

# *Techné e Aletheia.* Dal paragone alla metafora

Michele Amadò  
*Facoltà di Teologia (Lugano)*

«Una volta non solo la tecnica aveva il nome di *techné*. Una volta si chiamava *techné* anche quel disvelare che produce (*alétheia*) la verità nello splendore di ciò che appare. Una volta si chiamava *techné* anche la produzione del vero nel bello, *techné* si chiamava anche la *poiesis* delle arti belle» (M. Heidegger)<sup>1</sup>.

## 1. INTRODUZIONE

### 1.1. *La posta in gioco*

Una delle questioni più urgenti e per nulla risolte del XX secolo è la determinazione dell'essenza della tecnica moderna<sup>2</sup>. L'universo della tecnica modifica tutti gli

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, tr. it., Mursia, Milano 1976, p. 26.

<sup>2</sup> Parlare di essenza della tecnica può suscitare giustificate critiche. Queste affermazioni hanno un sapore heideggeriano, e da più parti è avvertibile un'insofferenza rispetto ad un pensiero che ha saturato i dibattiti filosofici del nostro secolo. Inoltre la determinazione dell'essenza pare essere un ritorno alla metafisica classica che certamente non trova oggi molti consensi. Pur adottando una terminologia heideggeriana-

aspetti fondamentali delle società a livello globale: lo sviluppo tecnologico incide sulla vita politica, economica, sociale, sanitaria, culturale, scientifica, estetica, morale. Questi ambiti disciplinari tradizionali non sembrano essere in grado di seguire questa evoluzione accelerata.

Da sempre le innovazioni tecniche hanno posto nuovi problemi, ad esempio per l'etica, ma oggi sembra che gli stessi problemi posti trovino prima delle risposte tecniche che morali. Quando l'uomo si pone problemi di carattere morale a partire dalle nuove possibilità offerte dalla tecnica, si pensi alla biogenetica, scopre che i problemi sono già cambiati, risolti pragmaticamente, e nuovi. Il suo ritardo diventa organico.

Lo stesso problema vige per qualsiasi altro ambito disciplinare. Anche la riflessione scientifica marca un ritardo rispetto all'evoluzione tecnologica. Le possibilità più bizzarre, attraverso la tecnologia, diventano non solo possibili, ma in parte sono già state realizzate prima ancora di essere state davvero pensate. Pellicole del genere fantascientifico di pochi anni fa sono già divenute "archeologia". Si manifesta sempre più il fatto che tutto ciò che è possibile viene realizzato, più prima che poi.

Ad esempio lo sviluppo dell'informatica e le nuove possibilità comunicative attraverso *Internet/Intranet* pongono problemi nuovissimi (ad esempio le comunità virtuali), quando quelli precedentemente posti, ad esempio le influenze e le conseguenze dell'impatto del mezzo televisivo sulla società, non sono affatto risolti.

Anche l'estetica, la filosofia dell'arte, l'arte, in rapporto all'evoluzione strepitosa delle tecnologie si trovano nella medesima situazione. L'arte è posta in questione dalla tecnica in modi diversi dal passato. La nascita della tecnica fotografica ha modificato in modo importante lo sviluppo della pittura, ma la fotografia, che oggi a pieno titolo può essere considerata in alcuni casi forma d'arte, non ha sostituito o arricchito la pittura. Ma oggi il contesto è differente, non solo l'artista difficilmente riesce a seguire lo sviluppo delle nuove tecniche in rapporto alla propria attività, ma sempre più queste tecnologie svolgono con maggiore efficacia compiti che nella tradizione erano attribuiti all'arte. Pensiamo ad esempio alla sperimentazione delle possibilità di nuove tecniche effettuata dai tecnici prima ancora che dagli artisti.

I Futuristi, all'inizio del secolo XX, e poi gli Spazialisti nella prima metà del secolo, immaginavano l'artista del futuro come l'araldo delle nuove tecnologie, essi stessi utilizzavano scoperte tecniche recenti per produrre arte. L'artista del futuro era immaginato come il creativo capace di utilizzare le strumentazioni tecniche più innovative; oggi la sperimentazione creativa è assunta da chi le tecnologie le sviluppa, fa parte del processo tecnologico e non più artistico.

Ad artisti che hanno sperimentato le nuove possibilità tecniche offerte dall'elettronica (pensiamo alla videoarte o arte elettronica) si sono sostituiti tecnologici che

---

na non ci sentiamo heideggeriani, e le nostre proposte interpretative si differenziano nettamente da quelle del filosofo di Messkirch. Non intendiamo neppure restaurare concezioni metafisiche desuete. Crediamo semplicemente che l'universo tecnologico moderno-contemporaneo si differenzi notevolmente da quello antico e medioevale, per delle caratteristiche comuni che ci pare di poter delinearne. Se ci sono dei caratteri comuni possiamo parlare di *un* universo (sebbene differenziato internamente).

propongono sul mercato strumenti in grado di passare dall'immagine alla musica o al suono elettronicamente per fini ludici.

Non è sufficiente che l'artista utilizzi nuove tecnologie per risolvere il rapporto arte-tecnica, anche per l'artista è necessaria una riflessione sul senso sia della tecnica sia dell'arte. Ciò procura ritardi ma non sempre questi sono da considerarsi negativamente. Anche il filosofo dell'arte, il filosofo che si occupa di estetica, deve fare un passo indietro, al fine di sapere se il suo ambito disciplinare sia quello dell'arte o non piuttosto, oggi, quello della tecnica (la tecnica come estetica, o l'estetica della tecnica, sulla scia ad esempio dello spirito Futurista?).

Secondo Martin Heidegger la questione della tecnica non è un problema tecnico. La tecnica non è solo uno strumento dell'uomo che può essere utilizzato bene o male, la tecnica di per sé non è neutrale; essa stessa è una forma di pensiero, un'impulsione fondamentale nella storia del pensiero. Per un certo periodo Heidegger ha collocato la tecnica moderna e contemporanea nella "storia dell'essere". Non gli interessava riproporre una filosofia della storia, che per altro ha contribuito ad affossare. La tecnica non era per Heidegger semplicemente un prolungamento e un potenziamento della sensibilità umana, uno strumento di conoscenza e di modificazione del mondo e della natura, ma una manifestazione dell'essere. La tecnica contemporanea non sarebbe esclusivamente una creazione dell'uomo, piuttosto una possibilità ontologica; una possibilità dell'essere che si manifesta. L'uomo non crea l'essere (né se stesso, neppure con le nuove possibilità offerte dalla tecnica), semmai, secondo Heidegger, cura l'essere (o lo nega, o si ribella ad esso), scopre le varie manifestazioni del logos dell'essere. La tecnica andrebbe pensata anche come svelamento dell'essere e delle sue possibilità.

Svelamento è una possibile traduzione di *aletheia*, parola greca che si rende comunemente con *verità*: non-nascondimento. Il filosofo può porsi la questione della verità della tecnica, come può porsi la domanda della verità di qualsiasi cosa. La prospettiva nella quale ci muoviamo è diversa: affermiamo che la tecnica nella sua essenza (che non è, come ricordato, un aspetto tecnico) svela qualcosa dell'essere, della realtà. In questa prospettiva la tecnica svela, attraverso le proprie vie, la realtà, ne è una sua manifestazione al di là delle invenzioni e creazioni dell'uomo. Il fatto che l'uomo abbia realizzato questa possibilità non significa affatto che sia lui a determinarla. L'uomo, ad esempio, può decidere di uccidersi, ma può farlo solo perché è mortale, altrimenti non potrebbe farlo. Non dipende da lui essere o non essere mortale. La tecnica è uno svelamento dunque ha a che fare con la verità.

Ma come e perché inserire in questo discorso l'arte, o più in generale, la riflessione estetica? È una via conveniente da seguire o è solo un sentiero secondario che in fin dei conti interessa solo agli addetti ai lavori? Dal momento in cui scriviamo questo articolo siamo della prima opinione. La posta in gioco è quella di aprire delle vie feconde, attraverso la riflessione delle relazioni arte-tecnica e verità, per interpretare la nostra esistenza nel mondo della tecnica.

### 1.2. Un'ipotesi di lavoro: la metafora della vicinanza-distanza

Martin Heidegger tenne nel 1950 una conferenza intitolata *Das Ding* presso l'Accademia di Belle Arti bavarese. Il luogo in cui questa conferenza fu pronunciata fa pensare che in qualche modo il tema era inerente l'arte, anche se Heidegger non lo disse esplicitamente. Il tema della cosa era già stato da lui affrontato nel 1935 in una conferenza svolta per la Kunstwissenschaftliche Gesellschaft di Friburgo in Brisgovia intitolata *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In questo caso già il titolo del saggio faceva esplicito riferimento all'arte. Quella conferenza contribuì notevolmente a promuovere una riconsiderazione da parte dei filosofi del carattere disvelante dell'opera d'arte, in contrasto con quella tradizione che l'aveva relegata nell'ambito del fantastico, del sentimento, dell'immaginario, del piacere; tradizione che aveva attribuito alle scienze il compito di occuparsi della verità e della spiegazione del reale.

Nella relazione del 1935 Heidegger si interrogava sull'essenza dell'arte domandandosi in che modo si differenziasse dalle pure e semplici cose. Analizzando queste ultime egli pose la questione della loro essenza: «In che consiste il carattere di cosa di queste cose?»<sup>3</sup>. Dopo aver ricordato diverse interpretazioni dell'essenza della cosa, ha parlato del concetto di mezzo, in quanto riteneva che la cosa-mezzo fosse posizionata ad un livello intermedio fra la cosa e l'opera d'arte.

A titolo d'esempio analizzò una cosa-mezzo assai comune: un paio di scarpe da contadino. Non interpretò l'essenza degli scarponi a partire dagli oggetti scarponi, ma da una rappresentazione sensibile degli stessi in un dipinto di Van Gogh. Il quadro non è una mera copia di una cosa-mezzo bensì il luogo dello svelamento di ciò che le scarpe sono nella loro essenza in quanto mezzi. Questa essenza era per Heidegger la fidatezza. «L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità... è solo nell'opera e attraverso di essa che viene alla luce l'esser-mezzo del mezzo»<sup>4</sup>. Nel dipinto si manifesta di più che il mezzo stesso, si svela il mondo del contadino. Venire alla luce significa svelarsi (*aletheia*). Secondo Heidegger nell'opera d'arte la verità dell'ente si poneva in opera, si manifestava; il mezzo si svelava per quello che era (oltre il suo essere oggetto d'uso).

Ponendosi in opera, la verità (la verità dell'essere) si svela, e questo è il significato di bellezza. Per Heidegger (contro Kant) il bello non era «relativo al piacere»<sup>5</sup>, ma al farsi evento della verità. La conferenza del '50 ha sviluppato quella del '35.

La prima parte della conferenza *Das Ding* trattava dell'essenza della tecnica contemporanea. Nell'articolo del '35 Heidegger aveva messo in rapporto l'opera artistica e la cosa-mezzo, nel saggio del '50 poneva in relazione la cosa e la tecnica contemporanea che ha caratteristiche molto differenti rispetto al semplice mezzo. Sebbene Heidegger, nel saggio del '50, non avesse parlato esplicitamente di arte, la sua con-

cezione di arte era la chiave per interpretare l'essenza della cosa, interpretazione che metteva in contrapposizione il mondo della cosa e quello della tecnica.

Heidegger ha parlato di vicinanza e di distanza in relazione alla tecnica contemporanea. Le moderne tecnologie permettono un vertiginoso accorciamento delle distanze. I mezzi di trasporto permettono di giungere in poche ore dove una volta ci si impiegava mesi per arrivare. I mezzi di comunicazione di massa, e in particolare la televisione, conducono «all'eliminazione di ogni possibilità di lontananza»; televisione che «ben presto coprirà e dominerà tutta la complessa rete delle comunicazioni e degli scambi tra gli uomini»<sup>6</sup>.

Oggi, a cinquant'anni da quelle affermazioni, non solo non possiamo che confermare la tendenza indicata da Heidegger, ma dobbiamo riconoscere che l'accelerazione della velocità e l'accorciamento dello spazio e del tempo sono concetti che conducono lo sviluppo tecnologico. La globalizzazione si fonda anche sullo sviluppo tecnologico che incide in modo capillare su tutti gli aspetti dell'esistenza quotidiana. A caratterizzare la nostra epoca non è tanto la velocità dei mezzi di trasporto (aerei, missili...), quanto quella dei mezzi di comunicazione di massa, e soprattutto la diffusione dei computer da tavolo e portatili sui quali è installato Internet.

Heidegger distingueva tra un senso meramente quantitativo di distanza-vicinanza e uno qualitativo. La riduzione fisica dello spazio e del tempo non equivale ad una autentica vicinanza: «Che cosa accade quando attraverso l'eliminazione delle grandi distanze tutto è ugualmente vicino e ugualmente lontano? Che cos'è questa uniformità nella quale tutte le cose non sono né lontane né vicine, e sono come senza distanza? Tutto fluisce e si confonde nell'uniforme assenza di distanza?»<sup>7</sup>.

Ciò che continuava a mancare, secondo Heidegger, è la vicinanza di ciò che è. In questo discorso Heidegger intendeva il concetto di vicinanza-distanza come differenza. Delinea una opposizione terminologico-contentutistica tra uniformità, confusione, uguaglianza da una parte e differenza dall'altra: l'annichilimento di ogni distanza-vicinanza prodotta dalla tecnologia è l'annichilimento della differenza.

L'essenza del mezzo, che era stato il tema centrale della conferenza del '35, non è l'essenza della tecnica: il mezzo implica una differenza, la tecnica l'annulla. Il mezzo è una cosa, la tecnica no. Il mezzo permette all'uomo di accedere ad un mondo, è implicita la differenza tra uomo, mezzo e mondo. La tecnica è essa stessa un (il) mondo, non vi è dietro nulla, l'uomo stesso diventa risorsa, fondo a disposizione di questo mondo tecnologico.

In un dialogo fra Werner Heisenberg (uno dei fondatori della meccanica quantistica) e Heidegger<sup>8</sup>, lo scienziato affermava che la tecnologia moderna ha creato de-

<sup>6</sup> M. HEIDEGGER, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954 (tr.it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1985, p. 109).

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Il contesto di questo dialogo era una serie di conferenze organizzate dalla *Bayerische Akademie der Schönen Künste* sotto il titolo *Die Künste in technischen Zeitalter*.

<sup>3</sup> M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950 (tr.it.: *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 2).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 64.

gli strumenti così potenti che si sono sostituiti alla natura, essi stessi sono il nord (l'orientamento) dello scienziato e dell'uomo. La tecnica e le macchine da essa prodotte, hanno alterato i rapporti fra uomo e natura. Il destino dell'uomo tecnologico sembra essere quello dell'assenza di ogni differenza. In altre parole la tecnologia contemporanea tende ad una totalizzazione di se stessa che i mezzi e gli strumenti della tradizione non avevano mai preteso. «Noi siamo, dice Heisenberg, nella stessa situazione di un capitano di mare la cui bussola non obbedisca più all'azione magnetica del Polo (la Natura), ma unicamente a quella determinata dalla massa d'acciaio della nave»<sup>9</sup>.

Nell'articolo del 1935 Heidegger ricercava l'essenza dell'essere mezzo attraverso l'interpretazione di un'opera d'arte. Sarà possibile seguire una via analoga per interpretare l'essenza della tecnica? Sulla questione torneremo nelle conclusioni.

### 1.3. *Strutturazione del saggio*

La prima parte del testo espone lo sfondo problematico del rapporto tra arte, tecnica e verità che in prima battuta sembra avere origini storiche ben individuabili. In particolare la spaccatura tra universo artistico e universo scientifico-tecnico, in rapporto alla questione della verità, sembra essere un problema esclusivamente moderno anche per il fatto che la tecnica moderna è qualcosa di molto differente da quella antica.

La seconda parte del saggio esplicita alcuni elementi di conflittualità tra mondo artistico e verità nell'Antichità e nel Medioevo. Sono ricordate le differenti impostazioni del problema da parte di Platone e di Aristotele che influenzano tutti i dibattiti successivi sul rapporto arte e verità. Viene fatto riferimento anche alle lotte tra iconoclasti e iconodoli.

La terza parte esplicita l'impostazione sostanzialmente iconoclastica di buona parte dell'arte del nostro secolo, ed evidenzia alcuni aspetti del rapporto tra arte, tecnica e verità nel mondo contemporaneo.

Le annotazioni conclusive si propongono di aprire possibili scenari che possono fare da sfondo ad una possibile reinterpretazione del rapporto arte-tecnica/verità, sia attraverso un ripensamento dell'arte intesa come mimesis (e non come creatività), sia della retorica intesa come struttura del linguaggio (e non come complemento aggiuntivo).

## 2. LA SEPARAZIONE TRA UNIVERSO ARTISTICO E SCIENTIFICO-TECNICO IN RAPPORTO ALLA QUESTIONE DELLA VERITÀ

### 2.1. *Separazione tra arte e tecnica nelle estetiche moderne*

La concezione di bellezza, e di arte, espressa da Heidegger nel saggio del 1936 è per molti aspetti classica. Anticamente non era delimitata una teoria delle belle arti

rispetto alla concezione generale di tecnica, questo perché «il concetto greco di *techné* (e anche quello latino di *ars*) ricopre infatti agevolmente sia ciò che denominiamo *arte*, sia ciò che denominiamo *tecniche*»<sup>10</sup>.

Nella sensibilità estetica moderna questa assenza di distinzione appare quasi fastidiosa. Dopo la teorizzazione kantiana dell'artista come genio e dell'estetica come regno del gusto, del sentimento, della bellezza e del piacere; dopo che (già dal Barocco, ad esempio da Francesco Bacone) l'essenza dell'arte è stata fondata sulla fantasia e sull'immaginazione; dopo che l'arte, o meglio l'estetica e in seguito la filosofia dell'arte sono nate; dopo che le belle arti hanno trovato un loro ambito disciplinare autonomo, sembra strano pensare che per i greci l'arte non si distinguesse dalla tecnica.

L'opera d'arte è ancora spesso interpretata come espressione autentica dell'interiorità del sentimento e dell'emozione dell'artista. È necessario risalire all'origine delle estetiche moderne per comprendere i fondamenti della distinzione tra tecnica ed arte.

La bellezza più elevata, per Kant, è quella libera (vaga). Essa non è legata a nulla, a nessuna conoscenza, o interesse, o realtà; essa astrae da tutto ciò. La tecnica al contrario è volta all'utile, all'efficace, alla conoscenza, alla misurazione e alla trasformazione della natura per motivi che nulla hanno a che fare con la bellezza libera e disinteressata: con la tecnica l'uomo è *interessato* a modificare la realtà a suo favore. La tecnica si adegua ad esigenze specifiche, risponde a questioni pratiche. Hegel nella sua Estetica sostiene che la fine della forma d'arte romantica conduce ad un'arte che va oltre se stessa, un'arte che non intende più rappresentare nulla, un'arte libera di utilizzare qualsiasi materia o tecnica. «Oggi l'artista, il cui talento e genio si è liberato per sé dalle precedenti limitazioni ad una forma d'arte determinata, dispone a suo piacimento di ogni forma come di ogni materia»<sup>11</sup>. L'arte intende «liberare se stessa dal contenuto rappresentato... ben oltre ogni penoso intreccio con la limitazione della realtà»<sup>12</sup>.

L'arte «non ha altra vocazione se non quella di trarre ad adeguata e sensibile presenza quel che è in se stesso contenuto»<sup>13</sup>. Il culmine (il compimento e dunque la fine) dell'arte romantica si manifesta nell'umorismo del comico grazie al quale si dissolve ogni unità tra la libera soggettività e ogni contenuto oggettivo, e particolare: «a questo culmine la commedia conduce al contempo alla dissoluzione dell'arte in generale»<sup>14</sup>.

Per Hegel tutte le arti hanno come fine quello di rappresentare in apparenza e forma reale l'eterno e il divino, ciò che è in sé e per sé vero. La commedia però non rappresenta nulla di ciò, anzi la sua tecnica e di per sé auto-distruttiva, non produce l'assoluto a realtà. Nella commedia la presenza dell'assoluto non compare più in un

<sup>10</sup> G. SALMERI, *L'arte imita la natura*, in AA.VV., *Sirana Presentza*, a cura di M. Amadò, Aspasia, San Giovanni in Persiceto (Bologna), 1997, p. 136.

<sup>11</sup> G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955 (tr.it. *Estetica*, Einaudi, Milano 1976, tomo I, p. 684).

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 676-683.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 684.

<sup>14</sup> *Ivi*, tomo II, p. 1380.

<sup>9</sup> P. CHIODI, *Il problema della tecnica in un incontro fra Heidegger e Heisenberg*, in "Aut-Aut" 32 (1956), 92.

unione positiva con i caratteri dell'esistenza reale «bensì si affermano solo nella forma negativa secondo cui tutto ciò che all'assoluto non corrisponde si elimina e solo la soggettività come tale si mostra, in questa dissoluzione, certa di se stessa ed in sé rassicurata»<sup>15</sup>. Con ciò appunto l'arte si dissolve. La verità in sé, l'assoluto, si manifesta solo nella dissoluzione dell'arte, e dunque nella dissoluzione delle materie e delle tecniche dell'arte. Per Hegel l'arte ha a che fare con la verità, anche se solo nella sua dissoluzione.

Gran parte dei fenomeni artistici dell'arte tra la fine del XIX secolo e buona parte del XX, si possono interpretare con la chiave interpretativa fornita da Hegel (e in parte dalle estetiche di matrice idealistica successive). Da una parte l'arte diviene libera di utilizzare qualsiasi materia o tecnica senza però alcun fine oggettivo, rappresentativo, senza anzi nessun fine. Il genio diviene un'artista che va oltre l'arte, oltre l'opera, oltre l'operare, oltre se stesso. Solo nella dissoluzione delle proprie opere - dato che nessuna di esse può corrispondere all'assoluto - si svela ancora l'assoluto.

Marcel Duchamp, tra i più importanti artisti della prima parte del XX secolo, da grande umorista, fa opere senza farle (*ready-made*), e poi non fa opere per farle (giocaccia a scacchi). Non conta più l'opera ma solo l'atto creativo, il gesto (si pensi alle opere di Jackson Pollock e di Lucio Fontana). Nell'arte concettuale è affermato solo il concetto e non più il gesto, dove il concetto nega il concetto (Joseph Beuys...), dove l'arte sembra essere l'assenza dell'arte.

Tutto il contrario della tecnica contemporanea volta a presentarsi sempre più potente e veloce ed efficace, utile, facile da usare, presente massicciamente nel mondo, nella vita di tutti i giorni. Ogni scoperta scientifica deve trovare al più presto una traduzione tecnica che permetta di applicarla, ogni ricerca si applica a un dato del reale attraverso la tecnica.

La tecnica si rapporta alla scienza fondata sulla ragione che intende svelare (verità) il reale; la natura, l'arte è relata alla fantasia, all'immaginazione con fini che di certo non sono quelli di dominare o modificare il mondo praticamente. L'arte non è una tecnica di svelamento del reale, nessuno chiede all'artista di dire come è fatto un atomo, o di spiegare rigorosamente la costituzione sia ondulare sia corpuscolare della luce; nessuno va a farsi operare le tonsille da un artista.

## 2.2. Quando l'arte era scienza

Il divorzio tra arte e scienza e tecniche, precede di fatto la nascita delle Estetiche moderne. I motivi vanno ricercati sia nel tentativo di fondare l'arte con categorie diverse da quelle della scienza (la fantasia, l'immaginazione, si pensi, in proposito, al già citato Francesco Bacone e a Giambattista Vico), sia nello sviluppo delle scienze e della tecnica. Ma tali motivi non sono ricollegabili alla nascita dell'epoca moderna. Infatti ai suoi albori scienza ed arte ancora si identificano anche se in modo molto diverso

rispetto alle opere antico-medioevali. Esplicitiamo questa differenza facendo riferimento a due opere, una sorta nel contesto medioevale, una in quello moderno.

Prendiamo ad esempio il narcece del timpano di Vézelay del XII secolo. Questa opera, che al centro rappresenta la Pentecoste (ma come ha ben rilevato Rémi Brague, è anche un Giudizio universale<sup>16</sup>), non è un'immagine nel senso moderno. L'immagine secondo la concezione iniziale della modernità si sviluppa parallelamente a quella di spazio. In termini moderni lo spazio è quello della visione, ovvero lo spazio concesso dal punto di vista prospettico dell'uomo. Il mondo è inteso come immagine del mondo<sup>17</sup>.

Lo spazio è misurabile per il fatto che è paragonato all'uomo. L'immagine moderna è quella che rende il mondo oggettivo, ovvero gettato contro l'uomo stesso che diviene soggetto (*sub-iectum*): fondamento di ogni misurazione del mondo stesso. È questa concezione di uomo come soggetto della misurazione del mondo a fondare la scienza moderna.

Anticamente oltre a questa possibilità di concepire lo spazio ve ne erano altre che si accostavano l'una con l'altra. La Pentecoste di Vézelay non è propriamente un'immagine, caso mai è un accostamento organico di immagini diverse, rappresentate da punti di vista distinti; i diversi *quadri* accostati hanno anche differenti proporzioni. L'immagine dell'inizio della modernità è simultanea e riprodotta da un unico punto di vista sia spaziale sia temporale. L'opera scolpita sul timpano di Vézelay si sviluppa in diversi tempi: in essa è raccontato sia il passato, sia il presente sia il futuro escatologico. San Pietro è rappresentato due volte, in diversi contesti spaziali e temporali<sup>18</sup>.

Boris Uspenskij ha giustamente rilevato come in molte descrizioni di opere nel Medioevo, destra e sinistra erano rovesciate secondo la nostra prospettiva<sup>19</sup>. Destra e sinistra lo sono rispetto all'opera, come avviene in un'aula di tribunale dove destra e sinistra lo sono rispetto al giudice. Solo con la nascita dell'immagine moderna si rovescia l'attribuzione spaziale della destra e della sinistra perché il centro diventa chi guarda, e questo è ovvio dal momento che l'immagine è costruita secondo un unico punto di vista spaziale-temporale.

La Pentecoste di Vézelay più che un'immagine è un testo scritto con caratteri ideografici, un testo che va letto, un racconto che narra la verità della nostra esistenza, ma anche di tutto il cosmo. La fascia circolare di medaglioni esterna rappresenta il tempo nel suo scorrere in senso ciclico. La fascia più interna rappresenta lo spazio, o

<sup>16</sup> Rémi Brague, *Sul Timpano di Vézelay*, in *Quaderni di "The Foundation For Improving Understanding Of the arts"*, 2, Jaca Book, Milano 1988.

<sup>17</sup> M. HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes* (tr.it.: *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, pp. 71-101).

<sup>18</sup> Una volta lo troviamo vicina a Cristo, sulla sua destra, insieme agli altri apostoli, facilmente riconoscibile per gli attributi della chiave e del libro chiuso (San Pietro serba la Parola), e in un altro luogo insieme a San Paolo, sotto la scena centrale, sulla sinistra di Cristo, a simboleggiare l'accesso alla Chiesa per tutte le genti.

<sup>19</sup> B. USPENSKIJ, *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Il Mulino, Bologna 1996.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

meglio i quattro punti cardinali del mondo. Cristo invia gli apostoli in tutto il mondo per annunciare la buona novella. In questi spazi sono collocati gli uomini di tutto il mondo, di tutte le religioni e razze. Nella fascia orizzontale inferiore compaiono sia il popolo ebraico sia quello pagano, tutti chiamati ad entrare nel nuovo regno.

Nell'opera sono indicati anche gli elementi fisici del cosmo (acqua, terra, fuoco, aria) espressi con simboli grafici. La testa di Cristo e l'aureola rappresentano il nuovo sole che ha già vinto il tempo e lo spazio, e conduce verso il regno escatologico.

Il racconto, che ha un valore cosmico intende descrivere la vera realtà: la verità svelata da Cristo, la verità cosmica che è Cristo. Non è un'opera creata secondo criteri di gusto e di piacere: l'opera deve dire la verità, svelare la realtà ultima nella quale tutti gli esseri umani sono inseriti. Quest'opera non prevede spettatori esterni dato che tutti sono contenuti in essa (nel tempo, nello spazio, o pagani o ebrei o cristiani...). I consulenti degli artisti del tempo erano gli scienziati di allora, i teologi e i filosofi in primo luogo. Gli artisti stessi erano scienziati nella loro capacità di tradurre i racconti veritieri della realtà dal linguaggio ad un codice iconografico. Oggi diremmo che erano scienziati della traduzione semiotica dal testo all'icona. Erano scienziati nel senso di studiosi di tale traduzione *in modo rigoroso*, con finalità narrative, teologiche, descrittive e pedagogiche.

Anche gli artisti dell'Umanesimo e quindi del Rinascimento italiano, assertori e creatori del concetto d'immagine e di spazio dell'inizio della modernità, erano condotti dall'intenzione di svelare la realtà.

È stato giustamente detto che i primi scienziati in senso moderno furono gli artisti, sia gli architetti (ad esempio Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti) sia i pittori (ad esempio Antonello da Messina e Leonardo da Vinci).

Lo sviluppo della prospettiva era inteso a riprodurre la realtà così come essa è. Prendiamo ad esempio il dipinto di Antonello da Messina, intitolato San Girolamo nello studio, del 1474. L'opera d'arte è concepita da Antonello come finestra attraverso la quale guardare il mondo reale, così come è fatto. L'immagine è costituita da una finestra, ne vediamo gli stipiti esterni, l'arco superiore, il davanzale sul quale stanno una quaglia e un pavone. La finestra permette al nostro sguardo di accedere ad un ampio edificio. Al centro dello stesso vi è San Girolamo intento a leggere nella sua biblioteca. In basso si stende fino alla parete di fondo dell'edificio un pavimento di piastrelle che ci permette di valutare l'ampiezza dei locali e la prospettiva dalla quale osserviamo. In alto si sviluppano delle volte, a destra e a sinistra dei colonnati, tutti elementi architettonici che rivelano con esattezza l'ampiezza dello spazio. Sul fondo vi sono delle ampie aperture che concedono al nostro sguardo di proseguire oltre l'edificio verso il paesaggio, percorso che idealmente spazia sino all'infinito. Sulla destra - rispetto allo spettatore - tra il fondo dell'edificio e lo studio di San Girolamo cammina un leone. Gli animali, oltre al loro significato simbolico, sono funzionali (come lo stesso Girolamo) alla misurazione dello spazio (lo sono anche le varie illuminazioni). Noi possiamo paragonare la grandezza di tali figure tra loro per determinare le distanze tra noi e le figure stesse descritte nel quadro. Possiamo dire che siamo a circa due-tre metri dalla finestra, e possiamo dominare visivamente e gradualmente lo spazio sino all'infinito.

La prospettiva, ovvero il nostro punto di vista monocularmente inteso, è centrale (lo capiamo dalla simmetria degli stipiti della finestra, dalla direzione delle piastrelle e dei colonnati). Questa immagine è paragonabile ad un'istantanea.

Leonardo da Vinci era tanto scienziato quanto artista. Non era un eclettico, non faceva due cose ma una sola. I suoi studi della visione che traduceva in dipinti erano volti a rappresentare la realtà con metodologie molto più sofisticate rispetto ad Antonello da Messina. Ad esempio aveva teorizzato la prospettiva aerea<sup>20</sup>, al fine di riprodurre in laboratorio (la tela) la realtà nel modo più esatto possibile. Non c'era alcun contrasto tra arte, tecnica e scienza: l'opera d'arte cercava di svelare la realtà nella sua verità.

Non esistevano geni nel Medioevo e neppure nel Rinascimento. Michelangelo e Leonardo erano degli eccellenti artigiani, e Leonardo anche uno straordinario scienziato (chiamato a dare consulenze scientifiche e tecniche di tutti i generi). Dovevano guadagnarsi gli appalti messi a concorso come tutti gli altri, svolgevano il loro mestiere.

I primi scienziati furono gli artisti a motivo della metodologia e degli strumenti da loro utilizzati. Facevano delle ipotesi: la prospettiva centrale è una legge della visione del mondo; verificavano la loro ipotesi in un laboratorio (l'architettura, la tela) riproducendo la realtà secondo le leggi scoperte.

I pittori erano studiosi di ottica in senso rigoroso e svilupparono questa disciplina in una prospettiva fisica e astrologica. Galileo Galilei, emblema dello scienziato moderno, non a caso era anche uno studioso di ottica<sup>21</sup>. In epoca illuminista Giovanni Antonio Canalotto utilizzò per dipingere un obiettivo grandangolare per definire le immagini.

Solo in seguito iniziò la lacerazione tra arte e tecnica, tra arte e scienza, e si trovarono nuovi fondamenti per l'arte. Uno dei motivi di questa differenziazione è meramente tecnico, l'artista non era più in grado di seguire l'evoluzione strepitosa della tecnica. Tecnologia che spesso permetteva di assolvere molto più semplicemente alcuni dei compiti prima attribuiti all'artista (la nascita della fotografia in rapporto ai ritratti).

L'artista è stato costretto anche dall'evoluzione tecnologica a ritagliarsi propri specifici settori. La nascita della concezione moderna di spazio e di tempo, e di conseguenza la possibilità di misurare il mondo a partire dal punto di vista dell'uomo, ha affossato le capacità dell'artista di misurare il mondo con la stessa efficacia dello scienziato che inventa tecnologie molto più raffinate per adempiere allo stesso scopo.

Il divorzio non è perenne. Il limite della prospettiva lineare monoculare, anche con tutte le sofisticate correzioni che si sono succedute (e dunque della concezione di immagine moderna), ha spinto artisti a cercare altre vie per l'arte pur mantenendo la pretesa di decrivere la realtà. Nell'ambito della crisi della pittura neoclassica illuminista, sorsero pittori che, come Jean Antoine Gros e Jean-Louis-Théodor Géricault,

<sup>20</sup> L'aria costituisce un filtro tra noi e le cose e quindi nella nostra visione più le cose sono lontane e meno risultano definite e tendono ad un azzurro-verdognolo uniforme.

<sup>21</sup> Il concetto di immagine moderna qui ricordato non si esaurisce nella pittura rinascimentale. Sarà poi la scienza, attraverso le sue tecniche, a evolvere il concetto spaziale di quegli artisti. Galileo Galilei sviluppa tecniche e ipotesi scientifiche volte a definire con il massimo rigore il concetto di spazio moderno.

iniziarono a guardare la realtà senza le maschere culturali neoclassiche. Questi moti sfociarono nel Realismo e quindi nell'Impressionismo. I pittori Impressionisti cercavano di riprodurre la realtà non più con delle regole prospettiche ereditate dalla tradizione classica o rinascimentale, ma attraverso la pura visione. Alcuni di essi studiavano e ipotizzavano con metodi (pseudo) scientifici le varie teorie del colore e della visione.

È stato merito di Cézanne aprire la possibilità agli artisti di superare la tirannia della visione prospettica monoculare, e sull'analisi delle sue opere si sviluppò ad esempio il Cubismo che non a caso riprendeva metodologie artistiche diffuse nel Medioevo: i cubisti cercarono di dipingere sulla tela cose viste da più lati contemporaneamente; dipingevano cose viste con prospettive diverse, prospettive che potevano essere colte solo ruotando attorno ad esse e perciò in diversi momenti, e le riproducevano in un unico spazio bidimensionale.

Questi dati sono segno di un profondo cambiamento nelle concezioni artistiche, mutamenti che rivendicano il rapporto privilegiato dell'arte con la realtà, nell'intento di svelarne l'essenza, l'origine, il principio<sup>27</sup>.

### 3. CONFLITTI TRA ARTE E VERITÀ NELLE EPOCHE PREMODERNE

Per proseguire nella nostra indagine sul rapporto arte-tecnica e verità è opportuno percorrere la via verso l'originario. È vero che nell'Antichità e nel Medioevo vi erano concezioni più armoniche tra arte e verità, ma è altrettanto vero che i conflitti tra di essi hanno origine antiche. Epimenide incontra Aletheia nel suo decennale l'itinerario nella caverna cretese. Incontra la dea nel sogno e, destatosi, può solo ricordare e raccontare ciò che si è dissolto svegliandosi. Tra racconto e Aletheia vi è alterità, distanza, forse abissale come abissale, per Ferecide di Siro, è la verità «le nudità di Ctonie, che non si possono mostrare»<sup>28</sup>. In epoche e culture più diverse si è posta la questione di questo complesso rapporto, il più delle volte conflittuale.

#### 3.1. Aletheia come matrice oscura e insondabile nella mitologia greca

Aletheia, come detto, è la dea incontrata in sogno dall'asceta Epimenide; e da secondo Colli forse nessuno aveva visto prima. Secondo Giorgio Colli «Epimenide-

de porta entro di sé entrambi gli dèi della sapienza... Dioniso e Apollo»<sup>24</sup>. I due aspetti della sapienza si manifestano in modo contraddittorio, opposto «L'apparisciente figura apollinea emerge da un velato fondo dionisiaco»<sup>25</sup>. Vi è una duplicità negli stessi Dioniso e Apollo come gioco tra velatezza e appariscenza che si sdoppia. Si sdoppia nel senso che ciò che appare può risultare velato, ciò che è nascosto svelato. Sembra che Epimenide attinga dal mito di Arianna e Dioniso (di cui il Minotauro è l'apparenza). Il labirinto esprime il conflitto buio tenebroso e luce. Nel mito di Epimenide è avvenuta una inversione delle parti: la luce e non il buio è strumento d'inganno. Arianna fu ingannata dalla corona rilucente come fiamma, fatta da Efesto, dono di Dioniso. La luce inganna, secondo l'interpretazione di Colli, perché «fornisce una conoscenza, attraverso cui qualcuno subisce uno scacco. La luce rischiara il Labirinto per Teseo, e il danno cade sul Minotauro, l'apparenza di Dioniso. In cielo la corona illumina gli amanti, e questa conoscenza arma la mano di Artemide contro Arianna»<sup>26</sup>. Ciò che può immediatamente parere un risultato positivo della sapienza (della luce che permette di vedere, e vedere, per i Greci, significa sapere), può invece rovesciarsi in un inganno. La sapienza è difficile, la verità è difficile.

La parola non-nascondimento è enigmatica: non dice apertura, manifestazione, rivelazione, o meglio, dice queste cose negativamente. La doppia negazione ha evidentemente un significato. Tra svelamento e velamento vi è un'unità e una polarità ineliminabile. La doppia negazione mantiene nella parola la possibilità di un rovesciamento; perciò quello che è luminoso e aperto può ingannare e ciò che è nascosto serbare e salvare. Questa *dialettica* nella sapienza tragica greca è essenziale. La stessa è indice di una differenza, di un rapporto enigmatico. La verità, nel racconto di Ferecide è l'abissale. L'abissale è senza fondo, è non fondo, s-fondo. In esso si può cadere e «nell'abisso cade anche la conoscenza»<sup>27</sup>.

La parola *aletheia*, più che una doppia negazione, rimanderebbe a questo fondo enigmatico e abissale, ad una matrice oscura, feconda e insondabile. La verità, prima di tutto è lo *s-fondo* sul quale si stagliano le cose, la vita, il mondo e l'esistenza, nella loro singolarità.

La tragedia greca ha scelto come suo tema centrale questo sfondo scuro inteso come verità abissale sulla quale si svelano e vengono fuori tutte le cose. Le tragedie erano rappresentate nelle feste di primavera in onore di Dioniso, oscuro dio della contraddizione. Ciò che esprime la contraddizione è l'immediatezza, la contemporaneità degli opposti nel medesimo evento. Dioniso è l'impossibile perché ha gli attributi opposti, nello stesso tempo, attributi che gli appartengono e non appartengono nella medesima relazione con le cose e con tutta la vita. Dioniso non nasce sullo sguardo su un pezzo di vita, ma da un'occhiate su tutta la vita. E chi possiede e conosce *tutto* di tut-

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>26</sup> G. COLLI, *La sapienza greca*, p. 19.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Una delle principali chiavi per interpretare i fenomeni artistici della fine dell'800 e della prima parte del '900, è quello della ricerca dell'archetipo, del principio, dell'origine dell'opera d'arte (come si intitola il citato saggio di Heidegger del 1935). La ricerca dell'origine della visione muove già i pittori rinascimentali e impressionisti. La ricerca dell'origine conduce Paul Gauguin presso civiltà ritenute arcaiche (in Polinesia); Henri Matisse e Pablo Picasso studiano le immagini africane; Paul Klee è alla ricerca dell'originario negli elementi essenziali del linguaggio, colti anche nei disegni dei bambini; Alberto Giacometti guarda alle sculture etrusche... La ricerca dell'origine, del principio, delle cause tradizionalmente, è compito della ragione. Non è un caso che Heidegger amasse Paul Cézanne, e Georges Braque in particolare, artista che conosceva bene: andava nel suo studio e lo osservava dipingere.

<sup>29</sup> G. COLLI, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1992, vol. II, p. 22.

ta la vita? Questa totalità è enigmatica, ci appare solo come contraddizione: vi è la vita e la morte, il male e il bene, ma Dioniso è tutto insieme, rappresenta questa enigmatica totalità che nel linguaggio umano si manifesta solo come contraddizione. «Qui appunto sta l'origine oscura della sapienza. La tracotanza del conoscere che si manifesta in questa avidità di gustare tutta la vita, e i suoi risultati, l'estremismo e la simultaneità dell'opposizione, alludono alla totalità, all'esperienza indicibile della totalità. Dioniso è dunque uno slancio insondabile, lo sconfinato elemento acqueo, il flusso della vita che precipita in cascata da una roccia su un'altra roccia, con l'ebbrezza del volo e lo strazio della caduta; è l'inesauribile attraverso il frammentarsi, vive in ciascuna delle lacerazioni del corpo tenue dell'acqua contro le aguzze pietre del fondo»<sup>28</sup>.

Questa oscura, enigmatica verità che rappresenta Dioniso si può chiamare anche totalità. L'a- di *aletheia* racconta anche della totalità. La verità non può essere solo una parte, un aspetto piuttosto che il suo opposto o semplicemente il suo altro. L'enigma dell'esistenza, del cosmo e della sua nascita si rivolge ad una totalità che non è la semplice somma delle sue parti, è il principio, l'inizio, l'origine che trapassa in ogni frammento.

La tragedia greca, culmine dell'arte greca, esprime questa sapienza dionisiaca. Sapienza della matrice enigmatica, oscura, insondabile; consapevolezza che solo la totalità esprime la verità. E chi conosce tutto e tutti i fattori dell'esistenza e del cosmo se non il dio? Le ultime parole della tragedia *Edipo re* esprimono sinteticamente la contraddizione dell'esistenza di Edipo: «Abitanti di Tebe nostra patria, guardate, questo è Edipo l'uomo che seppa sciogliere gli enigmi, ed era potentissimo, la sorte di un tal uomo chi di questa città non l'ha invidiata? E voi guardate adesso a quale mare è giunto di sciagure. Non chiamate felice nessun uomo, aspettate a vedere l'ultimo giorno della vita sua, se riesce a varcare quella soglia senza aver sofferto alcun dolore»<sup>29</sup>. Per dire qualcosa di vero su qualcuno, è necessario conoscere tutti i fattori che costituiscono quell'esistenza, e dunque è indispensabile attendere sino alla sua morte.

Aristotele che, nelle sue opere sull'etica, tratta della felicità era ancor più pessimista: «Dobbiamo dunque non stimare nessun uomo felice finché vive, ma... attendere di vedere la sua fine? E se si deve ammettere ciò, forse egli è dunque felice dopo che è morto?... Se però non diciamo che è felice chi è morto... ma soltanto che si può stimare felice un uomo solo nella misura in cui egli è ormai fuori dai mali e dalle disgrazie, anche ciò è suscettibile di discussione. Sembra infatti che anche il morto, come per il vivo, sia pur egli non se ne accorge, ci siano bene e male, come ad esempio gli onori e i disonori, e in genere le fortune e le sfortune dei discendenti... Infatti a un uomo che sia vissuto felicemente sino alla vecchiaia e che sia altrettanto felicemente morto può accadere che avvengano dei mutamenti nei discendenti, alcuni dei quali

possono essere buoni... gli altri al contrario... Ma sarebbe assurdo che anche il morto cambiasse e divenisse ora nuovamente infelice; sarebbe però assurdo che la sorte dei discendenti non toccasse neppure per un istante i genitori»<sup>30</sup>.

In questa prospettiva si può dire qualcosa di vero su qualcuno solo conoscendo la totalità dei fattori che determinano quell'esistenza, compresa la discendenza: chi mai potrà dire nulla di vero su chiunque o su alcunché, e tanto più sugli dei?

Dove sono gli dei nelle tragedie di Sofocle? In apparenza non compaiono, si tratta di vicende di eroi. Ma nella tragedia di Sofocle l'uomo agisce sullo *s-fondo* del divino. Il processo tragico è lo svelamento (*aletheia*) di ciò che è già dall'inizio, è lo svelamento di ciò che esisteva già sempre, per mezzo di un togliere i veli (la graduale scoperta della propria identità per Edipo). Cosa si svela in questo processo? Non tanto le vicende e gli arcani dell'uomo ma il divino stesso.

La tragedia *Edipo re* è innanzitutto un ritratto di Apollo, ritratto paradossale ed enigmatico. Se dovessimo figurare questo ritratto dovremmo ricordare quella produzione vascolare dei greci che presenta un fondo nero sul quale si stagliano delle figure. Quel fondo nero è il ritratto di Apollo. Il dio è presente nella sua assenza, è visibile come invisibile, insondabile, matrice oscura di tutto. Nella tragedia di Sofocle si può indicare la nascita di ciò che i cristiani chiameranno teologia negativa.

### 3.2. Il conflitto arte/verità secondo Platone

Da una parte solo l'arte (il mito, la tragedia) può raccontare della verità, e dall'altra risulta una differenza abissale tra racconto e verità: il racconto dice dell'impossibilità di dire la verità in tutta la sua totalità, dice che la verità è un abisso insondabile dall'uomo sia con la razionalità sia con l'arte. Si può dire qualcosa di essenziale solo con discorsi contraddittori (Dioniso). Non è attraverso la razionalità umana, ma attraverso la follia (mania), che per Platone è all'origine dell'autentica sapienza<sup>31</sup>, che si può incontrare *Aletheia*. Solo nel sonno, nella malattia, nella possessione demonica, si può entrare in contatto con la dea, con il mondo degli dei. Platone afferma più volte questa convinzione. Il racconto mitico, artistico sembra essere l'unico in grado di raccontare la verità in quanto è ispirato (narrazione del folle dunque) ma proprio Platone pare essere il peggior nemico del mito e dell'arte, così almeno spesso si è interpretato.

Nella *Repubblica* Platone si è scagliato contro Omero, Esiodo e i Tragici; i loro poemi dovevano essere banditi dalla sua Repubblica innanzitutto per questioni politico-etiche: come si fa ad insegnare la giustizia ai cittadini se si racconta loro che gli dei sono ingiusti? Come insegnare ai guardiani a considerare vergognoso l'odio reciproco quando si racconta che gli dei si fanno guerra, si tendono insidie e si battono tra loro?

Queste parole, però, non parlano contro la poesia o l'arte, bensì contro i *conte-nuti* di quei racconti. Sarà infatti compito di chi conduce la repubblica ad obbligare i

<sup>28</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 15-16.

<sup>29</sup> *Edipo re*, *Edipo a Colono*, Garzanti, Milano 1994, p. 73.

<sup>30</sup> *Etica Nicomachea*, I (A), 10,10-30.

<sup>31</sup> *Fedro* 244 a-c.; *Timeo* 71 e - 72 a.



poeti a comporre i loro racconti secondo principi educativi<sup>32</sup>. Platone sa che questi racconti sono allegorici e che non riproducono eventi reali, ma la sua preoccupazione è che i giovani non siano in grado di giudicare, pertanto i racconti devono incitare alla virtù. I racconti sono finzioni, queste finzioni possono produrre beneficio se incitano alle virtù e maleficio in altri casi. Il male si manifesta quando il destinatario non si accorge che si tratta di finzioni.

Platone riteneva la pittura espressione elevatissima dell'arte, e proprio sulla pittura sembra fare le sue critiche più dure, non solo a livello etico, ma anche ontologico.

Nel libro X della *Repubblica* Platone ha parlato della pittura svolgendo un'analisi di carattere ontologico:

«Come chiameremo il falegname? non forse *artefice* [*demiourgos*] del letto?»

- Sì.

- E forse anche il pittore lo chiameremo artefice e facitore di una tal cosa?

- Per nulla.

- E che dirai allora che sia rispetto al letto?

- Così, disse lui, mi pare più appropriato denominarlo: «imitatore» [*mimētēs*] di ciò di cui quelli sono artefici.

- Bene, dissi io; chiami dunque «imitatore» quello della terza generazione [*trítou gennēmatos*] a partire dalla natura?

- Precisamente, disse.

- Tale sarà dunque anche il poeta tragico, se è imitatore, essendo di sua natura terzo dopo il Re e la verità, e così tutti gli altri imitatori<sup>33</sup>.

Come afferma Salmeri «il dipinto assomiglia a ciò che vuole ritrarre, potrebbe anche trarre in inganno un bambino, può utilizzare tutti gli artifici della prospettiva. Ma esso non è la realtà, tanto quanto la realtà sensibile imita la realtà ideale ma ne è tanto distante da non riuscire neppure nel suo *divenire* a sfiorare l'essere che tenta di riprodurre»<sup>34</sup>.

La posizione di Platone è ben nota, ogni immagine è lontana dal prototipo proprio in quanto immagine e per cui è una sorta di riduzione di essere del prototipo. Il dipinto di un letto non è un letto, noi non possiamo dormire su di esso, del letto non vi è che un aspetto, appunto l'immagine.

Vi è lontananza tra prototipo, idea della cosa, cosa, e apparenza della cosa. Sarebbe falso confondere l'immagine con la cosa, vedere la cosa laddove vi è l'immagine.

«[Socrate:] Osserva ora proprio questo: per quale scopo è fatta la pittura (*graphiké*) su ogni singola cosa? per imitare l'ente com'è, o ciò che appare (*phantámenon*) come appare, essendo imitazione dell'apparenza (*phantásmatos*) o della verità? [Glaucone:] Dell'apparenza, disse. [Socrate:] Lontana dal vero è dunque l'arte imitativa, e a quanto pare per questo fabbrica tutte le cose, perché tocca solo una pic-

cola parte di ciascuna cosa, e per di più una semplice immagine (*éidolon*). Per esempio, diciamo, il pittore ci dipingerà un calzolaio, un falegname e gli altri artigiani, senza conoscere affatto l'arte di nessuno di essi; eppure i fanciulli e gli uomini stupidi, se è un buon pittore, dopo che lui ha dipinto un falegname e mostrandolo da lontano, li riuscirà a ingannare facendo sembrare che sia veramente un falegname. [Glaucone:] Ecome!»<sup>35</sup>.

In questi passi Platone sembra davvero solo condannare l'arte, e in particolare la pittura. Insomma fingere vorrebbe dire ingannare. Ad esempio la pittura, nei suoi limiti imitativi (una sola prospettiva) cerca di ingannare il fruitore rispetto a ciò che vede, evidenziando solo l'apparenza e non l'essere.

In rapporto alla realtà, alla *Physis* ogni *mimesis* dell'uomo è solo una sua pallida immagine. La forma artistica pittorica non può creare verità, al massimo produce verosomiglianza. Ma la lontananza ontologica tra immagine e prototipo, condanna necessariamente l'arte ad allontanarsi dalla verità<sup>36</sup>?

### 3.3. La posizione di Aristotele

Aristotele non ritiene che necessariamente questa distanza ontologica allontani dalla verità. Aristotele in particolare approfondisce il concetto di imitazione e di linguaggio. Il poeta fa opera di imitazione, come un pittore o un altro artista figurativo, e riproduce delle cose. Per imitare il poeta utilizza il linguaggio.

Per Aristotele il linguaggio non sono le cose. L'imitazione si dà per mezzo di un linguaggio il quale può esprimere adeguatamente o meno la cosa. Il linguaggio indica le cose, a volte le imita. Per Aristotele l'istinto d'imitazione è connaturato agli uomini sin da fanciulli, «in ciò si distingue l'uomo dagli altri animali»<sup>37</sup>. L'uomo apprende per imitazione e prova piacere nell'imitare. L'attività imitativa possiede un carattere fortemente positivo nelle riflessioni di Aristotele.

La finzione può produrre qualcosa di verosimile, pur non essendo reale. Per Aristotele il verosimile non è detto allontani dalle cose stesse. L'imitazione del poeta, del pittore, dell'artista, ontologicamente parlando, è tre volte distante dal modello, ma ciò non toglie che la finzione imitativa possa condurci più vicino al *sensu* della cosa.

Aristotele, parlando del racconto, afferma: «Da quanto si è detto anche risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa... Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta

<sup>32</sup> *Repubblica*, X, 598, b1-e5.

<sup>33</sup> Sul rapporto generale tra arte, poesia e filosofia platonica rinviamo alle pagine di Giovanni Reale sul rapporto positivo tra filosofia e poesia, o se vogliamo tra filosofia come poesia, nel volume intitolato *Platone*, Rizzoli, Milano 1998, capitolo VI (Poesia e Logos).

<sup>37</sup> *Dell'arte poetica*, 4,1.

<sup>32</sup> Cfr. *Repubblica*, II, 378 a e seguenti.

<sup>33</sup> *Repubblica*, X, 597, d9-e8.

<sup>34</sup> G. SALMERI, *L'arte imita la natura*, p. 141.

quali fatti possono avvenire»<sup>38</sup>. Il poeta, l'artista non imita fatti reali, ma verosimili, cioè che potrebbero essere veri (reali), ma con una notevole distinzione rispetto allo storico che semplicemente espone una sequenza di vicende accadute. Lo storico è più vicino ai fatti esposti rispetto al poeta che li inventa, ma il *sensu* della storia è indicato dal poeta: «Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione generale, la storia del particolare»<sup>39</sup>.

Le sequenze di fatti elencati dallo storico non dicono ancora nulla sul *sensu* di quella sequenza. Che Socrate sia in viaggio o ad Atene, sono fatti che non dicono nulla sul *sensu* di essere in viaggio o ad Atene; invece i percorsi di Edipo da Tebe a Corinto, da Corinto a Delfi e da Delfi a Tebe rappresentano la vita dell'uomo nel suo destino mortale e imperscrutabile. La tragedia dice il *sensu* della vita dell'uomo anche se le vicende sono inventate.

La scienza per Platone e Aristotele è togliere il particolare dal suo allucinante isolamento e porlo in un insieme più grande, generale, universale, che sappia rendere ragione della sua essenza. Un frammento di coccio, trovato per terra non manifesta ancora il suo *sensu*; una volta che un archeologo scopre che si tratta di un frammento di un vaso conosce qualcosa in più. Ed è per questo processo di generalizzazione che per Aristotele la poesia è attività teoretica più elevata; perché indica il *sensu* delle cose oltre la loro frammentarietà. Per Aristotele la poesia può essere scienza.

Lo stesso discorso può essere fatto per l'immagine pittorica. Questa è la copia di una cosa, la quale ha un suo modello (idea) al di là della contingenza del particolare. Una brocca/vaso rientra nell'ordine e nell'idea universale di strumento artigianale volto a contenere del liquido. Un dipinto può evidenziare questo legame tra il particolare descritto e il suo universale, e se lo fa rinvia all'essenza della brocca molto più della brocca stessa semplicemente presente. In questo caso il possibile e il verosimile indicati dalla finzione mimetica sono più essenziali del mero oggetto lasciato nella sua contingenza in sé insensata. L'arte, dice ancora Aristotele, deve superare il modello che imita, cioè deve parlare del *sensu* e della necessità di ciò che nella sua immediatezza si presenta insensato e contingente. La verità, in termini presi a prestito dalla linguistica moderna, non sta nella veridicità della somiglianza, ma nel *sensu* del rapporto tra significante (convenzionale) e significato.

Aristotele, in *Dell'interpretazione*, chiarisce questo aspetto di verità nel seguente modo: «Infatti il falso e il vero concernono la congiunzione e la separazione. Ora i nomi, di per sé, e i verbi assomigliano ad un pensiero senza congiunzione e separazione, ad esempio *uomo* o *bianco*, quando non vi sia aggiunto qualcosa. Infatti non è ancora né falso né vero. Ececone la prova: ed infatti *capricervo* significa qualcosa, ma non è ancora vero o falso, se non sia stato aggiunto l'essere o il non essere, o in senso assoluto o secondo il tempo. Ebbene, il nome è una voce capace di significare secondo convenzione, indipendentemente dal tempo, della quale nessuna parte è ca-

pace di significare se presa separatamente... E il nome è secondo convenzione, poiché nessuno dei nomi è per natura»<sup>40</sup>.

Il nome (l'immagine) non è collegato per natura alla cosa significata, si tratta di una convenzione, a livello artistico di una finzione, la verità non risiede a questo livello. Se stesse a questo livello avrebbe ragione Platone e ogni immagine sarebbe necessariamente lontana dal modello, e perciò un inganno, o semplicemente una privazione di essere. Ma la verità abita in un processo, in una congiunzione, dove i significanti o il racconto - finzioni, sono in grado, in quanto finzioni riconosciute come tali, di rimandare al *sensu* di ciò che viene imitato.

La verità dell'imitazione sta non nell'essere copia esatta di ciò che è riprodotto, ma nella sua capacità di evidenziare la verità di ciò che è raccontato.

### 3.4. Lo sviluppo del conflitto Platone-Aristotele in quelli tra iconoclasti ed iconoduli<sup>41</sup>

Nella storia dell'arte e del pensiero successivo alla nascita della filosofia, si constata che il rapporto arte e verità è sempre stato trattato.

Ragioni contro l'arte hanno anche diverse origini, si pensi alla questione biblica della proibizione di fare immagini, o meglio idoli. In epoca cristiana la questione dell'arte in rapporto alla verità (e la verità in ambito cristiano è innanzitutto Cristo, l'Immagine dell'Immagine), è stata origine di durissimi scontri sin dall'inizio. Quando iconoduli e iconoclasti posero le fondamenta razionali delle loro posizioni, si riferivano alla contrapposizione tra Platone (araldo degli iconoclasti, anche nell'universo musulmano) e Aristotele (riferimento degli iconoduli).

Vi fu in particolare un'epoca di controversia iconoclasta (726-843 d.C.), fu un conflitto teologico con al centro una controversia cristologica<sup>42</sup>. Partendo dal presupposto che Cristo fosse Dio incarnato, la domanda fondamentale era la seguente: è *lecito che l'arte lo riproduca?*

L'imperatore Leone III (714-741 d.C.) nel 726 scatenò la controversia iconoclasta facendo togliere una famosa icona di Cristo che si trovava sopra l'entrata principale del palazzo imperiale di Costantinopoli. Iconoclasta fu anche suo figlio Costantino V. Leone III si considerava un riformatore religioso volto a ripristinare nell'impero la vera religione che a suo avviso era contaminata dal culto delle immagini. Il terremoto del 726 e il dilagare dell'Islam fu interpretato come castigo di Dio perché i cristiani si sarebbero allontanati dal vero culto di Dio.

<sup>40</sup> *De Interpretatione*, 16, 10-30.

<sup>41</sup> «Questo paragrafo risulta certamente troppo didascalico nella ricostruzione storica. Sarebbe inoltre necessario un approfondimento che però richiederebbe eccessivo spazio. Il senso di queste segnalazioni di carattere storiografico è quello di evidenziare come nel conflitto iconoclastico le basi teoretiche degli iconoclasti sono attinte in gran parte da una non del tutto corretta interpretazione del pensiero di Platone, mentre quelle degli iconoduli sono attinte dal pensiero di Aristotele».

<sup>42</sup> C. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, tr.it., ed. Paoline, Milano 1988, p. 130.

<sup>38</sup> *Dell'arte poetica*, 9.1.

<sup>39</sup> *Ivi*, 9.2.

Nel 754 fu indetto un concilio, che si orientò in senso iconoclasta. Questi vescovi ritenevano che il culto dell'immagine fosse una piaga subentrata molto tardi, e consideravano la Chiesa dei primi sei concili ecumenici (325-681) ancora pura e immacolata. L'abuso sarebbe stato introdotto dal 681 al 726. Il culto delle immagini veniva considerato una via al paganesimo, e si pensava agli innumerevoli effetti di una eccessiva adorazione delle icone (c'è chi mangiava frammenti di icone considerando-le alla stregua dell'eucarestia, vi era chi, anche sacerdoti, bevevano l'olio delle lanterne che illuminano le icone, chi prendeva come padrino di battesimo un'icona...).

I teologi avevano distinto tra venerare (ad esempio le icone) e adorare (esclusivamente Dio) ma come spiegare al popolo tale sottile distinzione?

Leone III al posto dell'icona fece porre il simbolo della croce ritenendo che l'immagine del Cristo è senza vita, il simbolo invece additerebbe senza raffigurare. L'imperatore Leone III rifiutò l'immagine perché muta e priva di soffio vitale.

Nell'815 fu indetto un altro concilio iconoclasta contro quello iconodulo di Nicea. Si ritenne ad esempio che il morto ritratto con materia morta non potesse rappresentare ciò che è vivo. Vera immagine sarebbe solo quella che riproducesse esattamente senza difetto il modello originario.

Costantino V disse: «ogni immagine è una copia del modello... Per essere veramente immagine, deve essere uguale per essenza (consustanziale) a ciò che è raffigurato... perché l'intero venga salvaguardato: altrimenti non è un'immagine»<sup>43</sup>. Vera immagine sarebbe solo l'eucarestia, in essa Cristo stesso donerebbe un'immagine di sé. Le icone invece non erano considerabili consustanziali.

Per i vescovi del concilio ogni immagine era troppo lontana dal modello e quindi il Raffigurato non era presente nell'immagine. Il concilio concluse affermando che «Se qualcuno pone mano a cercare di cogliere con colori materiali la forma divina del Verbo di Dio incarnato, invece di adorarlo di tutto cuore con gli occhi dello spirito, lui, che siede sul trono della gloria, alla destra del Padre, più sfolgorante del sole: sia anatema»<sup>44</sup>.

I fautori di queste posizioni si avvalevano di molteplici fonti. In particolare era citata la posizione di Origene (185-254). Cristo si sarebbe mostrato sotto diverse forme per motivi di carattere pedagogico, e alla fine si giunse alla sua trasfigurazione. La vera immagine di Cristo non potrebbe essere fissata coi morti colori. Le immagini erano da lui considerate prive di vita.

Altra fonte spesso citata era il pensiero di Eusebio di Cesarea (264-340) che scrisse all'imperatrice Costanza opponendosi all'icona<sup>45</sup>. L'imperatrice Costanza gli chiese una immagine di Cristo, ed Eusebio le comunicò che nessuna immagine poteva riprodurre esattamente Cristo, la sua vera immagine non era fissabile dall'arte. Cri-

sto risorto si è trasformato rispetto alla sua immagine precedente. Per Eusebio l'immagine di Cristo era solo l'eucarestia.

Si avverte chiaramente, in queste posizioni, la forte influenza di Platone nella sua interpretazione dei tre gradi ontologici che allontanano l'immagine dall'archetipo.

Il conflitto iconoclasta indusse gli iconoduli a fondare teoricamente le loro posizioni. Germano di Costantinopoli (715-730) affermava: «Noi permettiamo la produzione di icone dipinte con cera e colori... dell'invisibile divinità, noi non facciamo né icone, né riproduzioni né alcuna figura. Infatti persino i nobili cori dei santi angeli non possono conoscere pienamente o scandagliare la divinità... noi rappresentiamo in immagini i suoi tratti umani così quale egli appariva quale uomo secondo la carne e non secondo la sua invisibile e incomprensibile divinità... per onorare»<sup>46</sup>. L'icona rappresenta solo i tratti umani, non quelli divini. Si tratta solo di una rappresentazione verosimigliante.

Immagine e modello non si potevano identificare, l'icona era considerata un'immagine artificiale, somigliante alla natura ma non della stessa natura<sup>47</sup>. Veniva chiaramente affermata una differenza tra immagine e archetipo, ma in senso opposto a quello evinto dagli iconoclasti da Platone, orientandosi verso la teoria del verosimile di Aristotele. L'icona era considerata una finzione, e come tale non doveva ingannare (non era identica al modello) ma poteva rinviare all'archetipo solo per somiglianza. L'icona aveva il compito di indicare il senso del raffigurato. L'icona andava interpretata come immagine della persona e non della natura<sup>48</sup>.

Teodoro Studita (759-826) affermava che vi era solo somiglianza tra icona e archetipo, la materia dell'icona non poteva donare grazia alcuna. La presenza era dunque solo relazionale non fisica, e la divinità restava indipingibile.

Secondo Teodoro Abu Quarrah (766-809) la venerazione delle immagini e della croce non era fondata sull'immagine ma soltanto sul volto di cui le icone sono l'immagine<sup>49</sup>. La sua interpretazione in merito pescava soprattutto sulle teorie linguistiche che su quelle delle immagini. Per Teodoro i nomi erano riproduzioni delle espressioni verbali, riproduzioni a loro volta delle idee, e queste riproduzioni delle cose, le immagini erano considerate una specie di scritto dove veniva evocato ciò che era indicato<sup>50</sup>. Teodoro si rifaceva quasi alla lettera ad Aristotele (*De Interpretatione*).

Il riconoscimento della diversità tra significante e significato avrebbe permesso di non cadere nell'inganno ontologico per soffermarsi sul significato rappresentato.

<sup>46</sup> MANSI 13, 101AC.

<sup>47</sup> P. MIGNE 100, 225D, 405D-408A.

<sup>48</sup> P. MIGNE 99, 405A.

<sup>49</sup> Cfr. TEODORO ABU QURRAH, *La difesa delle icone*, Jaca Book, Milano 1955, p. 95.

<sup>50</sup> *Ivi.*, p. 115.

<sup>43</sup> J.P. MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus, Series graeca*, Parigi 1857 ss, 100, 216C, 225A, 228D.

<sup>44</sup> D. MANSI, *Sancionum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze 1759 ss, 13, 277 DE.

<sup>45</sup> MIGNE 20, c. 1545 AB.

#### 4. ICONOCLASTIA MODERNA NELL'ERA DELLA TECNICA

Uno dei principali orientamenti seguiti da buona parte delle avanguardie storiche e dall'arte successiva è velatamente platonico. Lo possiamo dedurre dal generale rifiuto dell'arte intesa come finzione; rifiuto che appartiene già esplicitamente sia all'estetica di Kant sia di Hegel. Il genio creativo non deve fingere né imitare nulla; la sua autenticità sta nella produzione geniale, ovvero originale. L'artista non finge, crea. Nell'arte della parte iniziale del XX secolo si è cercato in ogni modo di distruggere ogni elemento imitativo dell'arte, dalla letteratura, dalla poesia. Si è giunti solo a voler distruggere lo stesso concetto di arte e di artista.

Il genio artistico tende ad identificare la propria opera con l'espressione di se stesso, l'opera si riduce ad essere mera espressione, espressione della sua vita intima. Sinteticamente si può affermare che molta arte contemporanea ha voluto identificare, senza alcuna mediazione, l'arte con la vita.

Luigi Stefanini nella sua *Storia dell'estetica*<sup>51</sup>, purtroppo mai conclusa per la sua prematura morte, definiva estetica l'equazione arte-vita. Per Stefanini l'arte era un momento che se fosse coesteso all'intera vita toglierebbe a quest'ultima l'ansia e il problema<sup>52</sup>. Stefanini sosteneva la differenza tra parola interiore e parola esteriore. Quella esteriore, che per esempio è l'opera dell'artista, non è parola che vale in sé perché il suo senso è quello di rinviare a una bellezza che è Altro dalle immagini artificiali. Per Stefanini l'estetica poteva fondare una nuova linguistica, la agostiniana comunicazione dell'anima con se stessa.

In questa prospettiva la differenza, l'alterità appartiene alla stessa anima. Annulare questa differenza, come fa ad esempio un'estetica o un'arte che identifica l'opera (parola esteriore) con la vita (parola interiore), non è solo un'operazione di riduzione, è anche menzogna dato che misconosce una distinzione costitutiva dell'esistenza.

La creatività artistica contemporanea si è spesso ridotta ad essere esasperata riflessione su di sé, e questo è appunto l'estetistico ripiegamento della cultura contemporanea su di sé, e se vogliamo l'annullamento di ogni differenza.

Con l'identificazione si annulla la differenza, la distanza tra arte e vita, e dunque tra finzione e vita e l'arte abbandona ogni pretesa di interpretare la realtà (dato che esprime solo, e solo in parte, il sé).

L'iconoclastia di tanta parte dell'arte del '900, si fonda sulla negazione teorica della finzione, ovvero del distacco, della distanza, o lontananza (e dunque anche della vicinanza) tra vita e arte, tra sé e realtà, tra sé e l'altro, tra sé e l'estraneo che siamo noi a noi stessi<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> L. STEFANINI, *Storia dell'estetica*, A.P.E., Padova 1948.

<sup>52</sup> Rinvio al mio articolo intitolato *La questione estetica*, pubblicato in *Estraneità interiore e testimonianza. Studi in onore di Armando Rigobello*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

<sup>53</sup> Ricordiamo a questo proposito sia P. RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Parigi 1990, sia A. RIGOBELLO, *Autenticità nella differenza*, Studium, Roma 1989. E le riflessioni di Emanuel Lévinas sul *Volto*, a partire da *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye 1961.

Paradossalmente proprio l'opera prodotta da quegli artisti (fosse anche solo un gesto) sfugge a questa identificazione in quanto rivendica una sua consistenza autonoma. Armando Rigobello ha sottolineato con efficacia lo scompiglio creato da questa autonomia del testo<sup>54</sup>. Rigobello riferisce a questo proposito sia della riflessione ermeneutica di Paul Ricoeur e in particolare a proposito della metafora viva<sup>55</sup>, sia di quella di Emanuel Lévinas la cui opera rappresenta uno scacco della stessa ermeneutica<sup>56</sup>.

Ricoeur, analizzando la natura metaforica del linguaggio, e di quello poetico in particolare, fa riferimento ad una consistenza autonoma del testo. La metafora parla insieme ma anche al di là delle intenzioni dell'artista. Il testo, in particolare quello poetico artistico, possiede una sua autonomia e dunque una differenza, rispetto al poeta e all'artista. L'identificazione fra arte e vita è incrinata dalla differenza e dalla "vita" autonoma del prodotto dell'artista stesso.

Lévinas, sempre nell'interpretazione di Rigobello, va oltre questa ermeneutica della differenza segnalando lo scacco che il testo, il *volto* umano nella sua singolarità, costituisce per ogni interpretazione. L'alterità dell'altro impedisce ogni suo impossessionamento da parte dell'interprete. Trasferendo il discorso sull'arte, il testo artistico può presentarsi come altro, come estraneo all'artista che lo ha prodotto.

In entrambi i casi la differenza emerge con forza al di là di ogni riduzione o identificazione tra artista e propria opera.

Questa ribellione del testo - opera può essere l'occasione per riproporre in originali il senso e la via dell'arte come finzione. In un certo senso vi è stata una sorta di ribellione interna ai processi artistici dell'epoca contemporanea: le opere (o non-opere) si sono ribellate contro gli artisti e le loro estetiche rivendicando, nella loro autonomia, un senso di svelamento della finzione anche e forse soprattutto laddove la finzione sembrava essere condannata ad esaurirsi in modo definitivo.

L'esperienza artistica ed estetica degli ultimi decenni ha ripensato, anche se in maniera spesso non del tutto appropriata, al valore della finzione.

Solo la tecnica ormai sembra negare ogni rapporto con la finzione, essa non imita e non finge: fa, produce, modifica realmente il mondo e la vita. La produzione della vita stessa sembra ormai quasi a portata di mano della tecnica. La tecnica contemporanea non si fa più immagini del mondo, non riproduce la realtà, neppure utilizza più modelli. La tecnica moderna produce essa stessa la realtà, si identifica con essa e con la vita, e così facendo percorre il medesimo cammino dell'arte contemporanea.

<sup>54</sup> *Testo* va qui inteso in senso lato: un'opera d'arte, una poesia, la danza di una ballerina, il gesto di Fontana che taglia una tela, il Volto dell'altro...

<sup>55</sup> A. RIGOBELLO, *La "métaphore vive" nel pensiero di Paul Ricoeur*, in AA. VV.; *Simbolo, metafora, allegoria*, Liviana, Padova 1980, pp. 37-47.

<sup>56</sup> A. RIGOBELLO, *Un problema ermeneutico: il testo e il contesto*, in AA. VV., *La filosofia ermeneutica tra critica e progetto*, IRSSAE, Bari 1992, pp. 101-116.

## 5. CONCLUSIONI

L'itinerario che abbiamo seguito mostra come il conflitto tra arte-tecnica e verità sia precedente alla separazione tra arte e tecnica nella Modernità. Quest'ultima la cerazione trova le sue fonti nell'antichità, e sotto diverse forme si è riproposto nella storia, soprattutto facendo riferimento alla opposizione (non del tutto vera) tra Platone e Aristotele. Anche il pensiero cristiano (e quello musulmano) attinge a quelle fonti, oltre che alla proibizione biblica di fare immagini. La via proposta da Aristotele, che promuove una concezione di finzione positiva, sembra essere in grado di interpretare in modi diversi da quelli canonici sia l'arte contemporanea sia il mondo della tecnica. Heidegger per molti aspetti ha seguito questa via.

Le riflessioni sulla pretesa identificazione dell'arte con la vita, e i problemi posti da questo annichimento della differenza, sono analoghe a quelle che Heidegger ha sviluppato nella conferenza *Das Ding* nella quale interpretava la tecnica come uniformizzazione, come annullamento della distanza e della vicinanza. L'evoluzione tecnica è tesa ad annullare le distanze e i tempi, in questo sviluppo si manifesta qualcosa che è stato anticipato nell'universo artistico.

Se è proponibile l'analogia tra arte e tecnica, allora la riflessione sull'esperienza artistica può essere una via appropriata per interpretare l'evoluzione tecnologica. Non si tratta di applicare meccanicamente le riflessioni che abbiamo fatto sull'arte alla tecnica contemporanea, ma di aprire sentieri interpretativi per comprendere l'essenza del mondo della tecnica.

Questo paragone tra dimensione poetica artistica e tecnica contemporanea, ha bisogno di una mediazione per essere approfondito. Kant ha cercato nel poetico (nell'estetica della Critica del Giudizio) una dimensione che mediasse tra ragione pura e ragion pratica. Ha interpretato il poetico utilizzando la categoria ebraico-cristiana della creatività (teoria del genio creatore) piuttosto che quella di finzione (arte come mimesi). Heidegger ha condannato in modo ancora più netto l'arte come finzione, e dopo di lui lo hanno fatto sia l'arte della fine dell'800 e quella della prima metà abbondante del '900.

L'enfasi data al poetico inteso come creazione ha contribuito, insieme ad altri fattori, alla svalutazione della retorica. La retorica, denunciata come arte del superfluo, o comunque arte aggiuntiva alla struttura intima del linguaggio (in base alla concezione classica di retorica), ha necessariamente perso di valore in rapporto all'ideale di identificare la vita con l'arte senza mediazione alcuna. La retorica è regno del paragono (a livello sintagmatico) e della metafora (a livello paradigmatico). La retorica è parente della finzione, attraverso la quale si imita l'essenza delle cose ridondando con altri codici, paragonando o sostituendo segni e gesti a cose o esperienze. Chi imita la natura la ripete, gioca con le parole, fa comparazioni, trova similitudini, forma enigmi, finge che le cose siano altre cose, sostituisce immagini ad altre, fa metafore, antitesi, ossimori... utilizza figure retoriche e tropi.

Artisti e tecnici, senza alcuna intenzione di ripensare il linguaggio (artistico, scientifico, tecnico) in chiave retorica, hanno contribuito notevolmente ad un'interpretazione del linguaggio in chiave retorica. Questa però non è più stata intesa come ag-

giuntiva al linguaggio, quanto come struttura profonda dei diversi codici. Figure e troppi sono stati utilizzati come struttura intrinseca ai diversi codici, e non solo di quello linguistico entro il quale la retorica si è storicamente sviluppata. Nell'arte contemporanea la retorica si è mascherata nella poesia senza per questo dissolversi in essa.

Tecnica e arte sono linguaggi, codici. La retorica, pensata come struttura profonda, è capace di svelare l'essenza dell'arte, sia della tecnica intesa come forma d'arte. La rivalutazione della retorica in questo secolo, per vie diversissime tra loro, contribuisce a sostenere questa interpretazione<sup>37</sup>. Se tecnica ed arte sono linguaggi, si possono interpretare come finzioni (sia come menzogna, sia come svelamento: *aletheia*), comunque in rapporto con una realtà altra dal linguaggio che si manifesta però solo attraverso di esso.

Heidegger, nel saggio *Das Ding*, ha interpretato l'essenza di una cosa-mezzo: una brocca. Per Heidegger l'arte imita la natura, e la brocca, frutto dell'arte, è originariamente l'imitazione della natura, di un aspetto della natura. In termini retorici si può dire che l'arte di chi realizza una cosa-mezzo è quella di paragonare, di trovare similitudini, e così di manifestare un aspetto della natura (o la natura nella sua totalità). La roccia raccoglie e offre l'acqua che piove dal cielo. Nella brocca si manifesta la *differenza* ontologica tra cielo e terra, lo spotalizio (metafora) tra differenti che si svela nell'opera dell'uomo imitatore. La brocca finge di essere questo spotalizio (non lo è perché lo imita), e in questa finzione manifesta la verità. Indica ciò che essa stessa non è (non è la sorgente, si paragona alla sorgente; la cosa-mezzo ripete una qualità naturale), e in questo dire è realmente se stessa, ne è descritta la sua natura: la cosa nella sua essenza avvicina i differenti, ovvero manifesta una differenza che appartiene alla natura. Nella finzione, nel gioco che libera la cosa dalla sua funzione immediata, nei rovesciamenti della finzione che modificano radicalmente le prospettive con le quali guardiamo il mondo e le cose, si manifesta lo s-fondo sul quale si stagliano le cose stesse, si svela ciò che è essenziale della realtà stessa.

Tuttavia, sempre seguendo il principio che la retorica (ripensata radicalmente) possa contribuire all'interpretazione dei linguaggi della tecnica e dell'arte, cosa distingue la cosa mezzo (la cui essenza è manifestata dall'opera d'arte) e la tecnica?<sup>38</sup>

Giovanni Salmeri, nell'articolo già citato interpreta l'arte come imitazione della natura e si avventura anche nell'arte contemporanea (ad esempio nell'interpretazione di un'opera di Duchamp)<sup>39</sup>. In quel saggio propone di interpretare anche la tec-

<sup>37</sup> In questa prospettiva rimandiamo al testo di R. BARILLI, *Corso di retorica*, Mondadori, Milano 1976. Il saggio è interessante, peccato che tralasci completamente l'apporto che l'ermeneutica contemporanea ha dato nella rivalutazione della retorica.

<sup>38</sup> Si tratta di una questione che Heidegger solleva in molti suoi saggi, tra i quali quelli citati ai quali rimandiamo per un eventuale approfondimento. Per Heidegger la cosa-mezzo apre un mondo, svela un rapporto tra differenti, mentre la tecnica avrebbe imposto se stessa, occultandosi, e l'uomo moderno non avrebbe compreso questo fenomeno e pertanto ragionerebbe ancora con categorie filosofiche tradizionali assolutamente inappropriate. La nostra interpretazione segue altri percorsi, in particolare quelli accennati nelle pagine successive.

<sup>39</sup> G. SALMERI, *L'arte imita la natura*, pp. 142-143.

nica con criteri analoghi. Anticamente, lo abbiamo già detto, arte e tecnica erano attività analoghe. «Tanto un martello quanto un quadro rientrano nei medesimi canoni concettuali».<sup>60</sup> Salmeri non evidenzia come Heidegger una opposizione tra possibilità dell'arte e quella della tecnica (secondo Heidegger l'arte manifesta una differenza, la tecnica la annulla) e propone di pensare artisticamente la tecnica.<sup>61</sup>

Ciò significa, nel discorso che stiamo facendo, che anche la tecnica ha come modello la natura, è dunque imitazione della natura. «Dal martello al computer, in essa (tecnica) avviene qualcosa come un'umanizzazione e una vivificazione di materiali, che ancora prima di essere strumenti sono riflessi della nostalgia di libertà e di felicità dell'uomo. Anche un'opera tecnica può forse commuovere».<sup>62</sup> Ogni opera tecnologica come un computer, è opera di creatività finita, non «di un Dio che può trarre sovraneamente dal nulla, ma di chi può faticosamente riprogettare nel suo mondo sensi e strutture».<sup>63</sup>

Ma in che senso la tecnica imita la natura? Non di certo come lo fa la cosa-mezzo che imita qualcosa della natura (ad esempio la sorgente) affermando la differenza e dunque la lontananza e la vicinanza, tra Cielo e terra, mortali e immortali, tra le diverse parti del mondo. Come mai la tecnica sembra piuttosto annullare ogni differenza? Come mai la tecnica, così potente, tende a essere essa stessa il mondo come affermava Heisenberg?

Secondo la nostra ipotesi la tecnica può essere interpretata in quanto linguaggio artistico utilizzando la mediazione della retorica. La tecnica imita anche essa la natura ma in un certo senso non uno o l'altro aspetto, bensì la natura nella sua globalità: la tecnica si presenta essa stessa come *Physis*. In un certo senso la nostra natura è diventata la tecnica.

La brocca imita la sorgente, ovvero finge di essere la sorgente a livello sintagmatico (è propriamente un paragone: la brocca è simile alla sorgente, non è la sorgente). Le scarpe dipinte da Van Gogh sono solo immagine delle scarpe, non sono la totalità costituita dalla cosa scarpe (l'immagine da questo punto di vista è sempre metonimia o sinèdoche: una parte per il tutto). La tecnica moderna invece, nel suo essere essa stessa produttrice anche di strumenti che non esistono in natura (non paragonabili a qualcosa che esiste in natura), può essere interpretata come metafora, come tropo, come sostituzione (e non comparazione), a livello paradigmatico di una cosa (la *Physis*) con l'altra (la *Techné*). La tecnica, che va inquadrata in una dimensione poetica più simile alla creatività che alla finzione (creare la vita, creare cose che in natura non esistono) è in realtà totalmente imitazione, ma non in modo sintagmatico, non paragona alla natura, ma si sostituisce ad essa come metafora. Appunto, come dicevamo nel sottotitolo: dal paragone alla metafora.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>61</sup> Questa posizione può ricordare quella di Feyerabend esplicitata in *Against Method*. In quel testo Feyerabend rivendica alla scienza una creatività pari a quella dei dadaisti. La nostra interpretazione dell'arte, invece, non si fonda sul concetto di creatività, bensì su quello di finzione.

<sup>62</sup> G. SALMERI, *L'arte imita la natura*, p. 147.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

Questa interpretazione poetico-linguistico-retorica della tecnica ha grande rilievo anche in rapporto al ruolo che ha l'uomo in questo processo di trasformazione della *Physis* in tecnica. L'uomo, l'unico a possedere un linguaggio, è la via attraverso la quale la *Physis* si manifesta. L'uomo indica le cose che così vengono a manifestazione. La tecnica si svela come metafora nel sostituirsi alla natura. Non è l'uomo a creare il mondo della tecnica, l'uomo in effetti non crea, dato che creatore è un attributo che appartiene solo al Dio biblico (creatore dal nulla); l'uomo, il linguaggio, è via dello svelamento del mondo della tecnica in quanto possibilità intrinseca della *Physis* svelata dall'attività linguistica dell'uomo. L'arte imita la natura, la tecnica anche, esplicitandosi nel suo carattere e nella sua proprietà di far nascere (*Physis*) forme e strutture in quanto essa stessa produttrice.

Un importante atto di libertà dell'uomo risiede nel riconoscere che la tecnica, nella sua pretesa *sovraumana* di sostituirsi alla *Physis*, è una finzione, una metafora, ovvero qualcosa che svela la verità della *Physis* intesa come essa stessa diversa da essa stessa. La tecnica è la maschera della *Physis*, la ripetizione mascherata della *Physis* produttrice; e come maschera (nel senso di finzione e non di inganno) è lo svelamento storico della *Physis* come res che ci concerne e necessita. La differenza che va svelata e riconosciuta è quella tra *Physis* e *Physis* (come finzione di se stessa, come ripetizione sostitutiva). L'estraneità, la distanza continua ad appartenere anche alla *Physis* e non solo all'uomo. Libertà è anche apertura a questa pretesa (alla pretesa della *res*, in questo caso svelata come *Techné*).

Nella tecnica come mondo, si svela la differenza tra *Physis* e *Physis* come tecnica. Non riconoscere questa differenza è sintomo di una schiavitù, di un inganno piuttosto che di una finzione. Come l'uomo era necessitato dalla *Physis*, e non per questo era necessariamente schiavo (la dipendenza non è affatto sintomo di schiavitù, come ha insegnato ad esempio la tragedia greca), così l'uomo necessitato dalla sostituzione della tecnica alla *Physis* non è necessariamente schiavo della tecnica (da cui dipende). Certo l'uomo viene modificato in questa metafora, non è più il medesimo uomo pur restando lo stesso. Ma lo stesso non è il medesimo, l'*ipse* non è l'*idem*<sup>64</sup>. Come l'arte è manurata, al di là di ogni identificazione con la vita, recuperando il valore della finzione, e di conseguenza indicando una differenza strutturale non solo tra interno ed esterno, ma pure tra interno e interiore, tra *idem* e *ipse*, scoprendo così una estraneità interiore positiva, così la tecnica diventerà matura se saprà indicare la stessa differenza tra *Physis* e se stessa. Già gli antichi avevano saputo riconoscere ed esprimere la presenza di una estraneità interiore positiva, un'intima estraneità. Come non ricordare, in conclusione del nostro contributo, la scoperta di Agostino di un'alterità intima, di un intimo «più intimo a me che a me stesso» (*Confessiones*, III, 6, 11)?

<sup>64</sup> Su questo argomento rinviamo al testo di Heidegger *Identität und Differenz*, Neske, Pfullingen 1957.

### Riassunto

Il rapporto tra arte e verità è spesso risultato conflittuale. Nelle estetiche moderne si è sviluppata una netta differenziazione dei campi d'appartenenza dell'arte e della verità. Per Kant l'arte si fonda sulla facoltà dell'uomo di provare sentimenti di piacere o dispiacere. La facoltà di conoscere il vero si sviluppa piuttosto nella filosofia e nelle scienze. Oggi le tecnologie si affiancano alla scienza e non all'arte. Anticamente, invece, un martello e un dipinto erano considerati entrambi opere tecniche. La separazione moderna tra arte e verità ha delle radici ben individuabili. Nella contemporaneità queste ragioni sono state ampiamente esaminate. La separazione, però, ha origini antichissime e tutte le tradizioni successive fanno riferimento, prima o poi, alle riflessioni sull'argomento di Platone e Aristotele. Nell'articolo, dopo un *excursus* storico sullo sviluppo della problematica, è proposta un'interpretazione della tecnica moderna attraverso criteri estetici e retorici, come espresso nel sottotitolo: dal paragone alla metafora.

### Summary

Relation between art and truth has often resulted conflictual. In modern aesthetics a clear differentiation between the fields of art and truth has developed. For Kant art is founded on man's faculty of having sentiments of pleasure or sorrow. Faculty of knowing truth develops instead in philosophy and in sciences. Today technologies rank with science, not with art. In ancient times, Modern separation between art and truth has well identifiable roots. These reasons have been amply examined nowadays. Separation, however, has very ancient origins and all following traditions refer to Plato's and Aristoteles' reflections sooner or later. The article proposes, after an historical *excursus* on development of these problems, an interpretation of modern technique through aesthetical and rhetorical criterions, as expressed in the subtitle: from comparison to metaphor.