso, forse sotto certi aspetti inscrivibile nella valutazione complessiva del valore di una persona accanto ad altre doti e/o virtù, quali ad esempio la laboriosità. Fondamentalmente, Tischner considera la bellezza un valore il quale si comunica in una forma che rimane sotto certi aspetti "implicita", nel senso che, a differenza della dimensione etico-religiosa che richiede la presenza di un terzo, quella estetica conserva la sua fisionomia di trama a due, una trama che non si traduce, almeno generalmente, in parola o atto.

⁴⁷⁶ Introduzione "propedeutica" ad un riconoscimento del vero e del bene nel senso che predispone l'animo a riconoscere l'emergere di dimensioni ed istanze dell'essere che nessuna ideologia può coartare, nascondere, mistificare.

⁴⁷⁷ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 126.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 127. scrive Tischner: «La forza della persuasione di questa esperienza consiste proprio in questo, che non ci mostra solo che qualcosa o qualcuno esiste ma che questo o questi ha in sé la giustificazione della propria esistenza». Cfr. Józef Tischner, *Myślenie w żywiote piękna*, particolarmente il saggio *Dramat wartości* op. cit., p. 22: «La relazione tra l'oggetto ed il suo valore è una relazione di giustificazione».

⁴⁷⁹ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., pp. 126-127. Scrive Tischner, con l'intento di esaltare il vivido tratto esistenziale ed individuale dell'arte, che «L'opera d'arte letteraria mette a nudo le pretese di verità [lett. : 'scortica' la verità della] della sociologia, della scienza e della storia, le quali assolutizzano la realtà che si è venuta a creare e mi sollevano al livello della verità ultima».

Nelle riflessioni introduttive a *Dramat wartości*,⁴⁸⁰ Tischner ci offre una definizione dell'estetica in rapporto diretto con quella dell'etica. L'estetica, che è fonte di fascinazione e rapimento, è definita come ciò che potrebbe essere, pur non essendo, ed in questo si distinguerebbe dall'etica, intesa come "scienza" di ciò che si deve fare.

L'autore non lo dice esplicitamente, tuttavia, appare intuitivo come proprio lo spazio assegnato al desiderio ed al sogno, nella dimensione estetica, evocativo, pur senza adempiere alle promesse, il desiderio metafisico, ed in particolare quella che, in *Myślenie według wartości*, Tischner chiama l'esperienza agatologica.⁴⁸¹

Tuttavia, pur essendo l'esperienza estetica quella dimensione che avvalorava la legittimità del desiderio umano, e che conferisce all'esistente un tratto che sembra domandare il coinvolgimento, un tratto che sembra suscitare quella facoltà del preferire, che l'autore, in *Myślenie według wartości*, pone all'origine della struttura valoriale del mondo,⁴⁸² il rapporto tra dimensione etica e dimensione estetica si profila come tutt'altro che armonico. Sottolinea Tischner come il bene, la verità ed il bello "*non convertuntur*", e come, al contrario, tra di essi sia presente una perenne conflittualità, sia pure a volte nascosta e latente.

La conflittualità tra i valori, il carattere intrinsecamente conflittuale della dimensione assiologica, è una delle manifestazioni della natura drammatica dell'esistenza.⁴⁸³ Secondo l'autore questa conflittualità non può essere intesa come una conflittualità puramente ideale, in quanto si esprime nell'esistenza concreta dell'uomo, soprattutto quando egli deve comprendere verso quale di questi valori deve per primo orientarsi, per quale di questi valori deve vivere.⁴⁸⁴

Se il mondo della creazione artistica si profila come il mondo della possibilità di giustificare quanto si rappresenta, il criterio guida, per segnare la demarcazione tra le potenzialità creative ed i limiti della visione estetica del mondo, è rappresentato dalla verità, una verità che deve essere scoperta oltre le illusioni.

Una riflessione dell'autore è illuminata, a questo proposito: «non vi sono prospettive di giustificazione senza prospettive di rivelazione, di quella rivelazione il cui obiettivo è la

⁴⁸⁰ Józef Tischner, *Dramat wartości* in *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit.

⁴⁸¹ L'esperienza agatologica è definita dall'autore come l'avvertimento di ciò che manca a tutto quanto esiste, avvertimento che è tutt'uno con la sperimentazione del limite di tutto quanto esiste ed è reale.

⁴⁸² Tischner parla di struttura "assiologica" dell'animo umano stesso, secondo la sua definizione ; e quindi, in ultima analisi, struttura assiologica propria anche dell'inclinazione alla fede, dell'inclinazione a quel coinvolgimento in un rapporto con l'altro e con l'Altro, il divino, che, secondo Tischner, coglie il vero senso del vivere.

⁴⁸³ Scrive Tischner che non solo la verità, il bene ed il bello non convergono in una prospettiva armonica, ma che ognuna di queste dimensioni pretenderebbe il primato e che «Se fosse diversamente, probabilmente la vita umana non sarebbe un dramma a rischio di trasformarsi in tragedia», *Dramat wartości* in *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit., pp. 20-25.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

verità».⁴⁸⁵ E, secondo Tischner, la stessa bellezza «giustifica rivelando e rivela giustificando».⁴⁸⁶

Ogni forma di bellezza, sia naturale sia artistica, si richiama in qualche modo alla verità e ad essa in qualche modo rimanda e deve rimandare.⁴⁸⁷ Secondo l'autore, la dimensione estetica offre, pur secondo la propria prospettiva, una valutazione, una giustificazione di quanto rappresenta, ed in questo senso, ancor più del giudizio di natura teorica e conoscitiva, che perseguendo l'oggettività, osserva e giudica a distanza, la valutazione espressa nell'orizzonte estetico si avvicina alla rivelazione del vero sull'uomo.

Secondo Tischner, soprattutto nell'opera drammatica, si manifesta con forza come il mondo dell'arte possa essere un mondo più vero di ogni altro mondo.⁴⁸⁸ L'esempio fulgido di questa straordinaria potenza espressiva dell'opera drammatica è, secondo l'autore, virtualmente *Wesele di Wyspiański*, un'opera che offre una sintesi⁴⁸⁹ efficace della drammaticità costitutiva dell'esistenza umana, un'opera che “descrive e giudica descrivendo”.

Da quest'opera, fuoriesce una «tesi sull'essere che si costituisce come una condanna del mondo reale»,⁴⁹⁰ una condanna che, nella dimensione artistica, è senza possibilità di appello.

In conclusione di questo breve, ma significativo, saggio, Tischner afferma come la potenza espressiva dell'arte, e segnatamente del dramma, esprima la realtà dell'esistenza umana con un'incisività e una capacità di penetrazione superiori persino a quelle del pensiero.

Corporeità tragica, corporeità rigenerata

La più alta forma di arte, lo si ricordava, è, secondo Tischner, la Tragedia.

Drammatica è la ricerca di una salvezza entro l'orizzonte estetico, l'orizzonte della percezione, del sentire, del sentimento. La corporeità porta inscritta in se stessa questa drammaticità, come compiutamente sottolinearono sia la riflessione greca che quella cristiana.

Rivolgere l'attenzione alla sfera dei sensi, e più in generale all'orizzonte estetico, fino a praticare un vero e proprio culto della bellezza, si profila come una via disperata fin

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 23. Cfr. Ingarden, il quale sottolinea come una volta costituitosi a partire dall'oggetto, sulla base stessa del soggetto, il valore gli conferisca una particolare dignità.

⁴⁸⁶ *Idem*.

⁴⁸⁷ *Idem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁸⁹ Tischner menziona contestualmente la *Seinthesis*, intesa come unione della facoltà di operare giudizi e valutazioni, da intendersi come una *tesi dell'esistenza e dell'essere*.

⁴⁹⁰ Józef Tischner, *Myślenie w żywiote piękna*, op. cit., p. 24.

dall'inizio poiché è l'ultimo rifugio quando la ricerca di una salvezza attraverso il bene e la verità si rivela così ardua da apparire quasi impossibile.⁴⁹¹

Un altro tratto seducente dell'orizzonte estetico è la sua presunta assolutezza, la sua fascinosa immediatezza materiale e percettiva. Per contro, infatti, la dimensione etica si fonda su un rapporto,⁴⁹² come ad esempio quello del padre misericordioso e del figliol prodigo nell'omonima parabola, su un vero rapporto e pertanto essa richiede un coinvolgimento assai più gravoso e responsabile. E tuttavia, e proprio a partire da un'analisi della corporeità intesa esteticamente, è possibile scorgere la trama illusoria della sensualità, la sua dannazione. Sia la concezione greca, sia quella cristiana, mettono in luce, secondo l'autore, una lacerazione interna tra anima e corpo, quantunque il significato ultimo di questa dicotomia venga diversamente interpretato entro le due differenti concezioni dell'uomo.

Secondo l'autore, nell'orizzonte della tragedia greca, la forza attraverso la quale la corporeità raggiunge la sua destinazione è l'impeto dell'ispirazione artistica; nell'orizzonte cristiano, invece, è la fedeltà alla promessa (alla parola). Nella tragedia greca, nel mito greco di Edipo, è adombrata, secondo l'autore, la "condanna" del turbamento e della concupiscenza insiti nella corporeità. Un destino tragico attende inesorabilmente l'uomo poiché egli è quasi fatalmente succube delle passioni del corpo.⁴⁹³ Per contro, nella prospettiva vetero e novo-testamentaria, il corpo diviene dimora della parola, compimento della promessa, un compimento che lega saldamente nella fedeltà, un uomo, Abramo, una generazione ed un popolo che da lui discendono, a Dio. La corporeità si profila, secondo Tischner, come elemento essenziale della speranza anche nel *Nuovo Testamento*, una parola che dimora nel corpo, una parola incarnata che è l'espressione più pura di tutta la drammaticità dell'esistenza, dalla nascita ed attraverso la morte, fino alla resurrezione. Una drammaticità, dunque, quella della corporeità nell'orizzonte cristiano, che contiene in se stessa il germe della speranza della salvezza. Questo, nell'orizzonte della tragedia greca antica, e nella promessa delle generazioni e della redenzione, nel giudaismo e nel cristianesimo.⁴⁹⁴

Nel pensiero filosofico moderno, e segnatamente in Kierkegaard, ritroviamo, secondo l'autore,⁴⁹⁵ l'idea che l'orizzonte della sensualità estetica contenga in sé, fatalmente, il

⁴⁹¹ Un altro tratto seducente dell'orizzonte estetico è la sua presunta assolutezza, la sua immediatezza materiale e percettiva. Per contro, infatti, la dimensione etica si fonda su un rapporto, come ad esempio quello del padre misericordioso e del figliol prodigo nell'omonima parabola, su un vero rapporto e richiede un coinvolgimento assai più gravoso e responsabile.

⁴⁹² Józef Tischner, *Cielesność w horyzoncie piękna*, in *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit., pp. 213-214.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 215.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, pp. 216-218.

⁴⁹⁵ Tischner cita contestualmente Søren Kierkegaard, *Diario di un seduttore*, in Józef Tischner, "Cielesność w horyzoncie piękna" in *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit., p. 226.

germe di un epilogo tragico. La bellezza di Cordelia, infatti, una bellezza ispiratrice e che sembra aprire ad altre dimensioni, è all'origine di un sentimento amoroso tutto intessuto di insidie: Johannes rivela Cordelia a se stessa, le consente di acquisire la consapevolezza del suo "valore", ma questa scoperta è tutt'uno con il suo perdersi nell'orizzonte determinato dallo sguardo dell'altro, dallo sguardo di Johannes. L'unione delle due figure nell'estasi estetica è illusoria e tragica.⁴⁹⁶ L'autore ricorda, con Kierkegaard, come proprio l'epilogo tragico dell'illusione estetica, quel dolore tragico che assume la forma della bellezza introducano, nel segno del dolore, allo spalancarsi dell'orizzonte etico. La disillusione estetica rivela all'uomo come la bellezza non possa considerarsi un valore assoluto, nonché, per contro, l'esistenza di valori più alti del bello.⁴⁹⁷

Tornando alle sue riflessioni sul teatro, Tischner sottolinea come il corpo sia l'espressione stessa dell'anima: gioia e dolore si manifestano attraverso l'espressione corporea.⁴⁹⁸

Questa straordinaria espressività del corpo emerge con forza ed immediatezza nel teatro.⁴⁹⁹ E certamente, la corporeità è a fondamento ed è tramite della relazione dialogica; e l'autore sottolinea come la corporeità sia, in una certa misura, corpo per l'altro.⁵⁰⁰ Oltre a questa considerazione, la corporeità si profila, secondo l'autore, non unicamente come per l'altro, ma emergente grazie alla presenza dell'altro. La corporeità, la coscienza della corporeità, si precisa come frutto della reciprocità. Questa reciprocità, nonostante tutti i desideri umani, non è mai armonica e senza fratture poiché, in fondo, essa si fonda su differenze profonde ed incolmabili.⁵⁰¹

Infine, paradigmatiche dell'esistenza umana e per questo altamente significative della potenza espressiva dell'arte drammatica, nel corso della storia della coscienza e della civiltà umana, sono alcune opere alle quali Tischner ha dedicato delle brevi, ma penetranti, analisi.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 229.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 230.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 222. Scrive Tischner: «La tristezza dell'animo si esprime attraverso le lacrime agli occhi, la gioia nel sorriso».

⁴⁹⁹ *Ibidem* Tischner cita, in queste pagine, Jerzy Grotowski: «Il mestiere dell'attore si realizza attraverso il corpo. L'attore non può illustrare lo stato d'animo, ma deve farlo (con) l'aiuto del proprio organismo. Poiché la materia dell'attore è il suo corpo, quest'ultimo deve essere così allenato, duttile e predisposto in modo tale da sottomettersi in un'obbedienza cieca agli impulsi psichici come se nel momento della creazione avesse cessato di esistere, non opponendo alcuna resistenza».

⁵⁰⁰ *Ibidem* Scrive Tischner, sempre nelle pagine in cui riprende alcune affermazioni di Jerzy Grotowski «Attraverso il corpo si esprime l'odio, l'amore, il corpo avvicina o allontana, accarezza o arreca dolore».

⁵⁰¹ Nella riflessione di Tischner sulla corporeità vissuta, si profila paradigmatica la relazione tra uomo e donna. Secondo Tischner, l'unione dell'uomo e della donna, la maternità e la paternità che di questa unione sono l'incarnazione nel figlio, sono tutte attraversate da una conflittualità profonda, da un'intrinseca drammaticità. Questo incontro, questo desiderio di amare, che cerca di oltrepassare una conflittualità, è colto dall'autore come una dimensione nella quale spesso emerge il tratto eroico della vita delle persone. Józef Tischner, *Cielesność w horyzoncie piękna*, in *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit., p. 225.

Tra queste, ci paiono particolarmente significative quelle dedicate alla Divina Commedia dantesca e quelle dedicate ad un'opera teatrale di Wojtyła, *Giobbe*, riflessioni delle quali daremo breve esposizione.

La *Commedia* dantesca “parla di noi”, secondo Tischner, proprio perché essa esprime poeticamente una verità nascosta sull'uomo, il suo desiderio segreto di una qualche rivelazione finale, nella quale si manifesti un giudizio sulla vita, sul mondo.⁵⁰²

Secondo l'autore, sono le stesse atrocità della seconda guerra mondiale ad invocare questa distinzione tra bene e male, quantunque all'uomo contemporaneo manchi il coraggio di tratteggiare il quadro finale della scena del dramma umano, coraggio che, invece, caratterizzava la visione della vita dell'uomo medioevale. Pur essendo lontanissima nel tempo e nel modo di sentire, la visione medioevale è portatrice di due elementi significativi e validi anche per l'uomo contemporaneo, ravvisabili nell'idea che il mondo sia assiologicamente, gerarchicamente costituito, e nella convinzione che il mondo, nella sua complessità, possa e debba essere considerato e giudicato attraverso un'unica unità di misura, un unico criterio guida di valutazione.⁵⁰³ L'essere umano desidera sapere e comprendere che cosa sia giusto e che cosa ingiusto. Per comprendere questi valori, è necessario, secondo l'autore, non fuggire di fronte alle responsabilità della vita. E questo, anche perché, intimamente, l'uomo in fondo desidera che il male sia condannato. Nella visione dell'Inferno, Dante lo esprime con forza, dando voce ad un profondo sapere sull'uomo, un sapere che adotta precisi criteri di valutazione.⁵⁰⁴ Particolarmente significativo è, secondo l'autore, il ruolo svolto dal linguaggio metaforico e simbolico della *Commedia*: all'interno di quest'ultimo, forse l'immagine più affascinante è quella della luce divina, espressione di quel Bene “diffusivum sui”. La poesia è l'unica dimensione, sottolinea Tischner, nella quale, *l'amore che perdona* si lascia intravedere dall'uomo. Ed è solo attraverso la poesia, che l'uomo è in grado di non torcere lo sguardo dalle sciagure e dalla miseria umana, e più in profondità, di intravedere, in questo, qualcosa di più grande: la giustizia divina.

E, *dulcis in fundo*, la poetica del *Paradiso* tocca più di ogni altra la sensibilità di Tischner per quel tratto di *magnanimità* che consente di penetrare nel più profondo mistero dell'esistenza.

La conoscenza della rivelazione consente all'uomo di nascere nuovamente, una conoscenza che deve tradursi in atti buoni, per i quali occorre “volere essere buoni”.

In conclusione, Tischner afferma la necessità di una visione contemplativa dell'esistenza, ma anche di una prospettiva etica che coinvolga l'uomo nella concretezza della sua storia.

⁵⁰² Józef Tischner, *Nasze piekło, nasze niebo* in, *Myślenie w żywiole piękna*, op. cit., pp. 111-117.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

La speranza del paradiso, la sua contemplazione, il prefigurarcelo è una tragica sfida, poiché la conoscenza del limite e del male di per sé sola non basta alla salvezza: occorre una speranza più alta.⁵⁰⁵

Dell'analisi tischneriana del *Giobbe* di Wojtyła, emergono tre riflessioni fondamentali: la sottolineatura della umanità vivissima di *Giobbe*, la consapevolezza del fatto che il dolore innocente, il dolore umano ed anche quello divino, rimanga senza una vera risposta : non vi è una risposta, almeno non nel senso che ci attenderemmo; e la indicazione di come l'unica chiave esplicativa del mistero della sofferenza sia l'amore.

Tischner, per spiegare questo rapporto misterioso che, secondo lui, sembrerebbe legare il dolore all'amore, porta l'esempio della madre che partorisce con dolore, e questo proprio per far comprendere come sofferenza e morte non siano l'ultima parola sull'uomo.

Verità e mistificazione: il doppio orientamento dell'ironia

Tischner ha dedicato un'analisi approfondita alla dimensione estetica come "precipitato" residuale dell'esistenza vera, come rielaborazione ormai sterile e vana di quanto poteva essere e non è stato, nonché come ambito, nel quale può compiersi con una certa apparente perfezione, quel processo del mentire a se stessi ed agli altri, che può assurgere anche a forme elevate poeticamente ed artisticamente, ma che rimane sostanzialmente un processo di alterazione della verità, una mistificazione del vero.

In tutte queste dimensioni, egli ha saputo cogliere la presenza, sia pur distillata, del veleno mortifero della sostituzione della vita vera, dell'esperienza anche dolorosa ma autentica, sostituzione con la sua sia pur seducente artefazione. L'esperienza del doppio, di una doppia verità, di una doppia vita gli parve centrale della dimensione teatrale, dimensione da un lato capace di esprimere con forza il vero, ed il dramma dell'esistenza, ma al tempo stesso dimensione che porta al suo dispiegamento massimo la frattura tra essere ed apparire, aspettative sociali imposte dall'esterno e verità intima dell'essere umano, tanto da pervenire ad una definizione della "maschera" rivelatrice di un'intuizione geniale non solo del fare teatro, ma dell'essere l'esistenza stessa dell'uomo teatro-finzione: «La maschera ha l'aspetto dell'uomo che guardi da dietro la finestra del suo nascondiglio».⁵⁰⁶

L'ironia stessa, che nella sua forma positiva è benefica, in quanto è espressione di libertà interiore, della capacità dell'uomo di riflettere in modo critico su quanto lo circonda, di sorridere bonariamente dei propri limiti e di quelli del suo prossimo, può diventare una forma sottile e potente di alterazione della verità, una vera e propria dissacrazione della

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁰⁶ Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, op. cit., p. 66.

verità, che sposta surrettiziamente i termini della questione svuotando dall'interno una ricerca di significato e di valore.⁵⁰⁷

La stessa funzione dissacrante, esercitata, a livello della ricerca della verità nel mondo del pensiero, dall'ironia, viene esercitata dalla derisione e dallo scherno quando si vuole colpire non solo un ideale astratto, ma la persona che sembra incarnarlo e, generalmente, attraverso quest'ultima, appunto anche quel valore. L'ironia è, infatti, fortemente presente nel pensiero filosofico tra l'Ottocento ed il Novecento proprio con un fine nihilista.

Ironia e carattere paradossale della vita e della morte sono, ad esempio, esasperate ad arte nell'argomentazione di Kirillov in *I demoni* proprio con questo esito nullificatore, di cui il suicidio appare come consequenziale epilogo a suggellare la coscienza dell'incongruenza e dell'assurdità dell'esistenza.

È soprattutto dall'analisi del pensiero di Nietzsche e di *L'être et le néant* di Sartre che scaturiscono le riflessioni di Tischner, sul potere nullificatore dell'ironia, strumento potentissimo, che, arginando le questioni fondamentali dell'esistenza, ci induce a pensare che non valga la pena giocare, scommettere, pascalianamente, l'esistenza su di esse. Allo sguardo ironico, ogni esistenza perviene allo scacco della morte, quella morte che eguaglia tutte le scelte, che rende irrilevante l'orientamento morale delle stesse, ed alla cui luce le stesse aspirazioni e virtù dell'uomo non possono che apparire tentativi goffi e patetici di elevarsi al di sopra di un destino nel quale la morte tutto decide in anticipo.

La morte, l'ossessione della morte onnipresente nella pittura di Malczewski, espressione di un'arte solo a prima vista gioiosamente pagana, sono rivelative, secondo Tischner, dello scacco non dell'esistenza in sé, ma di quella visione della vita. La morte, sotto forma di sortilegio del tempo fermato in *Wesele* di Wyspiański, nel quale ormai tutto è struggimento e rimpianto per ciò che poteva essere e non è stato, è espressione, oltre che della tragedia nazionale della spartizione della Polonia, a lungo rielaborata nella letteratura polacca, della disfatta e sconfitta dell'uomo che ormai vive di rimpianti, avendo mancato di coraggio nel momento decisivo.

⁵⁰⁷ Cfr., Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, op. cit., il paragrafo dedicato all'ironia.

XI. - Levinas: dialogo intimo del volto, presenza del sensibile, desiderio dell'invisibile

XI.I. - INTRODUZIONE

La riflessione filosofica di Levinas prese le mosse, per poi distanziarsi o per trarne, forse, alcune estreme implicazioni, da una rilettura ed interpretazione del pensiero fenomenologico di Heidegger e di Husserl, interpretazione quella del filosofo ebreo che diede origine ad una ricerca sull'esistenza, colta quale dimensione originaria e naturalmente fondativa della stessa riflessione sull'essere. Alla luce del carattere originario dell'esistenza, occorre, secondo Levinas, riconsiderare anche la metafisica dell'essere, la dimensione dell'ontologia, come una forma che tende ad occultare anziché a rivelare l'essere.⁵⁰⁸

All'origine di questa intuizione del pensiero levinassiano, ed occorre affermarlo con forza, quantunque questo sia presente in una forma molto sobria nei testi filosofici, vi fu anche la sua matrice ebraica, espressione di quella tensione intima e profonda verso l'Altro, l'Eterno, che fu sorgente prima e portato che ha attraversato tutta l'eredità della saggezza biblica.⁵⁰⁹

Anche per questo, Levinas per contrastare il dominio del 'paradigma' conoscitivo, di origine greca, ed in seguito, pur nelle sue differenti espressioni, centrale nella storia del pensiero filosofico, si richiama alla visione ebraico-biblica, al cui centro può esser ravvisata una tensione verso l'Eterno, una "metafisica" del desiderio, suscitata dal radicalmente Altro, e conseguentemente, anche una visione antropologica dell'uomo, del popolo con la sua tensione verso l'Eterno, una tensione che la radicale trascendenza di quest'Ultimo suscita. Nel mondo biblico, non è essenziale il pensiero filosofico con il suo desiderio di conoscere, ma l'esperienza di un uomo, Abramo ed suo incontro con l'altro e con Dio.⁵¹⁰

Chiave di volta di tutta la riflessione è l'individuazione dell'origine del desiderio metafisico.

⁵⁰⁸ L'ansia della conoscenza, della comprensione, il desiderio di comprendere la realtà hanno, pur nella variegata articolazione dei pensieri, nel corso dei secoli, orientato, fin dalla sua genesi nel pensiero greco, la cultura occidentale al sapere, un sapere che finisce per occultare anziché rivelare l'essere.

⁵⁰⁹ Cfr. Catherine Chalié, *La trace de l'Infini*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002.

⁵¹⁰ L'incontro tra l'uomo e Dio è il momento centrale nella vita di un uomo, Abramo. Vedi, *Au delà du verset*, op. cit., p. 232.

La vera dimensione metafisica, la metafisica del desiderio, sarà significativamente una dimensione antitetica a quella della metafisica greca, dell'ontologia che mirava a conoscere, a sussumere tutto nella conoscenza. Nella metafisica del desiderio, l'uomo si apre allo spazio infinito dell'escatologia.⁵¹¹

Il desiderio metafisico nasce, secondo Levinas, dal fatto che l'essenziale manca su questa terra, l'essenziale è altrove, mentre noi siamo vivi e nel mondo. È il radicalmente Altro ad ingenerare questo desiderio. Il desiderio stesso è suscitato secondo Levinas «dall'interiorità assolutamente irriducibile dell'altro, rispetto alla quale esso sarà sempre necessariamente inadeguato. La sua misura è ciò che è incommensurabile. Nessuna totalità lo conterrà mai. La metafisica del desiderio è una metafisica dell'infinita separazione».⁵¹²

Gli esseri umani avvertono come una mancanza dell'essenziale, al di là della *jouissance* di tutto quanto è nel mondo, sentono nascere dentro di loro il desiderio del totalmente altro. La dimensione del bisogno è legata al ricordo di qualcosa di sperimentato, di vissuto, la metafisica del desiderio si apre alla speranza di qualcosa totalmente altro ; questa ricerca è andare verso l'ignoto.⁵¹³

L'Altro è uno straniero che entra nella mia vita, la turba con la sua presenza libera ed estranea, e tuttavia, egli è messaggero dell'incontro con l'Eterno.

Esistenzialmente, l'Infinito, il totalmente altro è da me incontrato attraverso il rapporto con lo straniero. Il rapporto con l'altro è un rapporto, nel suo significato più profondo, etico.

In questo senso, Levinas può affermare che la dimensione etica precede quella gnoseologica. Secondo Levinas, all'origine stessa anche della riflessione filosofica, vi sono i rapporti tra uomo ed uomo, e questi rapporti sono più profondi della ricerca del senso dell'essere, la istruiscono poiché quest'ultima può formarsi proprio alla luce di quelli, nella traccia di quelli. Anche la comprensione del mondo è possibile solo attraverso questo misterioso rapporto con l'altro.

Questo rapporto è all'origine anche della ricerca dell'infinito. I rapporti tra uomo e uomo sono un momento fondamentale anche della tensione verso l'Eterno, oltre il volto dell'uomo che mi sta di fronte, intravedo una traccia della presenza assenza dell'Eterno nel mondo. La dimensione etica è quella dimensione oltre l'essere, oltre l'esistere.

Questo rapporto con l'altro è centrato su una memoria importante, quella della promessa. Questa ricerca, questo incontro si articola in tre momenti nel tempo: passato, presente, futuro. Solo il tempo costituisce la forma che lega l'uomo a Dio. Dio compare nella vita dell'uomo come memoria e come promessa della quale si attende il compimento.

⁵¹¹ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1990, pp. 36-37.

⁵¹² *Ibidem*, p. 33-34. Cfr. *ibidem*, p. 66: « L'amour est caractérisé [...] »; e p. 67, « Cette structure [...] »

⁵¹³ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Phaenomenologica VIII, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, e l'edizione italiana, cui faremo riferimento per le citazioni in lingua italiana, *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, traduzione a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980, p. 113. L'essere stesso accade a chi può cercare la felicità come una nuova gloria al di sopra della sostanzialità.

Figura emblematica del desiderio di questa trascendenza è, nella Bibbia, la figura di Abramo. Questo desiderio è in Abramo il desiderio della paternità. Scrive Levinas che nella fecondità l'io si proietta oltre se stesso, scopre di essere il sé di un altro.

Questo proiettarsi nel desiderio di una discendenza oltre se stessi, rende possibile anche il rapporto che lega l'uomo a Dio, perché questo desiderio gli dischiude la speranza di un futuro, quel futuro nel quale solo si manifesta il compimento di una promessa e la nostra intima libertà. Questa libertà è presente nella dimensione interiore stessa del desiderio, percepita acutamente come una 'mancanza' che chiede un compimento, che va verso l'ignoto.

Questa dimensione interiore di coscienza, di libertà è quella che mi apre alla trascendenza, è l'apertura ad una dimensione che vada oltre l'essere, una dimensione così misteriosamente racchiusa ed espressa nell'esperienza del desiderio di una generazione, del generare: questa attesa proietta l'uomo fuori di sé, oltre se stesso.

E, tuttavia, l'esperienza del futuro nasce da una memoria ancestrale del passato, una memoria nascosta nella profondità della coscienza, nella profondità della storia, delle vite passate.

Dalla profondità della memoria di questo passato giunge all'uomo la traccia del volto, un volto che apre l'uomo a tutti gli incontri, a tutti gli altri incontri.

Questo volto è la 'visitazione' dell'Eterno, nella vita di Abramo, gli ignoti visitatori, gli stranieri, che egli accoglie sono i messaggeri dell'Eterno.⁵¹⁴

Il vero senso di questo incontro con l'Altro si rivela nella maturazione di una responsabilità così profonda da indurre l'uomo ad essere 'per l'altro', a sostituirsi a lui. Gli esseri umani sono sempre 'gli uni per gli altri'.

Gli esseri umani sono oltre l'essere, fuori dall'essere, e per questo possono creare una metafisica, abbandonare l'essere e morire per l'invisibile.

È dal ripensamento della riflessione filosofica husserliana - della quale Levinas raccolse con assoluta dedizione la lezione del ritorno alle cose, colte nel loro darsi fenomenico alla coscienza, un darsi che è tutt'uno con l'oggetto della percezione e che coinvolge costitutivamente la coscienza stessa in forma essenziale - che Levinas prese le mosse per leggere la realtà circostante e l'essere stesso dell'uomo nel mondo come un'unica realtà essenziale, con due dimensioni non unicamente complementari, ma intrinsecamente intersecate a partire dal riconoscimento del primato dell'intenzionalità della coscienza.

Ma è dall'influenza profonda del pensiero di Heidegger, ed essenzialmente dall'analisi condotta fino alle sue più radicali conseguenze dello smarrimento della coscienza,

⁵¹⁴ Ed è, contestualmente, fondamentale osservare come Levinas sottolinei come questo volto non sia il segno né l'icona dell'infinito. Infatti, il volto è colto solo in un incontro, nell'accettazione di una responsabilità per l'altro. Il volto non può essere in alcun modo 'tematizzato'. Cfr. Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre, Essais*, Éditions de Seuil, 1990.

dell'esperienza dell'angoscia esistenziale, del tratto drammatico, tragico, dell'esistenza temporale dell'uomo, una fugacità che gli impedisce di cogliere l'Essere nella sua totalità, o meglio Levinas direbbe nella sua infinitezza, che il filosofo francese trasse la sorgente prima del suo pensiero: l'avvertimento che la metafisica nasce dal percepire come l'essenziale manchi nella nostra vita.

Una riflessione, la sua, che tuttavia, e va detto con forza, ribalta fin dall'inizio i termini della questione, spostando l'attenzione metafisica dalla morte alla vita, quest'ultima sì vera fonte di stupore, meraviglia e intima libertà.

Ed è la vita interiore la dimensione intorno alla quale ruoterà tutta la sua riflessione filosofica sulla libertà della coscienza, sulla resistenza infinita della coscienza alla pretesa totalizzante della metafisica dell'Essere.

E questo stesso Essere, diversamente da quanto accadeva in Heidegger, è sentito non come un *terminus ad quem* non solo della ricerca di senso dell'investigazione dell'ente, ma della vita stessa, quanto, piuttosto, come un orizzonte sovrastante l'identità stessa dell'uomo, un essere che sembra essere sentito dall'uomo come una realtà totalizzante, quasi minacciosa per la sua stessa neutralità e per quella pervasività biologica ad oltranza che tutto invade, tutto occupa.⁵¹⁵

Il tratto autenticamente metafisico della soggettività, nel pensiero di Levinas, è individuato nell'impossibilità di ricondurla all'apparire dell'essere (alla sua pura fenomenicità).

Questo tratto di assoluta non conoscibilità della soggettività la 'elege' *ipso facto* a cominciamento della filosofia (a differenza di quanto pensava Heidegger, il puro cominciamento non è la morte, ma l'inconoscibile).

L'essente (soggettività) assume / conferisce l'identità dell'essere (tout court).

Nella lettura levinassiana di Heidegger non si darebbe / definirebbe un essere al di fuori di un essente.

L'essere come pura durata (assenza di tempo) è l'eternità. Per contro l'esistente si autodefinisce come qualcosa che si ritrae, che si sottrae al flusso / neutro fluire dell'esistenza per potere stare in sé (concentrazione su di sé).

Precisamente, in questo punto, si situa l'interpretazione levinassiana dell'*εποχή* husserliana, la coscienza coglie il senso del mondo fuoriuscendo da esso.⁵¹⁶

L'egoismo della coscienza, il suo separarsi, il suo distaccarsi dalla totalità indefinita, è vita.⁵¹⁷ Conseguentemente: «Possédée, l'existence possède. Le monde donné à l'intention laisse au moi une liberté à l'égard du monde».⁵¹⁸

⁵¹⁵ Cfr. Jean Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard.

⁵¹⁶ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existent*, p. 64.

Ed ancora : «Cette structure où l'objet concorde exactement avec le désir caractérise l'ensemble de notre être dans le monde»⁵¹⁹ la vita stessa è questa 'jouissance'. Levinas dice che la vita, vivere, è una sincerità. In altri termini, tutto ciò che noi facciamo non è per vivere, ma il vivere stesso.

Grazie alla sua posizione, il corpo realizza la condizione di ogni interiorità. Non esprime un evento perché è esso stesso questo evento.⁵²⁰

L'Essere è l'*il-y-a*, la sovrana indifferenza del puro esistere sotto il trasmutarsi apparente di tutte le sue forme, il perpetrarsi delle specie, il conservarsi della 'materia', anche dell'organicità dell'essere, un essere dal quale l'uomo è, da un lato, invasato, poiché pervasivo della sua stessa natura, ma dall'altro come respinto, poiché nella sua opacità quest'ultimo annulla la sua identità personale, individuale, quel suo margine di coscienza e libertà.

E questo margine etico della coscienza è come il cuore stesso del mondo: e a rivelarlo, più ancora dell'esperienza sia pur primaria ed in sé non negativa dell'egoticità, sia pure di per sé sola limitante, della ricerca di una soddisfazione dei propri bisogni che nasce dal contatto con il mondo e con le cose, è l'esperienza dell'incontro con l'altro.

Quest'esperienza, prima ancora che dire una verità, significare una verità, è una verità; anzi, secondo Levinas l'esperienza più significativa dell'esistenza, la più vera, la meno tematizzabile, l'unica esperienza non riconducibile ad un sapere.

Nell'intimità quasi sacra dell'incontro, tempio dell'interiorità della coscienza, si rivela all'uomo l'Infinito, un infinito che è l'Essere stesso, non colto attraverso l'assurda e funesta tensione/pretesa alla totalità, all'assolutezza, quanto piuttosto come riverbero vivo, vitale, concreto di una dimensione che per sua stessa natura mi trascende, poiché infinita e per così dire stagliantesi aldilà di tutte le bramosie, le ansie, le pretese di comprensione della totalità, possesso del mondo e sua riduzione ad oggetto.

Questa tensione ad un'ulteriorità metafisica, certamente almeno in parte di ascendenza heideggeriana, si converte in una riconsiderazione complessiva dell'orizzonte umano, che ne fa una sorgente infinita di coscienza, di libertà, ma di una libertà che si gioca nella responsabilità che ogni vero incontro comporta.

L'essere si erge di fronte all'uomo, che pure ne è profondamente permeato, non come un assoluto - quell'assoluto verso il quale l'uomo tenderebbe spasmodicamente fino all'ultimo, fino al momento in cui il non essere è l'ultima parola sulla sua verità, sulla verità dell'ente, la cui unica grandezza sarebbe il coraggio di porre la domanda sull'Essere.

⁵¹⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et infinie*, p. 179. «La divisione di una totalità può essere prodotta solo dal fremito dell'egoismo che non ne è né illusorio né subordinato in qualcosa alla totalità che divide. L'egoismo è vita, vita di ... o godimento»

⁵¹⁸ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existent*, p. 64.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 62-66.

L'Essere si erge di fronte alla coscienza, scrive Levinas, in questo vicino a Sartre,⁵²¹ come non senso, come puro perpetuarsi dell'essere, percezione di fondo di ogni percezione, di ogni analisi fenomenologica, di ogni coscienza del proprio esistere nel mondo, e la sua stessa neutralità : può essere avvertito come quel gorgo che risucchia ogni coscienza, come quel vortice del processo di nientificazione, determinato dal prevalere del mondo biologico, materiale, nella sua pura effettualità, e secondo Levinas, anche dello "storico" (colto nel suo tratto di pura effettualità che, appunto, annienta sogni, desideri, istanze individuali).⁵²²

Solo un'esperienza è quella che rivela l'uomo a se stesso, ed è l'esperienza dell'amore, intendendo quest'ultimo, quasi mai nominato da Levinas, con tutto il pudore, nel rispetto dell'alterità, dell'identità creaturale dell'altro che si traducono, o meglio che si esprimono, nel comandamento del non uccidere e che implicano secondo i dettami del *Levitico* l'accoglienza del terzo, dello straniero.

L'incontro avviene attraverso la presenza muta ma espressiva del volto, dello sguardo, elementi cruciali dell'espressività del corpo, di quella corporeità che è l'eredità della riflessione filosofica di Merleau-Ponty, eredità presente non unicamente nel pensiero di Levinas ma in tutta la riflessione filosofica francese coeva e posteriore, nella scelta dei temi, delle angolature, delle prospettive, della "destinazione".

E tuttavia, certamente, ed occorre dirlo con forza, questo pensiero dell'integrità dell'essere umano, della sua corporeità, della sua passionalità, ha radici molto più profonde e remote in Levinas, e queste sono le sue radici bibliche.

L'altro acquista un senso per me a partire dal suo volto, da quel volto, da quello sguardo che sembrano interrogarmi, che mi impongono il riconoscimento di un mistero, il valore inesplicabile di una vita che pulsa, di un cuore che batte anche nell'altro, di una vita che non posso estinguere, mortificare, violentare senza commettere il più grande dei crimini, poiché quell'essere, quella creatura è in se stessa tutta l'infinità dell'Essere, tutto il senso del mondo e della vita stessa: «chi salva un'esistenza, salva il mondo intero», recita il Talmud.

L'altro mi guarda e mi riguarda (nella duplice accezione del termine), non posso astenermi dal riconoscere l'essere palpitante dentro di lui, il suo destino di intima libertà, la sua radicale apertura all'infinito.

Quello sguardo apre un varco sul senso stesso della vita e rende possibile la comprensione stessa della vita e del mondo.

L'universo dell'essere non mi appare più neutrale ed estraneo poiché è abitato dal volto degli altri, dall'istanza di vita, dal desiderio di eternità che colgo sul volto di coloro che, come me, non si limitano a vivere ma cercano questo stesso senso del quale essi medesimi sono portatori.

⁵²¹ Cfr. Sartre, *La nausée*, op. cit.

⁵²² *Entretien avec Ph. Nemo*, Levinas sottolinea l'influenza del pensiero di Bergson «la spiritualité du neuf».

Lo sguardo, l'incontro è in se stesso un linguaggio nel quale anche il linguaggio verbale ha origine ed a cui il linguaggio è destinato come luogo della significazione per eccellenza: la ricerca di un significato per la vita dell'uomo.

Nella sua nudità, nella sua vulnerabilità, il volto è il soggetto di un dialogo muto ma inequivocabile e pressante che chiede la reciprocità, il rispetto, il riconoscimento.

L'altro è la prima e più forte alterità al mio essere, e tuttavia non è un'alterità estranea al mio essere, l'altro mi parla, mi interroga, e pur nella sua stessa fragilità mi pone un divieto: il divieto di estinguere quella vitalità che è in lui.

Quest'esperienza va oltre la pura fenomenicità e persino oltre l'intenzionalità della coscienza, e tuttavia è un'esperienza della coscienza, un'esperienza che diviene quasi subito intenzionale, poiché comporta fin quasi dall'inizio, accanto alla spontaneità, alla primarietà dell'incontro nell'incantamento che esso produce, l'assunzione di una responsabilità da parte mia, una capacità di andare oltre me stesso per incontrare effettivamente l'altro.

Questa è una responsabilità che, secondo Levinas, arriva fino alla sostituzione, all'offerta della propria stessa esistenza in ostaggio per la salvezza dell'altro.

Secondo Heidegger, il senso della vita dell'ente era da ricercarsi nella sua tensione all'Essere, nella sua investigazione su verità e senso dell'Essere; per contro, secondo Levinas il senso della vita dell'uomo risiede nel suo coinvolgimento, nella messa in questione di tutto il suo essere.

Un orizzonte che si apre a risvolti inquietanti per la fragilità stessa della carne e della coscienza dell'uomo, per quel comandamento che mi fa sentire colpevole anche quando non ho commesso nulla, poiché mi fa sentire coinvolto nel destino dell'altro, quell'altro che io desidero nella mia vergogna e sul quale tenderei a dominare.

Questa 'rivoluzione copernicana' del pensiero di Levinas è quella che ribalta l'orizzonte dell'investigazione filosofica dalla signoria della ricerca gnoseologica, dalla riflessione ontologica al primato dell'interpellarmi dell'etica; inquietudine e coinvolgimento in un dialogo che attraverso il disvelarsi del volto dell'altro mi apre al dialogo con tutti gli altri esseri umani, all'orizzonte esplicativo del senso stesso delle cose e del mondo e alla rivelazione della parola-presenza di Dio nel mondo.

Dio stesso, il Dio che 'viene all'idea', ovvero che mi si rivela, mi si rivela attraverso e nel volto del mio prossimo, in quel volto sul quale leggo il comandamento divino: tu non ucciderai.

Scrive Levinas: «L'altro non è incarnazione di Dio».⁵²³ Questa rivelazione di Dio è comandamento, non è tematizzabile, non è oggetto di una rappresentazione, né è riconducibile ad un nucleo logico, proprio perché questa rivelazione del divino nel volto dell'altro è il luogo misterioso e segreto dove tutto ha origine.

⁵²³ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1982, p. 11.

Questo incontro è traccia della presenza di Dio nel mondo, di un Dio che secondo Levinas, nella più stretta ortodossia ebraica, non prende un corpo, non si incarna; un Dio che spesso è tragicamente percepito come assente dalla storia, un Dio infinitamente trascendente l'ordine del mondo e della vita sulla terra, ma a quest'ultimo non estraneo ed anzi intimamente, misteriosamente legato al destino dell'uomo.

Il nucleo originario

La prima riflessione filosofica di Levinas nacque da un'interpretazione del pensiero fenomenologico di Husserl e di Heidegger, ed essenzialmente da una riflessione intorno alle questioni, che erano emerse nell'itinerario di ricerca di quest'ultimo e quali furono espresse, in *Sein und Zeit*, questioni aperte e, secondo l'autore, rimaste, in una qualche misura, irrisolte nel suo pensiero.⁵²⁴

Al centro del nucleo originario del pensiero di Levinas, vi è la ricerca dell'esistenza, che egli intese come espressione del risvegliarsi del desiderio metafisico, un'istanza riconosciuta come un bisogno insopprimibile dell'essere umano, e che non poteva, secondo l'autore, risolversi nel portato della pura ricerca ontologica. Quest'ultima, pur con tutte le articolazioni, le sfumature e le caratteristiche peculiari ad ogni differente elaborazione concettuale degli autori e delle scuole di pensiero, attraverso i secoli ed i contesti filosofici, aveva rivelato fin dal suo sorgere nel pensiero dei filosofi greci, pur nel valore fondamentale della scoperta della centralità della coscienza umana - centralità della coscienza fondamentale anche per lo stesso Levinas - la presenza, accanto ad altri elementi puramente contemplativi, teoretici, di una tentazione ricorrente. Questa tentazione potrebbe esser descritta come l'ansia di tutto conoscere per poter dominare sulla realtà, sul mondo, sulla vita.

Proprio quest'ansia della totalità, era, secondo l'autore, all'origine della rimozione alla periferia della coscienza del desiderio metafisico.⁵²⁵ Per questa motivazione profonda,

⁵²⁴ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1949. Scrive il filosofo: «La remise en question de la notion d'être et de son rapport avec le temps que nous avons indiquée plus haut, est le problème fondamental de la philosophie heideggerienne - le problème ontologique. La manière dont l'homme se trouve amené au centre de la recherche, est entièrement commandée par la préoccupation fondamentale qui consiste à répondre à la question 'qu'est-ce qu'être' [...] Heidegger rappelle d'une manière qui, d'abord, surprend la conscience moderne, non par la riche éclosion des études de la conscience qui date de Descartes, mais la phrase d'Aristotele qui affirme la place privilégiée de l'âme dans la totalité de l'être: ἡ ψυχή τὰ ὅντα πῶς ἐστίν (*Sein und Zeit*, p. 14: Aristotele, *De Anima*, Γ. 8, 431b21)» (p. 55). Più ancora del pensiero husserliano, dal quale Levinas trasse essenzialmente la lettura fenomenologica dei vissuti di coscienza, fu l'heideggeriano interrogarsi sull'Essere a costituire l'incipit primo della sua ricerca metafisica.

⁵²⁵ In questa prospettiva, persino l'imperversare nel XX secolo dello spirito bellico può essere avvertito come espressione di questa mancanza di significato e come tentativo di restaurarlo arbitrariamente e con la

occorreva riconsiderare anche la ricerca ontologica, la metafisica dell'essere, come una forma violenta e come tale non autenticamente filosofica del pensiero: occorreva 'sortire' dalla prospettiva della metafisica dell'essere.

Le motivazioni di una svolta, l'apporto della visione biblica

In questa prospettiva, Levinas in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, l'opera che segna una svolta decisiva nell'evoluzione del suo pensiero, proprio con l'intento di arginare il potere del paradigma conoscitivo greco, concepisce diversamente ogni ricerca filosofica, considerando nuovamente il desiderio metafisico aperto alla trascendenza, una trascendenza che si apre a partire dall'alterità inconoscibile dell'altro.

In tutta la riflessione di Levinas possiamo rinvenire la presenza della "concezione ebraica" dell'uomo, della visione biblica. Una visione, secondo l'autore, autenticamente metafisica, al cui centro prima ancora di una concezione antropologica, vi è l'uomo concreto e reale, il popolo ebraico, con le sue aspirazioni e i suoi desideri, le sue speranze e le sue paure. L'incontro tra l'uomo e l'Eterno è il momento cruciale nella vita di un uomo, Abramo.

Nella cultura ebraica, nel mondo biblico, non è centrale l'investigazione filosofica sulla natura della sostanza, né sulla sua intelligibilità, ma l'esperienza di un uomo, un'esperienza di incontro tra l'uomo e Dio, che nella narrazione biblica, inizia con la chiamata del padre Abramo. Abramo non ha dell'Eterno che un ricordo, una vaga traccia, tuttavia Dio gli invia i suoi messaggeri, queste figure misteriose, questi stranieri che come pellegrini, bussano alla sua porta. Nel momento in cui Abramo accoglie presso di sé questi stranieri, nel momento in cui crede in loro, egli fa un atto di fede che è all'origine della sua apertura all'Infinito. Questa esperienza, questo incontro è la rivelazione del senso dell'esistenza, del senso della presenza dell'uomo sulla terra, e conseguentemente il momento d'insorgenza di ogni ricerca di significato.

I temi dominanti del suo pensiero

Secondo Levinas, quindi, all'origine anche della stessa riflessione ontologica, vi sono i rapporti tra uomo ed uomo. Questi rapporti sono portatori di un significato di per sé, sono all'origine del significare stesso. I rapporti tra esseri umani sono più profondi della ricerca, per sé presa, del senso dell'essere, la precedono, anzi quest'ultimo può formarsi alla luce di quelli, in virtù di quelli.

forza (totalitarismo, attraverso tutte le ideologie ed i regimi). La 'guerra totalitaria' non è altro che una manifestazione esteriore della logica stessa del totalitarismo, attraverso tutte le ideologie e tutti i regimi.

I rapporti umani sono anche, naturalmente, un momento fondamentale del rapporto con Dio; oltre lo sguardo dell'uomo che mi sta di fronte, intravedo la traccia dell'Eterno. Nel volto dell'uomo che si trova di fronte a me intravedo il terzo «saisissable à partir de son œuvre - à la fois présent et absent - sa présence à la troisième personne marque exactement la simultanéité de cette présence et de cette absence».⁵²⁶

E ancora: « Cette épiphanie incertaine, à la limite de l'évanescence, est précisément celle que l'homme seul peut retenir. Et c'est pourquoi il est le moment essentiel et de cette transcendance et de sa manifestation. C'est pourquoi, par cette révélation ineffaçable, il est interpellé avec une droiture sans pareille ». Ed inoltre: « Mais la Révélation qui se fait éthique signifie une nouvelle vision de l'homme. L'âme humaine [...] est obligée avant tout engagement».⁵²⁷

Il pensiero filosofico stesso di Levinas in *Autrement que'être ou au-delà de l'essence* cerca di oltrepassare l'ansia dell'oggettivazione, quella che riconosce e sottolinea il divario tra parola ed essere, per comunicare in una fenomenologia dell'espressione che da una concezione teorica del mondo approda alla visione etica della vita, quella centrata sulla relazione, sulla testimonianza, sulla responsabilità per l'altro.

Il desiderio metafisico nasce, secondo Levinas, come desiderio del radicalmente altro, dal fatto che il desiderabile, l'essenziale, manca su questa terra, che il desiderabile, l'essenziale, è altrove, mentre noi siamo vivi e nel mondo. Inoltre, l'esistenza dell'uomo, per sua natura, non è solo caratterizzata dall'emergere di bisogni primari, concreti e naturali: l'Altro, il desiderabile, anima un desiderio nell'uomo, un desiderio che oltrepassa tutti i bisogni, quantunque l'uomo si senta a casa propria nel mondo. Di questa esperienza non è semplice dare una definizione; riconoscere e spiegare una dimensione che, per quanto ineludibile, sembra sfuggire a tutte le definizioni si rivela molto difficile.

Se la dimensione del bisogno è legata al ricordo di qualcosa di sperimentato, di vissuto, la metafisica del desiderio si apre al sogno di qualcosa che è totalmente altro, diverso⁵²⁸ ... ineffabile: è come andare verso l'ignoto. Scrive Levinas che la metafisica è «morire per l'invisibile».

⁵²⁶ Emmanuel Levinas, *Entre nous, Essai sur la pensée à l'autre*, Grasset, 1991, p. 40, e Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset*, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 149. Si vedano anche le riflessioni di Benny Lévy, in *Visage continu*, Verdier Philosophie, 1998, in particolare i capitoli III e XV.

⁵²⁷ Emmanuel Levinas, *Entre nous, Essai sur la pensée à l'autre*, op. cit., p. 40; e Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset*, op. cit., p. 149 e 154. Cfr., Catherine Chalié, *La trace de l'Infini*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002, Cap. VI, « La trace comme orientation d'espérance ». Levinas parla di trascendenza come prossimità dell'Altro, pur essendovi un salto incolmabile. Il rapporto con l'Eterno è inseparabile dalla Torah, nel senso che è inseparabile dal riconoscimento dell'Altro come pure dalla responsabilità verso di lui. Egli scrisse che i giovani ebrei non morivano « pour des sentiments », ma in nome dell'obbedienza ad un comandamento. Allo stesso tempo, si comprende bene che morire per l'invisibile è sperare che questo abisso sarà colmato.

⁵²⁸ Cfr. Jacques Derrida, *Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée de Levinas* in *Revue de Métaphysique et de Moral*, 1964, p. 339.

Il desiderio è suscitato, secondo Levinas, «dall'interiorità assolutamente irriducibile dell'altro, rispetto al quale esso sarà sempre necessariamente inadeguato. La sua misura è ciò che è incommensurabile. Nessuna totalità lo conterrà mai. La metafisica del desiderio è una metafisica dell'infinita separazione».⁵²⁹

Questa visione della metafisica è concepita, come si è accennato sopra, come una dimensione antitetica a quella della metafisica greca, dell'ontologia che mirava a conoscere tutto, sussumere tutto in un unico modello concettuale. Si tratta di una prospettiva, all'interno della quale la metafisica è concepita come la dimensione dell'apertura sull'inconoscibile. Nella metafisica, così come essa viene concepita da Levinas, l'uomo si apre allo spazio infinito dell'escatologia. Questo rapporto con l'altro è centrato su una memoria importante, quella della promessa. L'altro è uno straniero che entra nella mia vita, la turba con la sua presenza libera ed estranea e tuttavia egli è il legame con Dio. L'Infinito, il totalmente altro è da me incontrato attraverso il rapporto con lo straniero. Il rapporto con l'altro è un rapporto, nel suo significato più profondo, etico. In questo senso, Levinas può affermare che la dimensione etica precede quella logica e gnoseologica. La dimensione etica è quella dimensione oltre l'essere, oltre l'esistere. Condizione naturale, esistenziale dell'uomo è quella di una solitudine radicale che nasce dall'impossibilità di cogliere se stessi in forma obiettiva, dall'esterno così come percepiamo gli altri.⁵³⁰

Dall'esperienza originaria della sua separazione dal mondo, l'uomo, quantunque si consideri a casa sua nel mondo, può precipitare in una condizione che lo trasforma nell'esperienza dei sensi, nel godimento di tutto ciò che l'uomo può toccare, sperimentare. Questa esperienza, che porta con sé quel grande 'inghiottimento' nel mondo delle cose, può condurre l'uomo fino all'ateismo.

Solo il rivelarsi del volto raggiunge l'animo dell'uomo, fino al suo essere più intimo e più profondo, suscitando dentro di lui il sopito desiderio metafisico. Questo desiderio è il desiderio dei felici ovvero il desiderio di coloro che non mancano di nulla. Il desiderio metafisico si annuncia come il desiderio di ciò che è al di là di ogni possibilità di afferrarlo, non riconducibile né concepibile in termini di essere, né di essenza.

Questo volto, sempre, per me, enigmatico, indefinibile, non mi offre alcuna risposta; al contrario, oltre a lasciarmi senza risposte, mi induce a dubitare della validità del senso di quelle stesse domande concernenti l'essere. E tuttavia, l'incontro con il volto, misteriosamente, mi conserva nell'attitudine metafisica della ricerca, della domanda, mi insegna a porre la domanda, mi apre la via all'Infinito, pur non significando nulla per se stesso.

L'altro ridesta il mio senso di libertà, pur costituendo paradossalmente anche un limite alla mia libertà. Questo rapporto con l'Altro, introdotto dal desiderio che il suo volto suscita

⁵²⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., pp. 33-34.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 51. Cfr. anche p. 59.

in me, nasce da un desiderio inappagabile, e rivela una forma di bontà interiore, risvegliata dalla relazione etica. Anche la percezione del mio essere, della mia libertà individuale, in qualche modo, anziché giustificarsi delle sue aspettative, si percepisce come una dimensione arbitraria. L'altro è colui che sfugge a tutte le definizioni, a tutti gli sforzi di prensione, è inafferrabile, è, propriamente parlando, al di là dell'essere. L'altro è colui che io desidero nella mia vergogna ed egli con la sua presenza mi fa capire quanto questa mia aspettativa sia arbitraria; mi apre ad una ricerca esistenziale che oltrepassa l'ansia stessa del possesso, poiché sfugge a tutti gli sforzi di afferrarlo, di ridurlo a oggetto. E tuttavia, con la sua sola presenza, egli mi rende libero, poiché, pur non dandomi alcuna risposta, mi mantiene aperto all'esistenza. Questa libertà conserva in sé un significato difficile da comprendere, poiché è quasi immediatamente accompagnata da un obbligo verso l'altro. Levinas parla di una difficile libertà, introducendo il comandamento etico come elemento essenziale nel quale questa libertà deve dispiegarsi. Questa sua resistenza ad essere compreso (posseduto) da me ha in sé qualcosa di morale; questa resistenza infinita (che è inscritta nel volto dell'altro) mi rivela l'impossibilità di comprenderlo nella sua totalità, e mediatamente mi rivela il vero su di me.

Si potrebbe forse intendere, ma si tratta di una interpretazione, che in questa relazione aperta verso l'altro, verso l'intangibile e l'Infinito, emerga anche in tutta la sua fragilità, la mia esistenza, la mia intima libertà, che sfugge, anch'essa, ad ogni definizione, ad ogni sforzo di prensione da parte degli altri; in questo incontro, la mia esistenza stessa mi è rivelata come un'esistenza intimamente libera e apertura radicale, esposizione a e speranza nell'invisibile. La mia esistenza così fragile, finita, vivente, certo, palpitante, ma tutta sospesa sull'abisso del non-essere, si concepisce come apertura radicale verso l'infinito.

Scrivono Levinas che l'Infinito paralizza il potere⁵³¹ con la sua resistenza infinita all'omicidio. Nell'innocenza, nella nudità dello sguardo dell'altro che mi è di fronte, si dischiude un varco, è gettato un ponte che, pur sospeso sul vuoto, è tutto proteso verso la trascendenza.

Da questo dialogo, dal dialogo muto degli sguardi e dal dialogo parlato, dalla parola che intercorre tra me e l'altro, mi è restituito il significato stesso della realtà e del mondo, come se mi fosse dato di coglierne il senso, di averne la chiave di accesso. L'incontro con l'altro mi interpella, non mi offre risposte, ma mi conserva in quest'apertura radicale, nella quale sono esposto ad una ricerca tesa verso il radicalmente altro, verso il trascendente.

Questo incontro mi consente di intravedere, di avere un'intuizione del significato della mia esistenza nel mondo, del senso ultimo del mio essere nel mondo, che si apre a partire dalla scoperta, dal riconoscimento di essere l'uno per l'altro, disponendosi così nella Traccia.

⁵³¹ Qui, inteso essenzialmente come bramosia di dominare sugli altri e sulla realtà.

Secondo Levinas, il mondo stesso è un dono della parola.⁵³² È a partire dalla possibilità di questo dialogo che diviene possibile anche la ‘comprensione’ del mondo, la comprensione del suo significato, del fatto stesso di significare qualcosa per noi. La parola tra esseri umani è all’origine dell’emergere di tutti i significati, di ogni significazione; attraverso il dialogo, attraverso la comunicazione di queste parole è resa possibile la comprensione dell’elemento, della relazione tra uomini, che è all’origine di tutte le significazioni.⁵³³

La comprensione del senso dell’esistenza, della realtà, del mondo, è possibile solo attraverso questo semplice, prosastico, ma misterioso, rapporto con l’altro. Questo rapporto è all’origine anche dell’urgere della ricerca dell’Infinito. Questa ricerca, questo incontro, si articola in tre momenti nel tempo: passato, presente, futuro.

Nella Bibbia, il tempo, la promessa, la Torah, nel solco dei quali l’uomo, il popolo d’Israele si dispone,⁵³⁴ soli costituiscono la forma che lega il destino dell’uomo, delle generazioni, all’Eterno. Essi conservano nel tempo, l’apertura radicale dell’uomo verso l’Eterno, costituendone al tempo stesso il suo memoriale. L’Eterno compare nella vita dell’uomo come memoria e come promessa, della quale si attende il compimento nella vita delle generazioni future. Il suo comandamento è rivelato e consegnato nella Torah; ubbidire al comandamento, obbedire al comandamento del Levitico e del Deuteronomio, con particolare attenzione al comandamento dell’amore verso l’Eterno e verso lo straniero, e leggendo nel suo compimento, nella sua attuazione da parte dei giusti, questo segno di speranza per l’umanità che scaturisce dall’obbedienza di coloro che si pongono nella traccia dell’Infinito. Secondo Levinas, in questa traccia, che è al tempo stesso inscritta nel volto dell’Altro, si pone il soggetto, il cui desiderio metafisico è ingenerato dal volto dell’altro; il volto dell’altro risveglia in lui questo desiderio e lo apre radicalmente, o più precisamente, gli fa riconoscere la propria apertura radicale, ‘ontologica’ all’altro, riconducendolo al tempo stesso alla responsabilità nei suoi confronti.⁵³⁵

⁵³² Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit, p.74.

⁵³³ Con l’emergere della parola, anche l’incantesimo, che irretiva il mondo nella ipnosi della pura presenza, viene meno; colui che parla è testimonianza vivente del suo essere nel mondo e avvalora parlando, parlandomi, il senso del proprio esprimersi, del proprio manifestarsi. La parola emerge da un volto e, nello scambio degli sguardi, è possibile la sincerità della rivelazione. Ed è proprio a partire dalla possibilità di questa comunicazione che diviene possibile la comprensione della realtà del mondo, la comprensione del suo significare qualcosa per noi: attraverso questa parola tra esseri umani, si rende possibile la comprensione dell’elemento che è all’origine di tutto il sistema dei significati.

⁵³⁴ Da questo scaturisce, nel mondo biblico, nel giudaismo, l’attesa di un Messia, alla fine dei tempi.

⁵³⁵ Come si può osservare leggendo le pagine di Levinas, quantunque queste pagine si pongano all’interno di una prospettiva tutta interna al pensiero filosofico-fenomenologico, e particolarmente fenomenologico francese, laddove la riflessione sul corpo ricopre un ruolo di particolare rilievo, (e, per certi aspetti, pagine vicine alla fine analisi dell’ultimo Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*), tutte le coordinate della prospettiva biblica sull’uomo, sulla sua storia e sul suo destino, si intravedono come sostrato culturale e, molto più di questo, come un’appartenenza forte.

Levinas non concorda con Heidegger nella concezione secondo la quale noi saremmo ‘esseri per la morte’, tali saremmo se fossimo pura sostanza, una sostanza che non potrebbe far altro che attendere la sua fine, la morte: attendere che il tempo la dissolva.

Secondo Levinas, il senso del nostro essere, il nostro essere stesso non sono per la morte; gli esseri umani si proiettano oltre la morte, desiderano una pienezza che va oltre la morte. Tutta la vita dell’uomo, anche la ricerca di questa pienezza, è il desiderio di questa trascendenza. Questo desiderio è presente in Abramo ed in ogni uomo, come desiderio della paternità. Scrive Levinas che nella fecondità l’io si proietta oltre se stesso, scopre di essere il sé di un altro. Questo proiettarsi nel desiderio oltre se stessi, rende possibile anche il rapporto che lega l’uomo a Dio, perché questo desiderio gli dischiude un futuro, quel futuro nel quale si manifesta la nostra intima libertà. Questa libertà è la dimensione interiore del desiderio e si esprime come l’urgere di una necessità che chiede un compimento. Per Abramo, l’irruzione dell’Infinito nella sua esistenza avviene attraverso l’incontro con i messaggeri dell’Eterno, gli ignoti visitatori che Abramo accoglie. In virtù di questa dimensione interiore di coscienza, di intima libertà, l’essere umano si apre alla trascendenza. Questa è l’apertura ad una dimensione che vada oltre l’essere, una dimensione così misteriosamente espressa nell’attesa di un figlio, un’attesa nella quale il figlio è desiderato, è atteso, prima di essere. Questa attesa proietta l’uomo fuori di sé, oltre se stesso, oltre il limite stesso della sua vita mortale. L’esperienza dell’attesa del futuro, del presentificarsi di una speranza che vada oltre i caduchi giorni in cui fu concepita, nasce da una memoria del passato, la memoria della promessa, una memoria nascosta nella profondità della coscienza umana, nella profondità della storia del genere umano, una storia che a partire dalla creazione del genere umano, si dispiega nel susseguirsi delle generazioni, del popolo ebraico, come Israele, delle vite passate, presenti e future, tutte inscritte in questa promessa. Dalla profondità ancestrale di questo passato, iscritto nella creazione e nella promessa fatta ad Abramo di una generazione, giunge all’uomo la memoria del volto, in questo passo della Bibbia, il volto dei tre messaggeri dell’Eterno che rendono visita ad Abramo, che Abramo accoglie e che, con la loro sola presenza, gli annunciano un al-di-là: un volto la cui apparizione mi apre le porte a tutti gli incontri, a tutti gli altri incontri.⁵³⁶

In questi volti, è iscritta la traccia della visitazione dell’Eterno, di quell’Altro, vicino e lontano che è l’Infinito, di quell’Altro cui tende ogni umano cercare, di quest’Altro che ingenera, con la sua misteriosa presenza-assenza, l’intimo desiderio metafisico, che lo ha

⁵³⁶ La generazione, d’altro canto, desiderata, accordata al patriarca Abramo, una generazione più numerosa delle stelle delle costellazioni del cielo, lo apre all’avvenire di tutte le relazioni possibili, in quanto padre delle generazioni a venire: il legame, l’alleanza, attraverso il tempo, attraverso le generazioni, con l’Eterno, disponendosi nella sua traccia. Si potrebbe intendere questo passo del testo levinassiano, pensando che quest’apertura verso i messaggeri, come, d’altro canto, ogni apertura al volto dell’Altro, introduca già il terzo, apra Abramo ai terzi, mi apra a tutti i terzi.

radicato, inestinguibile, nell'animo umano; di quel Dio del quale non mi è dato, del quale non è dato agli uomini, di vedere il volto *vis à vis*.⁵³⁷

Il senso della vita umana, del vivere sulla terra, si scopre nel maturare di un senso di responsabilità, *le nom sévère de l'amour*, un senso di responsabilità nato dalla concretezza dell'incontro con l'altro, poiché amare significa temere per l'altro, sentirsi coinvolti nel suo destino. L'incontro con l'altro, con quell'altro nel cui volto emerge la rivelazione, quantunque inafferrabile della dimensione dell'Infinito, dell'Eterno, si trasforma in un'implicazione profonda nelle sorti della sua vita da indurmi ad 'essere per l'altro', a sostituirmi a lui nell'assunzione di una responsabilità verso il suo destino.

Secondo Levinas, gli esseri umani sono sempre gli uni per gli altri. Amare, *le nom sévère de l'amour* significa sentirsi coinvolti, rendersi partecipi, sentirsi responsabili anche delle mancanze di un altro.

Nel volto di ognuno di noi, in tutta l'umanità creata, ed essenzialmente in coloro che attraverso la loro obbedienza alla Torah, si pongono nella traccia della promessa dell'Eterno, si intravede una traccia, una traccia che rimanda all'Eterno. La giustizia nasce dal rispetto del comandamento, questa giustizia che si propone a partire dall'annunciarsi del terzo, presente fin dall'inizio di ogni relazione con l'altro.

Nella Bibbia, l'Eterno entra nella storia dell'umanità, del popolo ebreo, come *Adonai* che è al tempo stesso il creatore, colui che stabilisce un'alleanza con il suo popolo, colui che giudica gli uomini, colui che si può concepire come bontà originaria, *hésed*. Di questa bontà originaria, che fa la sua comparsa nella Bibbia, già come bontà della creazione, parla, tra gli altri, il profeta Isaia, riferendosi alle viscere del ventre femminile, *rahamîn*, metafora che rimanda alla similitudine con l'amore materno che non può dimenticarsi del frutto del suo ventre. Questo passaggio ha dato origine ad interpretazioni molto controverse ed occorrerebbe dedicargli un'analisi più approfondita di quanto sia possibile affrontare in questa sede. Questa bontà è anche uno dei tratti del volto di colui che verrà, di colui che gli ebrei attenderanno fino alla fine dei tempi: il Messia.

Gli esseri umani sono oltre l'essere, fuori dall'essere, e per questo possono creare una metafisica, abbandonare l'essere e morire per l'invisibile.

⁵³⁷ È fondamentale sottolineare come Levinas dichiara che questo volto non è il segno, né l'icona dell'Infinito. Il volto è colto solo in un incontro, nell'accettazione di una responsabilità; non può essere in alcun modo tematizzato.

Desiderare

Inestinguibile e fondamentale a definire la natura stessa dell'umano in quanto esistente coscientemente, il desiderio metafisico costituisce anche, secondo Levinas, l'origine della riflessione filosofica. La condizione umana si configura come intrinsecamente paradossale: la pura esistenza nel mondo che pare essere ad un primo sguardo tutta la realtà dell'uomo, non soltanto non satura ed estingue nell'uomo passioni e desideri, ma per sé presa, gli appare soffocante, quasi insostenibile.

Scrivono Levinas, «La vera vita è assente. Ma noi siamo nel mondo. La metafisica sorge e si mantiene in questo alibi. Essa è rivolta all'altrove».⁵³⁸

A spiegare l'insorgere del desiderio metafisico non sono d'aiuto né l'analogia con i bisogni primari né la stessa passione amorosa, poiché la sua natura è quella di tendere verso una dimensione che non può essere effettivamente oggetto di un'esperienza compiuta. Nel tentativo di coglierne la natura, l'autore istituisce contestualmente il paragone con la bontà (*hésed*), la fonte del desiderio, la fonte della bontà non estingue il desiderio, non lo disseta, anzi acuisce ancor di più la percezione di una distanza, di una trascendenza del *terminus ad quem*, rispetto all'umana capacità di tendervi.

Invisibile ed inconnoscibile, la fonte del desiderio conserva il suo tratto misterioso: «Allontanamento che è radicale solo se il desiderio non è la possibilità di anticipare il desiderabile, se non lo pensa preliminarmente, se va verso di lui alla ventura, cioè come verso un'alterità assoluta, non anticipabile, come si va alla morte. Il desiderio è assoluto se l'essere che desidera è mortale e il Desiderato, invisibile».⁵³⁹

⁵³⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit.; cfr. le prime parole, i primi pensieri espressi nel testo.

⁵³⁹ E. Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 32. Scrivono Levinas, qualche pagina più avanti: «L'infinito nel finito, il più nel meno che si attua attraverso l'idea dell'Infinito, si produce come desiderio, non come un desiderio che è appagabile dal possesso del Desiderabile», in *Totalité et Infini*, op. cit. p. 48 e cfr. p. 45. Un itinerario di ricerca affascinante è costituito dall'analisi comparata del pensiero di Spinoza e di Levinas, proprio a partire dalla lettura dei testi levinassiani dedicati al suo grande predecessore e dalla sottolineatura della *funzione del desiderio dell'infinito all'interno della loro concezione*, condotta da Guy Petitdemange in *Désir de l'infini, séparation de l'infini?*, in *Cahiers de l'Herne: Emmanuel Levinas*.

Scrivono Petitdemange a proposito della riflessione spinoziana sul desiderio, quale è implicitamente contenuto nell'etica, e del suo protendersi verso la dimensione metafisica: «Il en résulte une sorte de polysémie secrète mais lumineuse du texte de Spinoza et l'insistance d'aller vers un commencement, commencement accessible qui conduit à l'amour sans commencement, éternelle, à un lien recouvé ».

Mentre per quanto concerne Levinas, l'esperienza etica è essa stessa apertura al trascendente. Scrivono l'autore in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 27: «La positivité de l'Infini, c'est la conversion en responsabilité, en approche d'autrui, de la réponse à l'Infini non-thématisable, dépassant glorieusement toute capacité, manifestant, comme à contre-sens, sa démesure dans l'approche du prochain, qui obéit à sa mesure. La subjectivité en deçà ou au-delà du libre et du non-libre -obligée à l'égard du prochain-

Sembrerebbe trattarsi, ad un primo sguardo, di una dimensione esistenziale insostenibile e persino foriera di temibili illusioni per l'uomo. Eppure, paradossalmente, in una forma misteriosa, questo rapporto con la trascendenza, della quale, secondo l'autore, non posso effettivamente formarmi alcuna idea, si rivela essere non solo in qualche misura possibile, ma 'ragione' stessa di vita per uomo.⁵⁴⁰ Questo perché è l'Infinito stesso a non lasciarsi comprendere dalla mente umana, quantunque il suo mistero possa esercitare un fascino irresistibile su di essa.⁵⁴¹

Poiché ogni dimensione umana è finita, essa non può crearsi da se stessa l'Infinito. "Concepire" l'infinito significa lasciare che il Trascendente, lo Straniero pervada la mia esistenza.⁵⁴² Un turbamento ed uno smarrimento profondo accompagnano l'irrompere dell'Altro nella mia esistenza, è «lo Straniero che viene a turbare la mia casa».⁵⁴³

La fragile, quantunque fondamentale identità dell'io, del Medesimo, raggiunta a prezzo di una separazione dal mondo, attraverso l'emergere della libertà di coscienza e di pensiero, così come attraverso il ritrarsi dell'io dal mondo nel nascondimento della dimora per poter essere se stesso, sembra per un attimo nuovamente messa in gioco, sembra smarrirsi nel riconoscimento dell'inconsistenza delle proprie difese, nell'avvertimento non solo dell'invalidabile limite della morte, ma dell'impossibilità di pervenire nel corso stesso della vita alla comprensione dell'essenziale.

est le point de rupture de l'essence excédée par l'Infini». Scrive Levinas : «La métaphysique, la transcendance, l'accueil de l'Autre par le Même, d'Autrui par Moi se produit concrètement comme la mise en question du Même par l'Autre, c'est à dire comme l'éthique qui accomplit l'essence critique du savoir. Et comme la critique précède le dogmatisme, la métaphysique précède l'ontologie» Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 33. E nelle pagine conclusive del testo: « Dans l'exigence infinie à l'égard de soi se produit la dualité du face à face. On ne prouve pas Dieu ainsi puisqu'il s'agit d'une situation qui précède la preuve et qui est la métaphysique elle-même. L'éthique, par-delà la vision et la certitude, dessine la structure de l'extériorité comme telle. La morale n'est pas une branche de la philosophie, mais la philosophie première» *Totalité et Infini*, op. cit., p. 340.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 33: «Morire per l'invisibile, ecco la metafisica».

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 78 e p. 32 : «Il movimento metafisico è trascendente e la trascendenza come desiderio ed inadeguazione è necessariamente una trascendenza».

⁵⁴² Nel pensiero di Levinas l'Infinito non è evidentemente un concetto-limite di origine filosofica, ma ha fin dall'inizio un'origine immemore, nascosta nella memoria dei secoli, in una tradizione orale di generazioni, prima di essere raccontata nei libri della Bibbia, una presenza-assenza di un Eterno, di un Dio "personale", assolutamente trascendente e, in questo senso, "santo", distaccato, straniero, che si presenta all'uomo come assoluta alterità, ma al tempo stesso profondamente coinvolto in tutta la storia dell'uomo nel cercarlo nel chiamarlo, a stabilire con lui un'alleanza, a fargli una promessa per l'eternità.

⁵⁴³ Scrive Levinas che questa sua estraneità è tutt'uno con la sua libertà, in *Totalité et Infini* op. cit. p. 37: «Ma Straniero significa anche libero. *Esse est interesse*, l'Essenza è interessamento / libero. Su di lui non posso potere [...]. La relazione del Medesimo e dell'altro o metafisica si dispiega originariamente come discorso nel quale il Medesimo, raccolto nella sua ipseità di 'io' di ente particolare unico ed autoctono, esce da sé».

E tuttavia, misteriosamente, quasi incomprensibilmente, la coscienza gioca un ruolo essenziale in questo processo; l'interiorità, il pensiero, sono imprescindibili momenti del riconoscimento e della contemplazione della trascendenza.⁵⁴⁴ Incontro, quello tra la coscienza (il Medesimo) e l'Altro, che genera un legame, incontro che non si traduce mai in un sapere, incontro che comporta la rinuncia all'illusione della Totalità.⁵⁴⁵

Scrivono Levinas: « Le Désir métaphysique désire au delà de tout ce qui peut simplement le compléter. Il est comme la bonté, le désiré ne comble pas, mais le creuse ».⁵⁴⁶

L'Infinito è e resta totalmente altro, radicalmente trascendente rispetto ad ogni mio tentativo di conoscerlo, di afferrarlo, oltre ogni desiderio, oltre la ricerca stessa di un significato da dare alla propria esistenza, di risposte sul senso ultimo del nostro essere nel mondo. L'Infinito è e resta anche oltre ogni forma di rivolta contro l'assurdità dell'esistenza, oltre il rifiuto stesso della vita, una negazione che, paradossalmente, nonostante le sue veementi dichiarazioni di principio, e le apparenze, resta tutta legata alla terra, poiché in fondo si desidera ardentemente questa vita.⁵⁴⁷

La negazione, infatti, è negazione dell'esistenza, forse rivolta contro l'esistenza, ma è incapace di uscire dall'orizzonte dell'esistente, e forse la sua disperazione nasce anche da questo; si desidera la vita, mentre, al tempo stesso, si avverte lucidamente di non poter sfuggire alla fine, né di poter vivere pienamente.

La negatività, sottolinea l'autore, è incapace di trascendenza. Anche l'ontologia, pur nell'esattezza delle sue definizioni, non fuoriesce dall'orizzonte dell'esistente, riducendo l'Altro al Medesimo, sussumendo l'esistenza stessa del mondo e dell'Altro, il senso stesso del vivere nel teatro della mente del soggetto.

⁵⁴⁴ Perché l'alterità si produca nell'essere occorre un pensiero e occorre un io, a condizione che la verità non sia considerata come una costruzione. In *Totalité et Infini*, op. cit., p. 37: «[...] il pensiero, l'interiorità sono appunto la rottura dell'essere e la produzione della trascendenza». Si veda anche l'approfondimento di questo stesso tema in Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (Phaenomenologica 54), Martinus Nijhoff, La Haye 1974, traduzione italiana a cura di S. Petrosino e Maria Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 1983, pp. 35-50: «essere è verbo»; e nella stessa opera, pp. 176-182: «La gloria dell'infinito, la verità può solo consistere nell'esposizione dell'essere a se stesso, nella coscienza di sé. Il sorgere di una soggettività. Di un'anima, di un chi, rimane correlativa all'essere, cioè simultanea e uno con l'essere».

⁵⁴⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 38: «Noi proponiamo di chiamare religione il legame che si stabilisce tra il Medesimo e l'Altro senza costituire una totalità»; «[...] non sono io a rifiutarmi al sistema come pensava Kierkegaard, è l'Altro».

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 39: «L' altrimenti e l'altrove che essi vogliono sono ancora legati a questa terra che essi rifiutano. Il disperato che vorrebbe il niente o la vita eterna pronuncia nei confronti di questa terra un rifiuto totale, ma la morte per il candidato al suicidio e per il credente, resta drammatica. Dio ci chiama sempre troppo presto a lui. Si vuole questa terra. Nell'orrore del radicalmente ignoto al quale ci conduce la morte si attesta il limite della negatività [...] la metafisica non coincide con la negatività».

Solo l'assoluta estraneità dell'Altro, che mette in questione l'esercizio della mia libertà egoistica così come quella della mia bramosia conoscitiva,⁵⁴⁸ libera la forza misteriosa, incontenibile ed incomprensibile dell'Assoluto, la cui libertà soffia ai quattro venti, da ogni luogo e per ogni luogo, sulla terra. Scrive Levinas che «Il desiderio è un'aspirazione animata dal desiderabile».⁵⁴⁹

XI.III. - LA LETTURA FENOMENOLOGICA DEL RAPPORTO TRA ENTE ED ESSERE

Nel pensiero fenomenologico husserliano, un ruolo decisivo è giocato dalla scoperta che la comprensione degli enti diviene possibile solo a partire dal riconoscimento del carattere trascendentale dell'intenzionalità della coscienza, della naturale inclinazione e capacità della coscienza stessa di cogliere l'ente sempre e solo all'interno di un orizzonte. Il significato si profila allora come l'illuminazione di questo orizzonte. La significazione è il processo che rende possibile la percezione stessa.⁵⁵⁰

Di cruciale valore si rivela, pertanto, in sede di analisi teorica, di riflessione gnoseologica, il riconoscimento della non coincidenza del pensiero sull'ente con l'ente stesso, poiché si introduce, al tempo stesso, la coscienza della sua estraneità ad ogni umano sforzo di comprensione, questa fosforescenza dell'essere, e così pure, rileggendo nuovamente Heidegger, l'appello alla soggettività della comprensione dell'essere. Levinas traccia un quadro del pensiero filosofico heideggeriano del quale sembra volere cogliere un'implicazione forse non sviluppata fino in fondo dal maestro: «Affrontare l'ente a partire dall'essere significa, ad un tempo, lasciarlo essere e comprenderlo [...] In *Sein und Zeit* si è sostenuta forse una sola tesi: l'essere è inseparabile dalla comprensione dell'essere (che si sviluppa come tempo), l'essere è già appello alla soggettività».⁵⁵¹

Tuttavia, quella di Heidegger appare all'autore come una soggettività tutta orientata al riconoscimento dell'essere dell'ente, laddove l'affermazione stessa della priorità dell'essere

⁵⁴⁸ «La conoscenza è il dispiegarsi di questa identità. È libertà. E che la ragione sia in fin dei conti la manifestazione di una libertà, che neutralizza l'altro e lo ingloba, è fatto che non può sorprendere, poiché fu detto che la ragione sovrana conosce soltanto se stessa e che niente altro la limita [...] Conoscere equivale ad impossessarsi dell'essere a partire da niente o a ridurlo a niente, privarlo della sua alterità». *Totalité et Infini*, op. cit., p. 41-42.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁵⁰ Levinas nell'Etude del 1961, *La Signification et le Sens* in *Revue de métaphysique et de morale*, dedicato al pensiero filosofico di Merleau-Ponty e Husserl: «C'est cette notion d'horizon ou de monde, conçue sur le modèle d'un contexte, et finalement sur le modèle d'un langage et d'une culture - avec toute la part et d'aventure et de 'déjà fait' historique qu'ils comportent - qui est le lieu où la signification se situe dès lors ».

⁵⁵¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 43 : «L'essere dell'ente che garantisce l'indipendenza e l'estraneità dell'ente è una fosforescenza, una luminosità, un distendersi generoso. L'esistere dell'esistente si converte in intelligibilità, la sua indipendenza è una resa per irradiazione».

sull'ente presuppone già la subordinazione della relazione con qualcuno (che è un ente). Quindi, il primato dell'ontologia heideggeriana non poggia sul truismo: «pour connaître l'étant, il faut déjà avoir 'compris' l'être de l'étant».⁵⁵² Scrive Levinas: «Affirmer la priorité de l'être par rapport à l'étant, c'est déjà se prononcer sur l'essence de la philosophie, subordonner la relation avec quelqu'un qui est un étant (la relation éthique) à une relation avec l'être de l'étant qui impersonnel, permet la saisir, la domination de l'étant (à une relation de savoir), subordonne la justice à la liberté».⁵⁵³

In fondo, al centro della concezione heideggeriana, fine di questa relazione, è il 'sapere' e, inevitabilmente, perseguire questo obiettivo comporta, in qualche forma, la rimozione della relazione etica, relazione etica concepita come soggettiva, limitativa in rapporto ad un essere del quale si afferma la trascendenza ed al tempo stesso la totalità, nel senso che non vi sia nulla che rimanga al di fuori dell'essere, per 'celebrare' l'esercizio del 'dominio' dell'essere a partire dalla sua supposta neutralità.

In questa prospettiva ontologica, che rimuove la relazione con l'altro per affermare l'anteriorità di una totalità neutra dell'essere, Levinas vede anche le premesse per la rimozione del problema della giustizia, e, di conseguenza, l'origine dell'ingiustizia. Proprio perché affermando il primato della libertà del soggetto conoscente, del soggetto che attraverso la conoscenza cerca di dominare la realtà, una realtà concepita come la totalità, il cui necessario correlativo è una concezione dell'essere concepito in quanto oggetto neutro della conoscenza, si afferma, al tempo stesso, l'anteriorità della libertà individuale di conoscere sulle istanze etiche.

Secondo l'autore «l'ontologia heideggeriana che subordina il rapporto con altri alla relazione con l'essere in generale [...] resta all'interno della obbedienza all'anonimo e porta, fatalmente, [...] alla tirannia». Conseguentemente, «L'ontologia diventa ontologia della natura, impersonale fecondità, madre generosa senza volto, matrice degli esseri particolari».⁵⁵⁴

XI.IV. - L'INFINITO OLTRE L'ESSERE

Secondo Levinas, antecedente e fondativo, anche delle motivazioni che presiedono all'investigazione ontologica, alla ricerca sull'essere, è il rapporto con l'Altro, e non solo perché in questa *societas* sono immersi fin dalla nascita, ma perché la presenza dell'altro

⁵⁵² *Idem.*

⁵⁵³ Scrive Levinas: «Affirmer la priorité de l'être par rapport à l'étant, c'est déjà se prononcer sur l'essence de la philosophie, subordonner la relation avec quelqu'un qui est un étant (la relation éthique) à une relation avec l'être de l'étant qui, impersonnel, permet la saisie, la domination de l'étant (à une relation de savoir), subordonne la justice à la liberté» in. *Totalité et Infini*, op. cit., p.36.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 44.

come interlocutore - in un dialogo nel quale egli non mi insegna tanto a porre la questione, quanto piuttosto mi mantiene aperto ad ogni alterità, alla ricerca del radicalmente altro - presiede, nella sua radicale apertura, ad ogni dimensione della vita, orientando anche la mia percezione dell'essere.⁵⁵⁵

Retaggio della cultura greca, quello che ha attraversato i secoli ed improntato di sé tutta la storia della coscienza e della conoscenza occidentale, è l'affermazione socratica della necessità del cammino tutto terreno dell'acquisizione della sapienza e della saggezza, che è una delle attestazioni, *inter alia*, della legittimità e della dignità di ogni ricerca umana.

Levinas sottolinea sovente come occorra riconoscere questa «distanza tra me e Dio, radicale e necessaria», la cui lezione l'autore sembra voler apprezzare, vista come ricerca tutta umana, fondata sulla libertà e sulla laicità del pensiero, anche con il fine di ridimensionare il carattere “umano troppo umano”, costrittivo, delle religioni, che pur intuendo il tratto fondamentale della tensione verso quel rapporto con il trascendente, verso il quale tutta la vita è protesa, mostrano l'ansia di trattenerlo come a volerlo custodire nel ‘cerchio’ del sacro, nelle loro reti invisibili.⁵⁵⁶

Tendere verso l'Infinito, accostarsi al trascendente, accogliere lo Straniero vuol dire riconoscerne fino in fondo la trascendenza, una trascendenza della quale occorre saper accettare la radicale distanza da ogni nostra antropomorfa proiezione, raffigurazione: «distance entre moi et l'Eternel radicale et nécessaire».

Levinas sottolinea come tender verso l'Infinito, il trascendente, lo Straniero non abbia nulla a che vedere con la conoscenza obiettiva: questa differenza tra trascendenza ed obiettività concerne il riconoscimento di un'intenzionalità dell'infinito, che fa sì che non possa essere ricondotto ad un oggetto. Ed è a questo proposito che l'autore, prendendo in considerazione il pensiero antico, ripensa alla possessione divina, al delirio che proviene dal dio, cogliendovi una testimonianza, pur nel riconoscimento che si tratti di differenti concezioni, della presenza di un «début d'une vraie expérience du nouveau et du noumène», anticipazione, introduzione del desiderio.

Nei passaggi, tratti dai suoi scritti, che riecheggiano le riflessioni contenute nel *Fedro*, Levinas ci offre un'interpretazione profonda ed affascinante del desiderio metafisico, alla luce della quale intendere anche l'entusiasmo platonico, nonostante le differenze profonde,

⁵⁵⁵ Scrive Levinas: “Non posso sottrarmi alla società con Altri, anche quando considero l'essere dell'ente che è. La comprensione dell'essere già si dice all'ente che spunta dietro il tema nel quale si offre. Questo ‘dire’ ad Altri, questa relazione con Altri come interlocutore, questa relazione con un ente precede ogni ontologia. È la relazione ultima nell'essere. L'ontologia presuppone la metafisica”. E poco sopra aveva indicato in questo riconoscimento, l'intento stesso del testo: “Lo sforzo di questo libro tende a cogliere nel discorso una relazione non allergica con l'attività, a cogliervi il Desiderio - nel quale il potere, per essenza assassino dell'Altro, diventa, di fronte all'Altro e ‘contro ogni buon senso’ impossibilità di assassinio, considerazione dell'Altro o giustizia” *Totalité et Infini*, op. cit., p. 45.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 46 e cfr. Emmanuel Levinas, *Du Sacré au Saint*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977.

poiché nel pensiero platonico questo confluisce nella ragione stessa.⁵⁵⁷ Un desiderio, quello metafisico, che suscitato da un 'Essere' oltre ogni ontologia, oltre ogni costruzione dell'immaginazione e della mente investigante, si manifesta, irrompe nell'esistenza dell'uomo come Desiderio dell'Infinito, suscitato dal 'Desiderabile': «Desiderio perfettamente disinteressato - bontà».⁵⁵⁸

Di fronte al volto, di fronte all'espressione del volto, affiora il presentimento dell'esistenza di una verità che non può essere ricondotta al puro «svelamento di un neutro impersonale».⁵⁵⁹ Scrive l'autore: «Nella sua transitività non violenta, si produce proprio l'epifania del volto».⁵⁶⁰ Questa tensione, questo desiderio, questa relazione con l'Infinito, è all'origine stessa della Metafisica.

XI.V. - PER UNA NUOVA CONCEZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ, PER UNA NUOVA CONCEZIONE DELL'INTENZIONALITÀ

Sembra di poter ravvisare fin dalla lettura di *Totalité et Infini*, nonché, forse con ancor più incisività, nel passaggio concettuale e metodologico cruciale a *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, accanto agli sviluppi rigorosi tutti interni all'emergere del tratto originale e distintivo del suo pensiero, anche rispetto alla sua formazione fenomenologica, l'urgere di motivazioni etiche imprescindibili,⁵⁶¹ il cui carattere fondativo nel senso proprio di connesse con il senso e fine stesso del fare filosofia, apparve a Levinas anche alla luce dei fatti storici drammatici del nazismo e della seconda guerra mondiale, avvenimenti che sconvolsero la sua stessa vita,⁵⁶² e che, a suo avviso, imponevano un ripensamento critico dei fondamenti della civiltà occidentale, ivi compresa la concezione gnoseologica ed ontologica ad essa sottesa.⁵⁶³

⁵⁵⁷ Scrive Levinas: «l'essere posseduti da un dio - l'entusiasmo - non è l'irrazionale, ma la fine del pensiero solitario [...] o interiore, inizio di una vera esperienza del nuovo e del noumeno - già Desiderio» in *Totalité et Infini*, op. cit., p. 47.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁵⁹ *Ibidem*. Si noti, contestualmente, come quel che in Ingarden è la bellezza a suscitare, in Levinas è il volto - interpretazione: può la contemplazione estetica aprire all'Etica? Si può sostenere questo anche oltre e forse contro alcune prese di posizione critiche da parte di Levinas nei confronti dell'Estetica? Cfr. E. Levinas, *La réalité et son ombre*, in *Les Temps Modernes*, n°38, novembre 1948, pp. 771-789.

⁵⁶⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 49.

⁵⁶¹ Levinas spiega in forma articolata e chiara come la società non si fonda sulla contemplazione del vero, e come sia la relazione con altri a rendere possibile la verità, tanto che la stessa verità è in se stessa giustizia. Ancora più in profondità, il desiderio metafisico, la ricerca della verità sono animati dalla dimensione etica. Scrive Levinas che «La metafisica entra in gioco nei rapporti etici», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 77.

⁵⁶² cfr. Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset - Lectures et discours talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1982, pp. 229-230.

⁵⁶³ cfr. Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* in *Esprit*, 2, novembre 1934, n°26, pp. 199-208.

Secondo il filosofo, gli stessi paradigmi portanti della Weltanschauung, dell'ontologia, della gnoseologia occidentali, vero cuore propulsivo della nascita e dell'espansione della nostra civiltà nel suo complesso, non solo attraverso i secoli ma nell'estensione del suo dominio sul pianeta, contengono al loro interno la tentazione della tensione inestinguibile alla totalità.⁵⁶⁴

La concezione ontologica, o conoscenza oggettiva dell'essere, concepisce l'essere come una dimensione comprensiva di ogni esistenza, di ogni essenza del reale, l'Eterno compreso, ridotto a pura entità. Questa concezione, intimamente persuasa che tutto possa divenire oggetto di comprensione, lascia fuori solo un ipotetico non-essere: in questa prospettiva non vi è alcun posto per una trascendenza che sia autenticamente trascendente, al di là di ogni tentativo di ridurre, racchiudere il Vivente all'interno dell'ontologia.

Secondo l'autore, per contro, una conoscenza «nel senso assoluto del termine, esperienza pura dell'altro essere, ha il dovere di mantenere l'altro essere καθ'αυτο, come esistente separatamente, come esistente per se stesso».⁵⁶⁵

E l'intuizione fondamentale del suo pensiero consiste nell'aver posto l'accento sul fatto che l'esperienza assoluta non sia svelamento, ma rivelazione, l' «autorivelarsi dell'Essere».⁵⁶⁶ Questa rivelazione annuncia la presenza dell'Esteriorità *ab origine* nella mia esistenza.⁵⁶⁷

L'esperienza assoluta non può essere, dunque, svelamento, e questo poiché svelare a partire da un orizzonte soggettivo, stabilito anticipatamente come l'orizzonte e quindi considerato come oggettivo, significa già perdere il *noumeno*,⁵⁶⁸ significa escludere dalla ricerca ogni vera alterità, significa credere che tutto sia all'interno dell'essere.⁵⁶⁹ L'oggettività ricercata dalla tensione conoscitiva, da una conoscenza che sia pienamente conoscenza, non può attuarsi se non tendendo alla comprensione al di là della supposta pura 'oggettività' dell'oggetto.⁵⁷⁰

La tensione stessa a cogliere l'*essenza* del reale, concepita per definizione a partire da un intento di astrazione dalle caratteristiche individuali, attraverso quel processo che oltrepassa l'intuizione sensibile e che, attraverso la mediazione delle funzioni ristrutturanti dell'insieme dei dati percettivi, dell'immaginazione e della simbolizzazione, perviene alla sua concettualizzazione universalizzante nel sapere, approda ad una Weltanschauung

⁵⁶⁴ Scrive Levinas: «La ragione che parla alla prima persona non si rivolge all'Altro, tiene un monologo [...]. La funzione del linguaggio consisterebbe nel sopprimere l'altro [...]. Il linguaggio presuppone degli interlocutori [...]. Il loro commercio è Etica» *Totalité et Infini*, op. cit., pp. 70-71.

⁵⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 63.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 64

⁵⁶⁷ *Idem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷⁰ *Idem*.

dominata dall'ansia della totalità. Questa ansietà della totalità è implicitamente presente come scopo implicito di ogni ricerca che faccia astrazione dagli esseri umani concreti.⁵⁷¹

Scriva Levinas: «Dans le savoir, de soi symbolique, s'accomplit le passage de l'image, limitation et particularité, à la totalité».⁵⁷² Uno dei tratti distintivi di questo processo, accanto alla rimozione della sensibilità, subito oltrepassata dal potere universalizzante della conoscenza che trasforma la percezione vivente del reale in sapere, attraverso l'immaginazione, l'introduzione delle categorie concettuali, e soprattutto l'introduzione dell'ordine logico tra gli elementi determinato dalla ragione,⁵⁷³ è la rimozione della soggettività nella sua individualità, della soggettività in favore della coscienza trascendentale.⁵⁷⁴

Le intrinseche implicazioni violente della metafisica riflettono il primato del sapere sull'*essere in ascolto* dell'Essere, e sembrano persino falsificare, fin dall'inizio, i dati immediati della coscienza, espressi nel linguaggio, quel linguaggio che invece dovrebbe essere universale «appunto perché è il passaggio dall'individuale al generale, perché offre cose mie ad altri».⁵⁷⁵

Attraverso il linguaggio, concepito essenzialmente come medium universalizzante della conoscenza e della sua designazione (espressione) e comunicazione, questa concezione della metafisica tradisce il desiderio spasmodico dell'uomo di dominare in modo assoluto su tutto quanto lo circonda, desiderio del quale un'altra manifestazione inequivocabile è lo stesso istinto aggressivo, lo stato di perenne conflittualità e belligeranza nel quale sembrano da sempre vivere gli uomini.⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Secondo Levinas la concettualizzazione rappresenta la generalizzazione principale (*Totalité et Infini* op. cit., p. 74). Questo irrigidimento del desiderio metafisico nell'ontologia finisce con l'estinguerlo. Scrive l'autore che la relazione con l'Altro è la relazione ultima dell'essere, fondata di ogni metafisica, antecedente a che si possa anche solo concepire una ontologia. suppone la metafisica". *Totalité et Infini*, op. cit., p. 45.

⁵⁷² Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., vedi pp. 100-104 (cit. a pagina 104).

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 102, «L'individuel en tant que connu est déjà désensibilisé et rapporté à l'universel dans l'intuition».

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pp. 100-105; e cfr. Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'Hitlérisme*, pp. 25-26. Scrive Levinas: «Discorso che non è dunque lo svolgimento di una logica interna prefabbricata, ma costituzione di verità in una lotta fra pensatori, con tutti i rischi della libertà. Il rapporto del linguaggio presuppone la trascendenza, la separazione radicale, l'estraneità degli interlocutori, la rivelazione dell'Altro a me» *Totalité et Infini*, op. cit., p. 71.

⁵⁷⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 74. Cfr. Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 1982, laddove l'autore, descrivendo la percezione alterata dello spazio e del tempo, all'interno della visione patologica, dominata dalla paura, descrive questa rimozione alla periferia della coscienza di «ciò che gli occhi vedono, gli orecchi sentono».

⁵⁷⁶ Quello spirito bellico che secondo Levinas ha prodotto nel XX secolo, soprattutto ad opera dei regimi totalitari, azioni di una violenza inaudita. Scrive Levinas: «Lo sforzo di questo libro tendere a cogliere nel discorso una relazione non allergica con l'Alterità, a cogliervi il Desiderio - nel quale il potere, per essenza assassino dell'Altro, diventa, di fronte all'altro e contro ogni buon senso impossibilità di assassinio, considerazione dell'Altro o giustizia», in *Totalité et Infini*, op. cit., p. 45. Più avanti nel testo: «Per scoprire la

Il principio stesso dell'identità della coscienza percipiente e pensante consiste nella sua riaffermazione, nel suo primato originario e duraturo su tutte le realtà del mondo delle quali fa esperienza, ma che, cartesianamente, per conoscere deve estromettere da sé.⁵⁷⁷

Questo momento viene considerato da Levinas come del tutto naturale ed imprescindibile nel processo dell'emergere della coscienza dell'uomo, ma appunto come un momento di un processo più ampio, il cui significato ultimo trascende l'ordine conoscitivo della realtà.⁵⁷⁸

Husserl stesso non riteneva che possa operarsi diversamente la relazione tra la coscienza ed il mondo, quantunque di questa relazione egli ci abbia lasciato un'analisi fenomenologica di magistrale profondità e raffinatezza interpretativa.⁵⁷⁹

A guidare l'autore nell'articolazione del suo pensiero, oltre la lezione husserliana, lo si ricordava, fu l'influenza decisiva dell'istanza heideggeriana di 'ripensare' l'Essere come una dimensione della quale in alcun modo si possa avere percezione, conoscenza se non sempre nella limitazione, strutturale all'essenza stessa dell'uomo, dell'*hic et nunc*.⁵⁸⁰

faticità ingiustificata del potere e della libertà non bisogna considerarla come oggetto, né considerare Altri come oggetto, bisogna misurarsi all'infinito, cioè desiderarlo. Bisogna avere l'idea dell'infinito, l'idea del perfetto, come direbbe Cartesio, per conoscere la propria imperfezione. L'idea del perfetto non è idea, ma desiderio. È accoglienza di Altri, l'inizio della coscienza morale che mette in questione la mia libertà», *ibidem*, p. 83. Si veda anche Emmanuel Levinas, *Autrement qu' être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 15: «L'intéressement de l'être se dramatise dans les égoïsmes allergiques qui sont en guerre les uns avec les autres et ainsi ensemble. La guerre est la geste ou le drame de l'intéressement de l'essence». Cfr. Hannah Arendt, *Totalitarisme et existence*, laddove la studiosa analizza la tendenza strutturale dei regimi totalitari a schiacciare i diritti delle minoranze e degli individui, in nome di principi astratti.

⁵⁷⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 25: «Être moi, c'est par-delà toute individuation que l'on peut tenir d'un système de références, avoir l'identité comme contenu. Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l' être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive » - «Essere io significa, aldilà di ogni individuazione che si può ottenere da un sistema di riferimento, avere l'identità come contenuto [...]. L'io è identico anche nelle sue alterazioni. Se le rappresenta e se le pensa. L'identità universale nella quale l'eterogeneo può essere abbracciato ha l'ossatura di un soggetto, della prima persona», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 34. e cfr. Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, p. 79. Scrive l'autore: «L'existence dans le monde en tant que lumière – qui rend possible le désir- est donc, au sein de l'être, la possibilité de se détacher de l' être. Entrer dans l'être en se liant aux objets, c'est accomplir une liaison qui est déjà entachée de nullité. C'est déjà s'évader de l'anonymat. Dans ce monde où tout semble affirmer notre solidarité avec la totalité de l'existence, où nous sommes pris dans l'engrenage du mécanisme universel, notre sentiment premier, notre illusion indéracinable, est un sentiment ou une illusion de liberté».

⁵⁷⁸ Emmanuel Levinas, *Entre nous, essai sur le penser-à-l'autre*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991. «Le savoir révèle le sens et permet de dire. Mais il n'est pas pour autant le lien de l'ultime articulation du sensé. Il ne laisse pas des traces dans le sens qu'il révèle. Les formes nécessaires à la révélation ne transforment pas le révélé» p. 161 e cfr. Catherine Chalié, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 177.

⁵⁷⁹ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes, introduction à la Phénoménologie* (1929) tradotto da G. Pfeiffer e E. Levinas, ed. Vrin 1947. Scrive Husserl: «Ces états de conscience sont aussi appelés intentionnels. Le mot intentionnalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, déporter, en sa qualité de cogito, son cogitandum en elle même».

⁵⁸⁰ Levinas sottolinea come nel pensiero heideggeriano, in linea con il proprio : «La rivelazione costituisce un vero e proprio rovesciamento nei confronti della conoscenza oggettivante». E tuttavia, come «in Heidegger

Ora, secondo Levinas, se questo limite è strutturale della stessa 'condition humaine' poiché l'Essere stesso trascende non solo la capacità dell'uomo di conoscerlo, ma vita ed essere stesso dell'uomo, tuttavia egli crede di poter scorgere un varco nella trama opalescente del mondo, un punto là dove l'al-di-là dell'Essere si rivela.⁵⁸¹

Questa figura è l'Altro, colui che mi sta di fronte nella relazione, e, secondo l'autore, proprio la sua estraneità alle mie aspirazioni verso di lui mi apre al riconoscimento della sua libertà. Questo processo di ricerca, di approfondimento, di scoperta, solo l'assolutamente estraneo, refrattario ad ogni 'tipologia', ed in questo senso libero e vero, può istruirlo.⁵⁸²

La profondità e la libertà della coscienza individuale sembrano emergere forse con maggiore forza nel coinvolgimento responsabile nel destino dell'altro che nell'affermazione orgogliosa della propria identità.⁵⁸³

È fondamentale, a questo riguardo, accennare a quanto svilupperemo in seguito, ovvero alla necessità di tenere insieme due istanze tra loro contrapposte, ovvero, da un lato, il primato esistenziale dell'incontro con l'altro, quest'ultimo inteso proprio nella sua identità individuale,⁵⁸⁴ e conseguentemente nella sua profonda alterità rispetto a me, incontro che invoca la necessità di rispettare in forma radicale il comandamento etico del riconoscimento del suo diritto all'esistenza; dall'altro, o più pertinentemente, proprio in virtù del protendersi della mia coscienza verso l'altro, la piena e consapevole accettazione del dettato della legge, l'apertura al terzo e al riconoscimento che non possa esservi vera etica senza giustizia sociale. Scrive Levinas che «la morale comincia quando la libertà invece di autogiustificarsi, si sente arbitraria e violenta», e questo si produce poiché «l'accoglienza d'altri è ipso facto la coscienza della mia ingiustizia, la vergogna che la libertà prova per sé».⁵⁸⁵

Infatti, il rapporto con l'altro non si trasforma come la conoscenza in una forma di prensione e di possesso, che va ad intensificare così la percezione dell'identità personale e della libertà del soggetto, al contrario il rapporto con l'altro confonde e mette in discussione queste aspettative del soggetto e lo induce a retrocedere dalle sue aspettative. Scrive l'autore

la coesistenza è posta come una relazione con altri, irriducibile alla conoscenza oggettiva, ma anch'essa si fonda, in fin dei conti, sulla relazione con l'essere in generale, sulla comprensione, sull'ontologia». Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 66.

⁵⁸¹ In una forma che, in una certa misura, e, *mutatis mutandis*, può ricordare la luce dell'universo riflessa nella monade, di leibniziana memoria, o, per usare un termine caro a Levinas, la traccia dell'Infinito nel finito.

⁵⁸² *Totalité et Infini*, op. cit., p. 72.

⁵⁸³ Secondo Levinas, la vera libertà consiste nell'acquisire la consapevolezza che la libertà è difficile da costruire e che pertanto deve sempre essere difesa poiché «la libertà è in pericolo. Ma sapere e avere coscienza significa avere del tempo per evitare e prevenire l'istante dell'inumanità», *Totalité et Infini* op. cit. p. 33

⁵⁸⁴ Levinas sottolinea come non sia io a ribellarmi, «a sottrarmi al sistema, come pensava Kierkegaard, è l'Altro», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 38.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 83-85

che «Autrui s'impose comme une exigence qui domine cette liberté et, dès lors, comme plus originelle que tout ce qui se passe en moi».⁵⁸⁶

XI.VI. - L'EMERGERE DELLA COSCIENZA, LA PERCEZIONE DEL MIO ESISTERE NEL MONDO

Levinas, fin dall'elaborazione delle originarie istanze emergenti in *Totalité et infini*, ma in forma ancor più radicale negli anni in cui andava elaborando la sua seconda opera in ordine di importanza, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, intraprese un percorso di ricerca volto ad individuare, con gli strumenti dell'analisi fenomenologica dell'esistenza, un varco per uscire tanto dall'orizzonte monolitico dell'ontologia quanto dal dominio del soggetto conoscente.⁵⁸⁷

Proprio l'analitica esistenziale ci rivela, secondo l'autore, un processo (processo di maturazione) di progressiva presa di coscienza da parte del soggetto dell'esistenza; questa percezione del soggetto, cosciente di sé come vivente, come esistente, presuppone, ed al tempo stesso produce ed esaspera, una separazione, un salto qualitativo tra tutto quanto ci accade, l'esistenza stessa in questione, ed il fatto di essere noi stessi a sperimentarlo e a viverlo.⁵⁸⁸ Alcune dimensioni esistenziali, in particolare, come l'affaticamento, la stanchezza, l'insonnia rivelano, in forma ancor più scoperta, la trama stessa dell'esistenza ed il suo singolare legame con la coscienza dell'uomo, poiché in esse l'essere umano entra in uno stato di sdoppiamento e di conflittualità interna tra un senso di dovere nei confronti del suo compito di far fronte alle necessità dell'esistenza ed una, forse più profonda, consapevolezza del suo proprio essere, delle sue istanze interiori, che produce in lui una «hésitation devant l'existence».⁵⁸⁹

L'essere umano non riesce e non vuole in nessun caso essere completamente riassorbito entro l'orizzonte dei fenomeni, aderire completamente e senza residui all'orizzonte delle necessità. Scrive Levinas: «impossibilité de suivre, décalage constant et croissant de l'être à ce à quoi il reste attaché».⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 82-83; cfr., p. 85 e p. 86.

⁵⁸⁷ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, p. 79: «L'existence dans le monde en tant que lumière - ce qui rende possible le désir est donc, au sein de l'être, la possibilité de se détacher de l'être».

⁵⁸⁸ Scrive Levinas: «L'essenziale dell'esistenza creata consiste nella sua separazione nei confronti dell'Infinito. Questa separazione non è semplicemente negazione. Attuandosi come psichismo essa si apre appunto all'idea dell'infinito», *Totalité et Infini* op. cit., p. 106.

⁵⁸⁹ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, pp. 39-40: «Elle est dans la plénitude».

⁵⁹⁰ Si rivela significativo osservare come questo processo di separazione persino quell'ammantarsi di illusioni che caratterizza la formazione della coscienza e dell'identità dell'essere umano costituisca un momento necessario e del tutto naturale. Scrive Levinas: «L'essere imprigionato che ignora la sua prigione è a casa sua. La sua capacità di illusione -se anche ci fosse illusione- costituisce la sua separazione» *Totalité et Infini*, op. cit., p. 53.

Questo distanziarsi dall'esistenza, questo elevarsi al di sopra dell'esistenza come puro accadimento, si manifesta nella forma di quello che Levinas definisce un vero e proprio «*événement de naissance*». Nell'incipit stesso di *Totalité et infini*, il filosofo ci offre una magistrale lettura delle motivazioni stesse del fare filosofia: «'La vera vita è assente'. Ma noi siamo al mondo. La metafisica sorge e si mantiene in questo alibi. Essa è rivolta all'altrove e all'altrimenti, e all'altro [...]. Il desiderio metafisico tende verso una cosa totalmente altra, verso l'assolutamente altro».⁵⁹¹

Nella sua naturalezza irriflessa, e certamente anteriore alla sua teorizzazione e/o riaffermazione volontaria, ecco che nella coscienza umana, pur così animata dal desiderio di vivere, si produce come un'impossibilità di assoggettarsi interamente al puro fatto di esistere. Nell'insonnia, in particolare, si avverte la percezione di fondo dell'*il-y-a*, dell'esistenza, come un mormorio sommesso prodotto da tutto quanto continua ad esistere e la coscienza continua a percepire, anche nel momento in cui non vi prenda parte, non desideri aderirvi; e comunque, anche quando la coscienza vi prenda parte, essa mantiene sempre una percezione di sé come al tempo stesso distaccata.⁵⁹² Infatti, quantunque, in quel momento, la coscienza non percepisca alcunché distintamente, né si interessi volontariamente a nulla in particolare, essa percepisce, sia pure in forma non concentrata e non del tutto cosciente, come in stato di dormiveglia, il protrarsi silenzioso del mondo.

Così descrive questa scoperta l'autore stesso, come un'esperienza che ricorda «ce que l'on entend quand on approche un coquillage vide de l'oreille, comme si le vide était plein, comme si le silence était un bruit».⁵⁹³

Questa percezione di fondo del perdurare dell'essere, anche quando la coscienza non sia intenzionalmente orientata a coglierne presenza e significato, questo mormorio incessante («*bruissement incessant*»), costantemente avvertibile, genera nella coscienza un turbamento profondo che la induce ad avvertire come «une sourde menace indéterminée», che la getta nel sentimento dell'angoscia poiché l'uomo avverte tutta l'assurdità del suo tentativo di sfuggire alla minaccia dell'inghiottimento nell'orizzonte oscuro e disumano dell'essere.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 31.

⁵⁹² Si noti, contestualmente, la compresenza della lezione husserliana e heideggeriana.

⁵⁹³ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, pp. 97-98: « Le fait qu'il y a n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela, mais la scène même de l'être est ouverte; il y a. Dans le vide qu'on peut imaginer d'avant la création - il y a [...] le fond obscure de l'existence (qui) nous fait apparaître les choses à travers une nuit, comme une monotone présence qui nous étouffe dans l'insomnie ».

⁵⁹⁴ Scrive Levinas che la coscienza ha l'impressione che sia quasi «impossible devant cette invasion absurde de s'envelopper en soi, de rentrer dans sa coquille». E, tuttavia, l'essere umano cerca questo rifugio, cerca di ritrarsi dal suo essere immerso nel mondo. Si osservi, per inciso, la prossimità di osservazioni e di preoccupazioni, con riferimento, naturalmente solo a questo punto, con la inquietante pagina sartriana della *Nausée*. L'esito, il portato sapienziale della stessa inquietudine si configurerà nei due pensieri filosofici orientato in modo radicalmente diverso. Scrive Levinas: «Si può chiamare ateismo questa separazione così completa che l'essere separato sta assolutamente solo nell'esistenza senza partecipare all'Essere dal quale è separato [...]. Si vive al di fuori di Dio, a casa propria, si è io, egoismo. L'anima, la dimensione dello psichico

È nella separazione che emerge la coscienza. Il riaffiorare della coscienza da questa esperienza angosciante avviene come un'illuminazione, suscitata dall'avvertimento profondo, dapprima oscuro poi sempre più trasparente e luminoso, della sua separazione.⁵⁹⁵

La coscienza emerge come coscienza intenzionale, come ricerca della verità, desiderio di cogliere il significato di quanto la circonda. L'esteriorità non è più colta dalla coscienza come del tutto estranea a sé; essa viene come interiorizzata, diviene oggetto di riflessione e ragionamento, alla ricerca di un significato.⁵⁹⁶

L'avvertimento che quanto esiste nel mondo esiste per un esistente, la naturale inclinazione al comprendere e al conoscere riconfermano la centralità della coscienza in tutti i processi esistenziali, come testimoniano alcuni fenomeni irriflessi della sensibilità che percepisce e gode di tutto quanto le è intorno, di tutto ciò di cui essa vive.

Fin dal momento stesso in cui l'essere umano respira, si alimenta, si veste, ovvero nel suo stesso vivere godendo delle cose, (l'essere umano) prova un grande attaccamento all'esistenza, una gioia stessa del vivere; è di questo sentimento che l'uomo vive e non unicamente del contatto con le cose, con l'essere.

è naturalmente atea». Ed aggiunge : «È senz'altro un grande motivo di gloria per il creatore l'aver messo al mondo un essere capace di ateismo», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 57.

⁵⁹⁵ Scrive Levinas: «La vita interiore, l'io, la separazione sono appunto lo sradicamento, la non partecipazione e, quindi, la possibilità ambivalente dell'errore e della verità [...]. La verità presuppone un essere autonomo nella separazione[...]. Cercare e ottenere la verità significa essere in rapporto, non perché si è definiti da altro da sé, ma perché in un certo senso, non si manca di niente», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 59. Si veda anche Levinas *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, p. 75: « C'est par la lumière que les objets sont un monde, c'est à dire sont à nous ». E prosegue sottolineando come: « L'espace éclairé est tout entier ramassé autour d'un esprit qui le possède. Dans ce sens, il est déjà comme le produit d'une syntèse [...] Dans toutes ses dimensions, il est accessible, explorable. Il se prête déjà au mouvement qui l'absorbe, au mouvement que la vision accomplit instantanément, modèle de la vitesse qu' elle laisse pressentir. C'est en cela que la vision est le sens par excellence. Elle appréhende et situe. La relation de l'objet au sujet est donnée en même temps que l'objet lui-même. [...] La lumière rend donc possible ce enveloppement de l'extérieur par l'intérieur, qui est la structure même du *cogito* et du sens. La pensée est toujours clarté ou l'aube d'une clarté. Le miracle de la lumière en est l'essence : par la lumière, l'objet tout en venant du dehors, est déjà à nous dans l'horizon qui le précède ; vient d'un dehors déjà appréhendé et devient comme venu de nous, comme commandé par notre liberté ». *Ibidem*, p. 75-76.

Cfr. anche E. Levinas, *La réalité et son ombre*, in *Les Temps Modernes*, n°38, novembre 1948, pp. 771-789: « Les objets culturels ramassent en des totalités la dispersion des êtres ou leur amoncellement. Ils luisent et éclairent ; ils expriment ou ils illuminent une époque ».

⁵⁹⁶ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, p. 76. Si veda anche *Totalité et Infini*, op. cit., p. 52: «Il ruolo originale dello psichismo infatti non consiste soltanto nel riflettere l'essere. E' già un modo di essere, la resistenza alla totalità». E consequenzialmente, l'autore concepirà anche la ricerca del significato come espressione dell'attitudine interpretativa dell'uomo e non semplicemente rappresentativa del reale, *ibidem*, p. 64: «Il significato non è una essenza ideale o una relazione offerta all'intuizione intellettuale, ancora analoga in questo alla sensazione offerta all'occhio. Esso è per eccellenza, la presenza dell'esteriorità. Il discorso non è semplicemente una modificazione dell'intuizione (o del pensiero), ma una relazione originaria con l'essere [...]. È la produzione di senso. Il senso non si produce come un'essenza ideale - è detto e insegnato dalla presenza e l'insegnamento non si riduce all'intuizione sensibile o intellettuale che è il pensiero del Medesimo. Dare un senso alla presenza è un circuito irriducibile all'evidenza».

Il corpo, il mio corpo, è il primo ‘luogo’ dove si compie questo processo di umanizzazione della realtà percepita,⁵⁹⁷ questo processo di emancipazione, di separazione della coscienza dall’essere come esistenza pura.⁵⁹⁸

XI.VII. - PRENDERE DIMORA, L’INCONTRO CON LA DONNA

Nel cammino dell’essere umano alla ricerca della propria identità, come quella di colui che è il soggetto dell’esistere nel mondo e non unicamente puro accadimento, un momento importante è rappresentato dal separarsi dalla sua immersione irriflessa nella realtà e dal prendere dimora.⁵⁹⁹

La dimora, οἰκία, è un’estensione naturale della prima e costitutiva dimora dell’uomo, il corpo. Levinas concepisce il corpo come un « événement de la conscience » come un « événement d’être ».⁶⁰⁰ Secondo l’autore, è infatti proprio attraverso ed in virtù del corpo che la coscienza dell’uomo trasforma il mondo rendendolo più umano.

Anche la dimora è un luogo nel quale l’essere umano si ripara, si ritrae dal grande inghiottimento del mondo, per conseguire quella distanza che sola gli consente di non essere invaso dalla pura effettualità, fenomenicità, e di rapportarsi alla realtà in modo più consapevole e volontario.

⁵⁹⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

⁵⁹⁸ Cfr. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit. Si consideri l’intera sezione dedicata all’emergere dell’identità dell’uomo nella sua intima libertà, come separazione da tutto quanto esiste, nel godimento (jouissance) delle risorse della terra : « la séparation comme vie » (pp. 111-161).

⁵⁹⁹ Scrive Levinas: « Il ruolo privilegiato della casa non consiste nell’essere il fine dell’attività umana, ma nell’esserne la condizione, e in questo senso, l’inizio [...] questa civiltà rinvia all’incarnazione della coscienza e all’abitazione - all’esistenza a partire dall’intimità - di una casa [...]. L’interiorità attuata concretamente dalla casa, il passaggio all’atto - l’energia del raccoglimento attraverso la dimora, pone in opera nuove possibilità [...] che essenziali alla sua energia, si manifestano soltanto quando essa si mostra. L’abitazione che attualizza questo raccoglimento, questa intimità e questo calore o questa dolcezza dell’intimità in che modo può rendere possibile il lavoro e la rappresentazione che portano a termine la struttura di separazione? » *Totalité et Infini*, op. cit., pp. 155-157.

⁶⁰⁰ Emmanuel Levinas, *De l’existence à l’existant*, Vrin, Paris 1947, pp. 117-124: « Certes, le corps il n’exprime pas en événement, il est lui-même cet événement ». Si prendano in considerazione, per un confronto, le riflessioni di Merleau-Ponty, in *Phénoménologie de la perception*, op. cit, 3° parte, I (le cogito), pp. 431-432 : « Les actes du Je sont d’une telle nature qu’ils se dépassent eux mêmes et qu’il n’ya pas d’intimité de la conscience. La conscience est de part en part transcendance. Non pas transcendance subie [...] mais transcendance active ». E cfr. Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, pp. 268-271: « c’est toujours à travers le penseur d’un champ d’existence que se fait ma présence à moi même ». E confronta anche: Merleau-Ponty, *La Querelle de l’existentialisme* del 1945, poi pubblicato in *Sens et non sens...Nagel*, 1948: « Le rapport du sujet à l’objet n’est plus ce rapport de connaissance, dont parlait l’idéalisme classique et dans le quel l’objet apparaît toujours comme construit par le sujet, mais un rapport d’être selon le quel paradoxalement le sujet est son corps, son monde et sa situation et, en quelque sort s’échange ».

La dimora è molto più di un luogo in cui rifugiarsi, essa è espressione di una istanza naturale e fondamentale dell'essere umano.

Tutte le riflessioni dell'autore in proposito, come d'altra parte quelle sulla *jouissance* e quelle sulla centralità della corporeità nel vissuto dell'uomo sono caratterizzate da un tratto di consapevole e appunto sereno realismo, e per così dire da un talento particolare a riconoscere il tratto fondamentale per la vita dell'uomo della "prosa del mondo".⁶⁰¹

Una raffinata analisi fenomenologica di dimensioni e realtà della quotidianità della vita che lo indurranno quasi paradossalmente, a differenza di quanto si verificò nel pensiero di Heidegger, non tanto a sottolinearne i limiti, quanto la potenzialità, non tanto a farne emergere l'infima angustia, lo scacco cui ogni esistenza è esposta di fronte al miracolo dell'autorivelarsi dell'Essere, un Essere che mi trascende come radicalmente altro, quanto a considerarle tutte come dimensioni praticabili e "propedeutiche" di un'esperienza, quella dell'incontro con l'altro, che ci consentirà di entrare nel *sancta sanctorum* della coscienza etica, filosofia prima secondo Levinas.

L'essere umano vive del, attraverso e nel suo corpo e cerca per sé un riparo in una dimora. La dimora è per lui « comme une terre d'asile, qui répond à une hospitalité, à une attente, à un accueil humain ».

L'autore concepisce la dimora come estensione naturale dell'identità dell'uomo, come una necessità che non è unicamente d'ordine materiale, ma anche e fin dall'inizio d'ordine spirituale, come un bisogno di ritirarsi dal clamore del mondo.⁶⁰²

La casa diviene non solo scopo dell'attività dell'uomo, ma sua *conditio sine qua non*.⁶⁰³

Inoltre, secondo Levinas, l'accoglienza della dimora non è piena se in essa manca la donna. L'essere umano ha bisogno di essere accolto fino in fondo dalla dolcezza riservata e discreta della donna.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Una "prosa del mondo" così presente e significativa nel pensiero e nell'opera di Merleau Ponty, qui ricordata come esempio di una filosofia all'interno della quale vi è un riconoscimento degli stati delle cose, dei problemi reali che inducono alla riflessione sulla realtà.

⁶⁰² Nella riflessione levinassiana, la dimora è una «dimensione di interiorità a partire dalla familiarità intima in cui si immerge la vita, [...] la familiarità e l'intimità si producono come una dolcezza che si diffonde sulla faccia delle cose [...] ma dolcezza che deriva da una amicizia nei riguardi di questo io. L'intimità che è già presupposta dalla familiarità è un'intimità con qualcuno. L'interiorità del raccoglimento è una solitudine in un mondo che è già umano. Il raccoglimento si riferisce ad un'accoglienza», *Totalité et Infini*, op.cit., p. 158.

⁶⁰³ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 162-163: « Le rôle privilégié de la maison [...] dans une maison, la quelle se situe dans dehors [...]. Concrètement, la demeure [...] avec un savoir ».

⁶⁰⁴ Scrive Levinas: «E l'altro la cui presenza è discretamente un'assenza e a partire dal quale si attua l'accoglienza ospitale per eccellenza che descrive il campo dell'intimità, è la Donna. La donna è la condizione del raccoglimento, dell'interiorità della Casa e dell'abitazione [...]. La discrezione di questa presenza comprende tutte le possibilità della relazione trascendente con altri. Essa è compresa ed esercita la sua funzione di interiorizzazione solo sullo sfondo della piena personalità umana che, però, nella donna può appunto mantenersi riservata per aprire la dimensione dell'interiorità. Si tratta qui di una possibilità nuova ed irriducibile, una mancanza deliziosa nell'essere, fonte della dolcezza in sé», *Totalité et Infini*, op. cit., pp. 158-

Se la dimora si configura come uno spazio nel quale l'identità dell'uomo può abitare, il legame che si stabilisce con la donna è uno degli archetipi di ogni incontro umano. In questo incontro, l'elemento più profondo non è il dialogo verbale, ma quel dialogo più profondo e silenzioso, espressione di un incontro di anime e di corpi.

In tutti gli scritti di Levinas, la donna vi è tratteggiata come una presenza che si sottrae fin dall'inizio ad ogni tentativo di prensione, di possesso: « Ces allées et venues silencieuses de l'être féminin qui fait résonner de ses pas les épaisseurs secrètes de l'être ». La donna vi è descritta come un'apertura radicale, come una figura accogliente. Scrive il filosofo: « Autrui qui accueille dans l'intimité n'est pas le vous du visage qui se révèle dans une dimension de hauteur mais précisément le tu de la familiarité: langage sans enseignement, langage silencieux, entente sans mots, expression dans le secret [...] la discrétion de cette présence inclut toutes les possibilités de la relation transcendante avec autrui ».⁶⁰⁵

In tutta la riflessione di Levinas che concerne la figura femminile, o più precisamente la relazione con lei, il rapporto tra l'uomo e la donna, si avverte come essa occupi una sfera a lei consacrata. Espressioni come *source de la douceur en soi* inducono a pensare che le si attribuisca come una fonte, nel senso di una sorgente, di una forma di ricchezza interiore, pur in tutta la sua semplicità, a partire dal riconoscimento di un'intimità, di un'interiorità, e che si può immaginare manifestarsi come un diffondere intorno a sé una luce.

La donna è il primo volto che si incontra, anche nella lettura stessa di *Totalità et infini*; nella sua fragilità ella rappresenta in una forma pregnante ogni volto umano.

Espressioni come «Accueil humain où le langage se tait reste une possibilité essentielle», non solo dischiudono l'accesso ad una dimensione dell'essere che si sottrae ad ogni conoscenza razionale, ad ogni teorizzazione, ma oltre a questo ci offrono degli elementi per comprendere il significato più profondo del dialogo nel pensiero di Levinas, un dialogo che può essere anche muto. Vi si può forse cogliere una fiducia nel primato dell'esistenza, della

159. Questo passaggio, nella ricerca di approfondimento delle forme dell'emergere della coscienza umana, coscienza che si riconosce e che si approfondisce nell'incontro con la donna, si profila alla luce della lettura attenta e critica del lettore contemporaneo come dotato da un lato di una naturalezza e di un'immediatezza senza tempo, biblica, dall'altro, come per certi aspetti non interamente e pienamente "condivisibile", come ben videro autori e studiosi del filosofo - e tra essi Derrida in *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil. Cfr. Levinas *Le Judaïsme et le féminin*, in *L'Age Nouveau*, n. 107-108, 1960, in seguito inserito in *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*, Albin Michel, 1963 e 1976; si vedano inoltre i saggi di Catherine Chalier, *Figures du féminin, lecture d'Emmanuel Levinas*, La Nuit surveillée, Paris 1982, e di Paulette Kayser, *Emmanuel Levinas, La trace du féminin*, nonché le considerazioni di Derrida, in *En ce moment meme dans cet ouvrage me voici* in *Textes pour Emmanuel Levinas*, Jean Michel Place, Paris 1980, p. 44. In questo testo Derrida sottolinea l'importanza della figura femminile nell'opera di Levinas non solo tematicamente ma in quanto prospettiva attraverso la quale leggere la sua opera nel suo complesso. Secondo Derrida nell'opera di Levinas si assisterebbe ad una devirilizzazione del soggetto all'accusativo. E tuttavia, questo "devenir femme" del soggetto si rapporterebbe ancora alla donna come all'oggetto della sua espressione.

⁶⁰⁵ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 158.

presenza umana, non solamente di questa figura femminile, quantunque virtualmente di questa presenza femminile, senza parole, nella sua semplicità, prima di ogni riflessione.

Le pagine dedicate alla donna aprono, *in limine*, a tutta la riflessione levinassiana sul volto; ci spingono a vedere, a prendere atto di queste presenze mute, dell'essere umano in sé, dei volti degli esseri umani nel mondo.⁶⁰⁶

XI.VIII. - L'UOMO, LA DONNA E LA DISCENDENZA

Levinas concepisce la dimensione dell'amore come un'esperienza alla cui origine non vi è tanto una volontà individuale, quanto un essere fin dall'inizio intimamente coinvolti.⁶⁰⁷ Scrive il filosofo che «*aimer c'est aimer l'amour que l'Aimée me porte*»,⁶⁰⁸ ed in questo senso si comprende bene, perché vissuta ed interpretata da una prospettiva decisamente maschile, la relazione affettiva abbia al suo centro la figura femminile.

L'autore, in *Totalité et infini*, traccia un ritratto muliebre particolarmente fine e delicato, tutto orientato a cogliere le peculiarità, l'interiorità dell'animo femminile.

Nella percezione levinassiana, i tratti dominanti della figura femminile sono costituiti da un'intermittenza di presenza, passando da un lasciarsi rivelare dalla luce ad un repentino ritrarsi nell'ombra del nascondimento.⁶⁰⁹ Un nascondimento che si rivela capace di offrire protezione, accoglienza dell'alterità dell'uomo, grembo per un figlio.⁶¹⁰

Nell'incontro tra l'uomo e la donna, la relazione non è tanto basata sul dialogo paritetico quanto sul permanere di una diversità tanto profonda⁶¹¹ quanto fertile a generare ciò che di misterioso ed indicibile può nascere dalla loro unione. La donna, in particolare, vi è descritta

⁶⁰⁶ È, forse, possibile avvertire in queste pagine levinassiane alcune risonanze della visione biblica della figura femminile: della figura femminile così come essa è tratteggiata nella Genesi, del riconoscimento della sua creaturelità, della sua esistenza, del suo stesso essere, e di questo mistero della creazione di Eva, che si compie in un momento in cui Adamo non era pienamente cosciente, quando Eva è stata sola, avvolta nel silenzio con il Creatore, delle prime parole di Adamo nel momento in cui la riconosce come carne, ossa del suo corpo (da intendersi, naturalmente, nel linguaggio biblico, come consustanziale al suo stesso essere, vita), alla generazione che essi generano. Si può pensare anche alle figure di Agar e Ismaele che attendevano la morte nel deserto e che sono visitati dall'Eterno.

⁶⁰⁷ « Il n'est pas bon (*tov*) que l'homme soit seul » Gn. 2, 18; e cfr. Catherine. Chaliel, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 34, «Elle (la création) est exceptionnelle en ceci qu'elle relève d'une certaine idée de ce que est 'bien' ».

⁶⁰⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 298.

⁶⁰⁹ *Ibidem*. La donna «se manifeste sur la limite de l'être et du ne pas être, comme une douce chaleur où l'être se dissipe en rayonnement». E cfr. *Totalité et Infini*, op. cit., p. 159: «Accoglienza umana in cui il linguaggio che tace resta una possibilità essenziale».

⁶¹⁰ Scrive Levinas: «L'intimità, che è già presupposta dalla familiarità, è un'intimità con qualcuno. L'interiorità del raccoglimento è una solitudine in un mondo che è già umano», *Totalité et Infini*, op. cit. p. 158

⁶¹¹ Levinas dice «insurmontable des êtres», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 78.

come una figura che accogliendo in se stessa l'alterità dell'uomo porta in sé il figlio che essi generano.⁶¹²

La figura femminile stessa e la relazione che con essa si instaura non è, tuttavia, esente da ambivalenze. La stessa fragilità della donna, se da un lato suscita la tenerezza ed i sentimenti protettivi, dall'altro la espone a violenze e profanazioni.⁶¹³ La figura femminile è tratteggiata da Levinas nella sua estrema fragilità e dolcezza; nel pudore dei suoi gesti è adombrata ed intravedibile la forza del desiderio ed, al tempo stesso, i rischi del desiderio.⁶¹⁴

Il desiderio di raggiungere, di afferrare l'alterità della donna è in un certo senso sempre votato allo scacco. La donna, la moglie, pur presente, rimane misteriosa e nascosta; pur nella comunione degli affetti e del sentire, l'uomo e la donna conservano ciascuno la propria peculiare identità. La figura femminile sottraendosi sempre alla possibilità di essere compresa, posseduta, apre ad un'ulteriorità che è in un certo senso l'avvenire della loro unione: la discendenza. L'incontro con la donna si apre ad una speranza che trascende la loro unione, che si proietta in avanti. Il figlio è l'espressione vivente di questo incontro con la donna: «la fecondità è bontà».⁶¹⁵

Nel desiderio della discendenza si annuncia, secondo il filosofo, la trascendenza stessa, quella trascendenza che “in quanto tale è coscienza morale”. La coscienza morale fa sorgere il desiderio metafisico.⁶¹⁶ Scrive l'autore: «Amore ed amicizia non sono soltanto avvertiti in

⁶¹² Levinas scrive: «La discrezione di questa presenza comprende tutte le possibilità della relazione trascendente con altri. Essa è compresa ed esercita la sua funzione di interiorizzazione solo sullo sfondo della piena personalità umana, che, però, nella donna, può appunto mantenersi riservata, per aprire la dimensione dell'interiorità. Si tratta qui di una possibilità nuova ed irriducibile, una mancanza deliziosa dell'essere, fonte della dolcezza in sé », in *Totalité et Infini*, op. cit., p. 159.

⁶¹³ Levinas scrive: «Il femminile è volto in cui il turbamento minaccia e in un certo senso già invade la chiarezza», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 270. La stessa bellezza femminile svolge un ruolo in chiaro-oscuro e l'arte stessa che la celebra tende ad occultare la finitudine umana. Levinas scrive: «Il bello dell'arte inverte la bellezza del volto femminile. Esso sostituisce con un'immagine la profondità inquietante dell'avvenire, del men che nulla che è annunciato e nascosto dalla bellezza femminile», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 270.

Si osservi, per inciso, come nella prospettiva levinassiana, come è intuitivo, l'erotismo costituisca la falsificazione, il surrogato edulcorato e fittizio dell'amore, e come inoltre porti con sé la rimozione, l'oblio dell'etica, della giustizia, del senso stesso della propria presenza nel mondo. Scrive Levinas: «Il rapporto che nella voluttà si stabilisce tra gli amanti [...] esclude il terzo, resta intimità, solitudine a due, società chiusa», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 272.

⁶¹⁴ «Amare significa temere per altri, dare aiuto alla sua debolezza [...] L'epifania dell'Amata è una cosa sola con il suo regime di tenerezza commossa. Il modo della tenerezza commossa consiste in una fragilità estrema, in una vulnerabilità. Si manifesta al limite dell'essere e del non essere, come un dolce calore in cui l'essere si disperde per irraggiamento» (*Totalité et Infini*, op. cit., p. 263). La fragilità femminile suscita nell'uomo un desiderio profondo di protezione, espressione di quella affezione profonda che in un vero rapporto assume un tratto etico, del quale è manifestazione la 'carezza'. La carezza è «le mouvement de l'amant devant la faiblesse de la féminité». «La carezza consiste nel non impadronirsi di niente, nel sollecitare ciò che sfugge continuamente dalla sua forma verso un avvenire [...] Essa cerca, fruga. Non è un'intenzionalità di svelamento ma di ricerca, cammino nell'invisibile», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 265.

⁶¹⁵ «Non è bene che l'uomo sia solo: gli voglio fare un aiuto che gli sia simile» *Genesi* 2,18.

⁶¹⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 269.

modo differente: è diverso il loro correlativo. L'amicizia va verso altri, l'amore cerca ciò che non ha struttura dell'ente, ma l'infinitamente futuro, ciò che deve essere generato. Io amo pienamente solo se altri mi ama [...] perché in questa congiuntura, che non va confusa con l'identificazione, in questa tran-sustanziazione, il Medesimo e l'Altro non si confondono, ma, appunto - al di là di ogni progetto possibile, al di là di ogni potere sensato e intelligente - generano il figlio».⁶¹⁷

Secondo l'autore, la fecondità annuncia la trascendenza, tendendo ad un Bene al-di-là dell'Essere, poiché veramente questo generare dà vita a colui che sarà, al-di-là del mio essere, che sarà un Altro e che fin dall'inizio mi trascende.⁶¹⁸

Il figlio, la paternità, la maternità sono le dimensioni attraverso le quali la forza dell'amore sembra oltrepassare la soglia invalicabile della morte per tendere e per aprirsi ancor più, più ancora che nello stesso rapporto con la donna, all'infinito.

Il figlio, pur naturale espressione del più profondo desiderio dell'uomo,⁶¹⁹ sembra tuttavia sfuggire ad ogni identificazione con queste aspettative in quanto essere umano, come alterità verso cui ogni proiezione rimane incongrua, lontana dal mistero che ogni creatura racchiude dentro di sé. Il figlio è alterità, un'alterità che, pur nella comunione del sangue, introduce la figura dello straniero.⁶²⁰

Questa compresenza di rapporto e del permanere di un'estraneità, questo rapporto originario che il padre stabilisce con il figlio, la paternità stessa, la famiglia stessa sono all'origine del naturale emergere di un rapporto di fraternità tra gli esseri umani. La paternità è all'origine di tutti gli altri rapporti, rende possibili tutti gli altri rapporti.

La fecondità mi introduce nella dimensione discontinua, diacronica, molteplice e trascendente dell'essere; abbandonando la percezione di sé come quella di un possesso, si riafferma l'essere, l'esistenza dell'uomo nella sua verità di ritorno su se stesso.⁶²¹

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 273.

⁶¹⁸ Scrive Levinas che la fecondità si estende oltre la "beatitudine dell'Uno": «Un bien par-delà l'Être et par delà la béatitude de l'Un - voilà qui annonce un concept rigoureux de la création, qui ne serait ni une négation, ni une limitation, ni une émanation de l'Un. L'extériorité n'est pas une négation, mais une merveille» («ecco come si potrebbe annunciare un concetto rigoroso della creazione, che non sarebbe né una negazione, né una limitazione, né un'emanazione dell'Uno. L'esteriorità non è una negazione ma un miracolo»). Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 325 (trad. it., p. 301).

⁶¹⁹ Nella prospettiva levinassiana, il desiderio della paternità non è unicamente riconducibile al desiderio di estendere la propria identità, soggetta ad invecchiamento, oltre se stessi, proiettandosi in un *altro da sé*, giovane, ma a sé legato dal vincolo del sangue. La fecondità si profila come «identification de soi, mais aussi une distinction dans l'identification», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 244.

⁶²⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 310: «La paternité est une relation avec un étranger qui tout en étant autrui ... est moi».

⁶²¹ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 36. Cfr. anche *Totalité et Infini*, op. cit., p. 254: «Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant»; e cfr. *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 86. Il figlio che si annuncia per il padre come una liberazione dalla prigionia in se stesso, non si configura come un altro me stesso ma come un me stesso come un altro. Il figlio è colui sul quale non posso dominare. La personalità,

XI.IX. - L'INCONTRO CON L'ALTRO: DAL DIALOGO ALLA PROSSIMITÀ

L'incontro con l'Altro è all'origine stessa dell'Etica. Questa relazione etica con l'Altro si fonda in ultima analisi, su una dissimmetria, poiché l'etica nasce dal far precedere il bene dell'altro al mio.⁶²²

Un momento importante dell'incontro con l'altro è rappresentato dal dialogo, che Levinas considera, già di per sé, un vero e proprio miracolo.⁶²³

Nel dialogo, non unicamente attraverso quel messaggio espresso nella parola ma anche attraverso la voce stessa, si realizza una dimensione nella quale in qualche misura l'io si espone, si lascia incontrare e conoscere.

Nell'intima verità dell'incontro, vi è un mettere a nudo il proprio essere che rivela il vero dell'essere umano: la sua umanità, la sua sincerità, la sua vulnerabilità.⁶²⁴

Il dire, inteso come esporsi all'incontro con l'Altro, è uno dei modi attraverso cui si rivela l'essere più profondo dell'uomo, un essere che manifesta un tratto di umanità, sua intima verità, che emerge in questo esporsi, denudarsi, sotto ogni volontarismo ed ogni razionalismo.

Il rapporto con l'altro mi espone decisamente al rischio che la mia stessa libertà venga limitata. Questa limitazione si configura come un'implicazione naturale del riconoscimento della legittimità anche della libertà dell'altro. Tuttavia, nel complesso, la relazione umana, centrata sul dialogo, libera potenzialità espressive dell'essere che gli dischiudono le porte dell'infinito.⁶²⁵

l'identità del figlio si manifesta frantumando quella del padre. La relazione padre-figlio si esprime nella discontinuità, una discontinuità, una "rottura" che conserva la relazione.

⁶²² Scrive Levinas: «On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 13.

⁶²³ Scrive Levinas: «Definiamo linguaggio la messa in questione dell'io coestensiva alla manifestazione d'Altri nel volto. L'altezza da cui proviene il linguaggio la designiamo con il termine insegnamento [...] Il dispiegamento positivo di questa relazione pacifica, senza frontiere o senza negatività alcuna, con l'altro, si produce nel linguaggio» (*Totalité et Infini*, p. 174-175). Cfr. Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*, op. cit., pp. 207-208, «C'est seulement lorsque le je reconnaît le tu comme quelque chose d'extérieure à lui, c'est à dire lorsque il passe du monologue au véritable dialogue [...]. Le je proprement dit, le je qui ne va pas de soi, le je marqué et souligné ne peut s'actualiser qu'avec la découverte du tu». Cfr. anche Richard Cohen, *La non-in-différence dans la pensée de Emmanuel Levinas et de Franz Rosenzweig*, in *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris 1991.

⁶²⁴ «Per potermi liberare dal possesso stesso instaurato dall'accoglienza della casa, per poter vedere le cose in se stesse, cioè per poterle rappresentare, per poter rifiutare sia il godimento che il possesso, è necessario che io sappia donare quello che possiedo [...] Ma per questo è necessario che incontri il volto indiscreto d'Altri che mi mette in questione. Altri -assolutamente altro- paralizza il possesso che contesta con la sua epifania nel volto».

⁶²⁵ Scrive Levinas: «La limitazione si produce solo in una totalità, mentre la relazione con Altri infrange il limite della totalità. Essa è fondamentalmente pacifica. L'altro non mi si oppone come una libertà altra, ma come una libertà simile alla mia. [...] La sua alterità si manifesta in una signoria che non conquista ma insegna. L'insegnamento non è una specie di un genere definito dominazione, un'egemonia che si esercita in

Per questo, nel complesso, Levinas ritiene che la relazione con l'altro in ultima istanza intensifichi il vero senso della mia libertà, una libertà non disgiungibile dall'assunzione di una responsabilità.⁶²⁶

Ogni incontro, così come ogni dialogo, sono esposti al rischio della violenza, dell'offesa, della non comprensione e tuttavia aprono ad una possibilità che è anche, in se stessa, una responsabilità etica,⁶²⁷ o meglio, che diviene possibilità a condizione che una forma di responsabilità, di coinvolgimento serio e sincero vi siano messi in gioco: «le nom sévère de l'amour».⁶²⁸

Nel vero incontro, nel vero dialogo, vi è all'origine un'apertura, una forma di ricettività, che assumono quasi la forma di una passività. Sono coinvolto senza che possa operarsi una vera forma di scelta, di decisionalità.

Il dialogo, l'incontro, l'irruzione dell'altro nel rapporto con me creano delle condizioni per cui io sono chiamato a rispondere di, ad essere responsabile di Altri. La dissimmetria, che è un tratto costitutivo del mio rapporto con Altri, mi chiama ad una responsabilità infinita nei suoi confronti, una responsabilità che nasce da una maturità che non si attende ricompense né reciprocità.

Io rispondo alla chiamata etica inscritta in un comandamento che non viene da me, che non è frutto della mia volontà ed inclinazione, ma che proviene dal di fuori, un comandamento antico. E tuttavia, se il comandamento mi raggiunge dall'esterno e si impone con la forza della legge che occorre rispettare, l'esperienza esistenziale nella quale io sono coinvolto in prima persona nell'esperienza presente, è caratterizzata da un mio coinvolgimento diretto e spontaneo.

La dimensione etica si rivela essere l'incontro con il volto e l'irruzione de "l'autrement qu'être", dell'Infinito nella mia esistenza. Un'esperienza esistenziale decisiva, quantunque sottovalutata nella storia del pensiero filosofico, nella quale è fondamentale la ricettività, una sorta di passività attiva che arriva fino alla sostituzione.⁶²⁹

seno ad una totalità, ma la presenza dell'infinito che fa saltare il cerchio chiuso della totalità». Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 175; e, Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 156.

⁶²⁶ Scrive Levinas: «Ma l'Altro, assolutamente altro - Altri - non limita la libertà del Medesimo. Chiamandola alla responsabilità, la instaura e la giustifica», in *Totalité et Infini*, p. 202.

⁶²⁷ Scrive Levinas: «L'insegnamento significa tutta l'infinita dell'esteriorità [...] Il primo insegnamento insegna proprio questa altezza che equivale alla sua esteriorità, l'etica», in *Totalité et Infini*, p. 174.

⁶²⁸ Nell'immersione molto profonda nel destino dell'altro, nel coinvolgimento profondo in questa relazione, nell'accettazione di una responsabilità, l'uomo è come costretto ad uscire da se stesso, costretto a riconoscere l'alterità dell'altro, la sua irriducibilità alle mie aspettative. Pertanto egli è costretto a riconoscere che la vita stessa come l'Altro, non mi appartengono, che essa sfugge a tutte le definizioni. Nel riconoscimento della mia finitudine, riconosco la trascendenza come ciò che è al di là di me, di ogni bramosia, desiderio, riconosco la mia vera esistenza, che è che io non comprendo nulla dell'essenziale, che non riesco a controllare nulla veramente.

⁶²⁹ Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 110.

Levinas descrive questo momento come un momento nel quale mi raggiunge qualcosa di esterno, mi influenza, mi coinvolge prima che io possa volere o meditare coscientemente di impegnarmi. Questo, come altri aspetti dell'esteriorità, vengono colti dall'autore essenzialmente come aperture, come potenzialità, poiché essi mi conservano nell'umiltà, mi insegnano a cercare oltre me stesso. Il senso stesso della comunicazione è in questo incontro, prima ancora che nelle parole, e si rivela progressivamente come un'apertura al mondo e al futuro, poiché il riconoscimento stesso dell'alterità dell'altro fa sì che io cerchi ancora al di là di tutte le definizioni, una verità che è in se stessa mistero.

Il mondo stesso, inteso come il nostro mondo comune, la possibilità di coglierlo effettivamente, mi si rivela a partire da questo dialogo, come un 'dono' della parola. È come se all'origine di ogni comunicazione, compresa l'istanza stessa dell'obiettività, vi fosse questo incontro.⁶³⁰

Il tempo dell'apertura, l'apertura al futuro sono momenti fertili al dispiegarsi del senso. Scrive Levinas: «Le dire, dans sa sincérité de signe donné à Autrui, m'absout de toute identité qui ressurgirait comme caillot qui se coagulerait pour soi, coïnciderait avec soi».⁶³¹

In ogni vero incontro, oltre ad un parlare ed ascoltare, ad un cercare di comprendere e di accogliere la diversità dell'altro, si realizza una forma di condivisione.⁶³²

⁶³⁰ È come se questa stessa gnoseologia, che è concepita come correlativo naturale di questa concezione dell'ontologia, le cui pretese sono confutate dal riconoscimento della primarietà dell'etica quale affermata nel pensiero di Levinas, dovesse essere pensata nuovamente a partire da questa relazione con l'Altro. Scrive Levinas: «L'universalità che una cosa riceve dalla parola che la strappa all'*hic et nunc*, risale a sua volta al possesso in cui la cosa è posseduta e il linguaggio che la designa all'altro è uno spossamento originario, una prima donazione. La generalità della parola instaura un mondo comune. Il fatto etico situato alla base della generalizzazione è l'intenzione profonda del linguaggio», *Totalité et Infini*, p. 177. Ed inoltre: «Avere un senso significa insegnare o essere insegnato, parlare o poter essere detto [...] La significazione dipende dall'Altro che dice o intende il mondo [...] La presenza d'altri rompe l'incantesimo anarchico dei fatti: il mondo diventa oggetto. Essere oggetto, essere tema, significa essere ciò di cui io posso parlare con qualcuno che ha infranto il velo del fenomeno e mi ha associato a sé», *Ibidem*, pp. 96-98.

⁶³¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., pp. 85-86. Prosegue l'autore: «Absolution qui inverse l'essence: non la négation de l'essence mais désintéressement, un 'autrement qu'être' s'en allant en 'pour l'autre', brûlant pour l'autre [...]. Identité dans la patience intégrale de l'assigné qui, patient - malgré soi - ne cesse de mourir, dure dans son instant, 'blanchit sous les harnais'. Le retournement du Moi en Soi, la déposition ou la destitution du Moi c'est la modalité même du désintéressement en guise de vie corporelle vouée à l'expression et au donner, mais vouée et non pas se vouant: un soi malgré soi, dans l'incarnation comme possibilité même d'offrande, de souffrance et de traumatisme».

⁶³² Scrive Levinas: «La visione del volto non si separa da questa offerta costituita dal linguaggio. Vedere il volto significa parlare del mondo. La trascendenza non è un'ottica, ma il primo gesto etico» (*Totalité et Infini*, p. 177). E tuttavia l'espressione non è unicamente affiorante nel linguaggio, il volto, nella nudità del suo porsi, mi chiama ad una condivisione esistenziale che si estende all'assunzione di una responsabilità fino in fondo per lui. L'Altro, il terzo, entra nella mia esistenza nella nudità della sua dimensione creaturale, nella sincerità e onestà del suo porsi. E figure emblematiche di questa fragilità che sembra chiedere protezione sono lo straniero, il povero. Nei suoi confronti, sono chiamato ad assumermi una responsabilità infinita, che non si attende reciprocità.

La prossimità si realizza quando si accetta di prendere in carico l'essere dell'altro, riconoscendone l'alterità.⁶³³ L'uomo entra in una fraternità nella quale egli è per l'altro, pronto ad offrire qualcosa di suo per l'altro. La prossimità è fatta di contatto, di condivisione, di gesti di comprensione e sostegno, ma essenzialmente della coscienza che sono fin dall'inizio coinvolto nel destino dell'altro. Scrive Levinas che la condivisione è «s'entretenir avec lui dans la réciprocité du serrement de mains, de la caresse, de la lutte, de la collaboration, du commerce, de la conversation».⁶³⁴

È questa una condivisione che, secondo l'autore, si gioca soprattutto sulla responsabilità, in questo su posizioni assai vicine a quelle di Ingarden.⁶³⁵ La condivisione è sentirsi partecipi della vita dell'altro, responsabili della sua felicità o infelicità, essere a tal punto coinvolti nel suo destino da sentirsi responsabili dei suoi atti, persino colpevoli delle sue mancanze.⁶³⁶

La condivisione, concepita a partire da un orientamento etico che si riconosce nell'obbedienza al decalogo, nel quale sono chiamato in prima persona a rendere conto non solamente delle mie azioni, ma di quelle dell'Altro, porta in se stesso significazione di un amore responsabile e vero. Considerare il proprio prossimo come fraterno, sentirsi legati al suo destino: è questo il senso ultimo dell'accostarsi all'altro.

La vita interiore, l'ispirazione più profonda dell'essere umano si costituisce in questa comunità di affetti e responsabilità, che implica una forte rinuncia, una generosità disinteressata, alle proprie istintive pretese di autoaffermazione.⁶³⁷

Il Bene mi chiama ad una sincerità⁶³⁸ e all'assunzione di una responsabilità che riconosco avere per l'altro, che diventa anche condivisione e testimonianza fino alla morte. Il comandamento di sostituirsi all'altro proviene dalla Trascendenza, da quella Trascendenza, la cui traccia è presente nel volto dell'altro.

⁶³³ E, quanto meno, nel rapporto con la donna, rapporto che, quantunque la donna occupi un posto a sé stante, si deve in qualche misura, considerare come depositario di alcuni elementi che concernono ogni relazione, proteggendone la vulnerabilità

⁶³⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit, p. 132.

⁶³⁵ Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970, op. cit.

⁶³⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit, p. 175.

⁶³⁷ Scrive Levinas in *L'au-delà du verset*, lectures et discours talmudiques op. cit, p. 178: «L'inspiration n'a pas son mode originel dans l'écoute d'une muse qui dicte les chants, mais dans l'obéissance au Plus-Haut comme relation éthique avec autrui», *Au delà du verset*, op. cit, p. 178.

⁶³⁸ Levinas descrive questa vocazione come una voce interiore a cui rispondo, un'ispirazione cui resto fedele tanto da sortire dall'ombra: «ordre que je trouve dans ma réponse même, laquelle, comme signe fait au prochain, comme 'me voici', m'a fait sortir de l'invisibilité, de l'ombre où ma responsabilité aurait pu être éludé» (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 234 ; cfr., *Totalité et Infini*, op. cit., Le monde des phénomènes et l'expression).

XI.X. - AUTREMENT QU'ÊTRE: IL VOLTO

Il volto dell'altro mi sta di fronte nella sua presenza, ed al tempo stesso nella sua enigmatica astanza; l'epifania del volto si annuncia fin dall'inizio come una presenza silenziosa ma interpellante, oggetto di un inesauribile desiderio ma sempre trascendente rispetto ad ogni tentativo di conoscenza esaustiva, di dominio, di possesso.⁶³⁹

Nella sua estraneità e nella sua alterità alla mia coscienza si annuncia come una presenza incomprensibile ed inafferrabile.⁶⁴⁰

Il volto è dotato di una significazione intrinseca che va oltre il suo puro apparire, la sua pura presenza, l'essere oggetto di una percezione visiva, tattile, etc.⁶⁴¹

Il volto si annuncia come una presenza, come una persona la cui ipseità è irriducibile al mio sguardo, al mio desiderio, alla mia bramosia di dominio.

Il volto è il vivente, l'esistente, la sua stessa esistenza nella singolarità di una persona.

Proprio in questa esperienza di incontro, così diffusamente considerata, nella storia del pensiero filosofico, come espressione di un'esistenzialità pre-filosofica, Levinas individua l'esperienza metafisica per eccellenza, il momento della sospensione della presupposizione concettuale, della rinascita del desiderio metafisico, dello stupore, dell'incantamento

⁶³⁹ Scrive Levinas: «La differenza tra la nudità del volto e lo svelamento della cosa illuminata [...]. La trascendenza del volto [...]. L'estraneità che è libertà», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 73.

Interessantissima si rivela, intorno a questo tema, una analisi comparata con le riflessioni di Jean Paul Sartre, segnatamente con quelle, espresse in forma sistematica e paradigmatica nella terza sezione (capitolo I, § 11), di *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 277. Di grande acutezza appare a questo proposito, l'osservazione di Jean-Louis Chrétien in *La dette et l'élection* in *Cahiers de l'Herne: Emmanuel Levinas*, Paris 1991, che coglie, sullo sfondo degli esiti opposti delle due concezioni, un significativo punto in comune nel rilievo dato all'assoluta centralità della responsabilità della persona nel momento presente dell'incontro, e più precisamente nell'affermazione che in questa responsabilità consiste l'elezione. Certo, Levinas si spinge molto oltre a questo riconoscimento, fino a cogliere in questo incontro la possibilità che ci è data di conferire un senso all'essere. Anche alla luce di queste considerazioni, ancor più interessante si profila il confronto con il pensiero di Max Scheler, pur per certi versi così vicino a quello di Levinas. Nell'opera di Scheler, la coscienza si staglia come un mondo solitario, tanto che secondo il pensatore tedesco, la dimensione più profonda della coscienza non è comunicabile, quantunque la prima dimensione che percepiamo della realtà sia proprio la sua espressione psichica. Scrive Scheler in *Nature et formes de la sympathie*, Payot, 1928, pp. 281-284: «Ce que nous percevons en premier lieu des autres hommes, avec lesquels nous vivons, ce ne sont ni leur corps[...] ni leurs idées, ni leurs âmes, mais des ensembles indivis que nous ne séparons pas aussitôt en deux tronçons, dont l'un serait destiné à la perception 'interne', l'autre à la perception 'externe'. [...] Ce qui partout et toujours nous est donné d'emblée et avant tout, à nous aussi bien qu'aux animaux et à l'homme primitif, c'est la structure totale, c'est la structure d'ensemble».

⁶⁴⁰ Scrive Levinas: «Riconoscere la verità come svelamento significa rapportarla all'orizzonte di colui che svela [...]. L'esperienza assoluta non è svelamento. Svelare a partire da un orizzonte soggettivo significa già perdere il noumeno. Solo l'interlocutore è il termine di un'esperienza pura in cui altri entra in relazione, pur rimanendo καθ'αὔρω [...]. L'oggettività si attua al di là dell'oggettività dell'oggetto», *Totalité et Infini*, op. cit., pp. 62-65.

⁶⁴¹ Catherine Chalié, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 179.

suscitato dall'alterità dell'Altro, della ricerca del senso, della verità, come *terminus ad quem*, dimensione mai compiutamente conseguita.⁶⁴²

Il volto nella sua singolarità, nella sua 'stranezza', nella sua 'astrazione' rispetto all'ordine del mondo, si autorivela, spezzando con la sua sola presenza la trama della conoscenza concettuale gettata come una rete a raccogliere, unificare e comprendere il mondo.⁶⁴³

Quel volto, quello sguardo ha in sé qualcosa di sacro - Levinas dice 'santo'⁶⁴⁴ - nella sua nudità, nella sua fragilità, nel suo essere esposto ad ogni violenza sembra tenacemente opporre una resistenza etica ad ogni tentativo di dominio, di conoscenza. Scrive l'autore che «la nudità del volto è indigenza. Riconoscere significa riconoscere una fame. Riconoscere altri significa donare».⁶⁴⁵

Presenza, traccia dell'infinito, resistenza infinita alla violenza, presenza trascendente, traccia del trascendente.⁶⁴⁶

Scrivi Levinas che il volto oppone «à la force qui le frappe non pas une force plus grande [...] mais la transcendance même de son être [...] Non pas un superlatif quelconque de puissance, mais précisément l'infini de sa transcendance [...] L'infini paralyse le pouvoir par sa résistance infinie au meurtre, qui dure et insurmontable, luit dans le visage d'autrui, dans la nudité totale de ses yeux, sans défense, dans la nudité de l'ouverture absolue du Transcendant».⁶⁴⁷

⁶⁴² Scrive Levinas: «Affermare la verità come modalità della relazione tra il Medesimo e l'Altro non significa opporsi all'intellettualismo, ma garantirne l'aspirazione fondamentale, il rispetto dell'Essere, che illumina l'intelletto», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 62 e cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 183.

⁶⁴³ Scrive Levinas in *Totalité et Infini*, op. cit., p. 98: «La presenza d'altri rompe l'incantesimo anarchico dei fatti: il mondo diventa oggetto. Essere oggetto, essere tema, significa essere ciò di cui io posso parlare con qualcuno che ha infranto il velo del fenomeno e mi ha associato a sé».

⁶⁴⁴ Levinas intende sempre *Santo* nella significazione più propria ed originaria di trascendente, distaccato, in conoscibile, al di là di ogni rappresentazione. Ricordiamo contestualmente la distinzione levinassiana tra sacro e santo, presente in ogni passo della sua riflessione critica in rapporto alle religioni che cercano di ridurre il santo al sacro, così come al 'rituale' religioso. Naturalmente anche sacro, nel significato originale, espresso nell'ebraico qadosh, qodesh, parola formata alle tre lettere qof, dalet, shin, che essendo alla radice di altre parole, sono all'origine di una famiglia di significazioni ben definita (quali separare, dividere, misurare separando) significava originariamente separato, e nell'originale termine accadico, Kuddusu, significava essere luminoso.

⁶⁴⁵ *Idem*, p. 73: «Solo nella generosità il mondo posseduto da me [...] può essere scoperto da un punto di vista indipendente dalla posizione egoistica».

⁶⁴⁶ Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 186, e cfr. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit. p. 204. Scrive l'autore: «L'infinito paraliza il potere con la sua resistenza infinita all'omicidio, che, dura ed insormontabile, risplende nel volto d'altri, nella nudità totale dei suoi occhi, senza difesa, nella nudità dell'apertura assoluta del Trascendente».

⁶⁴⁷ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 217 e cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., pp. 180-181.

Di fronte al volto si genera dentro di me come una sospensione, si apre un varco ad una ricerca interiore, ad una contemplazione assorta di fronte a qualcosa che resta per me sotto molti profili misterioso, impenetrabile. Ed è proprio per questo tratto che il volto dell'Altro si annuncia, mi visita come una 'presenza' astante, che sfugge ad ogni definizione, come una traccia dell'Infinito, del Trascendente.⁶⁴⁸ Una presenza / assenza che è traccia di un Assoluto che noi avvertiamo come assente.

Il silenzio di Dio, la sua apparente estraneità alle vicende umane, i crimini che rimangono del tutto impuniti nella storia, l'apparente mancanza di significato dell'universo, degli avvenimenti storici, dell'esistenza umana: agli occhi dell'uomo, tutto è nel mondo come se Dio non esistesse.

Solo la presenza creaturale dell'altro mi si rivela come traccia dell'Eterno,⁶⁴⁹ mi annuncia la speranza di un al di là del quale faccio esperienza come assenza nel mondo.

Sono i tre messaggeri dell'Eterno che sono inviati ad Abramo, pur essendo presenze misteriose, che non rivelano nulla in loro stessi, nel momento in cui sono accolti da Abramo, essi lo mantengono aperto ad ogni alterità, ad ogni trascendenza. È la visitazione del divino nel mondo, il suo passare, il suo essere passato, l'aver attraversato la vita dell'essere umano con quel suo apparire sul Sinai senza mai mostrarsi, senza lasciarsi vedere in volto da Mosé.⁶⁵⁰

L'impossibilità di penetrare nell'animo dell'altro, di cogliere fino in fondo l'espressività di uno sguardo, fanno risorgere dentro di me, richiamano in vita il desiderio metafisico.

Il desiderio dei felici, così lo definisce Levinas,⁶⁵¹ proprio per avvalorare il tendere di questo desiderio verso qualcosa che oltrepassa la capacità umana di sperimentazione e che si configura, per così dire, come una proiezione verso il trascendente, una trascendenza a cui

⁶⁴⁸ Levinas precisa il senso più profondo dell'estraneità, della trascendenza dell'altro, inscritto, fin dall'origine del mondo, prima ancora che nel figlio, virtualmente al tempo stesso parte di sé ed Altri, nella Creazione, nel legame tra Creatore e creatura. Scrive Levinas: «La grande forza dell'idea di creazione, quale la formulò il monoteismo, consiste nel fatto che questa creazione è *ex nihilo* [...], l'essere separato e creato non è semplicemente venuto dal padre, ma gli è assolutamente altro. Anche la caratteristica di figlio potrà apparire come essenziale per il destino dell'io solo se l'uomo conserva questo ricordo della creazione *ex nihilo*, senza di cui il figlio non è un vero altro». *Totalité et Infini*, op. cit., p. 62.

⁶⁴⁹ La presenza creaturale dell'altro, nel mistero della sua esistenza che sfugge a tutte le definizioni, a tutti gli atti di prensione, di conoscenza, e avvertita anche come fraternità, è "traccia" dell'Eterno, "traccia" precisa Levinas, non simbolo o icona. Cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., pp. 197-199.

⁶⁵⁰ *Bibbia di Gerusalemme*, Esodo 33,20: «tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo».

⁶⁵¹ Scrive Levinas in *Totalité et Infini*, (trad. it.) p. 61, che questo desiderio, per sua natura inappagabile, è «desiderio in un essere già felice: il desiderio è l'infelicità del felice». Si veda anche l'acuta osservazione di Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 47, laddove la studiosa riporta un passaggio di Bonhoffer, precisamente volto ad invocare la gloria di Dio nella gioia, nella pienezza e non unicamente nel dolore, da *Résistance et soumission. Lettres et notes de captivité* (trad. franc. L. Jeanneret), Labor et Fides, Genève 1973, pp. 290-291.

non si tende solo per questa via contemplativa, ma che implica naturalmente un orientamento etico alla bontà (*hésed*).

Scrivono l'autore: «l'expérience, l'idée de l'infini se tient dans le rapport avec Autrui».⁶⁵²

XI.XI. - L'ORIGINE DELLA GIUSTIZIA

L'incontro con l'Altro, il volto dell'Altro, porta inscritto un comandamento ancestrale: tu non ucciderai. Il comandamento e tutti i comandamenti e la Torah sono riassunti nei due comandamenti del Levitico, che pone, accanto all'amore per Dio, l'amore per il prossimo.⁶⁵³ Questo comandamento è la fonte della giustizia; un'esperienza, un incontro, un orientamento volontario, quantunque al tempo stesso suscitato dalla presenza dell'altro che mi interpella alla condivisione ne sono l'origine, un'origine fondamentale umana, ed in questo senso etica, che tuttavia fin dall'inizio deve assurgere alla sua dimensione di comandamento e di legge, quella eteronomia radicale della dimensione etica che l'irrompere non solo dell'Altro ma anche del Terzo nell'esistenza del Medesimo preannunciano e portano con sé.⁶⁵⁴

Nel rapporto con l'Altro, è presente in potenza fin dall'inizio, il Terzo, lo Straniero e questo non unicamente nella discendenza biologica, emblematicamente incarnata dal figlio, ma nel principio stesso dell'apertura che ogni vero rapporto implica. Il comandamento etico nei confronti dell'Altro e nei confronti del terzo si presentifica come ingiunzione espressa dal volto dell'Altro di arrivare fino al sacrificio per lui, fino a sostituirsi a lui. E nella misura

⁶⁵² Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, (trad. it.) p. 61. Scrive Levinas: «L'immortalità non è l'obiettivo del primo movimento del Desiderio, ma l'Altro, lo Straniero. É assolutamente non egoista, il suo nome è giustizia». Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., pp. 199-200.

⁶⁵³ Scrive Levinas: «à aucun moment je n'ai voulu exclure la justice - ce serait stupide - de l'ordre humain. Mais je fait une tentative de rejoindre la justice à partir de ce qu'on peut appeler la charité et qui m'apparaît comme une obligation illimitée à l'égard d'autrui, et en ce sens accession à son unicité de personne et en ce sens amour: amour désintéressé, sans concupiscence», Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995, p. 177.

⁶⁵⁴ « La justice consiste à reconnaître en autrui mon maître » *Totalité et Infini*, op. cit., p. 44. All'origine della giustizia, sostiene Levinas, non vi è infatti un accordarsi tra pari per il bene comune, ma il riconoscimento da parte del Medesimo dei diritti dell'Altro, del terzo, nella sua 'superiorità'. Il terzo si annuncia già fin dall'inizio nello sguardo dell'Altro. Scrive Levinas in *Totalité et Infini*, p. 234: « Le tiers me regarde dans les yeux d'autrui - le langage est justice ». Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 201. Scrive Levinas in *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*, op. cit., p. 143: « Liberté de l'esprit [...] annonce le souci d'entretenir avec la vérité un lien intérieur: s'effacer devant le vrai, mais dans cet effacement se sentir le maître, comme le mathématicien qui s'incline devant l'évidence, conscient d'une suprême liberté. Cette coïncidence merveilleuse d'obéissance et de commandement, de sujétion et de souveraineté, porte un nom usé mais beau: raison ». Cfr. Emmanuel Levinas, *Aimer la Thora plus que Dieu* (1955), in *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*, op. cit., p. 218. Scrive Jean-Louis Chrétien, in *La dette et l'élection*, op. cit., p. 258: « Vivre au nom, au seul nom de la loi, c'est vivre en raison du sens plus haut que la vie ».

in cui faccio posto all'altro nella mia esistenza che vivo nella traccia dell'Eterno; ed è attraverso l'obbedienza di questo comandamento che l'Infinito mi pervade.

Attraverso il comandamento etico, l'Infinito vive e si manifesta nel cuore stesso dell'uomo, nella dimensione umana, terrena, pur conservando quella trascendenza, quella distanza dal mondo umano.

Nel Deuteronomio, e nel Levitico⁶⁵⁵ si dice che colui che lascia al povero, alla vedova e all'orfano parte del raccolto (della terra), costui avrà costruito il Tempio.

L'irruzione dell'Altro nella mia vita introduce di per sé la presenza del terzo e l'istanza della giustizia. Il fondamento primo della legittimità della legge viene dal memoriale che essa fu dettata all'uomo dall'Eterno e l'obbedienza stessa deve essere compresa come risposta ad un comandamento dato. Al tempo stesso, ogni 'comprensione' ed accettazione profonda della legge è iscritta nel riconoscimento della prossimità, nel riconoscimento che l'Altro, il Terzo sono il mio prossimo. Nella profondità di questo rapporto che ho con l'Altro, il Terzo, il mio prossimo, il fratello, possono essere intuitivamente comprese le ragioni profonde del comandamento.⁶⁵⁶

Al tempo stesso, la vera dimensione etica, il comandamento etico, il comandamento biblico mi impongono di rispettare un impegno, un dovere, che non ho mai effettivamente sottoscritto. Il senso della giustizia, il rispetto fedele della legge non nascono, infatti, da una assunzione (sottoscrizione) libera e soggettiva nel senso 'illuministico' del termine, di un accordo tra le parti, quanto da un'umile e piena accettazione dell'Altro, del terzo, dei suoi diritti nella mia vita.

Accanto alla relazione etica, per sua natura asimmetrica, si profila la necessità della relazione simmetrica della giustizia. Queste due dimensioni si implicano fin dall'inizio a vicenda.

La legge è la canonizzazione vincolante di principi la cui origine è intuitivamente da rinvenirsi nel senso del rapporto fraterno stesso.

⁶⁵⁵ *Deuteronomio* 24 v19-22, successivamente ripreso in *Levitico* 19, v 9-10, e 22, comandamenti alla luce dei quali sono da leggersi molte altre pagine della Bibbia, e tra queste, la 'parabola' di Rut.

⁶⁵⁶ Emmanuel Levinas, *Quatre lectures talmudiques*, (1ère) Les Éditions de Minuit, Paris 1968, p. 63-64. « Ce qui reste [...] après cette sombre vision de la condition humaine, et de la justice elle-même, ce qui s'élève au dessus de la cruauté inhérente à l'ordre rationnel (et peut être à l'Ordre tout court), c'est l'image de cette femme, de cette mère, de cette Ritspa Bath Aya qui, pendant six mois, monte la garde auprès des cadavres de ses fils, mêlés aux cadavres de ceux qui ne sont pas ses fils [...]. Ce qui reste après tant de sang et de larmes versés au nom de principes immortels, c'est l'abnégation individuelle ». Si osservi come in questo passaggio si possa vedere nella figura di questa madre le *rahamîn*, di cui è detto che sono più che metafora dell'amore di Dio per l'uomo (Is. 49,15). Leggendo attentamente questo passo di Levinas vi si può intravedere un appello a ricercare al di là della legge, o meglio all'interno della legge, un legame, che resta per l'uomo misterioso, con l'amore, l'amore di Dio per l'uomo: la legge è data all'interno di questa relazione, alleanza tra Dio ed il suo popolo.

Scrive Levinas: «La loi est au sein de la proximité».⁶⁵⁷ La prossimità è la fonte, l'ispirazione della vita etica della quale divengo cosciente accettando di essere coinvolto fino in fondo nell'esistenza dell'Altro, del terzo, dello straniero. Questa stessa dimensione etica costituisce la mia apertura all'Infinito: l'etica si profila, secondo Levinas, come «la façon même dont l'Infini se passe».⁶⁵⁸

L'uomo, il popolo si sottomette ad un comandamento: obbedisce alla legge prima ancora di averla ascoltata, si dice del popolo ebraico nell'Antico Testamento. Questo passaggio è ripreso dall'autore⁶⁵⁹ a sottolineare come il comandamento non si comprenda che nell'obbedienza, nell'agire.

Dall'esperienza del rapporto con l'altro, dall'assunzione della responsabilità dell'uno per l'altro nasce la comprensione della necessità della giustizia, del suo valore universale.

Quantunque Levinas non concepisca la giustizia come naturale emanazione dell'esperienza stessa della prossimità, poiché la giustizia si impone come un comandamento, egli vi intravede un rapporto, rivelatore, attraverso l'avvertimento profondo di una fraternità e responsabilità verso l'altro, il terzo.

Anche il terzo entra in rapporto con me attraverso il linguaggio muto dello sguardo e del volto. Scrive Levinas: « Autrui est d'emblé le frère de tous les hommes. Le prochain qui m'obsède est déjà visage, à la fois comparable et incomparable, visage unique et en rapport avec des visages ».⁶⁶⁰

Il principio della non-indifferenza dell'amore, di un amore senza concupiscenza, e della fraternità, unitamente all'obbedienza al comandamento, rendono possibile il sorgere di una profonda comprensione del senso e del valore della legge, e pongono le condizioni per la realizzazione della giustizia nel mondo.

⁶⁵⁷ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit, p. 184 e cfr. p. 189. « Le visage de l'autre dans la proximité plus que représentation est trace irréprésentable, façon de l'Infini [...]. C'est parce que dans l'approche s'inscrit la trace de l'Infini -trace d'un départ, mais trace de ce qui, dé-mesuré, n'entre pas dans le présent et invertit l'*arche* en anarchie- qu'il y a délaissement d'autrui, obeission par lui, responsabilité et Soi».

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 232.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 232. Scrive Levinas : « Possibilité de trouver, anachroniquement, l'ordre à partir de soi même - ce retournement de l'hétéronomie en autonomie est la façon même dont l'Infini se passe».

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 246. Questa riflessione è ripresa ed approfondita in *Dieu, la Mort et le Temps*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, nel capitolo intitolato *Liberté et responsabilité*, laddove Levinas scrive: « Que, dans la responsabilité pour autrui, la moi soit déjà soi, obsédé par le prochain, cela signifie cette élection anachronique. Le moi ne commence pas dans l'auto-affection d'un moi souverain, susceptible dans un deuxième temps de compatir pour autrui, mais à travers le traumatisme sans commencement, antérieur à toute auto- affectivité, du surgissement d'autrui. Ici, l'un est affecté par l'autre. Il y a inspiration de l'un par l'autre qui ne saurait se penser en termes de causalité », p. 208.

Per converso, una concezione puramente astratta della giustizia, legata ad una visione ideale ed utopica dei fini dello stato, non offrono alcun effettivo presidio contro il prevaricare della forza e della violenza.⁶⁶¹

Solo la comprensione del fatto che anche colui che è lontano, così come colui che mi è prossimo, è mio fratello rende possibile la giustizia.⁶⁶² Si tratta di riconoscere che il mio destino è legato ad una speranza per tutta l'umanità, si tratta di riconoscere la traccia dell'Eterno nel mio prossimo, di credere che, quantunque finito, l'Eterno abbia impresso nell'uomo una traccia di sé.

Una profonda umanità e l'acquisizione della capacità di andar oltre le proprie istanze sono *conditio sine qua non* di questo processo di maturazione. E tuttavia, se l'intraprendere questo itinerario richiede coraggio, rinunce, se da un lato, la costruzione della giustizia implica di necessità la rinuncia alle proprie aspettative egoistiche, dall'altro non bisogna dimenticare che il sorgere del senso di responsabilità verso l'altro nella coscienza, è un moto che può sussistere accanto all'avvertimento del desiderio della libertà.⁶⁶³

Detto questo, bisogna sottolineare che la giustizia è tale quando a spingermi è il riconoscimento del diritto dell'altro, di un altro che mi è estraneo, di un altro che riconosco come fratello nella sua alterità irriducibile, nel senso di essere al di fuori della sfera del sentimento. Come il dialogo ed il rapporto autentico sono qualcosa che lasciano sussistere e che contemplan l'alterità, così la perfetta giustizia non si fonda su un sentimento particolare che nutro verso qualcuno ma sul riconoscimento del suo diritto.⁶⁶⁴

Le relazioni umane nascono tutte, a cominciare da quella con l'altro che ho di fronte nel rapporto, dal disinteresse, dalla capacità di andare generosamente oltre se stessi. In questo rapporto, l'essere umano non perde la sua libertà originaria, poiché la vera libertà consiste «à faire ce que l'on a la vocation de faire, à faire ce que personne d'autre que moi ne peut

⁶⁶¹ Emmanuel Levinas, *Les imprévus de l'Histoire*, nel capitolo XI, *Principes et visages*, p. 147 e ss.: « Dans un système où seuls comptent les principes d'une Raison impersonnelle, ce voyage, contre tout système, affirme la nécessité d'une bonne volonté personnelle et d'une intention morale, d'une coexistence sans système. Il prouve, par-delà, les structures universelles, l'importance de la relation de particulier à particulier, d'homme à homme, la nécessité pour l'homme de voir derrière le principe anonyme le visage de l'autre homme ».

⁶⁶² Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 248. Scrive Levinas: « La justice ne demeure justice que dans une société où il n'y a pas de distinction entre proches et lointains, mais où demeure aussi l'impossibilité de passer à côté du plus proche; où l'égalité de tous est portée par mon inégalité, par le surplus de mes devoirs sur mes droits. L'oubli de soi meut la justice ».

⁶⁶³ Scrive Levinas, in *Dieu, la mort et le temps*, nel cap. *Liberté et responsabilité*, p. 208: « Il existe une compossibilité de la liberté et de l'autre, qui permet de donner un sens à cette notion de liberté finie sans porter atteinte à la liberté dans sa finitude [...] Liberté d'un moi, dont la responsabilité illimitée (non mesurée par la liberté et irréductible à la non-liberté) exige la subjectivité comme ce que rien ni personne ne saurait remplacer et la dénuée comme passivité, comme soi en guise d'accusatif sans nominatif ».

⁶⁶⁴ Scrive Levinas, in *Totalité et Infini*, p. 235: « Ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument étranger ».

faire. Ainsi, limitée par autrui, elle reste liberté. Car elle vient d'une hétéronomie qui est inspiration – inspiration qui serait le pneuma même du psychisme».⁶⁶⁵

Al tempo stesso, è la concretezza esistenziale dell'incontro con l'altro a renderla possibile. Secondo l'autore, la prossimità è una dimensione così costitutiva dell'esistenza, da precedere l'istanza stessa della libertà individuale, nonché l'emergere della consapevolezza dei valori morali.⁶⁶⁶ Ed il senso della giustizia si avverte fin dal principio di questo incontro; è in esso implicito.

Scriva Levinas che è la relazione con l'altro a conferire «le sens à mes relations avec les autres. Toutes les relations humaines en tant qu'humaines procèdent du désintéressement».⁶⁶⁷

Vi è un passaggio bellissimo in *De l'Existence à l'existant*, nel quale Levinas spiega il senso autenticamente metafisico e trascendente, nel senso proprio in cui implica un trascendere, dell'incontro con l'altro, inteso come momento di una rivelazione e di una scoperta, oltre l'ontologia, della vera trama del mondo, misteriosamente iscritta nell'etica: «L'existence dans le monde en tant que lumière - ce qui rend possible le désir - est donc, au sein de l'être, la possibilité de se détacher de l'être».⁶⁶⁸

La verità stessa del mondo è iscritta nella profondità della relazione dell'uomo con l'altro e con il terzo, a partire dalle quali ogni conoscenza acquisisce un significato, suscitando «la réponse singulière seule capable de donner réponse».⁶⁶⁹

L'incontro con l'altro e con il terzo mi consentono di accostarmi, ed in una certa misura, di penetrare, senza, naturalmente, che io ne possa conservare una formula cognitiva, poiché

⁶⁶⁵ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, nel cap. *Liberté et responsabilité*, p. 209.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 206-207: « L'éthique se glisse en moi avant la liberté. Avant la bipolarité du Bien et du Mal, le moi se trouve commis avec le Bien dans la passivité du supporter [...] Le moi s'est commis avec le Bien avant de l'avoir choisi [...] Mais le Bien n'a-t-il pas, avant tout choix, élu le sujet, d'une élection qui est celle de la responsabilité du moi, lequel ne peut s'y dérober et tient d'elle son unicité? Cette antériorité de la responsabilité par rapport à la liberté signifie la bonté du Bien [...] Comme si le moi, en tant que responsable d'autrui, avait un passé immémorial, comme si le Bien était avant l'être, avant la présence ».

⁶⁶⁷ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., pp. 247-248.

⁶⁶⁸ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 79. E in *Dieu, la mort et le temps*, scrive: «L'affection par la mort est affectivité, passivité, affection par la démesure, affection du présent par le non présent, plus intime qu'aucune intimité, jusqu'à la fission, a-posteriori, plus ancienne que tout apriori, diachronie immémoriale quel' on ne peut ramener à l'expérience. La relation avec la mort, plus ancienne que toute expérience, n'est pas vision de l'être ou du néant. L'intentionnalité n'est pas le secret de l'humain. L'esse humain n'est pas conatus mais désintéressement et adieu. Mort : mortalité comme demandée par la durée du temps » *Dieu, la mort et le temps*, p. 24. Cfr. Jean-Louis Chrétien, *La dette et l'élection*, op. cit., p. 161 « De l'existence à l'existant degageait d'une phénoménologie de la fatigue, pointant sans doute déjà vers un au-delà de la phénoménologie, certaines des pensées les plus fortes e les plus propres de Levinas sur la passivité, le retard et le temps. La 'luxation du moi par rapport à soi' (E. E. p. 50) de la fatigue annonce déjà 'l'incaltrabile blessure' que nous sommes dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*' (A. E. p. 162) ».

⁶⁶⁹ Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Fata Morgana, 1979, p. 34. Cfr. Jean-Louis Chrétien, *La dette et l'élection*, op. cit., p. 260: «Être infiniment débiteur est la seule façon d'être nécessaire, d'être unique, et d'échapper à ce que Levinas nomme: les eaux de l'ontologie».

sempre mi sfugge, nell'essenza stessa dell'essere, inteso come Infinito, che non può essere reso dall'ontologia, bensì dall'etica.⁶⁷⁰

A questo proposito sarebbe interessante riprendere un passo del *Qoèlet*, per comprendere come nel pensiero di Levinas, così come in tutto un filone della riflessione ebraica, si sottolinei come vi siano delle dimensioni che si pongono su livelli differenti, che non si pongono su un piano di reciprocità, e che fanno riflettere, poiché ci danno alcuni elementi per intravedere che, al di là della nostra comprensione, dovrebbe esservi un disegno, una presenza dell'Eterno nella storia dell'uomo. Nel passo del *Qoèlet* (Qo 3,11) si dice che l'Eterno ha posto all'interno dell'uomo *l'olan*, ovvero il pensiero dell'intero (dell'Eterno), ma, al tempo stesso, l'impossibilità da parte dell'uomo di comprenderlo a fondo, all'interno dell'orizzonte umano. *Mutatis mutandis*, si potrebbe sottolineare che il comandamento è stato dato agli uomini per essere rispettato; tuttavia, questo comandamento è stato dato dall'Eterno che ha fatto uscire il suo popolo dal deserto. Nella Torah è tutta inscritta il significato più profondo del comandamento; essa conserva in se stessa tutto intero questo significato: agli uomini non è dato di comprenderne fino in fondo il senso, essi sono piuttosto chiamati ad obbedirvi, ma è loro data l'esperienza della relazione con l'altro ed il terzo.

All'interno di questo incontro è tutta inscritta questa traccia, così come il suo significato, quantunque il suo significato non sia intelligibile fino in fondo per gli esseri umani.

Gli uomini non possono vedere il volto dell'Eterno, né comprenderne l' "essenza", per valerci ancora del linguaggio della metafisica; ugualmente essi non possono comprenderne l'amore, la giustizia; essi possono cercare di viverla, di porsi nella sua traccia, obbedendo al comandamento divino, al Decalogo, del quale un momento importate è il comandamento di amare il prossimo e lo straniero.

Scrive Levinas che nella Torah (nella Torah orale nella sua interpretazione di quella scritta): «dégage le sens éthique comme l'ultime intelligibilité de l'humain et même du

⁶⁷⁰ Scrive Levinas : « En tant que l'un pour l'autre- ella se résorbe en signification, en dire ou verbe de l'infini. La signification précède l'essence. [...] Elle est la gloire de la Transcendance» in E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit, p. 29. Il senso più profondo dell'umanesimo si coglie in un'etica come filosofia prima, un'etica alla cui origine vi è la rinuncia all'ontologia: «on cherche une sortie de l'ontologie à partir de la relation avec autrui dans la différence qui rend impossible l'objectivité, qui est une responsabilité pour l'autre. In, "La relation éthique comme sortie de l'ontologie" in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit (pp. 211-216), e cfr., Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit, p. 232 Scrive Jean-Louis Chrétien, *La dette et l'élection*, op. cit., p. 266, accostando su questo punto Levinas a Kierkegaard: «Cette dette est l'amour dont nous sommes les uns vis à vis des autres redevables, elle est la seule dont on ne puisse ni ne doit tempêter d'être quitte». Ma su questo punto si apre una questione delicata, espressa con chiarezza da Jean-Louis Chrétien: «L'amour est il ou n'est il pas l'origine du pre-originaire de la dette infinie?» poiché Levinas distingue chiaramente l'amore dalla responsabilità e pone questa a fondamento dell'elezione. Vladimir Jankélévitch, differenziandosi in questo da Levinas, in *Le paradoxe de la morale* sottolinea come a rendere realmente morale il gesto sia l'amore.

cosmique». In questo senso, l'autore può affermare il primato dell'etica sul sapere. La filosofia prima sarà dunque l'etica, «une sagesse de l'amour».⁶⁷¹

XI.XII. - LA GIUSTIZIA NELLA STORIA

In molti passaggi dei suoi scritti, Levinas si sofferma a considerare il perpetrarsi di ingiustizie nella storia come una delle inequivocabili manifestazioni della forza e della pervasività del male sulla terra.⁶⁷²

Levinas pensava che l'assunzione di una responsabilità per l'altro e per il terzo potesse realmente modificare teoria e prassi della politica nella storia: «Je pense qu'un événement de responsabilité illimité pour autrui [...] a certainement une signification historique» e questo poiché, come scrive C. Chalier: «L'invisibilité de l'offense subie par les victimes de l'histoire [...] se manifeste de façon visible, sous la forme d'un appel destiné à chaque subjectivité singulière».⁶⁷³

La studiosa riporta contestualmente un passo tratto da R. Haïm de Volozin: «Avoir part au monde à venir signifie que l'homme constitue maintenant le monde à venir en accomplissant le commandement (*mitsva*) et que le monde à venir est l'oeuvre de l'homme lui même».

⁶⁷¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être et au delà de l'essence*, op. cit., p. 251. Scrive l'autore: «La philosophie est cette mesure apporté à l'infini de l'être-pour l'autre de la proximité et comme la sagesse de l'amour». Cfr. la sottolineatura di Catherine Chalier, in *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 94 e p. 108, che chiarisce il senso di questa testimonianza che si rende agli uomini con un amore responsabile, che è obbedire al comandamento. «Les prérogatives des prophètes concernent surtout la soumission pratique à la loi révélé».

⁶⁷² Levinas concepiva la storia come un destino al tempo stesso individuale e comune. Cfr. Emmanuel Levinas *Totalité et Infini*, op. cit., p. 56. Scrive l'autore: «La vérité se cherche dans l'autre, mais par celui qui ne manque de rien. La distance est infranchissable et, à la fois, franchie. L'être séparé est satisfait, autonome et, cependant, recherche l'autre d'une recherche qui n'est pas aiguillonnée par le manque du besoin - ni par le souvenir d'un bien perdu - une telle situation est langage. La vérité surgit là où un être séparé de lui ne s'abîme en lui mais lui parle».

⁶⁷³ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1982, p. 131-132. Scrive Catherine Chalier, mettendo in luce il senso profondo di una sottolineatura levinassiana, che sembra discostarsi molto dalla stessa via maestra del profetismo che in Daniele (Dn. 12, 4) «laisse entrevoir sans en lever le sceau, ils transmettent en revanche une espérance supposé éclairer la temporalité humaine et les oeuvres qu'ils se font sous le soleil [...] ils assurent qu'un jour viendra où les larmes seront essuyées et les injustices réparées». Tutto questo per la motivazione profonda così espressa dell'autore «Il ne suffit pas de concevoir un espoir pour déclencher un avenir. [...] Mais ce temps de la consolation ne suffit pas à l'espoir. Il ne lui suffit pas que la larme soit essuyée ou la mort vengée; aucune larme ne doit se perdre, aucune mort se passer de résurrection. [...] L'objet véritable de l'espoir, c'est le Messie ou le salut» *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 153-156 e cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 94 e citazioni a pp. 143-144 e 151-152.

L'incontro è una promessa, promessa di una vita più giusta, di un luogo, di un tempo in cui tutto questo sarà possibile.⁶⁷⁴

Oltre il tempo e lo spazio finito, oltre tutti gli avvenimenti tragici della storia, rinasce questa inestinguibile speranza che è apertura all'infinito, un'apertura all'infinito inscritta nell'istante presente. Nella finitudine umana, nella speranza umana, una speranza vivente, inscritta in un destino di finitezza, come una speranza che quantunque inscritta in un orizzonte di carne e di sangue, si apre al di là di questo orizzonte ad una promessa che trascende l'esistenza di ogni uomo.⁶⁷⁵ L'opera del giusto nel mondo è la vera testimonianza profetica, la fede, la speranza situata nella traccia dell'Infinito, pur nell'avvertimento del limite del tempo presente. Escatologia, attesa del Messia, compimento dei tempi sono evocati fin dal presente come un *terminus ad quem*, ed iscritti *ab origine* nel nome.⁶⁷⁶

XI.XIII. - LA MORTE E LA SPERANZA

Sofferenza e morte rivelano all'essere umano il vero su di sé, che non solo il mondo ed ogni dimensione terrena che lo circonda è finita, ma che la sua stessa persona, la sua stessa vita può essergli tolta.

⁶⁷⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., pp. 184 e, *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit. p. 250. Scrive l'autore: « La responsabilité pour le prochain est avant ma liberté dans un passé immémorial, non représentable et qui ne fut jamais présent, plus "ancien" que toute conscience de... Je suis engagé dans la responsabilité pour l'autre selon le schéma singulier que dessine une créature répondant au fiat de la Genèse, entendant la parole avant d'avoir été monde et au monde. [...] l'engagement de ce "profond jadis" de l'immémorial me revient comme ordre et demande, comme commandement, dans le visage de l'autre homme, d'un Dieu qui "aime l'étranger", d'un Dieu invisible, non thématizable, qui dans ce visage s'exprime et dont ma responsabilité pour autrui témoigne sans se référer à une préalable perception ». Così legge il testo, Catherine Chalier: « En pensant le temps comme a-Dieu, Levinas fait référence à un engagement de responsabilité envers autrui qu'il compare au schéma singulier que dessine une créature répondant au fiat de la Genèse, entendant la parole avant d'avoir été monde et au monde », in Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., pp. 154-155.

⁶⁷⁵ Scrive Levinas : « Le temps est à la fois cet Autre-dans-le-Même et cet Autre qui ne peut être ensemble avec le Même, ne peut être synchrone. Le temps serait donc inquiétude du Même par l'Autre » in, *Dieu, la mort et le temps*, p. 28. Vedi anche Levinas, *De l'existence à l'existant*, p. 158: « L'espoir espère pour le présent même. [...] Au moment où tout est perdu, tout est possible ». Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 161 : « L'espoir consiste à sauver l'instant de l'irremédiable ».

⁶⁷⁶ E tuttavia, Levinas sottolinea la discontinuità entro l'escatologia e la teologia, una dissociazione che pure presentandosi come problematica, ha una sua ragione d'essere, poiché come scrive l'autore: « Ce n'est pas le jugement dernier qui importe mais le jugement de tous les instants dans le temps où l'on juge les vivants » in E. Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 8. Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., pp. 147-148.

L'essere umano sperimenta fino in fondo il dolore e la fine di ogni sua speranza di vita.⁶⁷⁷ Tutto con lui termina tranne il suo desiderio di amore, il suo desiderio di maternità / paternità.

Se l'incontro tra l'uomo e la donna racchiudeva già in sé il desiderio umano dell'infinito, l'attesa di un figlio proietta l'essere umano oltre se stesso, oltre il limite della sua stessa vita. Scrive Levinas: «Ecco perché la vita tra la nascita e la morte non è follia, né assurdità, né fuga, né viltà. Essa si svolge in una dimensione propria nella quale ha un senso e nella quale può avere un senso un trionfo sulla morte. Questo trionfo non è una nuova *possibilità* che si offre dopo la fine di ogni possibilità, ma resurrezione nel figlio nel quale viene inglobata la rottura della morte. La morte - soffocamento nell'impossibilità del possibile - si apre un passaggio verso la discendenza».⁶⁷⁸

Questa era l'intima e segreta speranza di Abramo, dare origine ad una discendenza, tendersi oltre se stessi, aprirsi un varco verso l'infinito; la sua era una speranza che evocava fin dall'inizio un desiderio di trascendenza. Ed in questa speranza vi era già un desiderio, una preghiera, una gratitudine rivolta a Dio e vi era inscritto il senso di una promessa e di un'alleanza tra Dio ed il popolo, che ha attraversato il destino delle generazioni, che è sempre stata, fin dall'inizio, per l'eternità.⁶⁷⁹

La mia stessa finitudine, la sofferenza, la morte costituiscono l'esperienza più traumatica ed inequivocabile del mio non essere padrone di nulla, del non poter sfuggire, di essere come dominato da una forza oscura contro la quale volontà e conoscenza non possono più nulla.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Levinas affronta il tema della finitezza e della morte dell'uomo in quasi tutti i suoi scritti e con più rigorosa consequenzialità in due saggi: *La mort et le temps* e *Le temps et l'autre*, Fata Morgana, 1979. Cfr Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 86, e p. 144.

⁶⁷⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 55.

⁶⁷⁹ cfr. Cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 138.

⁶⁸⁰ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, p. 55-58, della sofferenza : « Elle est le fait d'être directement exposé à l'être. Elle est faite de l'impossibilité de fuir et de reculer [...] le fait d'être acculé à la vie et à l'être » ; e, di seguito della morte, la possibilità che tutto divenga impossibile, il preannunciarsi della fine: "annonce un événement par rapport auquel le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet" p. 55-58; ibidem, p. 261: « Ma mort vient d'un instant sur lequel, sous aucune forme, je ne peux exercer mon pouvoir [...]. La mort est une menace qui s'approche de moi comme un mystère; son secret la détermine, elle s'approche sans pouvoir être assumée de sorte que le temps qui me sépare de ma mort, à la fois s'amenuise et n'en finit pas de s'amenuiser, comporte comme un dernier intervalle que ma conscience ne peut franchir et où un saut, en quelque façon se produira de la mort à moi. Le dernier bout de chemin se fera sans moi, le temps de la mort coule en avant, le moi dans son projet vers l'avenir se trouve bouleversé par un mouvement d'imminence, pure menace et qui me vient d'une absolue altérité ».

Scriva Levinas: «Il disperato che vorrebbe il niente o la vita eterna pronuncia nei confronti di questa terra un rifiuto totale; ma la morte per il candidato al suicidio e per il credente resta drammatica, Dio ci chiama sempre troppo presto a Lui. Si vuole questa terra. Nell'orrore del radicalmente ignoto al quale ci conduce la morte si attesta il limite della negatività [...] La metafisica non coincide con la negatività [...] E, invece, l'idea dell'infinito designa un'altezza e una nobiltà, una trascendenza», *Totalité et Infini*, op. cit. p. 39.

Scriva Levinas: « La mortalité rend insensé le souci que le moi prend de sa destinée [...]. Rien n'est plus comique que le souci qu'un être prend de son être quand la destruction est certaine [...]. Mais le comique est également tragique, et il appartient à l'homme d'être personnage à la fois comique et tragique ». ⁶⁸¹

La morte è un'esperienza traumatica per colui che ha coscienza della sua propria morte, e per colui che è colpito dalla morte dell'altro. La morte é «écart irrémédiable: les mouvements biologiques perdent toute dépendance à l'égard de la signification, de l'expression. La mort est décomposition; elle est le sans réponse». ⁶⁸² La morte è questo "écart", ancora più del passare del tempo, che pure porta inscritto al suo interno il principio stesso della trasformazione, la modificazione, il continuo trasmutarsi di qualcosa dell'essere umano in altro, in qualcosa che si apre ad una dimensione che posso temere finita, che posso sperare infinita e che tuttavia non posso conoscere fino in fondo, la morte resta imponderabile. ⁶⁸³

Al tempo stesso, l'esperienza di assistere alla morte di qualcuno, di coglierne questa espressività, denudata al di là di ogni nudità, mi interpella molto profondamente: questo volto, che diviene maschera, che è ormai al di là di ogni processo biologico, è «un au point d'en appeler à moi, de se placer sous ma responsabilité: d'ores et déjà j'ai à répondre de lui [...]. La mort d'autrui qui meurt m'affecte dans mon identité même de moi responsable [...]. Elle est dans ma relation, ma déférence à quelqu'un qui ne répond plus, déjà une culpabilité - une culpabilité de survivant». ⁶⁸⁴

Tutta la riflessione di Levinas sulla morte sottolinea come, fino alla fine, il volto dell'Altro sembri 'dare un volto umano' alla morte, che può essere definita come il processo, περί φύσεως, di perdita di tutto, ivi compresa questa espressività. Il volto, quanto della sua espressività, malgrado tutto, si conserva, le vestigia fragili ma ancora umane della creatura mi chiamano ad una condivisione profonda, ad una responsabilità verso la sua condizione che è anche la mia condizione.

La consapevolezza della fine, la coscienza di questo processo che arriva quasi a disintegrare ogni espressività del volto dell'altro, il suo destino affiorante dal suo volto, sul quale sono già iscritti i segni della nostra caducità, la coscienza che la mia stessa persona mi possa essere tolta, rendono possibile, per coloro che lo intendono, un processo di

⁶⁸¹ Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit. Si prenda in considerazione tutto il capitolo "La relation éthique", ed in particolare p. 215.

⁶⁸² Scriva Levinas: «C'est de part cette expressivité de son comportement - qui habille l'être biologique et le dénué au delà de toute nudité : jusqu'à en faire un visage - que s'exprime quelqu'un, un autre que moi, différent que moi, qui si exprime au point de m'être non-indifférent, d'être un qui me porte», in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., nella lezione, *Que savons nous de la mort ?*, p. 20.

⁶⁸³ Scriva Levinas: «Pensare l'infinito, il trascendente, lo Straniero non è dunque pensare un oggetto [...]. L'intenzionalità della trascendenza è unica nel suo genere», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 47.

⁶⁸⁴ Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., pp. 20-21.

maturazione più profondo del senso della vita, che acuisce la consapevolezza di dover dare un senso all'esistenza, di renderla fertile di incontri, di pensare ad una discendenza.⁶⁸⁵

L'essere umano comprende che se il tempo della sua esistenza è finito, egli ha tuttavia ancora un tempo da vivere: «le temps d'être pour Autrui et de retrouver ainsi un sens malgré la mort».⁶⁸⁶

La coscienza oppone una difesa alla morte nella sua bontà (*héséd*),⁶⁸⁷ una bontà che si apre al riconoscimento della sofferenza nel mondo e della sofferenza di colui che mi sta di fronte.⁶⁸⁸

La coscienza che la sofferenza e la morte non sono unicamente una mia esperienza, ma che esse attraversano anche la vita dell'altro, conferisce un tratto umano alla morte stessa,

⁶⁸⁵ Scrive Levinas: «L'interiorità è appunto la possibilità di una nascita e di una morte che non attingano affatto il loro senso dalla storia. L'interiorità instaura un ordine diverso dal tempo storico nel quale si costituisce la totalità, un ordine nel quale tutto è in sospenso, nel quale resta sempre possibile ciò che storicamente non è più possibile», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 54; e cfr Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 154. Scrive l'autore: «Non pas l'être au monde, mais l'être en question». Così commenta Catherine Chalièr: «Non pas l'être sur de son bon droit à être dans ce monde créé, mais être en question face aux créatures qui s'y trouvent. La "créaturalité" ne confère ainsi aucun droit à l'homme dans cette philosophie. Elle oblige, en revanche, à répondre du sort des créatures, fragiles et inévitablement menacées par la mort, qui, avec soi, partagent un fragment de durée et d'espace» in *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 39.

⁶⁸⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, p. 263 (242 trad. it.). Scrive Levinas: «Dans la mort, je suis exposé à la violence absolue, au meurtre dans la nuit», *Totalité et Infini*, op. cit., p. 259, ma al tempo stesso: «La mort indique un sens qui surprend - comme si l'anéantissement pouvait introduire dans un sens qui ne se limite pas au néant [...]. Mais l'affection par la mort est affectivité, passivité, affection par la démesure, affection du présent par le non-présent, plus intime qu'aucune intimité [...], diachronie immémoriale que l'on ne peut ramener à l'expérience» in *Dieu, la Mort et la Temps*, op. cit., p. 22-24. E prosegue l'autore: « Crainte ou courage mais aussi, par-delà la compassion et la solidarité avec l'autre - la responsabilité pour lui dans l'inconnu », e cfr., Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 88-89.

⁶⁸⁷ Levinas sottolinea come se a suscitare il coinvolgimento nel destino dell'altro sia la prossimità, sia necessaria la volontà buona che è dentro di me a tradurla in gesti concreti. Scrive l'autore: « Dans la proximité s'entend un commandement venu comme d'un passé immémorial: qui ne fut jamais présent, qui n'a commencé dans aucune liberté. Cette façon du prochain est visage » in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., pp. 141. E, tuttavia: « La bonté [...] concerne un être qui se révèle dans un visage, mais ainsi elle n'a pas l'éternité sans commencement. Elle a un principe, une origine, sort d'un moi, est subjective » *Totalité et Infini*, op. cit., p. 341.

⁶⁸⁸ La prossimità, la fraternità nei confronti di chi muore, « Cette façon de me réclamer, de me mettre en cause et d'en appeler à moi, à ma responsabilité pour la mort d'autrui, est une signification à telle point irréductible que c'est à partir d'elle que le sens de la mort doit être entendu [...]. La crainte pour l'autre homme ne retourne pas à l'angoisse pour ma mort [...]. Eveil et vigilance éthique dans ce trouble affectif » in Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit. p.156-157. Il momento stesso della condivisione fraterna porta con sé un significato vivente: « Pensée pensant plus qu'elle ne pense ou pensée qui, en pensant, fait mieux que de penser, puisqu' elle se trouve déjà responsabilité pour autrui dont la mortalité - et par conséquent la vie- me regarde. [...]. Dés-inter-essement d'une responsabilité pour autrui pour son passé-passé, pour moi, immémorial - à partir du futur de la prophétie - sans lesquels le Dieu in-connu resterait inaudible en sa gloire, rompant sa négative théologie sans parole- voilà la temporalité en laquelle se dé nue dans l' éthique l'intrigue de l'être et de l'ontologie » Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., p. 164. Si consideri anche Catherine Chalièr, *La Trace* op. cit. p. 179 e 193.

mentre, cercando di opporre contro di essa una sia pur fragile difesa umana, si rafforza dentro di me un senso di solidarietà, di responsabilità verso l'altro, si apre dentro di me un varco al riconoscimento della verità etica dell'amore.

XI.XIV. - LA PRESENZA/ASSENZA DI DIO SULLA TERRA

Nella Bibbia (*TaNak*), la voce nuda di Jahvè si fa sentire, potentemente e distintamente, e tuttavia del divino non si possono tracciare i lineamenti. Dio non si può ridurre ad una fede dell'uomo, non si può riprodurre in immagini, antropomorfizzare, contenere nel rito.

La fede dell'uomo in Dio, pur essenziale se espressione di un'obbedienza, una fedeltà, una pietas, la ricerca di risposte, di verità per l'uomo, il suo grido d'aiuto sembrano non trovare un'entità cui rivolgersi, qualcuno che gli risponda.⁶⁸⁹

Il Dio di Israele è *santo* nel senso che è assolutamente trascendente, «une transcendance jusqu'à l'absence»;⁶⁹⁰ Dio non è riconducibile al sacro né alla teologia razionale di ascendenza filosofica che applica al divino la categoria ontologica dell'essere.⁶⁹¹

Scrivono Levinas che Dio è «autre qu'autrui, autre autrement, autre d'altérité préalable à l'altérité d'autrui».⁶⁹² La trascendenza di Dio mi vieta di intravedere persino nel volto dell'Altro un'incarnazione del divino.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Scrivono Levinas: «L'idée de l'Infini ne s'assume pas comme l'amour qui s'éveille sur la pointe de la fleche qui frappe, mais où le sujet abasourdi se retrouve aussitôt dans son immanence d'état d'âme. L'infini signifie précisément l'en-deça de sa manifestation, le sens ne se réduisant pas à la manifestation, même si la signification de l'en-deça doit en quelque façon se montrer» *Un Dieu 'transcendant jusqu'à l'absence'* in *Dieu, la Mort, le Temps*, p. 253.

⁶⁹⁰ Emmanuel Levinas, *Un Dieu 'transcendant jusqu'à l'absence'* in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit. p. 252-259. Cfr., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit. p. 88 ; e Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 32: «Levinas se réfère à la notion biblique [...] d'un Dieu non contemporain, c'est à dire non présent», e *Ibidem*, p. 68-69 e p. 93.

⁶⁹¹ E. Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit. p. 75. Scrivono l'autore con l'intento di riscoprire il nudo vero dell'incontro tra l'uomo e Dio, : «Se rapporter à l'absolu en athée, c'est accueillir l'absolu épuré de la violence du sacré. Dans la dimension de hauteur où se présente sa sainteté - c'est-à-dire sa séparation - l'infini ne brûle pas les yeux qui se portent vers lui [...] Seul un être athée peut se rapporter à l'Autre et déjà s'absoudre de cette relation». Ed aggiunge che se questo incontro è possibile, la sua stessa possibilità trascende ogni umana rappresentazione. Scrivono l'autore in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1949, p. 211: «A la voix qui appelle du Buisson ardent, Moïse répond «Me voici», mais n'ose pas lever le regard. La théophanie glorieuse que rend possible tant d'humilité, sera manquée e à cause de cette humilité même qui fait baisser les yeux. Plus tard, sur le rocher de l'Horeb, le prophète s'enhardit à connaître mais la gloire se refuse à l'audace qui la cherche. Transcendance - pur passage - elle se montre passée. Elle est trace». Scrivono Catherine Chalier, in *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 177: «Levinas, quant à lui ne se résigne ni aux propos édifiants et consolateurs ni à la finesse intellectuelle de ce nihilisme. S'il plaide bien la cause d'un certain silence au regard de la théologie et des promesses religieuses, ce n'est pas pour célébrer à son tour la dissolution de l'homme, mais pour penser l'humain dans la trace de ce qui ne se mesure pas à l'être et n'est pas précédé d'aucune décision».

Levinas concepisce il mondo umano come la dimensione nella quale l'essere umano è immerso e che è tutta la sua realtà. Per questo, il comandamento etico nei confronti dell'altro deve essere rispettato, anche nella percezione dell'assenza di Dio.⁶⁹⁴

La presenza di Dio è traccia su questa terra e non può essere avvertita che nell'umiltà, nella testimonianza, nella profezia.⁶⁹⁵ L'assoluta alterità dell'Eterno, la sua trascendenza ne fanno la sorgente di ogni tensione, ricerca e speranza umana. L'Eterno "vient à l'idée" poiché è la fonte stessa della significato, del significare più alto, nell'impossibilità che questo venga racchiuso nel quadro della filosofia razionale. Un Eterno trascendente nella Bibbia si rivolge all'uomo, irrompe nella sua esistenza, sconvolgendola, turbando ogni certezza, ogni *jouissance* di una realtà materiale e finita, distaccandolo persino dalla sua vita.

Nella Bibbia, la santità è la separazione e la purezza del divino. L'eterno è separato dal mondo e si profila nel desiderio metafisico come un orizzonte verso cui si tende, un Desiderabile che il desiderio non potrà mai raggiungere, né comprendere, né ridurre a tutto quanto è immanente. Dio, in quanto assolutamente trascendente, continua a costituire infinitamente la fonte del desiderio metafisico, del sentimento dell'Infinito. Scrive Levinas, «L'Infini affecte la pensée et la dévaste en même temps, il l'affecte en la dévastant, et ainsi, il l'appelle, il la remet à sa place et, de cette façon, la met en place: la réveille».⁶⁹⁶

⁶⁹² Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit., p. 115. E prosegue l'autore: «à l'astreinte éthique au prochain, et différent de tout prochain, transcendant jusqu'à l'absence, jusqu'à sa confusion possible avec le remue-ménage de l' il y a ».

⁶⁹³ Tuttavia, si deve notare come la riflessione di Levinas si avvicini molto ad un riconoscimento della presenza del divino nel volto dell'altro: «Le visage de l'autre dans la proximité [...] est trace irréprésentable, façon de l'Infini», in Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà del'essence*, op. cit., p. 184.

⁶⁹⁴ Jean-Louis Chrétien, *La dette et l'élection*, op. cit., p. 273. Scrive l'autore: «Mais cette grâce, à supposer que mon appartenance à l'humanité puisse être pensée comme telle, n'est-elle pas toujours déjà donnée, donnée de façon telle que ma responsabilité est d'en toujours rendre grâce, c'est à dire aussi de ne jamais l'oublier ? ».

⁶⁹⁵ Una testimonianza, una profezia che non può consistere essenzialmente nel trasmettere ciò che si è visto o sentito: «Le témoignage non subordonné à la perception, constitue un mode d'accès propre et irréductible » Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, op. cit., p. 211. E, in *Autrement qu'être ou au-delà del'essence*, op. cit., p. 233: «Le témoignage est humilité et aveu, il se fera avant toute théologie; kerygme et prière; glorification et reconnaissance ». La percezione della realtà porta con sé l'inquietante esperienza della percezione dell'assenza di Dio, solo la prossimità, la fraternità fanno rinascere la speranza che dolore e morte non siano l'ultima parola sull'uomo. Si intende che in una ricerca al limite di ogni umano sforzo, una ricerca che non sarà mai compiuta, che si slancia allo sbaraglio al di là di tutte le certezze umane, come si va alla morte, verso il totalmente altro. Testimonianza e profezia sono gli atti di coraggio e di umana fedeltà alla speranza che l'Eterno, presente ed assente al tempo stesso, sia così profondamente legato al destino dell'uomo, ne sia la salvezza d'ogni umano limite. Quantunque non si possano raggiungerlo né conoscerlo, né vederlo, non si desiste dal tendere all'eterno, lo si invoca, si cerca di pensarlo, si cerca di ricercarvi un'esplicazione del mistero della vita.

⁶⁹⁶ Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, op. cit. Si prenda in considerazione il testo della lezione del 21 maggio 1976: *Un Dieu transcendant jusqu'à l'absence*, p. 253. Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 127-128.

La distinzione della santità dalla sacralità, operata dall'autore, si profila, allora, di grande rilievo per demistificare la sacralità come un tentativo di ricondurre la stessa assolutezza e separatezza del divino ad una intangibilità iscritta entro l'orizzonte dei fenomeni.

Il sacro e la sacralità sono un tentativo rituale di rappresentare il divino, non fuoriuscendo dalle forme ambivalenti ed illusorie della sensibilità, del culto delle immagini, del sentimento. Dunque, si domanda Levinas, «quel est le sens du traumatisme de l'éveil où l'Infini ne peut pas se poser en corrélat du sujet, ni se faire son contemporain? [...] Mais le *in* de l'Infini désigne la profondeur de l'affection dont est affectée la subjectivité».⁶⁹⁷

Con l'intento di sottolineare la radicale trascendenza del divino e, conseguentemente, la sua non visibilità, non tangibilità, l'autore amava comparare l'episodio dell'arbusto ardente a quello dell'Horeb, e questo per fare emergere l'impossibilità per l'uomo di vedere, conoscere, il volto di Dio *vis à vis*. L'epifania, la teofania dell'Eterno, accolta nell'umiltà, si manifesta come un fugace mostrarsi che non lascia dietro di sé che una traccia e la Torah.

La storia stessa, la crudeltà degli uomini, l'ingiustizia imperante, il fatto che coloro che vivono in modo immorale ed incosciente, che coloro che non credono in Dio, possano vivere come se Egli non esistesse, inducono l'uomo ad avvertire il silenzio di Dio.⁶⁹⁸

La traccia della sua presenza non può che essere colta nell'attesa del tempo futuro, nel desiderio del compimento e nell'umiltà orante, aperta ad una speranza, del tempo presente; è solamente accettando come Abramo di andare al di là di ogni certezza che si può tendere verso l'Eterno.

Sul volto creaturale dell'Altro, un volto di chi accoglie, che resta terrestre,⁶⁹⁹ è iscritta la traccia di Dio nel mondo ed è nella misura in cui gli rendo giustizia che costruisco il Tempio

⁶⁹⁷ Emmanuel Levinas, in *Dieu, la Mort et la Temps*, Un Dieu transcendant jusqu'à l'absence, p. 254. Cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 131-136.

⁶⁹⁸ Si pensi al libro di *Giobbe*, alla serietà e sincerità con le quali si accosta la drammaticità della presenza del male nel mondo, alla solitudine della condizione umana, alla rivolta dell'uomo contro il male, e persino contro Dio che egli tende a considerare responsabile, alla percezione dell'assenza di Dio nel mondo. Scrive Levinas: «C'est une grande gloire pour Dieu que d'avoir mis sur pied un être capable d'athéisme, un être qui sans avoir été *causa sui*, a le regard et la parole indépendants et est chez soi». Cfr. *Totalité et infini*, op. cit., p. 52 (trad. it. p. 57). Si pensi anche agli sviluppi di questo tema nel pensiero del filosofo in *Une religion d'adultes* in *Difficile liberté, Essai sur le judaïsme*, op. cit., p. 41, laddove l'autore scrive: «Le mal n'est pas un principe mystique que l'on peut effacer par un rite, il est une offense que l'homme fait à l'homme. Personne, et pas même Dieu, ne peut se substituer à la victime». Se non si può non riconoscere la drammaticità della condizione umana, se non si può negare che l'uomo è libero e solo, fragile ed al tempo stesso responsabile dei suoi gesti, si dovrà riconoscergli una grandezza nella fedeltà alla promessa, al comandamento, in quella sua speranza che egli ha riposto nell'Eterno. Cfr. Catherine Chalièr, *La trace*, op. cit., p. 25.

⁶⁹⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 208: «Il volto [...] resta a misura di chi accoglie, resta terrestre. Questa presentazione è la non violenza per eccellenza». Scrive Levinas: «La mort signifie primordialement dans la proximité même de l'autre homme ou dans la socialité. Comme c'est à partir du visage de l'autre que m'est signifié le commandement par lequel Dieu me vient à l'idée» in *Entre nous*, op. cit., pp. 156-157. Scrive Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 81.: «Cette obligation de répondre du sort d'autrui, dans l'immanence de l'être, constituerait l'événement même de la transcendance et de la nouveauté sous le soleil».

di Dio. Scrive Levinas che «la dimension du divin s'ouvre à partir du visage humain». Il volto dell'altro mi rivela al tempo stesso la tensione all'Infinito che è anche dentro di me.

Nel suo sguardo colgo il comandamento di un Eterno che mi chiama a realizzare la giustizia «par sa misère dans le visage de l'Etranger, de la veuve ou de l'orphelin». È nell'obbedienza al comandamento che si compie la giustizia, nell'obbedienza al comandamento che mi impone, tra altre ingiunzioni, di rendere giustizia allo straniero; comandamento che assolve ad un ruolo essenziale in quanto misura dell'estensione del precetto, da rispettarsi verso l'altro, anche al di fuori del proprio popolo.⁷⁰⁰

Sono chiamato, sono scelto, prima che io possa scegliere ed acconsentire a questo, dal Bene.⁷⁰¹

La dimensione etica comincia attraverso una chiamata, un'elezione, un comandamento, e non da un atto di pura volontà.⁷⁰² Lo spirito (*ruach*) e la parola (*davar*) di Dio sono presenti in ogni uomo.

Il comandamento che mi impone di rispondere all'altro é «le nom sévère de l'amour».

La vita vissuta nella sua intima 'religiosità' di obbedienza ad un comandamento,⁷⁰³ accettazione di un coinvolgimento nel destino dell'altro, si esprime in un vivere nell'orizzonte umano insieme agli uomini, desiderando intensamente il loro bene, accettando di dividerne il destino e, in questa forma, rispondendo con l'obbedienza al comandamento divino, essere intimamente sempre in ricerca di Dio.

Levinas, altrove, sottolinea come sia il Bene a presceglirmi prima che io possa sceglierlo, espressione di un desiderio senza concupiscenza; e si spinge fino ad affermare che, nell'innocenza di questo rapporto di responsabilità che io accetto di assumermi nei

⁷⁰⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini* op. cit., pp. 76-77. Scrive Levinas in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 141: «Dans la proximité s'intend un commandement venu comme d'un passé immémorial: qui ne fut jamais présent, qui n'a commencé dans aucune liberté. Cette façon du prochain est visage».

⁷⁰¹ Scrive l'autore: «Obéissance précédant toute écoute du commandement», ricordando il passo di Isaia (65,24) in Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 232.

⁷⁰² Scrive Levinas: « Être bon, c'est déficit, dépérissement et bêtise dans l'être - c'est excellence et hauteur au delà de l'être. Ce qui signifie que l'éthique n'est pas un moment de l'être, mais qu'elle est autrement et mieux qu'être » in *Dieu, la mort et le temps*, op. cit. p. 257. E tuttavia, Dio rimane assolutamente trascendente: «Il est autre qu'autrui, autre autrement, autre d'alterité préalable à l'alterité d'autrui, à l'abstraction étique au prochain. Different ainsi de tout prochain», *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit. p. 115.

⁷⁰³ Scrive Levinas: « Dans la proximité s'entend un commandement venu comme d'un passé immémorial: qui ne fut jamais présent, qui n'a commencé dans aucune liberté. Cette façon du prochain est visage », in *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit. p. 141 e vedi *ibidem*, p. 232. Scrive anche Levinas, riferendosi all'anti-umanesimo contemporaneo del quale egli seppe cogliere il valore di una provocazione da prendere sul serio: « En fait, seul est humain l'humanisme de l'autre homme », in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., p. 213.

confronti dell'Altro, vi è qualcosa di così 'sacro', l'autore direbbe 'santo', da sopravvivere al venire meno della fede nell'Eterno.⁷⁰⁴

Nel momento, tragico della vita, nella storia, quando si avverte veramente l'assenza di Dio, questa traccia dell'Eterno, inscritta nel volto dell'altro, nel destino di ogni uomo non scompare, quantunque gli uomini nei momenti più tragici, non arrivino più ad avvertirla. E come in rapporto alla morte, vi è un salto, l'ultimo passo si fa 'sans moi', al di là anche della mia coscienza, in un'affettività, passività, affezione da parte della dis-misura, affezione del presente da parte del non presente.

Una fede, una fede giudaica, che non è unicamente contemplazione ma agire secondo la legge, fedeltà nei fatti alla legge, tensione alla santità in nome di Dio; ascolto della parola di Dio, realizzazione nella vita e nella storia del comandamento e della giustizia, in questo, precisamente, consiste *l'elezione*.

L'elezione del popolo di Israele, l'elezione degli uomini fedeli al comandamento è tutt'uno con l'assunzione consapevole da parte loro di una responsabilità verso l'altro cui sono chiamati.⁷⁰⁵ E tuttavia, anche se questa fede, la vera fede permea la vita del credente, la sua esistenza resta interamente umana, nella sua peculiare fenomenicità, in una quotidianità fatta di atti, di gesti e pensieri, che ne confermano l'immanenza, e che ha un suo momento importante ed imprescindibile nella separazione dal divino, dalla trascendenza. E questo è tanto vero che il desiderio di una fusione mistica con il divino, pur espressione del desiderio naturale di tendere verso l'Eterno, l'Infinito, è votata allo scacco e a svelarsi illusoria.⁷⁰⁶

Dio ha creato un essere umano libero, responsabile dei suoi atti, un uomo che è libero anche di non riconoscerlo, fonte di ogni desiderio, vicino, ma *differente* (precisamente nel senso ebraico della Santità).

Dio stesso, come fece con Mosé, mi rimanda, nella forma del comandamento, all'Altro, alla responsabilità per l'Altro, fino alla sostituzione, «la quelle est dénucléation du sujet transcendantal».⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ « Dans cette relation du Bien à moi qui est assignation de moi à autrui, il se passe quelque chose qui survit à la mort de Dieu. Car on peut comprendre la 'mort de Dieu' comme moment où l'on peut réduire toute valeur suscitant une pulsion à une pulsion suscitant une valeur », Emmanuel Levinas, *Liberté et responsabilité in Dieu, la Mort et le Temps*, op. cit., pp. 207-208. Si veda anche, *Aimer la Thora plus que Dieu*, 1955 e *Une religion d'adultes*, 1963, saggi entrambi raccolti in *Difficile liberté*, Albin Michel, Barcellona 1963. Si veda anche *Dieu, la mort et le temps*, op. cit., p. 24.

⁷⁰⁵ Cfr. Emmanuel Levinas, *Entre nous*, op. cit., pp. 157-158. In *Liberté et commandement*, nel solco della più pura ortodossia vetero testamentaria Levinas sottolinea come l'elezione, altro non sia che essere chiamati ad una responsabilità dal Bene, L'élection désigne l'investiture du moi par le Bien à la responsabilité pour autrui. Se référant directement à la notion d'élection telle que le judaïsme la lui transmet, Levinas souligne que l'élection, sauf à "se dégrader en orgueil" mi chiama ad un coinvolgimento, a « la mise en question du Moi par l'Autre est ipso facto une éléction ». Sul tema del richiamo divino alla prossimità con gli altri uomini, poiché in questo si realizza l'incontro con il divino, cfr. anche Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 51.

⁷⁰⁶ Cfr. Catherine Chalier, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 120.

⁷⁰⁷ Emmanuel Levinas, *Un Dieu transcendant jusqu'à l'absence in Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., p. 257.

Scrive Levinas: «La transcendance est éthique, et la subjectivité est, [...] en guise de responsabilité pour autrui, sujétion à autrui».⁷⁰⁸ E di seguito, contestualmente, l'autore spiega perché il desiderio orientato al trascendente, che sempre si sottrae a qualsiasi tentativo di raggiungerlo, è rinviato, ritorna alla prossimità con l'Altro: «La bonté du Bien incline le mouvement qu'elle appelle pour l'écartier du Bien comme désirable et l'orienter vers Autrui, et ainsi seulement vers le Bien».⁷⁰⁹

L'essere umano è creato da Dio nella sua unicità e libertà. La paternità di Dio riconosce la libertà del figlio. Scrive Levinas: «L'amour du père pour le fils accomplit la seule relation possible avec l'unicité même d'un autre et, dans ce sens, tout amour doit s'approcher de l'amour paternel [...] Il est unique pour soi, parce qu'il est unique pour son père [...] La création ne contredit la liberté de la créature que si la création se confond avec la causalité. La création comme relation de transcendance - d'union et de fécondité - conditionne, au contraire, la position d'un être unique et son ipséité d'élue».⁷¹⁰

Levinas dice « transcendance jusqu'à l'absence » per spiegare la presenza della traccia di Dio in questo rapporto tra Dio e l'uomo, una trascendenza fonte di desiderio disinteressato e richiamo profondo: « Passivité ou passion où se reconnaît le *Désir* qui est un plus dans le moins, qui éveille de sa flamme la plus ardente et la plus antique une pensée vouée à penser plus qu'elle ne pense. Désir d'un ordre autre que celui de l'affectivité [...] désir de l'Infini comme désir de l'au-delà de l'être qui s'énonce dans le mot dés-inter-esse-ment. Transcendance et désir du Bien [...]. L'amour n'est possible que par l'infini mis en moi, par le plus qui dévaste et éveille le moins, détournant la téléologie, détruisant l'heur et le bonheur de la fin».⁷¹¹

XI.XV. - LA CONCEZIONE DELL'ARTE DI E. LEVINAS

Nel corso della sua vita e nella stesura delle sue stesse opere, Levinas dedicò alla dimensione estetica un'attenzione ed un interesse che non possono che essere considerati

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Emmanuel Levinas, *Un Dieu transcendant jusqu'à l'absence* in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., *ibidem*. Scrive Levinas: « La bonté [...] concerne un être qui se révèle dans un visage [...]. Elle ne se règle pas sur les principes inseris dans la nature d'un être particulier qui la manifeste [...]. Elle consiste à aller [...] sans savoir où. Aventure absolue, dans une imprudence primordiale, la bonté est la transcendance même », *Totalité et Infini*, op. cit., p. 341. Cfr. Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 35.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pp. 311-312. Cfr. anche Catherine Chalièr, *La Trace de l'Infini*, op. cit., p. 33, laddove la studiosa ricorda la peculiarità dell'uomo, la sua elezione: «Créé unique, à la ressemblance et à l'image du Créateur, masculin et féminin (Gn I,27)».

⁷¹¹ Emmanuel Levinas, *Un Dieu transcendant jusqu'à l'absence* in *Dieu, la Mort, le Temps*, op. cit., p. 255.

sporadici e marginali e, soprattutto nel primo saggio, *La réalité et son ombre*, espresse nei confronti di questo tema un'attitudine fortemente critica, quando non decisamente ostile.

Come sottolinearono gli studiosi del suo pensiero, se da un lato questa sua posizione apparve sostenuta da motivazioni tutte interne al suo pensiero, e segnatamente dalla necessità di riaffermare la centralità della dimensione etica nell'esistenza e nel pensiero filosofico, dall'altro, la radicalità della sua posizione colpì per la sua veemenza ed incontrò molti ostacoli ad una sua comprensione se non condivisione, anche perché espressa in un secolo ed in un contesto culturale nel quale, all'interno del pensiero filosofico, interesse e propensione per l'espressione artistica emersero come radicati e profondi in molte scuole di pensiero.⁷¹²

Tuttavia, come mostra in forma articolata ed approfondita il saggio di Françoise Armengaud,⁷¹³ queste sue considerazioni critiche, pur fondamentali ad intendere in profondità la radicalità e purezza dell'orientamento etico del suo pensiero, non furono la sua parola finale, liquidatoria, del mondo artistico ed estetico, bensì una tappa, certo cruciale ma non definitiva, di una lenta ma sensibile crescita d'interesse, fino ad un vero e proprio riorientamento, se non parziale modificazione di alcune delle proprie considerazioni negli ultimi scritti.⁷¹⁴

Procedendo con ordine, ricordiamo come all'origine della sua riflessione vi sia una fedeltà profonda alla tensione, che attraversa tutto il mondo della Bibbia, a protendersi verso un eterno riconosciuto come veramente 'trascendente', al di là di ogni realtà umana, rinunciando fin dall'inizio all'inclinazione tutta umana alla sua rappresentazione antropomorfica, una tendenza che, nella sua espressione estrema, soggiace alla tentazione idolatrica.

Fin dalla narrazione, nell'Esodo, dell'episodio della fabbricazione da parte del popolo ebreo, del vitello d'oro, e forse ancora prima, quantunque le interpretazioni siano naturalmente innumerevoli e controverse in proposito, nel libro della Genesi, nella seduzione non solo conoscitiva ma anche, forse, sensuale ed estetica rappresentata dalla tentazione del frutto proibito, seducente metafora di quel desiderio di ricreare quasi magicamente il mondo, un mondo pur creato per l'uomo, riorientandolo a propria immagine e somiglianza, asservendolo al proprio piacere, trasformandolo in una pura fonte di godimento, emerse l'orientamento morale della Bibbia, un orientamento che colse nella

⁷¹² È significativo osservare come in queste considerazioni di filosofo si avverta anche una forma di risposta, una forma di reazione risentita a quella prospettiva, caratteristica del XX secolo, che rinviene nella creazione artistica il luogo per eccellenza della produzione della significazione 'metafisica', il luogo che testimonierebbe del sopravvivere di una ricerca d'assoluto che ormai, secondo molti pensatori, ed in molte scuole di pensiero, non potrebbe più essere colta nell'orizzonte religioso.

⁷¹³ Françoise Armengaud, *Ethique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, in *Cahier de l'Herne, Emmanuel Levinas*, Biblio Essais, pp. 605-619.

⁷¹⁴ A questo riavvicinamento al mondo dell'arte, non fu forse estranea la circostanza significativa della vocazione e del talento del figlio Michael per la musica, il pianoforte, la composizione.

sensualità un fortissimo rischio: il rischio dell'oblio e della rimozione del senso di responsabilità (dovere) che ogni essere umano ha nei confronti dell'altro e più in generale nei confronti del creato, della natura animata ed inanimata.

Conseguentemente, la riproduzione, la rappresentazione estetica, ombra affascinante ed illusoria del reale, quanto più apparentemente ed artificialmente perfetta, appare al filosofo come una "inquietante" caricatura della realtà; una riproduzione che congela, rapprende nella forma staticamente compiuta, quanto è vivente, suscitando, persino, l'illusione di essere essa stessa dotata di una realtà e di una realtà eterna, che si innalzerebbe al di sopra dei caduchi giorni in cui vide la luce.

L'arte, all'interno di questa interpretazione, può essere riconosciuta, propriamente, come il *mortuum*, ma un *mortuum* come preservato dalla corruzione visibile di tutto quanto è vivo, imbalsamato in un artificio seducente, che ne maschererebbe così bene la vera natura da rapire l'attenzione dell'uomo, distogliendolo dalla consapevolezza della realtà dolorosa della storia.

Levinas considera l'arte nel suo complesso come un regno delle tenebre, dell'oscurità e dell'ombra, come «l'événement même de l'obscurissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre».⁷¹⁵

In rapporto alla seduzione esercitata dall'immagine, Levinas sottolinea, in questo suo breve ma significativo saggio, l'importanza dell'espressione verbale tra gli esseri umani, una comunicazione intesa come fattore di educazione al riconoscimento del vero, e prima di tutto, del vero inconfutabile della realtà fragile e mortale dell'altro e mediamente anche della mia.

Egli riconosce, pertanto, alla critica artistica e letteraria, il compito fondamentale di inserire l'espressione estetica ed artistica nel suo contesto umano reale, storico ed esistenziale, collettivo ed individuale. Inoltre, e del tutto consequenzialmente, individua, nel linguaggio, l'organo della significazione, dell'espressività stessa della sensibilità: sono le parole che, secondo il filosofo, conferiscono all'opera d'arte il suo significato, sono le parole che fanno emergere un'espressività che è imprigionata nell'enigma muto dell'opera artistica.

Nelle prime pagine di *La réalité et son ombre*, l'appello del filosofo è volto a ricondurre l'espressione artistica all'interno di un contesto storicamente e culturalmente comprensibile, culturalmente condivisibile, in quanto in qualche modo riconducibile ad una dimensione che può essere parafrasata, fatta oggetto di riflessioni, di studi, di analisi critiche. Negli scritti posteriori a *La réalité et son ombre*, il filosofo fa allusione ad una implicita domanda di espressione, che sarebbe da cogliersi nell'opera e che chiederebbe di essere liberata dalle parole.

⁷¹⁵ Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre*, in *Les Temps Modernes*, n°38, Nov. 1948, pp. 771-789.

La visione che Levinas aveva del mondo estetico, sia pur riformulata alcune volte nel corso della sua vita, ha sempre conservato un'attitudine sostanzialmente critica. In una certa prospettiva di lettura del pensiero dell'autore, quantunque questa prospettiva sarebbe forse da rivedersi alla luce delle istanze sottese alla riflessione levinassiana sull'arte, questa visione che separa in forma radicale la sensibilità *tout court* dall'espressione artistica in quanto opera, si offre ad una riflessione che pone questioni ancora insolute.

In questa prospettiva, se si dubita che questa frattura fra sensibilità ed espressione artistica, che caratterizza il suo pensiero, possa essere accettata, questa visione critica dell'estetica può apparire in contraddizione con tutte le riflessioni concernenti la necessità per l'esistenza umana della separazione, fin dall'inizio, dall'Infinito, una separazione, nella *jouissance*, fino all'ateismo; una possibilità, quest'ultima, della quale si dice essere motivo di gloria per il Creatore.⁷¹⁶

Quanto cerchiamo di fare è riflettere su una concezione levinassiana sull'estetica, cercando di rileggerla all'interno della riflessione sulla *jouissance*, poiché, sempre all'interno di questa prospettiva di lettura, pur essendo coscienti del fatto che questa non fosse la prospettiva di Levinas, il quale distingueva in forma nitida la sensibilità - αισθήσις - dall'oggetto artistico, si potrebbe vedere l'espressione artistica come una delle espressioni, a fianco di altre, della *jouissance* stessa, della cui necessità quasi "fisiologica" si trova ampia conferma nelle pagine degli scritti del filosofo.

Scriva Levinas, sottolineando il carattere strutturale della *jouissance* nell'esistenza umana: «il godimento non è uno stato psicologico al pari di altri, tonalità affettiva della psicologia empirista, ma il fremito stesso dell'io. [...]. Esso non è la mia permanenza nell'essere ma è già il superamento dell'essere; l'essere stesso "accade" a chi può cercare la felicità come una nuova gloria al di sopra della sostanzialità; l'essere stesso è un contenuto che fa la felicità o l'infelicità di chi non realizza soltanto la propria natura, ma cerca nell'essere un trionfo inconcepibile nell'ordine delle sostanze».⁷¹⁷

Levinas concepisce la *jouissance* come elemento costitutivo dell'essere umano, elemento che lo concerne esistenzialmente così profondamente che esso costituisce già il superamento

⁷¹⁶ *Totalité e Infini*, op. cit., p. 57. Levinas scrive: «E senz'altro un grande motivo di gloria per il creatore l'aver messo al mondo un essere capace di ateismo, un essere che senza essere stato *causa sui*, ha lo sguardo e la parola indipendenti e si sente a casa sua. [...] Lo psichismo verrà precisato come sensibilità, elemento del godimento, come egoismo». E l'autore prosegue, sottolineando che: «La vita interiore, l'io, la separazione sono appunto lo sradicamento, la non partecipazione, e, quindi, la possibilità ambivalente dell'errore e della verità [...]. La verità presuppone un essere autonomo nella separazione» (p. 59). E, qualche pagina più avanti, aggiunge, precisando che la natura stessa del desiderio concerne costitutivamente colui il quale non solo è separato, ma che, in questa sua separazione, è già felice: «Il Desiderio è desiderio in un essere già felice: il desiderio è l'infelicità del felice» (p. 62).

⁷¹⁷ *Totalité e Infini*, op. cit. (trad. it. p. 113) Cfr. *idem*, p. 72. Scrive contestualmente l'autore: «La bellezza introduce quindi una finalità nuova- una finalità interna- in questo mondo nudo. Svelare con la scienza e con l'arte significa essenzialmente investire di un senso gli elementi, superare la percezione. Svelare una cosa significa illuminarla con una forma: trovarle un posto nel tutto scoprendo la sua funzione o la sua bellezza».

dell'essere, in un processo che conduce l'uomo ad uscire dal puro 'sostentamento', per cercare, per scoprire una felicità che possa accadergli solamente al di sopra, al di là della sostanzialità.

La *jouissance* è dunque concepita come elemento fondamentale, *conditio sine qua non* della ricerca di una dimensione, la felicità, che la sorpassa, ma che conserva in esso il suo fondamento.

Questa considerazione ci induce a cogliere come una distanza, e forse un'incoerenza, tutta interna al pensiero del filosofo, una distanza tra la sua concezione della *jouissance*, che concerne l'ambito della sensibilità, e la sua prospettiva sulla "rappresentazione sensibile" dell'arte.⁷¹⁸ Naturalmente occorre riconoscere che vi è un salto tra la sensibilità *tout court* e la rappresentazione della realtà, e soprattutto quella del vivente, e più ancora che dell'animale, dell'uomo, quella stessa rappresentazione soggetta a interdizione nella Bibbia. Una delle ragioni più profonde di questa interdizione biblica è dovuta al fatto che sia indubbio che ogni rappresentazione sottrae forza al vivente, essa distoglie lo sguardo dal vivente, dalla sua fragilità, dalla sua mortalità. Così come argomenta Levinas, la rappresentazione artistica tende a nascondere vulnerabilità, fragilità e mortalità, per trasformare il volto umano in una maschera, una maschera di bellezza, dietro alla quale, s'intravede nascosta l'esaltazione della presenza ieratica, statuaria, l'immobilità ambigua dell'idolo. E tutto questo, quantunque l'arte lasci spesso anche intravedere la decadenza, la vecchiaia e la sofferenza. Al tempo stesso, se si considera la *jouissance* un momento, una fase di un cammino esistenziale che approda anche ad altre dimensioni, come il desiderio metafisico e l'assunzione di una responsabilità per l'altro, si potrebbe vedere l'arte anche come un momento, tutto attraversato da questa ineludibile tentazione dell'idolatria, così come questa tentazione attraversa tutta l'esistenza umana. Questa incoerenza consisterebbe in una cesura che ci pare riscontrare tra una piena valorizzazione della *jouissance*, che si definisce come dimensione situabile già al di là della pura sopravvivenza, ed una dimensione che noi definiamo, contestualmente, come estetica. Dimensione, quest'ultima, che può essere considerata, da più punti di vista come un'espressione, una manifestazione naturale della *jouissance*.⁷¹⁹

Il punto cruciale, l'aspetto controverso di tutta la questione, sarebbe da rinvenirsi nel passaggio da un riconoscimento delle istanze naturali della creatività al riscontro di ciò che diviene, o forse può divenire, l'opera artistica compiuta, ad esempio un ritratto, laddove

⁷¹⁸ Nel pensiero di Levinas, può essere individuata come un'incoerenza, quantunque sia ben chiaro che all'interno del suo pensiero non vi sia alcun intento sistematico.

⁷¹⁹ A questo occorre aggiungere che, proprio nella riflessione del filosofo sui limiti della visione storica dell'umanità, cui si contrappone il tutto della follia, la libertà della coscienza, la sua capacità di illusione, sembrerebbe di poter ravvisare un implicito riconoscimento della naturalezza dell'istanza creativa, espressione di quell'intima libertà del sentire che è una cosa sola anche con il riconoscimento del volto dell'altro, quantunque l'incontro con l'altro si annunci, fin dall'inizio, come una dimensione che mi chiede di assumere un'attitudine etica, generosa.

l'interdizione della riproduzione è più forte, poiché il ritratto si accosta al viso umano, aderendo ad esso come una maschera e cercando in qualche guisa di sostituirsi al volto della creatura. A partire dal momento in cui l'opera si presenta, in tutta la sua irrealità, a partire dal momento in cui il ritratto attira su di sé tutti gli sguardi, a partire dal momento in cui esso attraversa i secoli come una presenza muta, enigmatica e affascinante: che cosa può accader(c)i? Secondo Levinas, l'idolatria è nell'arte più di una tentazione, pur ricorrente e, per così dire, che potrebbe essere concepita come inscritta nella natura umana, in rapporto anche a tutto ciò che già esiste e non forzatamente in rapporto all'arte. Secondo Levinas, tutto questo sarebbe in rapporto all'arte, o meglio in rapporto a quest'ombra che ogni realtà porta con sé. Infatti, mentre il volto dell'altro non mi offre alcuna risposta, e, al contrario, oltre a lasciarmi senza risposte, mi spinge a dubitare della validità del significato delle mie stesse domande, aprendomi al tempo stesso ad un *au-delà*; per contro il volto raffigurato, sempre enigmatico, indefinibile, ma al tempo stesso paradossalmente *saisissable*, in quanto riconducibile ad un oggetto, fosse anche il più bello mai apparso, implicherebbe, sia pure implicitamente, un distogliere lo sguardo dalla fragilità del volto umano reale, come una rimozione da questo appello che fuoriesce dal volto.

L'opera d'arte, il ritratto non mi chiama alla responsabilità per l'altro, secondo Levinas; piuttosto, mi distrae da questa responsabilità.

Dovremmo domandarci se sia sempre così, se ogni opera d'arte distolga dalla responsabilità per l'altro. Vi sono, tra gli altri esempi che si potrebbero menzionare, dei ritratti di Lucien Freud che ci rivelano in una forma tanto cruda quanto poetica il volto nudo, fragile dell'essere umano; e nell'espressione di questo volto una grande solitudine e vulnerabilità dell'animo. Veramente questi ritratti non ci fanno intravedere il volto dell'uomo, veramente ci distolgono da questo volto?

Dobbiamo osservare come anche le vere opere d'arte possano suscitare un'inquietudine profonda sulla possibilità di comprendere la realtà, di conoscerla; anch'esse ci mantengono in una ricerca che si apre un cammino al di là di ogni certezza, che ci solleva dalla gravità della quotidianità, senza farci mai dimenticare la sofferenza e la debolezza umana: di queste ultime, al contrario, le grandi espressioni artistiche sono state sovente una meditazione profonda, con o senza parole.⁷²⁰

Riflettendo su alcuni ritratti del volto umano, e particolarmente sui ritratti rivelatori di un'interiorità riflessiva, ma anche sul volto nell'icona, sembra impossibile non riconoscere come queste immagini, la superficie dipinta, siano lì per spingerci ad andare al di là di ciò che si vede. Se una dimensione interiore, un tratto dell'anima è percettibile in tutti i grandi ritratti, l'arte religiosa, ed in particolare l'arte dell'icona, rimandano, come espressione di una tensione ancora più grande e pura, ad una trascendenza al di là di ogni immagine, una trascendenza che il volto porta in sé stesso.

⁷²⁰ Pensiamo alle nuche rugose degli apostoli nell'incontro di Emmaus di Caravaggio.

Se la domanda posta da Levinas, a questo riguardo, sia di sapere se questo possa anche trasformarsi in responsabilità di fronte alla fragilità del mondo, si potrebbe tentare una risposta, almeno considerando il ruolo della pittura dell'icona in rapporto all'arte religiosa, così come è concepita nella tradizione della chiesa ortodossa. A questo proposito, si potrebbe osservare che quest'arte nacque dalla preghiera e che, per tradizione, il monaco che dipinge l'icona prega al tempo stesso, tutto il giorno e tutta la sua vita. Egli dà 'un colpo' di pennello ogni giorno all'immagine che va componendo, ogni giorno per dei mesi, cercando soprattutto di trasfondere nell'icona qualcosa di questa ricerca dell'Eterno della sua incessante preghiera. La vita nella comunità cenobitica è fatta di gesti di sollecitudine degli uni verso gli altri; la pittura dell'icona, parte integrante di una vita consacrata alla preghiera dell'Eterno, come anche all'attenzione ai bisogni del prossimo (con l'eccezione dei monaci eremiti), può essere considerata essa stessa come espressione di questa vita. Sarebbe certo difficile dimostrare che quest'arte dell'icona, di per sé, possa trasformarsi in responsabilità verso la fragilità del mondo; tuttavia, si può affermare che essa sorge e vive in un contesto che costantemente cerca di assumere su di sé questa responsabilità. Naturalmente, vi è stata una controversia "iconoclasta", oltre a numerosi altri conflitti di religione, poiché la storia delle religioni è anche la storia delle eresie, degli scismi, delle scomuniche o degli anatemi, delle conversioni forzate, delle crociate, è una storia attraversata dalle persecuzioni, contro gli ebrei in particolari, ma anche verso i musulmani; le sette, le differenti confessioni testimoniano tragicamente come la fede nell'Eterno, come l'appello costante all'obbedienza dei comandamenti, non siano per nulla sufficienti a realizzarne il regno. Tutto questo per sottolineare che anche con il monito costante alla centralità dell'etica vissuta, al rispetto dei comandamenti, nella prescrizione della "legge" e nella punizione dei trasgressori, non si raggiunge lo scopo di rendere il popolo santo, come mostra tutta la storia biblica.

Considerando l'arte, pur nella coscienza delle sue ricorrenti tentazioni, di cui l'idolatria è espressione paradigmatica, alla pari di altre manifestazioni dello spirito, si potrebbe ricondurre la sorgente ed il fondamento di ogni responsabilità alla centralità della coscienza dell'uomo in ogni suo orientamento ed azione.

Se ci collocassimo in questa prospettiva di lettura dell'animo umano e del suo orientamento, dovremmo osservare come non sia l'arte, di per sé, che "distoglie", per quanto essa possa distogliere, al pari di altre tentazioni e distrazioni; è l'uomo che nella sua fragilità, nella sua bramosia, cerca di sottrarsi ai suoi doveri verso "gli altri", verso il prossimo; è l'uomo, che pur desiderando di fare il bene, molto spesso fallisce o fa troppo poco. Un abisso incolmabile spesso si frappone, qualche volta tragicamente, tra le intenzioni e gli atti.

Le grandi opere d'arte, con la loro presenza che costitutivamente evoca un'assenza, costituiscono una meditazione implicita su questo desiderio, un desiderio suscitato da questa alterità, un'alterità 'presente' come assenza in tutti gli esseri finiti, come mancanza in ogni realtà umana: al di là di ciò che si vede, le grandi espressioni artistiche rivelano una verità

sull'uomo, che non si esprime solo attraverso la loro fisicità, ma attraverso i desideri che, quantunque impressi in questa corporeità, si ergono al di sopra di questa corporeità, si elevano già, fin dall'inizio, al di sopra di essa. E, naturalmente, più che ad ideali, in questo contesto fenomenologico, si pensa a desideri naturali, all'interno dei quali il desiderio di felicità, il desiderio della procreazione, sono tra i più radicati, tra i più profondi; di questi desideri primari, il desiderio di creare con le mani, e di creare qualcosa che vada al di là dell'utensile, può essere considerato come una 'filiazione', se non primaria, tuttavia neppure 'accessoria'.⁷²¹

Oltre a questo, in considerazione della constatazione che all'interno della riflessione sull'arte di Levinas si compie sostanzialmente un'analisi critica dell'arte concepita come rappresentazione, si potrebbe forse rilanciare una considerazione dell'arte che tenga conto del fatto che non ogni forma d'arte è rappresentazione.

Non solamente non ogni forma d'arte è rappresentazione, ma l'arte astratta, della quale Kandinsky traccia un ispirato schizzo interpretativo, rivela una delle anime più profonde dell'arte, presente anche nell'arte figurativa: il suo tratto di approfondimento della percezione del reale, la coscienza della caducità dell'esistenza e di tutto quanto vive che attraversa ogni forma d'arte, una caducità non sempre occultata.⁷²²

Una finitudine, nell'arte, che può essere rivelata allo sguardo di chi parla, elevata a tema, a soggetto, a ricerca, oltre il puro sopravvivere delle cose. Un'anima spirituale ha attraversato tutta la storia dell'arte, una ricerca di verità oltre il sensibile.⁷²³

Non ogni forma d'arte distoglie l'uomo dalla coscienza morale profonda dell'essere chiamati ad operare, nella concretezza della storia, per l'essere umano, à «veiller sur la vie du prochain».⁷²⁴

Innanzitutto, si potrebbe osservare che, anche nelle esistenze più sante, vi sono stati dei momenti di pura contemplazione della bellezza, della bellezza naturale ma anche di quella artistica, momenti che non sono stati per questo un impedimento a condurre un'esistenza

⁷²¹ Naturalmente, vi sono stati nella storia della civiltà e della cultura dei momenti nei quali si era creato un così ampio 'distacco' esistenziale dalla naturalità, che le stesse espressioni artistiche non potevano che riflettere questa innaturalità, da cui forse trasse origine l'associazione linguistica, nascosta ed implicita, nell'aggettivo 'artificiale', di artistico ed innaturale.

⁷²² Cfr. Caravaggio, *La morte della Madonna*, opera nella quale l'artista ritrasse una donna morta annegata. Questa attitudine a non nascondere fragilità, dolore, finitudine è presente, accanto al ricorrente sogno della perfezione e dell'eternità.

⁷²³ Non tutta l'arte rappresentativa può essere definita celebrativa-giustificativa; non ogni rappresentazione accarezza il desiderio di sostituirsi al reale; non ogni rappresentazione estetica celebra la signoria dei sensi. Pensiamo alla linea chiusa che contorna le figure de G. Rouault, evocatrice di un'alterità dell'anima, dell'impossibilità di dissolvere l'essere umano nella pura presenza. Pensiamo all'iconografia ortodossa che nasce da un'attitudine orante e che è creata come segno di una trascendenza della quale è veramente sentinella in limine. Pensiamo alla musica religiosa contemporanea così drammatica, così profonda, così coraggiosa nello spingersi oltre tutte le certezze, sull'orlo dell'abisso della morte e del nulla

⁷²⁴ Prefazione di Catherine Chalier a: David Gritz, *Levinas face au beau*, éditions de l'éclat, Paris / Tel-Aviv 2004.

dedicata agli altri. È vero che si trattava di momenti circoscritti, in esistenze votate a ben più alti fini etici, e che si trattava di una contemplazione sobria se non mistica, e che la maggior parte dei santi, dei maestri, dei saggi hanno osservato un grande rigore a questo proposito.

Se si può accettare che in generale, come sottolinea Levinas, l'arte non mi chiami alla responsabilità per l'altro, e che essa piuttosto mi distraiga da questa responsabilità, si potrebbe ancora, d'altra parte, fare osservare che nell'esistenza di una personalità matura ed equilibrata, che conserva in sé una giusta gerarchia di valori, la dimensione etica occupi il posto centrale, poiché le relazioni tra gli uomini sono al centro dell'esistenza. Una presenza discreta della dimensione estetica, così come della sensualità di cui essa è portatrice, potrebbe forse giocare un ruolo persino positivo di riconciliazione con la vita, con gli altri, come mostra Karen Blixen nel *Pranzo di Babette*, laddove dopo tutte le demonizzazioni della sensualità, che parrebbe penetrare attraverso l'arte culinaria nella tanto pia quanto ipocrita comunità religiosa, ci è detto che, attraverso questa irruzione, Grazie e Natura si sono incontrate.

La profondità del vero morale, in quanto radicata in ogni desiderio umano, è stata spesso espressa con una tale intensità nell'opera letteraria ed artistica, da predisporre gli animi ad operare per il bene.

Attraverso la narrazione dei momenti cruciali di un'esistenza,⁷²⁵ alcuni scrittori hanno cercato di penetrare nella profondità dell'animo umano, "nell'abisso dei doppi sentimenti", per renderci intensamente presente tutta la serietà dell'orientazione morale, tutte le sue conseguenze esistenziali.

Vi sono delle pagine, nei capolavori letterari, poetici, che ci mostrano persino l'impercettibilità del passaggio da un orientamento della coscienza ad un altro.

Vi sono delle pagine che ci mostrano il passaggio da un'orientamento tutto interiore all'azione, o ad una serie di piccole azioni apparentemente senza alcuna importanza, ma che, alla fine, si rivelano sufficienti a far cadere tutta un'esistenza nella disperazione, a salvarla all'ultimo momento, a trasformare uomini vili in eroi, sconosciuti a loro stessi.⁷²⁶

Anche nella pittura, e soprattutto nella musica, profondità, libertà interiore, ricerca di verità, d'amore, di felicità, sono state espresse in una forma a volte così profonda, così intensa che esse costituiscono in se stesse un alto, quantunque implicito, riconoscimento del valore dell'interiorità umana. Alcuni quadri mostrano l'intrinseca verità dei valori morali. Pensiamo, in questo contesto, essenzialmente a quelli che fanno questo senza l'intenzione esplicita di farlo, e dei quali il messaggio è forse ancora più incisivo: lotte, sofferenze, emarginazione, violenze, solitudine, amarezza sono state spesso espresse nella pittura.

⁷²⁵ Pensiamo, ad esempio, ai romanzi di Fëdor Dostoevskij.

⁷²⁶ Pensiamo, tra migliaia di pagine di letteratura, a *Resurrezione* di Lev Nicolaievic Tolstoj, a *E, non disse nemmeno una parola* di Heinrich. Böll, a *Linea d'ombra* di Joseph Conrad.

Questi dipinti non possono veramente lasciare l'uomo, quando sia profondamente umano, insensibile al loro messaggio.⁷²⁷

La musica stessa può essere un grido di dolore,⁷²⁸ così come può mostrare una misura superiore d'armonia che nasce da una forza interiore che trova nella fedeltà, nella fede, la sua radice, il suo fondamento.⁷²⁹

E tutto questo mantiene la sua verità, anche se occorre riconoscere che questa ricerca di armonia interna dell'animo umano può ben trovare nell'arte un alibi, anche, naturalmente, nell'arte religiosa, e magari proprio nella forma dell'evasione mistica, per distaccarsi, per liberarsi dei doveri nei confronti del nostro prossimo.

Ma se l'arte è una forma di interessamento, non potremmo, allora forse sostenere che questo soffio che riscalda ed eleva il sentire può anche accostare l'uomo al riconoscimento del vero morale e non necessariamente distogliere la sua attenzione da ogni fragilità umana?⁷³⁰

Inoltre, la dimensione estetica può essere vissuta con grande intensità senza per forza tradursi nella finalità dell'esistenza, come se al di là di essa non vi fosse più nulla d'altro.

In questa prospettiva, si può ben comprendere come una visione più articolata - innanzi tutto nel senso di ben stabilire i limiti dell'espressione artistica in rapporto, come ben mostra Levinas, al suo messaggio, che deve anche poter essere "tradotto", parafrasato dal linguaggio - dei rapporti tra dimensione etica e dimensione estetica consentirebbe di concepire la dimensione estetica come dimensione aperta e mai come valore assoluto.⁷³¹ Al contempo, occorre riconoscere che quest'ultima è stata sempre attraversata da questa tensione verso l'assoluto, una tensione che può tradursi, e che storicamente, di fatto, si è spesso tradotta, nell'illusione di poter ritrovare all'interno dell'orizzonte dei sensi, della perfezione formale, l'assoluto.⁷³²

L'estetismo rappresenta una deiezione di quell'originario creare artistico, atto primigenio che, fin dall'origine dei tempi, si è manifestato come libertà espressiva, desiderio di quanto di più alto può essere desiderato, o forse solo sognato; nell'estetismo si compie un'assolutizzazione inaccettabile dell'arte, come anche del vissuto artistico, testimonianza

⁷²⁷ Pensiamo, ad es., alla pittura olandese, a sfondo etico, del XVII secolo o alla coeva pittura spagnola.

⁷²⁸ Pensiamo, ad es., al 'poema musicale' di Arnold Schönberg, dedicato ai sopravvissuti di Varsavia.

⁷²⁹ Pensiamo alla musica di Johan Sebastian Bach.

⁷³⁰ Si veda, ancora, la vicenda del pranzo di Babette, e la sua epitome: Natura e Grazia si sono incontrate.

⁷³¹ In questa prospettiva, possiamo accogliere pienamente l'osservazione di Levinas concernente la concezione del XX secolo, concezione che ha sempre visto nell'arte quasi un topos dell'assoluto, un assoluto, che per contro non può mai essere contenuto in alcuna dimensione umana, terrestre, quantunque del suo desiderio l'umanità intera sia assetata.

⁷³² Si potrebbe, peraltro, circoscrivere ad un momento particolare della storia della cultura questo processo di assolutizzazione dell'arte, il "fenomeno" di considerare delle opere d'arte come rivelazioni oracolari, benché ogni espressione artistica, in quanto espressione culturale, è e resta espressione simbolica dei rapporti tra gli uomini, espressione simbolica di una condivisione: ogni espressione è e resta un donare qualcosa, che era nostro, ad altri.

della radicale - e pervasiva di ogni dimensione dell'esistenza - decadenza morale dell'occidente.

Giustamente Levinas contesta all'arte delle pretese che di volta in volta le sono state conferite da diverse scuole di pensiero; giustamente, fa osservare che si è arbitrariamente attribuita all'arte una valenza che essa non è all'altezza di sostenere, perché soltanto l'etica, per quanto imperfetta come ogni realtà umana, cerca di rispondere all'appello al saluto che emerge dal volto dell'altro; soltanto un'etica che deve tradursi in atti di consolazione, cioè in gesti che vanno al di là della pura intenzione, fosse anche la più pura.

Un'ulteriore riflessione concerne il fatto che si dovrebbe forse riconoscere che vi sia un originario creare artistico, un atto primordiale, presente fin dall'infanzia dell'uomo e dell'umanità, che, sin dall'origine dei tempi, si è manifestato come libertà espressiva e come espressione, proiezione del desiderio di quanto più elevato possa essere desiderato, o, forse, su questa terra, soltanto sognato.

Si pensi all'artigiano africano di un villaggio rurale, che crea qualcosa come utensile, come oggetto di funzione, conferendogli tuttavia una forma armoniosa, semplicemente perché questo gli dà piacere; o ai miniaturisti orientali che disegnano dei personaggi senza volto, perché la bellezza non sta nella verosimiglianza ma nella non verosimiglianza; si può pensare a dei contesti in cui l'arte davvero resta nei suoi giusti limiti, senza avanzare pretese che, costitutivamente, le sono estranee.

Dell'intrinseca connaturalità all'animo umano di questo bisogno originario di creare, della creatività artistica, sono, *inter alia*, manifestazioni significative e parlanti tutte le testimonianze delle lettere, dei diari intimi, delle poesie, dei disegni che gli uomini ci hanno lasciato, in tutte le epoche e sotto tutte le dittature, nei luoghi in cui si consumava il loro supplizio.

Tutto questo, a voler sottolineare come vi siano stati momenti cruciali nella storia dell'espressività umana, nei quali, proprio attraverso forme espressive, che più tardi furono considerate artistiche, sofferenze, tensioni, speranze, sogni, forme eroiche di resistenza dell'animo umano, si sono manifestati con un'immediatezza, intensità e forza sorprendenti.

Levinas conferisce all'arte una forma di «fixité non dialectique», ma si potrebbe forse sostenere che l'arte rivela un'altra dialettica, riflettente un'armonia interna dell'animo umano, anche se inespressa, non esplicitata. Qui potrebbe forse riconoscersi quel suggerimento della riflessione di Levinas, cui si è già fatto riferimento, ad un appello di una certa espressività artistica, ad essere liberata dalla parole.

Vi sono alcune pagine di Levinas, nelle quali si può veramente scorgere la presenza di una dimensione estetica nel suo significato originario, prima di ogni estetismo. Vale a dire, pensando all'alternanza del detto e del non detto, all'espressività del volto, al silenzio da cui nasce non soltanto la comunicazione senza parole ma anche la musica, che si potrebbe concepire una forma di espressività artistica (non qualsiasi espressione artistica) come espressione di una mancanza, come presenza parlante di un'assenza, di un "essere di

passaggio” sulla terra, essa stessa apertura ad una ricerca, senza pretese di risposta, ma che è là per esprimere qualcosa della povertà, della fragilità di ogni condizione umana, come aveva visto Heidegger in *Holzwege*, commentando l’opera di Van Gogh *Le scarpe del contadino*.⁷³³

Tutto questo nel senso che la creazione artistica, come espressione naturale di ogni forma di psichismo umano, la sua apparente fissità, in quanto opera compiuta, dovrebbe piuttosto essere considerata soltanto come un momento che non ha alcun valore in quanto oggetto, ma da leggersi sempre all’interno di un orizzonte interpretativo, nel quale tutto un sistema di riferimenti simbolici viventi, d’immaginario collettivo, tutto intessuto di psichismo umano, fornisce un codice implicito, quanto fondamentale ad intenderne il messaggio.

Questo significa che per comprenderlo, o ancor più precisamente per viverlo, occorrerà a-priori essere immersi nel mondo esistenziale ancor prima che culturale nel quale esso è sorto e si è dotato di un significato. D’altra parte, proprio questo può essere considerato il ruolo della critica: ricordare in quale contesto di significati occorre situare ed intendere la moltitudine di messaggi dell’opera.

Questa sarebbe, precisamente, anche la ragione in virtù della quale, quando le opere d’arte delle civiltà antiche, ormai scomparse per sempre e delle quali non è stato possibile ricostruire le coordinate culturali (ad esempio la misteriosa statuaria dell’isola di Pasqua), non sono più sufficientemente o non possono più essere inserite in una conoscenza approfondita e rispettosa della cultura della quale erano una manifestazione e della quale devono essere considerate come un’espressione; esse non possono più essere veramente comprese, per quanto una traccia di significato, che fa appello al radicamento profondo degli archetipi culturali, sempre viventi e operanti nella nostra cultura, ci mantiene ancora nello spirito che diede loro vita: è il caso dell’arte greca.

Levinas scrive a proposito dell’arte che essa: «apporte dans le monde l’obscurité, mais surtout l’irresponsabilité».

Occorre riconoscere che Levinas aveva in effetti ragione a sottolineare l’effetto deresponsabilizzante dell’arte, dell’ossessione della bellezza, dell’enfasi posta nella sensazione; infatti, uno dei meccanismi “involontari”, giacché nell’arte l’in-cosciente gioca un ruolo decisivo, è quello di nascondere invece di rivelare il vero volto dell’uomo, e, ad esempio, dell’uomo sofferente.

David Gritz ci ricorda giustamente la scandalosa “convivenza” tra l’attenzione alle opere d’arte e il disprezzo omicida verso gli esseri umani, come pure la ritualità estetizzante del terzo Reich, nei momenti tra i più tragici della storia dell’umanità.⁷³⁴

Vi sono ancora numerosi esempi di questo culto della perfezione estetica che è espressione dell’oblio degli esseri umani concreti. Allo stesso tempo, si può far rilevare

⁷³³ Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950.

⁷³⁴ David Gritz, *Levinas face au beau*, op. cit..

come questi elementi di obnubilamento e di deresponsabilizzazione possano essere, entrambi, presagiti nell'arte, accanto ad altri. Si può pensare alle espressioni artistiche che hanno rivelato uno stato di ingiustizia, facendolo conoscere ad altre persone, che hanno dato voce, aprendosi ad una comprensione universale, a certe condizioni di vita e ai volti di quanti vivono in miseria.

Il punto di non ritorno potrebbe dunque essere individuato proprio in un'attitudine, almeno in parte volontaria, che implicherebbe una forma di acconsentimento, proprio in riferimento alla rimozione dell'attenzione al prossimo.

Sotto questo profilo, si potrebbe sostenere che l'arte non fornirebbe, in fondo, che un pretesto in rapporto ad un'attitudine che in realtà si gioca nella coscienza e che trae la sua origine in un'orientazione interiore che è del tutto precedente ad ogni riscontro o interpretazione di ciò che si percepisce nell'arte. L'autore aggiunge anche che : «ce n'est pas le désintéressement de la contemplation, mais de l'irresponsabilité». Questo è quanto scrive, è quanto pensa l'autore, sottolineando soprattutto il rischio dell'incoscienza, dell'irresponsabilità, rischio sempre presente e da prendersi seriamente. D'altra parte, si potrebbe sostenere che non vi sia alcun determinismo in questo processo, che in realtà queste due forme possano darsi entrambe nell'orizzonte estetico, che si tratti di una questione concernente anche, o forse soprattutto, una forma di intenzionalità che, sola, può conferire all'espressività artistica e, sul fronte della sua contemplazione, può percepirne, può concepirne, può interpretarne il significato, nel senso di coglierne quel significato che le è stato originariamente conferito.

In questa prospettiva, sarebbe soprattutto l'intenzionalità ad orientare l'esperienza estetica verso una forma di ritorno cosciente e responsabile alla realtà umana, alla relazione estetica, al volto dell'altro; o, invece, nella direzione di una forma di distacco, di disinteresse verso questa realtà, nei confronti dell'uomo che mi sta di fronte.

A questo proposito, si profilano interessanti le considerazioni di Geiger volte ad istituire una differenza tra il dilettantismo,⁷³⁵ tutto ruotante su se stesso, sull'enfasi della auscultazione dei propri stati d'animo interiori e la contemplazione estetica, da intendersi come quella dimensione volta alla percezione dei valori effettivamente percettibili nell'opera, come uno sforzo di superamento del 'sentire' del foro interiore, qui concepito in un'accezione negativa, per riconoscere un'armonia esterna.

Questa attitudine contemplativa, che si profila come naturalmente, intrinsecamente ascetica, educerebbe ad andare al di là di se stessi, per cogliere un'armonia presente nel creato e nella sua rappresentazione. In questo contesto e così ridefinita, la dimensione contemplativa dell'orizzonte estetico conserverebbe un dialogo intimo e segreto con la tensione religiosa poiché essa spingerebbe a riconoscere, al di là dell'egoismo e

⁷³⁵ Cfr. Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, 1928, traduzione italiana a cura di Gabriele Scaramuzza, *Lo spettatore dilettante*.

dell'egocentrismo, un senso ed una finalità dell'esistenza che fuoriesce da ogni limite individuale umano, per aprirsi al riconoscimento di essere parte di un universo creato, di una condizione umana che ogni essere umano incarna in se stesso, ma che al tempo stesso, lo trascende. E, per quanto questa tensione ascetica possa cercare nell'arte una via di fuga, anche, naturalmente, nell'arte religiosa, forse nella forma della contemplazione mistica, per distaccarsi, per liberarsi dei doveri nei confronti del prossimo, dobbiamo sottolineare come non ogni forma d'ascetismo, così come non ogni forma d'arte religiosa, spirituale, sia votata a cedere alla tentazione di dimenticare il nostro prossimo.

Oltre a questo, in molti momenti della storia dell'arte, la creazione artistica si esprime come ricerca, ricerca che anche quando eminentemente formale, non può essere sempre considerata circoscritta all'orizzonte del puro sensibile, e quasi sempre, ed anche in questo ultimo caso, con una viva percezione, è da considerarsi come una mediazione, un'espressione, un momento colto nella sua essenzialità, sia pur sempre parziale e finito.

Il sogno d'eternità dell'arte si configura come una delle manifestazioni più alte del sogno ricorrente di eternità *tout court*, un desiderio inestinguibile dell'animo umano che nessuna opera d'arte, così come nessuna realtà umana finita, anche la più umanamente elevata, la più profonda, la più sacra, potranno mai colmare.

Se il desiderio dell'Infinito è un'aspirazione che rimane inappagata per il fatto che l'artista, come bene sottolinea Levinas, ha conferito alla sua opera una vita senza vita, perché, dunque, non ricondurre questo allo scacco al quale ogni sforzo umano è votato nella ricerca dell'eterno, piuttosto che stigmatizzare l'arte, l'espressione artistica in sé stessa?

Tuttavia, bisogna riconoscere che divinizzare una forma d'arte è, indubbiamente, una forma di idolatria. Espressione della *jouissance*, la dimensione estetica contiene al suo interno, come ogni altra dimensione umana, il rischio dell'idolatria che nasce dall'illusione dell'appagamento di ogni desiderio. E, tuttavia, solo quando idolatrato, il creare artistico dà origine a idoli.

Profondamente vera è la sottolineatura di Levinas che questo desiderio debba mantenersi anche a livello di consapevolezza inappagato, quantunque sia ben chiaro che esso rimanga comunque e sempre inappagato, a partire dalla considerazione che ogni realtà umana è tale. Il crinale da non oltrepassare si rivelerebbe, dunque, quello dell'ipostasi 'divinizzante' la perfezione formale, della proiezione di un desiderio di eternità entro l'orizzonte del sensibile. Solamente un'arte che resta fedele all'umano, alla sua centralità in ogni esperienza umana, solamente un'arte che non cerchi di superare i propri limiti, ma che accetti umilmente la finitezza di ogni realtà umana, può ricondurre al volto invece che distogliersi da esso.

In questa prospettiva, si potrebbe, ancora una volta, dubitare che ogni forma d'arte, che l'arte, debba essere sempre considerata come una forma espressiva costitutivamente dotata, così come le viene attribuito da Levinas, di una "fissità non dialettica". Si potrebbe forse sostenere che l'arte riveli un'altra dialettica, che riflette una fragile armonia interna dell'animo umano, espressione di un'alternanza tra desiderio, aspirazioni, possibilità, o

meglio impossibilità, di andare veramente al di là dei limiti della condizione umana: la nostra esistenza è fragile, gli esseri umani vivono per l'invisibile, e di questo il *παντα πρὸς* estetico-musicale sarebbe la metafora virtuale, come indicava Kierkegaard, al di là della nostra esistenza, il mistero cupo e paralizzante della morte: « We are such stuff as dreams are made of and our little life is surrounded by a sleep». ⁷³⁶

Alcune affermazioni di Jankélévitch ⁷³⁷ si rivelano illuminanti in proposito, proprio perché esse ci danno un'interpretazione molto profonda di un'istanza considerata come un'espressione vivente dello spirito umano, a condizione che essa non si metamorfizzi, divenendo una forma statica e paralizzante. Egli si riferisce al «propos d'exprimer l'inexprimable à l'infini». ⁷³⁸

Nella sua riflessione, egli, diversamente da quanto accade nella concezione di Levinas, distingue nettamente l'inesprimibile espressivo e vivificante della creazione musicale dall'afasia rappresentata della morte. ⁷³⁹

Ciò che nella nostra riflessione si cerca di vedere nell'arte, malgrado il suo tratto di maschera (e, come ogni maschera, di maschera di morte, secondo la raffinata analisi di Tischner) statica e paralizzante (*figée*), è il suo spirito vitale interiore, che si riconosce soltanto quando lo si veda come espressione di una creatività sempre in atto, e da riviversi in ogni percezione dell'arte, come pensava Ingarden.

D'altro canto, tornando al pensiero di Levinas, cogliendo tutte le implicazioni all'interno di questa prospettiva, si comprende perfettamente per quale ragione non sia al livello della sensibilità *tout court*, αἴσθησις, che si gioca la critica dell'orizzonte estetico. Non è, infatti,

⁷³⁶ William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford University Press, The Tempt, act V, scene V. Alcune opere d'arte mostrano precisamente il punto vulnerabile, il movimento nel quale tutta un'esistenza si gioca, poiché vi si intravede come un'esitazione dell'essere, o meglio vi si intravede come una coscienza implicita del "fatto" che l'esistenza dell'uomo non possa essere compresa all'interno delle categorie ontologiche. In alcune opere d'arte, si percepisce questa dimensione come tratto esistenziale di una vita individuale sul punto di vacillare e cadere nel vuoto; in altre opere d'arte, questo tratto prende le forme di una visione della vita e del mondo. Nell'analisi della pittura simbolista, e ancor più nella pittura metafisica, nella presenza dello specchio, si può scoprire una conferma di questa 'rivoluzione copernicana' che ha rimosso l'uomo dal centro dell'universo relegandolo ad abitante di un piccolo marginale pianeta.

⁷³⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris 1983. Con Jankélévitch, Levinas aveva in comune non soltanto l'appartenenza al popolo e alla cultura ebraica, ma anche sicuramente il *milieu* fenomenologico.

⁷³⁸ Jankélévitch riporta contestualmente un pensiero di Debussy: «La musique est faite pour l'inexprimable».

⁷³⁹ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 93. L'autore istituisce una profonda differenza tra: «l'inexprimable stérilisant de la mort» e «l'inexprimable fécond de la vie». Scrive Jankélévitch: «Le mystère musical n'est pas l'indicible, mais l'ineffable. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce-que elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être et parce-qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère. [...] Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce-que il y a sur lui infiniment, interminablement à dire: tel est l'insondable mystère de dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence».

sul piano della pura sensibilità che sorge l'interdizione della rappresentazione, quanto, piuttosto, nel momento in cui emerge una forma di panteismo/panismo dell'espressione artistica, concepita come valore assoluto (quasi come una religione sostitutiva), soprattutto nell'accentuazione conferita alla bellezza, intesa come sostituzione del divino; la bellezza, *achèvement*, «sceau indélébile de la production artistique, par lequel l'oeuvre demeure essentiellement dégagée».

I processi, quasi presenti implicitamente, *in nuce*, nella creazione artistica, processi che sono all'origine delle questioni controverse che si aprono a partire da questa sottolineatura, sono due, secondo Levinas: la sostituzione dell'oggetto con la sua immagine e la 'deconcettualizzazione' della realtà.

A questo proposito, bisogna, naturalmente, introdurre questa considerazione di Levinas all'interno di una prospettiva interpretativa più ampia del suo pensiero, poiché è l'autore stesso che altrove sottolinea come «la réalité toute entière porte sur sa face sa propre allégorie en dehors de sa révélation et de sa vérité [...] la ressemblance est la structure même du sensible comme tel».

Queste ultime considerazioni ci permettono di comprendere come i rischi non possano concernere la dimensione sensibile del rivelarsi della realtà, ma si profilino solamente nel momento in cui si realizzi la sua sostituzione con un'immagine.

Il mondo delle immagini, delle immagini del reale, non possedendo alcuna realtà in se stesso - nel senso di nessuna realtà che possa effettivamente trovare il suo significato al di là del nostro mondo reale,⁷⁴⁰ al quale, quantunque in una forma mediata, rielaborata, interpretata, le immagini malgrado tutto rimandano - potrà dunque essere inteso come un'estensione del desiderio tutto umano non solo di comprendere, ma, prima di tutto questo, di rappresentarsi la realtà che lo circonda. Come mostra tutta la storia dello 'sguardo' in estetica, ed in pittura, sorge il desiderio di osservarla con un po' di distacco, una presa di distanza che non si traduce sempre e di necessità in un distacco senza ritorno dal mondo della sofferenza e della debolezza umana.

In analogia con quanto affermato da Levinas a proposito della conoscenza, questo momento di distacco, inteso in quanto mero momento, può essere considerato come necessario. Non si tratta che di un momento, un momento che occorre riconoscere come parte di un processo più lungo e complesso, un momento non necessariamente senza ritorno ad un'immersione profonda nella realtà, ad un assumersi la responsabilità morale nei confronti dell'altro.

⁷⁴⁰ Contestualmente, occorre osservare come, anche quando si tratti di investigazioni, di istanze che vadano al di là della percezione del reale, che si interrogano sulle questioni ultime, come ogni tentativo umano di allontanarsi dal mondo reale, per cogliere al di là di quest'ultimo il vero significato dell'esistenza, dell'universo, della nostra presenza sulla terra, esse non possano trovare alcuna soluzione se non accettando l'esistenza di una rivelazione che raggiunga l'uomo dall'esterno.

Si può trovare nel pensiero di Levinas un'attitudine sospettosa nei confronti della fissità dell'arte, dell'arte forse concepita come idolo, come sfinge che ipnotizza, immagine divinatoria / esoterica che evocherebbe senza dire; ma si potrebbe dire, d'altro canto, che una rappresentazione attraverso le immagini (non concettuale) è, tuttavia, sempre una rappresentazione,⁷⁴¹ sia pur espressa attraverso un altro linguaggio, un linguaggio dotato, anch'esso, di un certo grado di codificazione, e referentesi ad un certo sistema simbolico, del quale un'interpretazione affascinante è stata data, *inter alia*, da Carl Gustav Jung. Si potrebbe quindi affermare che nell'arte si sostenga un 'discorso' sia pur implicitamente, un discorso formulato in un linguaggio simbolico, sotteso ad ogni altro linguaggio che noi tutti impariamo. Conseguentemente, se l'allegoria deve essere considerata come «une façon de rendre concrète et populaire une abstraction», si dovrebbe riconsiderare la definizione di Levinas secondo cui essa è niente altro che un «commerce ambigu avec la réalité». In effetti, dal momento che l'allegoria, come d'altra parte il simbolo, deve essere considerata come un mezzo per giungere alla comprensione di qualcosa di reale, ciò vuol dire che l'allegoria, come ogni realtà riflessa, rimanda, dovrebbe rimandare, in ultima istanza, alla realtà.

A questo proposito, occorrerebbe osservare come il processo che è all'origine della sostituzione dell'oggetto estetizzante alla percezione del reale, intesa come fonte prima di ogni significazione, si configuri come un momento particolare, circoscrivibile, nella storia dell'estetica e dell'arte: l'estetismo si configura come espressione di uno stato di avanzata dissociazione dell'orizzonte della meta-riflessione dalla percezione del reale.

Sempre a proposito dell'estetismo, si potrebbe sostenere che nel caso nel quale si tratti di un'immersione nella sensualità fino all'afasia,⁷⁴² questo sforzo di superare la barriera che separa la nostra percezione del reale dalla realtà in sé stessa, sempre, costitutivamente, inconoscibile, tensione sempre destinata allo scacco, rappresenta uno sforzo la cui innaturalità rivela, fin dall'inizio, la sua origine: quella di tentare di trovare un assoluto all'interno di un orizzonte nel quale esso non potrebbe neppure essere cercato.

A questo reale, l'espressione artistica deve riprendere a rivolgersi se vuole esprimere la sua più intima vocazione di chiave interpretativa del reale in vista di un suggerimento / prefigurazione delle 'soluzioni', delle finalità dell'esistenza.

Considerando, ricominciando a considerare, l'arte come forma espressiva che, malgrado tutte le sue aspirazioni d'indipendenza assoluta nei confronti della realtà, come ogni altra forma di espressività umana, non può, veramente, fuoriuscire dalla realtà tutta finita della nostra condizione, si potrebbe intendere l'espressione artistica, ed, in particolare, l'espressione letteraria, come una forma di condivisione di questa condizione umana,

⁷⁴¹ Occorre osservare, commentando alcune affermazioni di Levinas in proposito, come, dire che l'arte non generi alcuna concezione, sia fundamentalmente discutibile. Si pensi, *inter alia*, alla Stimmung dello Sturm und Drang.

⁷⁴² Pensiamo a *Correspondances* di Baudelaire.

profonda, possente ed ispirata. Se «La réalité est [...] le but même du roman psychologique», perché non riconoscere che in questo come in altri casi, l'arte è un modo di penetrare a fondo nella conoscenza dell'animo umano, animo del quale le ombre sono un aspetto ineliminabile.

Questo sforzo di penetrazione non necessariamente approda al disimpegno morale, anche se quest'ultimo, essendo una tentazione ricorrente dell'animo umano, può ben trovare nell'arte un alibi, ed anche naturalmente nell'arte religiosa, magari nella forma dell'evasione mistica.

Il tratto consolatorio dell'arte, il suo carattere di depositaria di un desiderio di armonia, di pienezza, di felicità, trovano, dovrebbero trovare, tutto il loro valore ed il loro significato non tanto in un ipotetico quanto improbabile superamento della realtà, quanto in un'interazione creatrice con il reale stesso, interazione che prende in considerazione il "tutto possibile della follia".

Contrariamente alle tendenze troppo centrifughe della realtà e dei suoi drammi, che caratterizzano tutta una branca dell'arte moderna, per quanto affascinante, occorrerebbe che un'arte, più cosciente del primato dell'etica nell'esistenza e allo stesso tempo del valore espressivo dell'arte intesa come modo di affermare questo primato, cercasse coscientemente di lavorare per ricondurre l'arte all'espressione di questo comandamento, di non tradire e dimenticare l'umanità.

Il volto dell'uomo reale deve poter continuare ad essere al centro della ricerca artistica e la sua visione, sotto l'angolazione della percezione della sua perfezione creaturale, lungi dal sovrapporsi alla realtà umana per produrne l'oblio, deve elevare, riportare ad un'innocenza originaria ogni desiderio umano. Lungi dallo scomparire del volto dietro le forme plastiche, queste ultime dovrebbero rivelare, rimandare al volto.⁷⁴³

Lo stesso Levinas, in *Altérité et Transcendance*, sottolinea come l' 'interdizione della rappresentazione' sia da intendersi come denuncia «d'une intelligibilité qu'on voudrait réduire au pouvoir», e prosegue affermando : «Dans l'interdit de la représentation, on met seulement en question le privilège exclusif que la culture occidentale aurait conféré à la conscience et à la science qu'elle porte en elle et qui, conscience de soi, se promettrait ultime sagesse et pensée absolue». In questa prospettiva, si potrebbe istituire una differenza, quantunque sottile, tra riconoscimento delle motivazioni all'ansia della perfezione, inquietudine di per sé naturale e legittima, e la forma chiusa che si pretenderebbe perfetta, ma, ancora una volta, volgendo l'attenzione non alla forma in sé ma all'idolatria della sua perfezione, alla pretensione di considerarla eterna.

In realtà, come ogni storico dell'arte sa bene, le opere d'arte non sono né eterne, né incorruttibili, quantunque sia indubbio che il desiderio dell'eternità sia molto presente nella creazione artistica. Ogni opera d'arte rivela un carattere intrinsecamente particolare,

⁷⁴³ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, op. cit., p. 130.

fortemente rivelatore di un mondo, di un momento, di una sensibilità, di una visione particolare.

La considerazione del ritratto come volto mancato, contiene indubbiamente un nucleo di verità, e questo soprattutto in quanto si chiarisca l'istanza etica ad esso sottesa.

E tuttavia, occorre riflettere sulla possibilità che non si dia un dogmatismo in proposito, che non ogni volto raffigurato sia destinato ad essere un volto mancato; non si potrebbe ritenere, piuttosto, che, come raffigurazione, infaticabilmente l'arte e l'arte del ritratto rimandi all'osservazione, all'interpretazione della realtà, ed in ultima istanza, alla sua valorizzazione, oppure, non fosse altro che implicitamente, ad una sua giustificazione?

Ricordiamo, contestualmente, quello che era il timore di Platone, timore anch'esso alimentato da un'istanza profonda ed intimamente concernente ogni ricerca di verità, si intende il timore che la scrittura avrebbe estinto in luogo di intensificare, questa ricerca, paralizzando attraverso la codificazione dei significati nei caratteri della scrittura di quanto in ogni dialogo era la ricerca vivente di un significato sempre in fieri, e ne constatiamo che quantunque Platone avesse ragione, la scrittura non ha spento lo spirito della ricerca fissando le idee nella scrittura, poiché il processo è sempre riattivato, a condizione che sia conservato questo processo di allontanamenti e di ritorni tra quanto è fissato nella scrittura e la realtà vivente e cangiante.

Si potrebbe, forse, immaginare che *mutatis mutandis* qualcosa di simile possa avervi luogo; anche accettando che l'arte distolga dalla centralità dell'essere umano e che sottragga forza al volto umano, si potrebbe sperare o attendersi che questo processo non sia senza ritorno, a condizione che una responsabilità verso il prossimo sia sempre salvaguardata da una coscienza vigile.

La radicalità delle affermazioni dell'autore è strettamente legata alla coscienza del trattamento ermeneutico della ricerca della verità, di una verità per l'uomo.

Se, come ha giustamente rilevato Derrida, si deve parlare, per il pensiero di Levinas, di una 'femminilizzazione' del soggetto, allo stesso modo si dovrà riconoscere che, in ogni fenomenologia del volto, si assiste alla sottolineatura del primato della presenza,⁷⁴⁴ percettibile, attraverso i sensi, come la matrice, l'origine prima di ogni significazione. Come a dire che in tutta la fenomenologia del volto, che ha al suo centro la sensibilità come suo tratto costitutivo, ci conduce a cercare un'estetica nascosta nel pensiero di Levinas.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Passività, nozione così importante, in altri passaggi, nel pensiero dell'autore.

⁷⁴⁵ Il paragone con Platone sarebbe significativo come testimonianza, precisamente in relazione alle contraddizioni intrinseche e all'evoluzione interna ad ogni pensiero filosofico, evoluzione che a quelle contraddizioni cerca di apportare una soluzione: il pensiero platonico è intriso di narrazione mitologica, di immaginario, di esteticità. La estromissione degli artisti dalla città, come altre norme preconizzate al fine di creare un modello perfetto di società, sono forse da leggersi, come parte delle Leggi, come norme restrittive realistiche. Anche nel pensiero di Levinas vi sono contraddizioni interne che ci restituiscono un itinerario di

Anche nell'arte, ad esempio nell'arte del ritratto, si assiste sovente a quella che si presenta come una semplice presentazione di uno sguardo, dell'espressione di un volto, confidando che la semplice presentazione costituisca già la fonte di una riflessione, confidando che questa presenza sia già significativa in se stessa.

Tutto questo a voler sottolineare come l'immersione nell'orizzonte della vita, del quale l'arte può essere concepita, in quanto espressione, come un momento nel quale l'amore per la vita e per l'umanità ne risulti sovente intensificato, purificato, sarebbe da intendersi come la sede naturale nella quale ogni rielaborazione culturale, con o senza parole, nella sua struttura, prende forma.

Morte di Dio, artista nuovo vate, sì, storicamente-culturalmente vero: e tuttavia, la dimensione artistica può essere considerata anche come quella dimensione che, predispone l'animo al riconoscimento del vero, nella sua naturalità ed immediatezza.

La bellezza contiene in sé, rivela, un frammento della originaria perfezione creaturale.

Si potrebbe pensare all'estetica come alla reminiscenza / prefigurazione di un regno dei fini.

La stessa bellezza, che accompagna ogni rappresentazione del divino che è in noi, contiene in se stessa un tacito monito a non incrinare quella integrità creaturale, a salvare l'incanto del mondo, la bellezza della vita. La bellezza prefigura una salvezza, la speranza di raggiungere la quale, pur non essendo per sé presa, da sola, sufficiente, poiché questa tensione alla pienezza deve potersi anche tradurre in atti concreti, è affidata anche alla capacità dell'arte di presentarla.

La speranza è nella sua evocazione, attraverso la bellezza, annunciata, pensata come possibile.

La dimensione estetica dovrebbe essere concepita come forma di espressione naturale, come tentativo di umanizzare il mondo, forse imprimendogli una scaglia di quella ricerca di significato che attraversa tutta la storia dell'uomo. I rischi connessi alla dimensione estetica andranno, pertanto, annoverati piuttosto nella sua pretesa di proporsi come risposta esaustiva.

Non è la scoperta della presenza nell'arte di una tensione verso la perfezione in sé stessa a rivelarsi come idolatrica, ma il fatto di arrestarsi all'espressività artistica, conferendo a questa forma di manipolazione della realtà una forma di perfezione assoluta, che può far insorgere un'inquietudine sul significato ultimo del creare artistico: non è la ricerca dell'armonia, ma l'affermazione che l'arte sia ogni armonia, ad invalidare una tensione che è, in se stessa, e che deve essere riconosciuta come tale, naturale e significativa.

ricerca appassionato, coraggioso e vero. La radicalità delle sue affermazioni è strettamente connessa alla coscienza del tratto ermeneutico della ricerca della verità, di una verità per l'uomo.

Riflessioni conclusive

Se possiamo credere che, originariamente, nel primigenio sorgere della coscienza, potesse esser colta un'unica origine di desideri e speranze che tendessero ad un'unione armonica della bellezza e del desiderio del bene, dobbiamo riconoscere che nella storia dell'umanità e della cultura, che di quest'ultima fu cosciente espressione, queste due aspirazioni si divaricarono, intrecciandosi ancora talvolta in alcuni momenti essenziali, ma anche, per contro, opponendosi l'un l'altra in altri momenti, anch'essi significativi.⁷⁴⁶

Questo é tristemente, storicamente vero; questo è ancora vero oggi, se si considera quanto il culto della dimensione estetica, assurta arbitrariamente a sede depositaria di ogni ricerca di significato, costituisca per alcuni, ed anche per interi contesti culturali e sociali, una via di fuga dall'ascolto, dall'avvertimento di una responsabilità etica che un appello, un bisogno, una richiesta di soccorso richiamano alla coscienza dell'uomo contemporaneo.

E tuttavia, vi è qualcosa che, non solo nel mito delle origini, nella visione della Genesi (*tov*, buono è detto di tutto quanto è creato, buono, e naturalmente anche bello), nel *καλός καί αγαθός* dei Greci, e nella visione medioevale dell'*unum, verum et bonum convertuntur*, all'interno della quale, la bellezza è sempre inclusa, come ogni prefigurazione di questa perfezione, conserva fino ai giorni nostri il sogno radicato nel cuore umano della perfezione, di una bellezza che sia anche bontà, di un volto sul quale, come nella *candida rosa*, bellezza e bontà rifulgano come luci, come raggi, originatisi da un'unica fonte luminosa.

Se percepire é in qualche modo già creare o ricreare il mondo, e se, come ben vide Claude Lévy Bruhl, nelle sue ricerche sull'anima primitiva, non si sono trovate anime, civiltà, 'primitive', così 'primitive' da non rivelare una trama complessa di simboli e segni che trasformano la pura sensazione in interpretazione del mondo, anche il confine tra incoscienze e coscienza, riemergerà, alla luce di un'approfondita analisi antropologico-culturale, come molto più sfumato di quanto si sia creduto per secoli.

E, forse, ma si tratta solo di un'ipotesi, si potrebbe immaginare, sia sull'asse ontogenetico che sull'asse filogenetico, un lungo processo di gestazione, di 'metabolismo', esistenziale, culturale, che dal riconoscimento primario della figura, della bellezza della figura, pervenga all'affinarsi della coscienza morale, che travalica la soglia del puro sentire, per entrare in un rapporto nel quale un comandamento etico, *le nom sévère de l'amour*, ne

⁷⁴⁶ Centinaia di opere d'arte vennero trafugate, archiviate, salvaguardate e custodite in luoghi sicuri, secondo la consegna da parte di gerarchi nazisti del Terzo Reich. Lo ricorda David Gritz, *inter alia*, nel suo saggio dedicato alla concezione levinassiana dell'arte, *Levinas face au beau*, op. cit., menzionando l'interesse, in questo caso, veramente 'morboso', il culto quasi idolatrico nei confronti dell'arte, mentre si disprezzava a tal punto l'esistenza umana da annientare, senza alcuna compassione, milioni di esseri umani, privati di ogni dignità, umiliati fino alla morte, prima ancora di essere sterminati.

diviene l'espressione ancor tutta umana e tuttavia purificata dalla *convoitise* del possesso e del dominio sull'altro.

E tuttavia, quel primo 'nascere insieme' non scompare del tutto nella coscienza; così von Balthasar, nel primo volume di *Gloria*, può esprimere un richiamo ad una ricerca filosofica che sia, essenzialmente e primariamente una "filosofia dell'intuizione, dell'evidenza, del segno, dell'esperienza".

Anche nella riflessione di Tischner, emerge il valore dell'intuizione, dell'emozione, che rimangono momenti fondamentali della nostra esperienza esistenziale, non solo della capacità di cogliere e di provare emozione di fronte alla bellezza, ma della capacità di incontrare l'altro, l'intima verità, la tragicità dell'esistenza dell'altro: questo trasporto, quest'apertura sarebbero all'origine anche dell'apprendere quell'arte creativa che è l'etica, l'arte di intuire il mistero della vita dell'altro, il suo dramma interiore, e di cercare di apportarvi un'umana consolazione.

Dalle sorgenti naturali vive dello spirito umano, dalla sua interiore libertà di coscienza e di volere, dalla sua inclinazione a preferire, ad abbracciare, a rifiutare, sgorgano sia le istanze morali che quell'istintiva vitalità, che prende la forma dell'amore, dell'odio, del trasporto, del distacco verso la vita che sono all'origine anche dell'espressività artistica.

Entrambe queste dimensioni si nutrono di un'intima libertà, di un'interiore speranza, del sogno ricorrente ed utopico di un'umanità che conservi intatta dentro di sé l'impronta della perfezione originaria. Di questa speranza, l'estetica è prefigurazione, l'etica, in qualche misura, compimento, ed in fondo, l'espressione più profonda e più alta.

Questo perché la dimensione etica, che si radica in un intimo orientamento della coscienza al bene, deve tradursi in azione, penetrando profondamente nella storia.

Quantunque tutta umana, quantunque imperfetta, l'azione etica pone un argine al male, contrasta, secondo Tischner, quel turbamento e quello scoramento che sono all'origine della disperazione e della resa.

È per questo che Levinas, che considera centrale la dimensione etica, che considera la dimensione etica quella che rende possibile e che fa 'parlare' tutte le altre, svelandone la loro origine tutta umana, centrata su un incontro tra uomini, richiama con forza un comandamento, nel quale forse è da scorgersi quanto questa centralità del volto umano sia da riconoscersi, da sempre, come fondativa dell'umano, anche oltre sentimenti e passioni.

Occorre ricordare, a questo proposito come anche il Decalogo, fondamentale matrice della nostra concezione stessa dell'etica e della giustizia, fosse stato consegnato come un comandamento che traeva la sua origine prima da un rapporto, da un rapporto che si era già instaurato: il rapporto tra l'uomo e Dio. Occorre anche sottolineare come adempiere ai comandamenti 'significasse' e 'significchi' disporsi in una 'traccia', in un orientamento di speranza, tracciato dall'Eterno nell'incontro, nella storia, con il destino dell'uomo.

Anche la bellezza, cogliere la bellezza del creato, la bellezza dello sguardo, creare e ricreare il mondo, imprimendogli il sogno delle cose grandi che tutti gli esseri umani si

portano nel cuore, nasconde dentro di sé come un' intima bontà : la celebrazione della vita, la conservazione della speranza, una promessa di felicità.

Quale incanto è la naturale e stupefacente inventiva infantile nel disegno, l'arte sapiente del miniaturista orientale, dell' umile artigiano del terzo mondo, del monaco ortodosso, che nulla sanno di 'riflessioni' sull'arte, quanto intensa la composizione musicale, che penetra nelle profondità dell'animo umano fino alle sue radici, rivelandone desideri, speranze, sogni, luci ed ombre.

Con le sue corde, i suoi colori, le sue crete, i suoi marmi, le sue parole, l'arte attraversa, e rappresenta la vastità e profondità del mondo cogliendone il variegato, caleidoscopico, cangiante dispiegarsi, penetra negli antri più profondi dell'animo umano, dando voce alle sue aspirazioni più radicate e riposte.

E tuttavia, un'arte che avesse smarrito la coscienza della centralità dell'essere umano, del suo valore, che fosse ormai incapace di tentare un gesto per apportarvi un'accoglienza in sé dell'umanità, per non estinguere la speranza che nell'umanità vive, continuerebbe certo ad essere arte, ma, forse, mancherebbe ad una sua intima vocazione, che pur accanto ad altre, ne è forse il fulcro, o dovrebbe continuare ad esserne il fulcro: concorrere alla felicità, alla valorizzazione, alla salvezza dell'umano, nel mondo.

Alla luce di queste riflessioni, apparirà illusoria, ambigua ed ingannevole una sensibilità puro-estetica, che colga nella figura solo la bellezza, che ne celebri una perfezione disincarnata ed impossibile, e che finisca per lasciarsi trascinare dalla tentazione ricorrente di abbandonare l'essere umano concreto e reale, per inseguire un sogno, un mito di perfezione irrealizzabile, e per così dire, solo tracciabile su un foglio. Tentazioni ricorrenti che una coscienza vigile può scongiurare, e forse la cui presenza testimonia anche di un'inestinguibile speranza, che non è solo fuga, ma anche tensione verso l' 'insperato', fonte, segreta, di ogni speranza, dell'umana coscienza che cerca sempre di trascendere la sua stessa breve esistenza, portando dentro di sé, nascondendo nel proprio animo, l'intimo desiderio dell'armonia, della compiutezza, dell'eternità

Solo nell'estasi, nell'estasi 'amorosa', bellezza e desiderio del bene si incontrano, si fondono; per contro, nel sentimento del tragico, l'estetica che pure ne coglie e ne sa esprimere con sublime intensità la drammaticità, finisce, come nell'aristotelica catarsi, per ritrarsi quando tutto volge al suo tragico epilogo, quando tutto è compiuto. Solo l'ostinazione della ricerca paziente del bene, che conserva dentro di sé una piccola speranza, oltre tutte le umane aspirazioni, oltre la ragione, oltre l'umana giustizia; solo la tensione, oltre la morte e la dissoluzione della morte, della dimensione etica, veglia.

Levinas, nelle *Quattro letture talmudiche*, rilegge e commenta con quella fine sapienza, che unifica intelligenza e saggezza nella linea della interrogazione dei testi del Talmud - quale si è praticata per millenni nelle scuole rabbiniche e, pur tuttavia, si pratica ancor oggi - un passaggio della Bibbia, nel secondo libro di Samuele, che racconta di un crudo, e

crudele, atto di ‘compensazione di guerra’, per tener fede ad una promessa fatta dal re Davide ad un popolo vinto, i Gabaoniti, che porta all’offerta di undici infelici principi.⁷⁴⁷

Questo tener fede alla promessa da parte del re David, questo atto che doveva apparire come un atto di arcaica giustizia, quest’efferata offerta delle vite dei principi si conclude con la figura di una donna, Rispa, figlia di Aià, madre di due di loro, che veglia i figli morti, i loro corpi, anche dopo la loro morte, anche quelli che non sono suoi figli. Quanto rimane, dopo una giustizia umana sempre manchevole, è la testimonianza dell’amore di questa madre, figura di quelle *rachamin*, le viscere materne, che in un passo di Isaia, l’Eterno richiama come metafora non solo dell’amore materno che non può dimenticarsi del frutto delle sue viscere, ma anche dell’amore divino per l’uomo.

La coscienza della finitezza dell’esistenza umana, la coscienza della sua ‘cattività’ come nel mito della caverna, la coscienza dei suoi inestinguibili, ma vani tentativi di compiutezza portano ad un risveglio d’essere, ad una valorizzazione di questa esistenza pur così limitata da ogni parte; la radicano alla coscienza di una storia, la proiettano verso un futuro nel quale questo compimento, questo *terminus ad quem*, possa essere ancora sperato.

Quella stessa speranza, pur così duramente messa alla prova, non si estingue. In una forma misteriosa, questa concretezza, questa finitudine ed imperfezione riscattano gli esseri umani dalla tentazione di una perfezione gnostica, disincarnata ed oltre l’ ‘umano’, e che avesse smarrito il ‘volto’ dell’uomo. È, forse, per questo che si può credere che l’etica porti a compimento, realizzi, nel senso esistenziale e storico del termine, alcuni desideri, tensioni, il cui primigenio e naturale manifestarsi ha la folgorante bellezza, l’irruenza dei sogni impossibili che forse solo l’arte sa esprimere con tanta naturalezza e libertà.

Lo sguardo innamorato nella giovinezza dell’umanità coglie la bellezza del volto, del corpo, e con essa il suo desiderio di vitalità, di felicità, la tensione verso una perfezione che si riconosce in quel momento come radicata, inestinguibile nell’uomo ed al tempo stesso come incolmabile. Questa esaltazione dei sensi, suscitata dalla bellezza, tende al suo compimento nel sorgere di un sentimento che si estende fino a concepirsi come etico, ed in ultimo, forse, solo etico. Questo sentimento, che la visione della bellezza suscita, cresce come un ardore del corpo e dello spirito che sfidano la morte: « *forte come la Morte è l’Amore, inesorabile come gli inferi la passione: le sue scintille sono scintille ardenti, una fiamma divina* ».⁷⁴⁸

E, nella visione biblica, l’anima, la *nefesh*, la *nishmat-hajjîm* è sempre anima incarnata in un corpo, nel senso che quest’ultimo, in tutta la sua bontà e bellezza, ne è un’espressione,

⁷⁴⁷ L’episodio, narrato nel secondo libro di Samuele, nel capitolo 21, ricorda la durezza di cuore dei Gabaoniti che chiedevano un’offerta di sangue, e l’aver questo concesso, il re Davide. Cfr Emmanuel Levinas *Quattro letture talmudiche*, il Melangolo, Genova 2000.

⁷⁴⁸ *Cantico dei cantici*, 8,5-7.

una manifestazione, e l'attesa messianica ed escatologica, che maturerà negli ultimi libri, sarà connessa a quella della resurrezione dei corpi.⁷⁴⁹

Nell'esperienza della morte, di quella dissoluzione della bellezza del corpo che precede la morte, che ne scarnifica la figura, rivelandone fragilità e solitudine, veglia solo l'etica, le *nom sévère de l'amour*.

L'etica veglia come comandamento, un comandamento che viene dall'esterno, che si configura come obbedienza alla torah, e che al tempo stesso viene come interiorizzato nella fedeltà del rapporto con l'altro, con l'Altro, secondo Levinas. Un'apertura all'altro che porta a compimento, esistenzialmente, 'ontologicamente', la mia umanità.

Tischner, per contro concepiva anche l'etica come espressione di una sensibilità tutta umana che si traduce in una dimensione creativa, ogni volta nuova, 'affettiva', ed è forse per questo che egli arriverà a concepire anche la filosofia come conservazione di una speranza, ricerca di una consolazione, ripensamento del *De consolatione philosophiae*.

Visioni diverse, quelle dei filosofi Ingarden, Tischner e Levinas, ma visioni aperte ad una ricerca oltre tutte le definizioni, pur dotate di un certo grado di verità, ma in ultimo non capaci di contenere l'intima libertà, il mistero della coscienza, coscienza che, anche quando obbedisce ad un comandamento, in qualche forma si pone in una traccia, il cui senso, la cui destinazione trascende sempre gli atti : vivere, desiderare, morire per la bellezza, la verità ed il bene secondo Ingarden, per una speranza più grande secondo Tischner, per l'invisibile, secondo Levinas.

Ingarden concepì sempre la letteratura, la pittura, la scultura, la musica come dimensioni vive, nelle quali trovasse espressione l'ispirazione creativa dello scrittore, dell'artista che aveva loro dato vita, e che necessitassero della lettura interpretante ma fedele, dell'ascolto concentrato ed assorto, della visione incantata e concentrata per essere comprese.

Ingarden sottolineò, in ogni suo scritto estetico, le sorgenti vive dell'ispirazione, dell'emozione, dell'immaginazione dell'animo umano, nel processo costitutivo dell'opera d'arte come oggetto estetico, ovvero come dimensione che, nata dall'atto creativo dell'artista, si offre ad una molteplicità di interpretazioni, fedeli, dell'opera stessa.

Ingarden colse sempre l'impulso offerto dalla bellezza nel suscitare, nell'animo di chi la contempla, quell'emozione primigenia che, sospendendo per un istante l'attitudine conoscitiva e realistica, dà vita all'attitudine estetica, puro contemplativa, dell'opera d'arte. La dimensione estetica gli parve sempre contesto ideale dell'espressività intensa e libera della coscienza umana, ed insieme alla ricerca della verità e del bene, una delle più alte aspirazioni dell'animo umano.

⁷⁴⁹ Si richiamano, tra altri riferimenti possibili, i versi di un grande poeta polacco contemporaneo, recentemente scomparso, Jan Twardowski. Soltanto gli occhi vogliono vedere oltre / solo gli orecchi afferrano il silenzio / le mani tristi come ali troppo piccole / il cuore come un gallo trattenuto in gabbia / i sensi che al sapere celano il mistero. Occorre avere un corpo per trovare un'anima. Jan Twardowski (1915-2006) (trad. Andrea Ceccherelli).

Ingarden, nella sua concezione della persona umana come monade nata dall'unione di sistemi, relativamente isolati, ma tra loro tutti comunicanti, e segnatamente, l'animo, il corpo, le funzioni cerebrali, il flusso di coscienza, ne sottolineava l'intima ed irriducibile complessità e libertà.

Il filosofo polacco richiamava la centralità della coscienza in tutti i processi, implicanti anche la volontà, e conseguentemente ne riconosceva la responsabilità degli atti nel presente, accanto al riconoscimento dell'innata tensione verso dimensioni che come la bellezza, la verità e la bontà, trascendono i limiti umani, proiettando l'uomo oltre se stesso, al di là di se stesso, e del suo tempo. E nel profondo saggio dedicato alla temporalità, insisterà sull'intensità, sulla libertà, sulla pervicacia della coscienza umana, più tenace persino del tempo che, ad un primo sguardo, sembra avere il potere di tutto dissolvere ed annientare.

Anche Tischner, come Levinas, avvertì la primarietà e tutto il mistero di quel muto appello che sembra sortire dallo sguardo dell'uomo: un appello a non estinguere la speranza che è in lui. Gli esseri umani furono da entrambi concepiti come sospesi tra essere e non essere, ovvero, come, in qualche forma, immersi in un'esistenza che pur tutta concreta, storica e reale, nutre un desiderio, una tensione, una speranza verso dimensioni che proiettano l'uomo oltre i suoi limiti.

Secondo Levinas, nell'animo umano sorge un desiderio 'metafisico', il *desiderio dei felici*, che si profila come quel risorgente, inestinguibile, desiderio che è ingenerato nell'uomo dall'irriducibile alterità dell'altro, dall'ineffabile mistero della sua vita in lui; desiderio che sarebbe all'origine anche della ricerca filosofica stessa, del suo inesausto cercare, sperare, tendersi verso l'infinito.

Per Tischner, questo fu anche urgenza storica, un appello ad essere l'uno per l'altro come lo fu Padre Kolbe per l'uomo cui salvò la vita, e per tutti gli altri uomini del campo ai quali restituì, con il suo gesto, tutto il valore della loro dignità. Questa 'sospensione' della vita, quest'anelito della speranza che attraversa tutta la vita stessa e la storia, tra profezia e santità, questa tensione intimamente etica a salvare l'uomo poiché come dice il Talmud, "chi salva una vita, salva l'intera umanità", è tutto il senso di quella filosofia che secondo Tischner era più essenziale vivere che scrivere, nel senso tutto etico di una filosofia che per esser vera deve tradursi negli atti, entrare nella storia, cercare di porre un freno alla violenza e all'ingiustizia.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Vi furono momenti storici nei quali, realmente, questo fu profondamente vero, sono gli anni del divampare della guerra e della barbarie nazista. Sono gli anni, nei quali, sembrava che non si potesse più scrivere filosofia, sono gli anni dopo i quali si scriverà che non si sarebbe più potuto scrivere la filosofia come prima, sono gli anni nei quali Ingarden scrive il *Saggio sulla Responsabilità*, nei quali Levinas combatte nell'esercito francese, nei quali Tischner, pur ancora molto giovane, 'assiste' alle spaventose violenze naziste nel suo paese, gli anni nei quali Edith Stein, prelevata dal Carmelo, muore ad Auschwitz per il suo popolo.

Tutti e tre questi pensatori concepirono l'uomo come uno solo, come intima libertà della coscienza intenzionale che tutto in se stessa unifica dell'umano, e forse proprio per questo ne colsero il tratto profondamente, intimamente etico del suo essere nel mondo.

Tutti e tre questi filosofi sottolinearono la tensione dell'essere umano a vivere per dimensioni che in qualche misura lo trascendono, e persino a morire per esse: il valore del desiderio, in Levinas, della speranza, in Tischner, delle aspirazioni dell'essere umano a vivere per dimensioni come il bene, la bellezza, la verità, in Ingarden.

Secondo Ingarden, tutte le espressioni dello spirito umano, la ricerca del bene, la contemplazione della bellezza, la ricerca della verità manifestano all'unisono la centralità e l'intima libertà della coscienza, e la tensione di quest'ultima a vivere fino in fondo per esse; l'uomo si realizza pienamente come essere umano quando egli volontariamente si dedica alla creazione della bontà, della bellezza e della verità.

Pur essendo, l'uomo, pienamente immerso nel mondo reale e nella storia, in tutti i suoi gesti, nei suoi atti, in tutti i processi, emerge la centralità della coscienza e quella sua intima libertà, per difendere la quale egli è disposto a sacrificare la vita stessa. Appartiene all'essere umano di tendere, senza mai pienamente conseguirli, verso il bene, la verità, la bellezza.

Józef Tischner considerò sempre il tratto vitale della bellezza e dell'espressione artistica, da lui concepita come espressione della vita e per la vita, e dimensione alla quale egli conferiva grande pregnanza, ed alla quale egli riconosceva anche la capacità di esprimere l'intima verità, la profondità e la libertà dell'animo umano, persino nei contesti nei quali mancasse libertà politica e di espressione. La poesia, il teatro, la letteratura, essenzialmente, gli apparvero sempre espressione virtuale di una verità sull'uomo che l'occultamento del vero, che ogni regime totalitario comporta,⁷⁵¹ non avrebbe potuto completamente sradicare.

E tuttavia, in ultima istanza, proprio la dimensione etica gli si rivela essere l'irrinunciabile, costitutiva caratteristica dell'uomo,⁷⁵² prima ancor che essere consapevolmente da quest'ultimo assunto come un valore, come un comandamento, quella che gli conferisce anche il suo senso profondo: la centralità dell'incontro, del dialogo, del sorgere di una forma di solidarietà con l'uomo che soffre.

Tischner si spingerà fino a sostenere che l'io originario dell'uomo sia in se stesso un valore, che ciò che sperimento come io originario non sia propriamente un essere, un ente, ma un valore.

⁷⁵¹ Ricordiamo, contestualmente, come uno degli aspetti connessi con l'instaurazione di un regime totalitario sia l'imposizione di un'ideologia che, individuando ed imponendo con massimalista, manichea e dogmatica semplificazione le verità antropologiche e politiche nelle quali credere, tende a livellare la complessità e ricchezza delle dimensioni dell'essere umano per orientarle a fini precostituiti, comuni ed imposti dall'esterno.

⁷⁵² Secondo Tischner, l'orientamento al bene, come accennato sopra, era e doveva essere anche all'origine della creatività dell'artista.

Anche secondo Levinas, all'origine di ogni riflessione, vi sono i rapporti tra esseri umani. Rapporti che sono più profondi della ricerca, per sé presa, del senso dell'essere, che la precedono e che la fondano, tanto che la ricerca di quest'ultimo può formarsi solo alla luce di quelli, poiché essi sono portatori di un significato in sé che è all'origine del significare stesso.

Questi rapporti umani sono un momento essenziale del sorgere di quel desiderio metafisico ingenerato dall'assoluta alterità dell'altro, dall'impossibilità di comprenderlo .

Essi risvegliano l'assopito desiderio dell'infinito, l'intima tensione verso l'Eterno: oltre lo sguardo dell'uomo che mi sta di fronte, dello straniero che entra nella mia vita, e che la turba con la sua presenza libera ed estranea, intravedo una traccia della presenza dell'Eterno nel mondo.

La dimensione etica che nasce nel rapporto con l'altro, e nell'obbedienza ad un comandamento, nella traccia della Torah, è quella dimensione oltre l'essere, oltre l'esistere, aperta alla trascendenza. Nell'innocenza, nella nudità dello sguardo dell'altro che mi è di fronte, avverto che l'uomo è per l'Eterno.

Bibliografia

INTRODUZIONE

- Cantico dei Cantici*, introduzione e commento a cura di Gianfranco Ravasi, San Paolo, 1987.
- Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992.
- Romano Guardini, *Fede - Religione - Esperienza*, Morcelliana, Brescia 1984.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*.
- Roman Ingarden, *L'homme et le Temps*, Relation au Congrès Descartes, Paris 1937.
- Roman Ingarden, *Wykłady z etyki* (Lezioni di etica) ed i saggi più importanti pubblicati in *Ksiazecka o czlowieku* (Piccolo libro sull'uomo), a cura di A. Wegrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus*, Tome II: *Les vertus et l'amour*, Flammarion, Paris 1986.
- Søren Kirkegaard, *Enten-Eller - Tomo I*, a cura di A. Cortese, Adelphi, Milano 1976.
- Emmanuel Levinas, *A l'heure des nations*, Les Editions de minuit, Paris 1988.
- Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff Publishers, 1978 - trad. it., *Altrimenti che l'essere o al di là dell'essenza*, a cura di S. Petrosino e M.T. Aiello, Jaka Book, Milano 1983.
- Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1998.
- Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1990.
- Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Phaenomenologica VIII, Martinus Nijhoff, La Haye 1961 - trad. it., *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaka Book, Milano 1980.
- Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972; *Le Livre de poche - Biblio essais*, 1987.
- Platone, *Dialoghi (Fedone, Simposio, Fedro)*, in *Opere*, Laterza, Bari.
- Edith Stein, *Il problema dell'empatia*, Edizioni studium, a cura di Elio Costantini e di Erika Schulze Costantini, prefazione di Angela Ales Bello, Roma 1998.
- Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo II Znak, Kraków 1998.
- Józef Tischner, *Meine Begegnung mit der Gedankenwelt Levinas*, Reports on Philosophy, Vol. 14, 1991.

CAPITOLO I

- James Barr, in *Semantica del linguaggio biblico*, il Mulino, Bologna 1968.
- Deuteronomio, Levitico, Cantico dei Cantici*, in *Bibbia di Gerusalemme*.
- Tra le molte e diverse edizioni della Bibbia, quella ebraica, quella cristiana, quella mussulmana, faremo riferimento a questa, per le citazioni, pensando al lettore italiano.
- Il Cantico dei Cantici*, Claudiana, Torino 2004, introduzione, traduzione e note di Daniele Garrone, commento di Helmut Gollwitzer.
- André Néher, *La Miséricorde dans la théologie juive*, in *L'Évangile de la Miséricorde*, Du Cerf, Paris 1965.
- Anders Nygren, *Eros e Agape*, Edizioni Dehoniane di Bologna.

- Gianfranco Ravasi, *Il Cantico dei Cantici. Commento e attualizzazione*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1992.
- Gianfranco Ravasi, *Breve storia dell'anima*, Mondadori, Milano 2003.
- Gianfranco Ravasi, *Sesso, eros e 'ahabah' nel Cantico dei Cantici*, Vita e Pensiero, Milano 2003.
- Luis Alonso Schökel, *I nomi dell'amore. Simboli matrimoniali nella Bibbia*, Piemme, Casale Monferrato 1997.
- Platone, *Dialoghi (Fedone, Simposio, Fedro)*, cit. in Introduzione.
- Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone - Rilettura della metafisica dei grandi dialoghi alla luce delle 'dottrine non scritte'*, Vita e Pensiero, Milano 1990.
- Marco Vannini, *Il volto del dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Civiltà e Religioni, Mondadori, Milano 1999.

CAPITOLO II

- Alain, *Cent - un propos*, Marcelle Lesage, Paris 1928 - trad. it., *Cento e un ragionamenti*, a cura di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1960.
- Hans Urs von Balthasar, *Gloria, un'estetica teologica* (vol.I), Jaka Book, Milano 1971 - trad. it. di *Herrlichkeit, Schau der Gestalt*, Johannes Verlag, Eisedeln 1961.
- Dhammapada*, Urta, 2006.
- Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953 - trad. it. di Liliana Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici editore, Roma 1969.
- Martin Heidegger, *Holzwege*, V. Klostermann, GimbH, Frankfurt am Main 1950 - trad. it., *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di G. Zaccaria e I. De Gennaro, Marinotti, Milano 2000.
- Martin Heidegger, *Vas ist Metaphysik*, Bonn 1929 - trad. it., *Che cos'è la metafisica*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.
- Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Ossolineum, Lvov 1937 - versione tedesca di mano dell'autore, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.
- Roman Ingarden, *Uwagi na marginesie Poetyki Arystotelesa* in *Studia z estetyki*, Warszawa, 1957 - trad. in., *A marginal commentary on Aristotle's Poetics*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 1961.
- Johann Gottfried Herder, *Die Älteste Urkunde des Menschengeschelechtes*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen 1827.
- Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, G.J. Goschen, Stuttgart 1888.
- Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1998.
- Baldine Saint Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Edima, Paris, 1993.
- Jean Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris 1986.
- Pierangelo Sequeri, *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000
- Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris 1947.
- Étienne Souriau, *L'avenir de l'Esthétique; essai sur l'objet d'une science naissante*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929.
- Edith Stein, *Il problema dell'empatia (Zum Problem der Einfühlung)*, Studium, Roma 1985.
- Johann Wolfgang Goethe, *Faust - Urfaust*, introduzione e note a cura di G.V. Amoretti, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1975.

CAPITOLO III

Henri Bergson *Évolution créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris 1927.

Henri Bergson, *La Conscience et la Vie*, in *L'Énergie spirituelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1911.

Henri Bergson, *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, Presses Universitaires de France, Paris 1932.

Maine de Biran, *Mémoire sur les perceptions obscures*, Armand Colin, Paris 1920.

Roman Ingarden, *Ksiazeczka o czlowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970 - trad. it. di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982.

Blaise Pascal, *Pensées*, Éditions Brunsvieg, Garnier frères, Paris 1960.

Platone, *Dialoghi (Menone, Fedro)*, cit. in Introduzione.

Józef Tischner, *Myslenie wedlung wartosci*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000 - trad. it., *Il pensiero e i valori*, di A. Setola, CSEO, Bologna 1980.

Simone Weil, *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*, Inédit (1941), Fonds Simone Weil, BNF, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1999.

Simone Weil, *La condition ouvrière*, Gallimard, Paris 1951.

CAPITOLO IV

Georges Bataille, *Post-scriptum au supplice, ou la nouvelle Théologie Mystique*, in: *L'expérience intérieure*, Éditions Gallimard, Paris 1943.

Nikolaj Berdjaev, *Il Senso della Creazione - saggio per una giustificazione dell'uomo*, a cura di Adriano dell'Asta, Jaca Book, Milano 1994.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 - trad. it., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Ed. Paoline, Roma 1971.

Bruno Forte, *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999.

Romano Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Morcelliana, Brescia 1995.

Romano Guardini, *Pensatori Religiosi*, Morcelliana, Brescia 1977.

Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Éditions du Seuil, Paris 1981.

Søren Kierkegaard, *Stadi sulla via della vita*, in *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Sansoni, Firenze 1972.

Søren Kierkegaard, *Postilla conclusiva non filosofica alle "Briciole filosofiche"*, *ibidem*.

Jean-Luc Marion, *La croisée du visible et de l'invisible* in *Trois essais sur la perspective*, Presses Universitaires de France, Paris 1996.

Pierangelo Sequeri, *L'estro di Dio*, cit. in Capitolo II.

Miklos Vetö, *La metafisica religiosa di Simone Weil*, Arianna Editrice, 2001.

Simone Weil, *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, Paris 1957.

Simone Weil, *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*, cit. in Capitolo III.

Simone Weil, *La Source grecque*, Gallimard, Paris 1963.

Simone Weil, *Attente de Dieu*, Fayard 1966 - trad. it., *Attesa di Dio*, Rusconi, Milano 1991.

Simone Weil, *Cahiers II*, Plon, 1953 - trad. it., *Quaderni II*, Adelphi, Milano 1985.

Simone Weil, *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, 1950 - trad. it., *Quaderni IV*, Adelphi, Milano 1993.

CAPITOLO V

Nikolaj A. Berdjaev, *La rivelazione dell'uomo nell'opera di Dostoevskij* in *Un artista del pensiero. Saggi su Dostoevskij*, a cura di G. Gigante, Cronopio, Napoli 1992.

Catherine Chalièr, *La trace de l'Infini*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002.

Romano Guardini, *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Morcelliana, Brescia 1995.

Virgilio Melchiorre, *Qohelet o della serenità del vivere*, Morcelliana, 2006.

Qohelet, saggio introduttivo, traduzione e note a cura di Guido Ceronetti, Einaudi, Torino 1995.

Qoèlet, in *Bibbia di Gerusalemme*, cit. in Introduzione.

Gianfranco Ravasi, *Qoèlet*, San Paolo, 2004.

Vladimir Sergeevic Solov'ev, *Dostoevskij*, La casa di Matriona, Milano 1981.

Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris 1912

CAPITOLO VI

Bruno Forte, *La porta della bellezza; per un'estetica teologica*, cit. in Capitolo IV.

Romano Guardini, *Pensatori religiosi*, Morcelliana, Brescia 1977

Søren Kierkegaard, *Timore e Tremore*, in *Opere* a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1972.

Emmanuel Levinas, *Quatre lectures talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1968 - trad. it., *Quattro letture talmudiche*, il Melangolo, Genova 1982.

CAPITOLO VII

Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir, essai sur une légende scientifique, révélations, science fiction*, Le Seuil, 1978.

Philippe Brenot, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Plon, 1997.

Michel Le Bris, *Le journal du Romantisme*, Flammarion, 2002

Albert Camus, *Le mithe de Sisyphé: essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1942.

J. Clair, *Visages des dieux, visage de l'homme - à propos des crucifixions de Francis Bacon*, in : *L'art moderne et la question du sacré*, sous la direction de Jean Jaques Nillès, Cerf Cerit, 1993.

Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion - Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Paris 2002.

René Huyghe, *L'art et l'âme*, Flammarion, 1960.

Jacques Lacan, *La fase dello specchio*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

Jean Luc Marion, *Ce que nous montre l'idole* in *L'idolatrie*, La Documentation Française, 1990.

Nathalie Heinich, *Martyrologie de l'art moderne: Van Gogh et l'irruption de la faute*, in *L'art moderne et la question du sacré*, a cura di J.N. Nillès, Cerf-Cerit, 1993..

Michel Régis, *Le beau idéal ou l'art du concept -94e exposition du Cabinet des dessins*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 1989.

Philippe Sollers, in *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard 1996

Genesi, in *Bibbia di Gerusalemme*, cit. in Introduzione.

Luigi Pirandello, *Saggio sull'umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti Vari*, Vol.VI, a cura di Manlio Lo-Vecchio Musti, Mondadori, 1960.

Jean-Jacques Wunenburger, *Le mythe de l'oeuvre ou le discours voilé des origines*, in: *Art, mythe et création*, Vrin 2000.

Maria Rostworowska, *Portret za mgla Opowiesc o Oldze Boznanskiej*, (*Ritratto nella nebbia, bibliografia di Olga Boznanska*), The Christopher Radko Foundation for Children, Wydawnictwo Terra Nova, Warszawa 2003.

Anna Król, *Olga Boznanska, Malarstwo*, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2001.

Anna Król, *Olga Boznanska*, Wydawnictwo Dolnoslaskie, Wroclaw 2002.

Marcin Sambicki, articolo pubblicato in *Sztukach Pięknych*, 1904.

Barbara Kokoska, in *Polski Malarstwo*, Kluszczyński, Kraków 2001.

CAPITOLO VIII

Alice Bank, *Introduction à l'art byzantin*, premessa al testo *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*, Editions d'Art Aurora, Leningrad.

Jacob Boehme, *Mysterium Magnum*, prefazione di N. Berdiaeff, ed. Aubier.

Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, 2002.

Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La donna e la salvezza del mondo*, Jaca Book, Milano 1980.

Pàvel Nicolàjevič Evdokimov, *La teologia della bellezza. Il senso della bellezza e l'icona*, Ed. Paoline, Roma 1971.

Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di Dino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Christian Marinotti Edizioni.

Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Presses Universitaires de France, Paris 1996.

Leonid Ouspensky e Vladimir Lossky, *The meaning of icons*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 1982.

Vladimir Sergeevic Solov'ev, *Scritti Letterari*, Edizioni S. Paolo, Milano 1995.

CAPITOLO IX

Si rimanda il lettore, per una visione completa dell'opera di Roman Ingarden, alla consultazione della bibliografia compilata a cura di Hans H. Rudnick e J.W. Wawrzycka ed edita una prima volta, in appendice, sul XXX numero, monografico, di *Analecta Husserliana* (1990).

Opere di Ingarden

Ingarden *Essentielle Fragen. Ein Beitrag zum Wesensproblem*, in *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, VII, Halle 1925.

Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1931. *L'Appendix, Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* costituisce, come scrive lo stesso autore nella prefazione, insieme alla revisione del §26 e l'aggiunta del §25a, la principale modificazione alla terza edizione di *Das literarische Kunstwerk*.

Roman Ingarden, *L'essai logistique d'une refonte de la philosophie*, in *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 1935.

- Roman Ingarden, *L'homme et le Temps*, relation au Congrès Descartes, Paris 1937.
- Roman Ingarden, *De la poétique*, Bulletin International de L'Académie Polonaise des Sciences et Lettres, 1945.
- Roman Ingarden, *Des différentes conceptions de la vérité dans l'oeuvre littéraire*, Revue d'Esthétique, 1946.
- Roman Ingarden, *Quelques remarques sur le problème de la relativité des valeurs*, Actes du IIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française, Bruxelles - Louvain - Paris 1947.
- Roman Ingarden, *Quelques remarques sur la relation de causalité*, Studia Philosophica, Commentarii Societatis Philosophicae Polonorum, Vol. 3, Cracoviae 1948.
- Roman Ingarden, *Les modes d'existence et le problème 'idéalisme-réalisme'*, in Proceedings of the 10th International Congress of Philosophy, Amsterdam 1948, Amsterdam 1949, pp. 347-350.
- Roman Ingarden, *La valeur esthétique et le problème de son fondement objectif*, Atti del III Congresso Internazionale di Estetica - Venezia 1956, Ed. della Rivista di Estetica, Torino 1957.
- Roman Ingarden, *L'homme et la nature*, Atti XII Congresso Internazionale di Filosofia di Venezia, 1959.
- Roman Ingarden, *L'intuition Bergsonienne et le problème phénoménologique de la constitution*, Actes du Xème Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française, Congrès Bergson, Vol. 1, Colin, Paris 1959; Vol. 2 (pp 26-27), Colin, Paris 1959.
- Roman Ingarden, *Le problème de la constitution et le sens de la réflexion constitutive chez E. Husserl*, in Cahiers de Royaumont: Philosophie: Husserl, Vol. 3, Paris 1959.
- Roman Ingarden, *Über den transzendentalen Idealismus bei E. Husserl*, ed. Phaenomenologica, Vol. 2: *Husserl und das Denken der Neuzeit*. Aktes des II internationalen phänomenologischen Kolloquiums, Krefeld 1956, The Hague 1959; Martinus Nijhoff, Den Haag 1959, pp. 190-204.
- Roman Ingarden, *Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre littéraire*, Revue de Métaphysique et de Morale, Colin, Paris 1960.
- Roman Ingarden, *Nature humaine*, Actes du XII Congrès de la Société de Philosophie Montpellier 1961.
- Roman Ingarden, *Osservazioni sul problema del giudizio di valore estetico*, in *Il giudizio estetico*, Atti del Simposio di Estetica - Venezia 1958, Padova 1961.
- Roman Ingarden, *Uwagi na marginesie 'Poetyki' Arystotelesza* in *Studia z estetyki*, Warszawa, 1957; e nella 2ª ed., 1966, p. 337 - trad. in., *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics* in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XX, 2, 1961.
- Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962.
- Roman Ingarden, *Le mot comme élément d'une langue*, Thinking and Meaning, Entretien d'Oxford 1962, Logique et Analyse, Nouvelle Série, 5, 20, 1962.
- Roman Ingarden, *The General Question of the Essence of Form and Content*, in *Journal of Philosophy*, 7, 1963.
- Roman Ingarden, *Artistic and Aesthetic Values* in *The British Journal of Aesthetics*, IV, 1964 - trad. in. dell'originale polacco in *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, Vol. III.
- Roman Ingarden, *Der Streit um die Existenz der Welt*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1964-65; traduzione dall'originale *Spór o istnienie świata*, I, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1947-48; II, Pánst Wydaw. Naukowe, Warszawa 1960-62; III, Pánst Wydaw Naukowe, Warszawa 1987.
- Roman Ingarden, *La vita dell'opera letteraria* in Verri, Rivista di Letteratura, 1967.
- Roman Ingarden, *De la connaissance de l'oeuvre littéraire*, in *Archives de Philosophie Recherches et documentation*, Avril - Juin 1968.
- Roman Ingarden, *Ästhetik und Kunstphilosophie* in Akten des XIV Internationalen Kongresses für Philosophie, Wien 1968

Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968, Niemeyer and Darmstadt, Tübingen 1969, traduzione tedesca dell'originale polacco *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów, 1937, testo che poi rifluirà negli *Studia z estetyki*, Vol. I, Warszawa 1937. Traduzione inglese del paragrafo §24 a cura di J. Makota, *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, A Quarterly Journal, n°3, 1961, pp. 289-313. Roman Ingarden, *Der Brief an Husserl über die VI Untersuchung und den Idealismus*, in *Briefe an Roman Ingarden*, Mit Erläuterungen und Erinnerungen an Husserl herausgegeben von Roman Ingarden, ed. Phaenomenologica, Vol. 25, Nijhoff, The Hague 1968.

Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert in Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1969.

Roman Ingarden, *The Physicalistic Theory of Language and the World of Literature*, tradotto dal tedesco da Maria Pelikan, *Yearbook of Comparative Criticism*, 2, 1969, pp.80-98.

Roman Ingarden, *Studia z Estetiki*, Warszawa, PWN 1957, Vol. I; 1958, Vol. II (Vol. I e II, 2ª edizione 1966); 1970, Vol. III.

Roman Ingarden, *Bericht über meine Studien zur Ästhetik*, in *Contemporary Philosophy - La philosophie contemporaine*, a cura di K. Libansky, IV, Firenze 1971.

Roman Ingarden, *What is New in Husserl's Crisis?*, in *Analecta Husserliana* II, 1972, pp. 23-47.

Roman Ingarden, *Ksiąteczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972. Il testo raccoglie sei scritti di argomento morale, tra i quali ricordiamo: *Über die Verantwortung* (Sulla Responsabilità), *Człowiek i jego rzeczywistość* (L'uomo e la sua realtà) e *Człowiek i czas* (L'uomo e il tempo). Dei principali scritti morali di Ingarden esiste una traduzione inglese di Arthur Szylewicz, *Man and Value*, Philosophia Verlag, München 1983.

Roman Ingarden, *About the motives that led Husserl to Transcendentals Idealism*, in *Phenomenology and Natural Science*, New York 1973, pp. 95-117.

Roman Ingarden, *On so-called Truth in Literature, Aesthetics in Twentieth Century in Poland - Selected Essays*, Bucknell University Press, 1973.

Roman Ingarden, *Phenomenological Aesthetics: an Attempt at defining its Range* in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIII, 1975 (traduzioni da originale in polacco in *Studia z estetyki*).

Roman Ingarden, *Kritische Bemerkungen zu den Ansichten der Phonologen*, in *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen 1976.

Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki* (Lezioni e discussioni di Estetica), a cura di A. Szczepanska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, della tredicesima e quattordicesima lezione esiste anche una traduzione inglese di B. Lawendowski, per il convegno di Harvard del 1959, in *Literary Studies in Poland*, Polska Akademia Nauk, XI Ossolineum, Wrocław 1983, le *Lectures on Aesthetics (13th and 14th)*.

Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970 - trad. it. di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982.

Roman Ingarden, *On Philosophical Aesthetics*, in *Dialectics and Humanism*, X, 1, 1983.

Roman Ingarden, *What we do not know about Values* in *Man and Value*, trad. in. di A. Szylewicz, Philosophia Verlag, München 1983.

Roman Ingarden, *Wykłady z etyki*, A. Wegrzecki ed., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Saggi critici sul pensiero di Ingarden

M. Bielanka, *The Mystery of Time in Roman Ingarden's Philosophy*, *Analecta Husserliana*, XXXIII, 1991.

B. Dziemidok, *Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude* in *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, P. Graff and Slaw Krzemien Ojak, Warszawa, PWN 1975.

- N. Delle Site, *The Aesthetic Theory of Ingarden and its Philosophical Implication*, *Analecta Husserliana*, XXX, 1990.
- J. Fizer, *Ingarden's and Mukarovsky's Binominal Definition of the Literary Work of Art: A Comparative View of Their Ontologies*, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden*
- M. Golaszewska, *Aesthetic Values in Ingarden's System of Philosophy in Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa, 1975.
- M. Golaszewska, *Roman Ingarden's Moral Philosophy*, *Analecta Husserliana*, IV, 1976, pp. 73-103.
- Maria Golaszewska, *Ingarden's Word of Values*, *Dialectics and Humanism*, 2, 1975, pp. 133-146.
- V.M. Hamm, *The Ontology of the Literary Work of Art: Roman Ingarden's Das literarische Kunstwerk*, Washington DC, Georgetown University Press, 1961.
- J. Kalinowski, *La phénoménologie de l'homme chez Husserl, Ingarden et Scheler*, Editions Universitaires, Paris 1991.
- A. Kojevnikoff, la recensione a *Das literarische Kunstwerk*, *Recherches Philosophiques*, 2, 1932-33.
- D. Kuznicka, *Ingarden on the Theatre in On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessment*, Nijhoff International Philosophy Series, Vol. 27, Dordrecht 1989.
- J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.
- J. Makota, *Roman Ingarden's Views on the Communication with a Work of Art*, in *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Piotr Graff and Slaw Krzemien-Ojak, eds. PWN, Warszawa 1975.
- J. Makota, *Ingarden's Idea of Relatively Isolated Systems*, *Analecta Husserliana*, XXX, 1990, pp. 212-222.
- H. Markiewicz, *Ingarden and the Development of Literary Studies in On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Nijhoff International Philosophy Series, Vol. 27, Dordrecht 1989.
- P. McCormick, *Literary Truths and Metaphysical Qualities*, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretation and Assessments*, Nijhoff Int. Philosophy Series, Vol. 27, B. Dziemidok and P. J. McCormick, eds. Kluwer, Dordrecht 1989.
- S. Morawski, *Roman Ingarden on the Subject - Matter and Method of Aesthetics*, in *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- H. Rudnick, *Roman Ingarden's Literary Theory*, *Analecta Husserliana*, IV, 1976.
- H. Rudnick, *Roman Ingarden and the Venus of Milo*, *Analecta Husserliana*, XXX, 1990.
- J. Panwlica, *Ingarden on Responsibility*, *Reports of Philosophy*, Kraków 1988.
- P. Poltawski, *Consciousness and Action in Ingarden's Thought*, *Analecta Husserliana*, III, 1974, pp. 124-137.
- P. Poltawski, *The Structure of Reality and the Structure of Art*, *Polska*, 6, 1967.
- H. Rudnick, *Roman Ingarden's Literary Theory*, *Analecta Husserliana*, IV, 1976.
- H. Rudnick, *Roman Ingarden and the Venus of Milo*, *Analecta Husserliana*, XXX, 1990.
- W. Strozewski, *Man and Values in Ingarden's Thought*, *Analecta Husserliana*, V, 1976, pp. 109-123.
- W. Strozewski, *Gli studi di Estetica di R. Ingarden*, *Rivista di Estetica*, VII, 1963.
- H. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, Kraków 1935; *Skupienie i marzenie: studia z zak estetyki*, Kraków 1951; *L'attitude esthétique, poétique et littéraire* in *Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, 1933.
- A.T. Tymieniecka, *Essence et Existence - Etude à propos de la philosophie de Roman Ingarden et Nicolai Hartmann*, Editions Mouton, Paris 1957.
- R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace, New York 1949.
- R. Wellek, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, University of Washington Press, Seattle 1981.

Altri autori

N.B.: Una bibliografia essenziale di Edith Stein, pensatrice della quale è in corso di pubblicazione l'opera omnia, nelle edizioni ocd, è stata raccolta e pubblicata (a cura di A.M.Pezzella e di P.Conforti) in appendice al saggio di Angela Ales Bello, *La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1993.

Adelgundis Jaegerschmid, *Gespräche mit Edmund Husserl (1931-1936)*, in Waltraud Herbstrich (a cura di), *Edith Stein. Wege zur inneren Stille*, Aschaffenburg 1987.

Aristotele, *La Poetica*, (introduzione, traduzione e parafrasi a cura di Domenico Pesce), Edizioni Rusconi.

Angela Ales Bello, *Husserl, sul problema di Dio*, Studium, Roma 1985.

Angela Ales Bello, in *Edith Stein, La passione per la Verità*, Edizioni Messaggero, Padova 2003, p. 22.

Angela Ales Bello, Introduzione a *Edith Stein. La ricerca della verità, dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1993.

Joachim Boufflet, *Edith Stein, philosophe crucifiée, Presses de la Renaissance*, 1998 - trad. it. *Edith Stein filosofa crocifissa*, Edizioni Paoline, 1998.

Briefe an Roman Ingarden, Edith Steins Werke XIV, con un'introduzione di H. B. Gerl, a cura di M. Amata Neyer, Freiburg 1991.

Moritz Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Niemeyer, Halle 1913; trad. it. di Gabriele Scaramuzza, *La fruizione estetica*, Liviana Editrice, Padova 1973.

Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im Künstlerischen Erleben in Zugange zur Ästhetik*, Leipzig 1928. (trad. it. di Gabriele Scaramuzza, *Lo spettatore dilettante*), Halle 1931.

Hanna-Barbara Gerl, *Edith Stein - Vita - Filosofia - Mistica*, Morcelliana, Brescia 1998.

Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Editions du Seuil, 1981.

Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Phaenomenologica VIII, Martinus Nijhoff, La Haye 1961 - trad. it., *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, traduzione a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980.

Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps*, Grasset, 1993.

Konstanty Michalski, *Między heroizmem a bestialstwem (tra eroismo e ferinità)*, Czesłochowskie Wydawnictwo Diecezjalne Regini Polonae, Czesłochowa 1984.

Blaise Pascal, *Pensés*, Rusconi, Milano 1993.

Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté - Finitude et culpabilité*, Vol. II, Aubier 1988.

Jean Paul Sartre, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943.

Edith Stein *Aus dem Leben einer jüdischen Familie. Das Leben Edith Steins: Kindheit und Jugend*, 1965 - trad. it. *Storia di una famiglia ebrea. Lineamenti autobiografici: l'infanzia e gli anni giovanili*, Roma 1992.

Edith Stein, *Endliches und ewiges Sein - Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Seins, in Edith Steins werke, vol.II, tr. It. Essere finito, essere infinito*, Città Nuova, Roma 1992

Józef Tischner, *Il libro del pellegrino, sulle vie dolorose della storia*, trad. it. di A. Setola, CSEO, Bologna 1982

Józef Tischner, *Etyka wartości i nadziei (L'etica dei valori e la speranza)*, in *Wobec wartości, W Drodze*, Poznań 1984.

CAPITOLO X

Bibliografia di Tischner

Si rimanda il lettore alla consultazione della bibliografia di Tischner che fu compilata ed edita una prima volta, nelle edizioni Znak, nel 1995, e riedita, in forma sintetica ma aggiornata, in appendice alla biografia, *Tischner*, dedicata al pensatore da poco scomparso da Wojciech Bonowicz, Znak, Kraków 2001.

Józef Tischner, *Ja assiologiczne* e nel breve saggio, Józef Tischner, *Ja transcendentalne w filozofii Edmunda Husserla*, in "Studia Teologica Varsoviensia", n. 1/2, p. 535-578, 1964.

Józef Tischner in *Czym jest „ja” transcendentalne? in Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, Warszawa Kraków Państwowe Wydawnictwo Naukowe, p. 349-364, 1964.

Józef Tischner, *Świat ludzkiej nadziei (Il mondo della speranza umana) : wybor szkiców filozoficznych 1966-1975*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1975. Una parte significativa di questi saggi venne tradotta e pubblicata nell'edizione italiana, *Il pensiero e i valori*, CSEO, Bologna 1980 unitamente a saggi contenuti nell'edizione polacca di *Myślenie według wartości*.

Józef Tischner, *Fenomenologia Spotkania*, Analecta Cracoviensia, Vol. 10, 1978, pp. 73-98.

Józef Tischner, *Myślenie według wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1982 (II edizione nel 2000), trad. it dei saggi della prima parte del libro, pubblicati in *I metodi del pensare umano*, trad. di Antonio Setola e revisione a cura di Massimo Serretti, CSEO, Bologna 1982; trad. it. di A. Setola, dei saggi della seconda parte del testo, ed introdotti, accanto a saggi provenienti da *Świat ludzkiej nadziei*, in *Il pensiero e i valori*, CSEO, Bologna 1980

Józef Tischner *Etyka solidarności*, pubblicata in articoli in *Tygodnik Powszechny*, Kraków 1980, in seguito *Etyka solidarności: szkice, kazania (prima stesura)*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, tradotta e pubblicata in italiano, in tedesco, in francese ed in inglese nel 1981, 1982, 1983 e 1984, rivista ed ampliata in *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992 - trad. it. a cura di A. Setola, *Etica della solidarietà*, CSEO, Bologna 1981.

Józef Tischner, *Książeczka pielgrzyma*, pubblicato in diversi articoli, in *Tygodnik Powszechny*, Kraków 1982, trad. It. *Il libro del pellegrino - sulle vie dolorose della storia*, CSEO, Bologna 1982

Józef Tischner, *Etyka wartości i nadziei* (L'etica dei valori e la speranza), in *Wobec wartości*, Poznań 1984.

Józef Tischner, *Historia Filozofii po góralsku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Editions du Dialogue, Paris 1990, e riedito Wydawnictwo Znak, Kraków, 1998.

Józef Tischner, *Przekonać Pana Boga*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

Józef Tischner, *Myślenie w żywiole piena* (Pensieri sulla dimensione della bellezza), raccolta di scritti di argomento estetico pubblicati separatamente nell'arco di alcuni decenni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

Altri autori

Antoni Kępiński, *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1970;

Antoni Kępiński, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1972;

Antoni Kępiński, *Melancholia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974.

Antoni Kępiński *Psychozy*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1977;

Antoni Kępiński *Lęk*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1987;

Antoni Kępiński, *Autoportret człowieka Myśli i aforyzmy*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2001.

Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, Reclam, Stuttgart 1970. Il saggio costituì uno sviluppo della relazione svolta da Ingarden al XIV Congresso Internazionale di Filosofia di Vienna nel settembre 1968. Di questo testo esiste una traduzione italiana a cura di A. Setola, *Sulla responsabilità*, CSEO Biblioteca, Bologna 1982.

Friedrich Nietzsche, *Nascita della tragedia*, Adelphi, Milano.

Blaise Pascal, *Pensées*, Rusconi, Milano 1993.

CAPITOLO XI

Bibliografia di Levinas

Si rimanda il lettore, per una visione più ampia dell'opera del filosofo ebreo francese, alla consultazione della bibliografia di Levinas, a cura di Guy Petitdemange.

Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme* in *Esprit*, 2, Nov. 1934, n°26.

Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947 / 1990.

Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre*, in *Les Temps Modernes*, n°38, Nov. 1948.

Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1949.

Emmanuel Levinas, *Aimer la Thora plus que Dieu*, 1955, e *Une religion d'adultes*, 1963, poi pubblicati in *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*, Albin Michel, Barcellona 1963 e 1976.

Emmanuel Levinas, *Le Judaïsme et le féminin*, in *L'Age Nouveau*, n. 107-108, 1960, in seguito inserito in *Difficile liberté. Essai sur le judaïsme*, cit.

Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, *Phaenomenologica VIII*, Martinus Nijhoff, La Haye 1961, e l'edizione italiana *Totalità e infinito, saggio sull'esteriorità*, traduzione a cura di A. Dell'Asta, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1980.

Emmanuel Levinas, *La Signification et le Sens* in *Revue de métaphysique et de morale*, 1961, saggio dedicato al pensiero filosofico di Merleau-Ponty e di Husserl.

Emmanuel Levinas, *Quatre lectures talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1968 - trad. it., *Quattro letture talmudiche*, il Melangolo, Genova 2000.

Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (*Phaenomenologica 54*), Martinus Nijhoff, La Haye 1974, traduzione italiana a cura di Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 1983.

Emmanuel Levinas, *Du Sacré au Saint, cinq nouvelles lectures talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977.

Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Fata Morgana, 1979.

Emmanuel Levinas, *La mort et le temps* e *Le temps et l'autre*, Fata Morgana, 1979.

Emmanuel Levinas, *L'Au delà du verset - Lectures et discours talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1982.

Emmanuel Levinas, *Entretien avec Ph. Nemo*, Fayard et Radio France, biblio essais, Le livre de poche Paris 1982.

Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris 1982.

Emmanuel Levinas, *A l'heure des nations*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988

Emmanuel Levinas, *Entre nous, Essai sur la pensée à l'autre*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991

Emmanuel Levinas *Dieu, la Mort et le Temps*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.

Emmanuel Levinas, *Les imprévus de l'Histoire*, Fata Morgana, Paris 1994

Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, Paris 1995.

Emmanuel Levinas, *Nouvelles lectures talmudiques*, Les Éditions de Minuit, Paris 1996

Emmanuel Levinas, *Ethique comme philosophie première*, préfacé et annoté par Jacques Rolland, Editions Payot & Rivages, Paris 1998.

Saggi sul pensiero di Levinas

Catherine Chalièr, *La trace de l'Infini*, Les Éditions du Cerf, Paris 2002.

Catherine Chalièr, *Figures du féminin, lecture d'Emmanuel Levinas*, La Nuit surveillée, Paris 1982

Jean Louis Chrétien in *La dette et l'élection* in *Cahiers de l'Herne: Emmanuel Levinas*, Paris 1991.

Richard Cohen, *La non-in-différence dans la pensée de Emmanuel Levinas et de Franz Rosenzweig*, in *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris 1991.

Jacques Derrida, *En ce moment meme dans cet ouvrage me voici* in *Textes pour Emmanuel Levinas*, Jean Michel Place, Paris 1980, p. 44.

Paulette Kayser, *Emmanuel Levinas, La trace du féminin*, Presses Universitaires de France, Paris 2000.

Guy Petitdemange in *Désir de l'infini, séparation de l'infini?*, in *Cahiers de l'Herne : Emmanuel Levinas*.

Jacques Rolland e Silvano Petrosino, *La vérité nomade - Introduction à Emmanuel Levinas*, La découverte, Paris 1984.

Saggi sulla concezione dell'estetica di Levinas

David Gritz, *Levinas face au beau*, éditions de l'éclat, Paris / Tel-Aviv 2004.

Françoise Armengaud, *Ethique et esthétique. De l'ombre à l'oblitération*, in *Cahier de l'Herne, Emmanuel Levinas*, Biblio Essais.

Altri autori

Hannah Arendt, *Les origines du Totalitarisme*, in Hannah Arendt, Quarto Gallimard, 2002 - trad. it dall'originale inglese *Le origini del totalitarismo LXXXII*, Einaudi, Torino 2004.

Aristotele, *De Anima*, a cura di Armando Plebe, La Nuova Italia, Firenze.

Dietrich Bonhoeffer, *Résistance et soumission. Lettres et notes de captivité* (trad. franc. L. Jeanneret), Labor et Fides, Genève 1973.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil, Paris 1967.

Jacques Derrida, *Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée de Levinas* in *Revue de Methaphysique et de Moral*, 1964.

Moritz Geiger, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, 1928, cit. In Capitolo IX.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1927 - trad. it di Pietro Chiodi, Longanesi, Milano 1970.

Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950.

Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes, introduction à la Phénoménologie* (1929) tradotto da G. Pfeiffer e E. Levinas, Vrin 1947.

Roman Ingarden, *Über die Verantwortung; ihre ontischen Fundamente*, cit. in Capitolo IX.

Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Paris 1983.

Vladimir Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Éditions du Seuil, Paris 1981.

Benny Lévy, in *Visage continu*, Verdier Philosophie, 1998, in particolare i capitoli III e XV.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris 1955.
Maurice Merleau-Ponty, *La Querelle de l'existentialisme*, Les Temps Modernes, 1945-46, pp.344-355, poi pubblicato in *Sens et non sens*, Nagel, Paris 1948.
Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964.
Paul Ricoeur, *Soi même comme un autre, Essais*, Éditions de Seuil, Paris 1990.
Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption* - trad. it. *La stella della redenzione*, Marietti, 1985.
Jean Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943.
Jean Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, Paris 1938.
Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, Payot, 1928.

RIFERIMENTI BIBLICI

Genesi, Esodo, Levitico, Deuteronomio, II Samuele, Giobbe, Qoèlet, Cantico dei cantici, Isaia, in *Bibbia di Gerusalemme*, cit. in Introduzione.

OPERE LETTERARIE

Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Livre Club Diderot.
George Bataille *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris.
Charles Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino.
Georges Bernanos, *L'impostura*, Mondadori, Milano.
Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Fata Morgana, Paris.
Karen Blixen, *Il campo del dolore*, Adelphi, Milano.
Heinrich Böll, *E non disse nemmeno una parola*, Meridiani, Mondadori.
Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, trad. di Claudio Magris, Marsilio, Venezia.
Fëdor Dostoevskij, *L'Idiota*, in *Opere*, Sansoni, Firenze.
Leone Ginzburg, *Ultima lettera alla moglie Natalia*, nel numero di marzo 1949 de *Il Ponte*, La Nuova Italia, Firenze.
Hermann Hesse, *Siddharta*, Adelphi, Milano.
Heinrich von Kleist, *Racconti*, Garzanti, Milano.
Giovanni Pascoli, *Il Fanciullino* in *Poesie - Il Fanciullino*, Fratelli Fabbri Editori.
Racine, *Fedra*, Mondadori, Milano.
Rainer Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo*, in *Opere*, Sansoni, Firenze.
Tadeusz Różewicz, *Recopié le 7 Février 1988*, in *Poezje wybrane - Poésies choisies*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
William Shakespeare, *The Tempest, Romeo and Juliet, Macbeth, Hamlet, Prince of Denmark, Othello, the Moor of Venice*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford University Press.
Friedrich Schiller, *Teatro*, Einaudi, Torino.
Sofocle, *Edipo, Antigone, Medea*, in *Opere*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
Lev Nikolaevič Tolstoj, *Anna Karénina*, Mondadori, Milano.

Lev Nikolaevič Tolstòj, *Resurrezione*, Sansoni, Firenze.

Jan Twardowski, *Poesie*, trad. it. Andrea Ceccherelli, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Giuseppe Ungaretti, *I fiumi in L'Allegria, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.

Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Einaudi, Torino.

OPERE PITTORICHE

Edward Coley Burne-Jones, *Pygmalion and the image: The Godhead Fires*, 1868-78, olio su tela, 99×75 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Lucien Freud, *Painter and model*, 1986-1987, olio su tela 159,6×120,7, collezione privata.

Lucien Freud, *Due irlandesi in W. 11*, 1984-1985, olio su tela 172,7×141,6 cm, collezione privata.

Jacek Malczewski, *I miei modelli*, trittico, olio su tela, 69×35 cm, 1897, Museo Nazionale di Cracovia.

Edvard Munch, *Pubertà*, 1894, olio su tela, 148×197 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Ernest Normand, *Pygmalion and Galatea*, 1886, Atkinson Art Gallery.

John Tenniel, *Pygmalion and the image*, 1878, acquarello su carta.

Opere di Olga Boznanska

Kwaciarki (Fioraie), olio su tela 65×85 cm, 1889, Museo Nazionale di Cracovia.

Slonecznik; Dziewczynka ze slonecznikiem (Girasole; bambina con il girasole), pastello su carta 64×48 cm, 1891, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

Dziewczyna z chryzantemami (Fanciulla con i crisantemi), olio su tela, 88,5×69 cm, 1894, Museo Nazionale di Cracovia.

Nell'Atelier, olio su tela, 47,5×40,5 cm, 1897, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret dwóch mlodych dam (Ritratto di due giovani signore), olio su cartoncino, 110,5×80 cm, 1898, Museo Nazionale di Cracovia.

Kościół Inwalidów w Paryżu (Église des Invalides a Parigi), olio su cartoncino, 38,5×32,5 cm, 1898, collezione privata.

Portret kobiety (Ritratto di donna), olio su cartoncino, 71,2×52 cm, 1900, collezione privata.

Portret siostry (Ritratto della sorella), olio su cartoncino, 71,2×52 cm, 1900, collezione privata.

Katedra w Pizie (La cattedrale di Pisa), olio su tela, 50×50 cm, 1905, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret malarza Paula Nauena (Ritratto del pittore Paul Nauen), olio su tela, 121×91 cm, 1893, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret Feliksa Jasińskiego (Ritratto di Feliks Jasienki), olio su tela, 84,5×71 cm, 1907, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret Stanisława Wyspiańskiego (Ritratto di Stanisław Wyspiański), olio su tela, 66,5×46,5 cm, 1905, Museo di Bochnia.

Portret Władysławy Chmielarczykówny, olio su tela, 56×60 cm, 1906, Museo Nazionale di Breslavia.

Autoportret (Autoritratto), olio su tela, 71×51 cm, 1908, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret Jadwigi z Sanguszków Sapieżyny, olio su tela 116×96 cm, 1910, Museo Nazionale di Cracovia.

Portret Zygmunta Pusłowskiego, olio su tela, 112×88 cm, 1912, Museo dell'Università Jaghellonica.