

Lezione 10 (2 ore) 20.03.2023

*I mezzi della risposta attiva: la filologia (2)*

«Per la filologia che cerca di rispondere all'opera in modo adeguato, il *terzo* livello di esperienza della forma è quello semantico» (p. 157). È il livello in cui i livelli precedenti si integrano tra loro per fornire il significato complessivo del discorso letterario. Solo che «il passaggio esecutivo dai mezzi al significato» (*ibidem*) non può essere descritto in termini quantitativi, non può essere calcolato o misurato, poiché il significato fa parte di un *contesto* inesauribile (linguistico, sociale, storico). Quando si arriva a significare qualcosa, ecco che le varie forme di enunciazione «si nutrono di una interazione con la totalità del mondo che le precede e le circonda. Il contesto di un verso di Shakespeare, di una frase in *Madame Bovary* è, nel senso più dimostrabile, illimitato. È il contesto di tutta la lingua inglese e francese» (p. 157). In quanto illimitato, esso non può essere misurato; ma se non possiamo misurarlo, non possiamo dire di conoscerlo.

«I cerchi del contesto informativo si allargano viepiù fino all'illimitato. In un senso perfettamente concreto un'analisi e una comprensione esaurienti, tautologiche, di qualsiasi atto semantico o semiotico dovrebbero essere l'analisi e la comprensione della somma totale dell'essere stesso» (p. 158). Altrove Steiner osserva che la nostra conoscenza è destinata a restare approssimativa, nel senso che si approssima alla coincidenza piena ma non può mai raggiungerla. «La congruenza non è mai completa. Non raggiunge mai l'identità con il suo oggetto. Se lo fosse, l'atto di ricezione sarebbe perfettamente equivalente con l'atto di enunciazione originale. L'ospite che accogliamo non avrebbe niente da offrirci. Ma come nel calcolo differenziale, il carattere aperto del metodo filologico non cancella il suo rigore o il suo potenziale rivelatore. Al contrario» (p. 169).

Calcolo differenziale, calcolo infinitesimale, geometria delle tangenti: le frequenti menzioni di quelle forme del sapere matematico-geometrico, che ci danno solo un'approssimazione al vero e non mai il suo possesso definitivo, servono a Steiner per conferire alla filologia lo *statuto aperto del metodo scientifico*, ponendola come un argine di cortesia e di rispetto nei confronti del testo. Sembra di capire che, almeno in questi passaggi argomentativi, non serva l'accesso a una verità ultima ma soltanto un metodo rigoroso e aperto: nella provvisorietà del risultato e nell'approssimazione indefinita alla meta vi

è, tra l'altro, la salvaguardia della libertà dell'arte. Che ogni lettura non possa aderire pienamente al testo, che l'interpretazione non «possa giungere a una qualsiasi unicità stabile e dimostrabile di significato» (p. 159), che non possa esservi certezza assoluta di nulla, tutto questo è la migliore garanzia di libertà che possa esistere.

La filologia sembra essere, per Steiner, l'unico strumento affidabile per affrontare il carattere incalcolabile di ogni contesto, dove il singolo fattore contribuisce a formare l'insieme ma è anche plasmato da quest'ultimo in maniera indefinibile. L'interazione parte-tutto non può mai essere stabilita una volta per tutte. Ma, appunto, c'è la filologia. La sua è una posizione mediana. Da un lato, abbiamo l'impossibilità di «elaborare una teoria sistematica del significato» (p. 159), che negherebbe tra l'altro «l'essenza vitale della libertà» (p. 160); dall'altro, abbiamo «il gioco gratuito, reso dispotico dalla sua stessa arbitrarietà, del *non-sense* interpretativo» (*ibidem*). In altri termini, se non si può adempiere alle esigenze troppo impegnative del determinismo positivista, se anche la scienza contemporanea convive assai bene con l'indeterminismo, non si vede perché soltanto la riflessione sull'arte debba cadere nelle braccia dello scetticismo radicale che ispira il decostruzionismo, in cui si postula la «vacuità del significato» come tale (p. 168). Per Steiner, esiste infatti una posizione *mediana*, in cui l'*esattezza filologica*, fin dove la si può praticare, può incontrarsi con la gratuità della creazione libera dell'arte: è così che la cortesia della libertà dell'interprete apre la porta alla libertà abissale dell'opera.

La libertà può essere garantita solo dalla presenza di un *margin*e di libertà, di una non-coincidenza, di una non-corrispondenza. L'assenza del definitivo dà spazio alla libertà. Da qui non discende, invece, «il gioco gratuito, reso dispotico dalla sua stessa arbitrarietà, del *non-sense* interpretativo» (p. 160); da qui non discende che la *presenza dei significati* debba essere intesa come «una vacuità spettrale o una menzogna. E non ci spinge neppure - e questo è d'importanza fondamentale - a spogiarla, a sezionarla in una retorica brutale di penetrazione e di soggiogamento totali» (p. 169).

Si impone, a questo punto, un rapido bilancio. Parlando dell'incalcolabilità del contesto, emerge una volta di più, e sempre *per via negativa*, il modello di riferimento della riflessione sull'arte proposta da Steiner: è un modello contrassegnato da esattezza e verificabilità sperimentale, tipico delle cosiddette scienze «dure». Se il contesto semantico

non può essere calcolato, non si può nemmeno stabilire l'effettivo significato di una qualsiasi opera d'arte. Ma se questo non è possibile, il nostro discorso scade di livello.

Ricordiamo, al riguardo, le considerazioni critiche a proposito del ricorso improprio, in ambito umanistico, al concetto di «ricerca»: per un discorso sull'arte, come per ogni altra disciplina umanista, lo *standard* della «ricerca» non è né adeguato né raggiungibile. Steiner lo sa ma non sa nemmeno darsi un obiettivo diverso; decide, questo sì, di non nascondere la polvere sotto il tappeto, si rifiuta di parlare di «ricerca» in senso umanistico, e preferisce ammettere che i discorsi sull'arte, compreso il suo, abbiano il solo valore di una chiacchiera ispirata. Tuttavia, Steiner non intende nemmeno restare prigioniero di questa inadeguatezza strutturale. Come abbiamo visto, la filologia condivide il carattere aperto del metodo scientifico e, allo stesso tempo, può ergersi a garante della libertà creativa. Rigore e anarchia possono convivere.

A voler chiamare in causa il binomio gadameriano verità/metodo, non c'è dubbio che dovremmo collocare la riflessione steineriana sull'arte, almeno per la sua impostazione generale, sul versante del *metodo* (a cui può attenersi però, e questo Steiner lo sa bene, solo *fino a un certo punto*); quella di Gadamer, viceversa, si colloca sul versante della verità.

Dopo questo breve bilancio torniamo al termine «contesto», che ha provocato e alimentato le riflessioni appena formulate. Come si diceva, ogni enunciazione di senso contenuta in un'opera d'arte letteraria appartiene a un contesto, che è anzitutto quello della *lingua*. Ma oltre alla lingua, il contesto chiama in causa la struttura di una certa *società*, così come le «potenzialità di significazione pertinente che circondano un verso del teatro shakespeariano», e che mostrano «delle interpenetrazioni multiple tra il genere lirico e quello drammatico» (p. 158). Il contesto è organizzato in maniera concentrica.

Vediamo cosa succede se partiamo dal livello più ampio, quello *storico*. Il suo terreno è disseminato di trappole ma si tratta di «trappole fertili» (p. 161). Se la storia plasma l'atto creativo, è altrettanto vero che tale atto «modella e anima ciò che postuliamo come storicità conoscibile, documentata» (p. 160). Le nostre *ricostruzioni* del passato finiscono così per essere delle «finzioni di verità», anche quando si rivolgono a un reperto archeologico, «per via del rischio di interpretazione, di ri-immaginazione selettiva che genera» (*ibidem*). Lo stesso dicasi per la possibilità di stabilire

un *rapporto di causa* tra il contesto storico e la creazione artistica: nemmeno quando il contesto storico ci è noto nella maniera più dettagliata, nemmeno allora esso «potrà “spiegare” l’avvento a una certa data, e ancora meno l’intenzione e le significazioni originali, di una poesia o di un quadro o di una sinfonia» (*ibidem*). La *cronologia*, inoltre, non è omogenea, e abbraccia sotto la stessa data fenomeni diversissimi. Infine, abbiamo una tendenza insopprimibile a *muoverci liberamente* lungo la linea del tempo passato: troviamo insignificanti opere più vicine a noi mentre altre più remote «ci interpellano nella vivacità intima dell’attimo» (p. 161). Dopo tutto, ciò conferma la libertà, «lo scambio di libertà che è il fondamento dell’estetica» (p. 160). Ma la storia sembra non contare granché.

È il problema della contemporaneità dell’arte, ben noto a Gadamer, che viene però sostanzialmente scansato da Steiner. Anche se ogni «buona lettura, una lettura in libertà, sarà sempre “atemporale”»; anche se «i nostri sforzi di accoglienza, le nostre interrogazioni avverranno sempre *adesso*, nell’“essere presente della presenza”», tuttavia «questo essere presente è modellato dalla storia» (p. 161). Anche se il *New Criticism* ha parlato di una «totale sincronicità dei testi poetici» (p. 160), questo resta soltanto «un trucco pedagogico utile» (*ibidem*), che non deve condurre a dissociare gli eventi storici, la pressione delle crisi politico-sociali dalle opere prodotte in quelle circostanze. Dissociare, ad esempio, la grande letteratura russa che va «da Puskin a Tolstoj dal contesto assillante di crisi politico-sociali sarebbe un’arbitrarietà assurda e una violenza gratuita contro il senso comune, contro il tatto tecnico-morale della ricezione» (p. 162).

Resta il fatto che, al di là della fertilità queste trappole epistemologiche, manca una chiave di lettura per rischiarare il significato delle enunciazioni di un’opera d’arte; questo non può essere stabilito in maniera esaustiva e sistematica, e lo stesso accade quando si vuole stabilire «lo scopo (se mai esiste una cosa del genere) o il “senso” delle nostre vite nel copione illimitato del tempo e del mondo» (p. 159). L’arte non spiega la vita perché sono inspiegabili entrambe; ma l’arte *consente alla libertà di circolare* e di chiamare in causa la libertà del fruitore. Non è sempre ben chiaro se Steiner alluda a un limite insuperabile della conoscenza umana o a una indeterminazione radicale del mondo stesso. Credo prevalga, per lui, questa seconda ipotesi ma anche se la mancata conoscenza non dipende da un limite umano, resta il fatto che una conoscenza effettiva non si dà. Se non si può

rendere conto del senso del mondo e di ogni singola vita, non è solo perché il calcolo è troppo complesso per le nostre forze ma anche e soprattutto perché il senso è letteralmente inspiegabile. Tuttavia, «[l']inspiegabilità di questi avvenimenti è l'essenza della libertà» (*ibidem*).

Il mondo esiste senza ragione e tuttavia esiste; e allora che altro si può dire se non che esiste *per libertà*? Esiste perché la sua creazione è (stata) *libera*, dunque *senza un perché*. In questo è analoga alla creazione dell'arte, la quale altro non è che «il compattamento voluto di questa libertà» (*ibidem*). Più che sul participio «voluto» insisterei qui sul sostantivo «compattamento». Nella creazione umana si ha una riproduzione su scala incomparabilmente minore e tuttavia congrua del venire all'essere delle nostre vite. Qui, Steiner non parla ancora del primo *fiat*: si limita a parlare del senso delle nostre vite e della vita stessa. Ma questo esito è soltanto differito; dovremo seguire con attenzione il percorso che vi conduce.

Possiamo chiederci intanto: perché Steiner non si ferma a questo punto? Perché non accetta di fondare il suo metodo filologico sull'apertura del metodo scientifico, che non punta a verità definitive ma si accontenta di offrire un sapere controllabile? Perché non attestarsi sul binomio indeterminazione/libertà? Perché andare in cerca di una garanzia ulteriore e, stavolta sì, definitiva, se il radicalismo nichilista della critica decostruzionista può essere comunque rintuzzato con la *medietà* della filologia? (Vedi sopra p. 2)

Riassumendo: fino a questo punto Steiner si è mantenuto nei limiti dell'immanenza e del senso comune come *fondamento della cortesia*. Lo strumento più adeguato della cortesia ha assunto i lineamenti della filologia. Essa viene intesa, come abbiamo visto, in maniera *allargata*: oltre a includere la retorica e la semantica, comprende anche l'ambito delle relazioni storiche, sociali, biografiche, intenzionali con l'opera d'arte. Anche qui la nozione chiave viene indicata con il termine «contesto». Steiner affronta contesti via via più ristretti, partendo dal contesto più grande, quello della storia, che abbraccia letteralmente con la sua circonferenza ogni «atto letterario, artistico, musicale» (p. 160). La lingua e la storia sono i contesti più pervasivi: a seguire c'è il contesto sociale. Poi la *biografia* di un artista, che ingloba in se stessa le opere da lui create, e infine la volontà, l'intenzione che porta l'autore a produrre la sua propria opera. Lo schema argomentativo resta sostanzialmente lo stesso di prima: il rapporto tra atto creativo e

contesto di appartenenza è di tipo *interattivo*, quindi circolare, per cui non è possibile determinarlo in maniera stabile e verificabile. Ma questa indeterminabilità è anche lo spazio della libertà.

Lezione 11 (2 ore) 23.03.2023

*La ricezione estetica e il postulato della trascendenza*

A quale risultato siamo pervenuti? Attraverso la filologia, ci siamo procurati una solida formazione scientifica, che fornisce i *mezzi* per conseguire il *fine* della *risposta attiva* all'arte; tali mezzi sono costituiti da una serie di competenze tecniche e da un affinamento della nostra capacità di ascolto ma poggiano anche su un *atteggiamento* di fondo nei confronti dell'arte, che abbiamo riassunto approssimativamente nella formula della *cortesìa testuale*. Non c'è filologia senza cortesìa. Nonostante i limiti della nostra comprensione dell'altro, nonostante la parzialità del nostro rapporto con l'alterità dell'opera d'arte, l'incontro con la sua *presenza* e con la libertà, che essa irradia, sembra pienamente garantito. Siamo consapevoli del fatto che «la nostra comprensione, persino quando si approfondisce e diventa intimità, anzi, particolarmente quando diventa intimità, rimarrà parziale, frammentaria, soggetta a errori e rivalutazioni. Ma questa consapevolezza non ci spinge a presumere che la presenza davanti a noi sia una vacuità spettrale o una menzogna» (p. 169).

Questo è il punto essenziale: l'esperienza della presenzialità dell'arte non viene messa in dubbio dalla parzialità della nostra comprensione. Allo stesso tempo, ci rendiamo conto che essa non è autosufficiente. Non basta a se stessa; Steiner, diversamente da Gadamer, ritiene che la presenzialità abbia bisogno di una assicurazione esterna. «Provare a dire ciò che avviene entro di noi quando offriamo una vitale accoglienza e ospitalità alle presenze che si trovano nell'arte, nella musica e nella letteratura» (p. 171) equivale a cercare una *conferma ulteriore rispetto alle evidenze del senso comune*. Ci siamo rivolti al «buon senso» come a un deposito di evidenze legittimate dall'esperienza: queste evidenze concordano con il risvolto etico dell'arte. Tuttavia, tanto il «buon senso» quanto la rilevanza etica dell'arte vanno messe ulteriormente alla prova: il senso della presenza dell'arte, benché sia confortato da questi

riferimenti, sembra esigere di più. Se riuscissimo a *dire* in cosa consiste il suo effetto su di noi, se potessimo esibire la *prova della sua realtà a partire dall'effetto che essa produce*, forse potremmo refutare davvero le posizioni del nichilismo interpretativo che troviamo nel decostruzionismo e nello strutturalismo.

Diciamo subito che non sarà così: una descrizione effettiva non sarà possibile. Vedremo perché, e vedremo anche che dietro a tali difficoltà e all'imbarazzo che oggi «proviamo nel dare testimonianza sul poetico, sull'ingresso nelle nostre vite del mistero dell'alterità presente nell'arte e nella musica» vi è una riluttanza più radicale, che «è di natura metafisico-religiosa» (p. 171). Con ciò, Steiner sta già preparando il passo ulteriore rispetto al fallimento descrittivo di cui stiamo parlando. Nonostante i molti sostegni che possiamo trovare sul terreno dell'*immanenza*, la presenzialità dell'arte sembra aver bisogno di un sostegno *trascendente*.

Con ciò anche la mossa, che Steiner ha attuato in apertura del terzo capitolo, spostando il baricentro della discussione sulla natura dell'arte dal piano della teoria a quello dell'etica, sembra esaurire il suo potenziale; il richiamo all'idea di un'accoglienza cortese e civile da riservare al messaggio inviato dall'artista, l'esplicitazione del primato dell'opera rispetto ai suoi commenti critici, il ricorso all'idea di libertà del creatore, tutte queste mosse ulteriori sono state effettuate sul terreno dell'*immanenza*, appellandosi a *evidenze robuste* contenute nella pratica dei rapporti umani e nel *senso comune*.

Ma, come si diceva, sembra che anche il piano dell'*immanenza* debba essere superato. Il punto è, per Steiner, che bisogna accettare la sfida di descrivere ciò che accade in noi nel momento del coinvolgimento estetico; è qui che dovrebbe annunciarsi la «vera presenza», e noi dovremmo *saperlo dire*. Tuttavia, se questo non fosse possibile, resterebbe solo un'ultima mossa: il postulato di una trascendenza capace di confermare e ri-assicurare dall'alto ciò che non si riesce a documentare adeguatamente dal basso, restando su un piano di pura immanenza.

Vediamo come si articolano, nel dettaglio, questi passaggi, e soprattutto perché la descrizione dell'impatto artistico non va a buon fine. Steiner prepara il tentativo di descrivere l'impatto estetico della forma significativa dentro di noi con delle *notazioni storiche*. Oggi, «nell'era della teoria» (p. 170), non si avverte più la necessità di dire cosa «“avviene” tra la vita del testo o del quadro e la nostra» (*ibidem*); è questo un dato rivelatore. Esso significa anzitutto che, nel discorso accademico-critico, non ci si richiama più a

*esperienze interiori* per parlare di arte; tutto si svolge sul piano della teoria, che non chiama più in causa la risposta attiva all'opera d'arte. Ma se questo accade, è anche perché la «ridicolaggine istrionica di tante testimonianze romantiche e post-romantiche sulla sublimità o il terrore dell'esperienza lirica, pittorica e musicale ci ha lasciato in bocca un sapore dubbio. Sospettiamo giustamente dell'eloquenza dell'ardente risposta alla letteratura e alle arti che caratterizza gran parte degli scritti critici a partire, diciamo, da Schiller e Shelley fino a Ruskin e Pater» (pp. 170-1). Troppe muse e troppi angeli sono stati evocati, e con troppa faciloneria. Steiner vuole tornare a parlare di queste presenze con una forte dose di necessaria sospettosità.

D'altra parte, il punto non è solo l'abuso di retorica e di eloquenza. Non condividiamo neanche più «i suggerimenti positivisti e “scientifici” di dati psicologici verificabili circa l'impatto che hanno su di noi le affermazioni musicali, plastiche o verbali» (p. 171).

Un'apparente soluzione sembra venire, di nuovo, dal contributo dei protagonisti, gli artisti: su un piano «semplicemente pragmatico» (*ibidem*) possiamo avvalerci delle qualità di artisti o pensatori di prim'ordine per «comunicare ad altri, in modo lucido e scrupoloso, la qualità, le ramificazioni intelligibili di un'esperienza estetica, in particolare quando quell'esperienza tocca il nostro essere più intimo» (*ibidem*). I casi esemplari citati da Steiner vanno da Nietzsche su e *contra* Wagner a Proust su Vermeer, a Mandel'stam su Dante, a Barth su Mozart. Questi casi, in «un senso quasi sconvolgente, costituiscono un'“arte dell'arte”». (*ibidem*). Ma che dire al di là di questi rari casi? Il problema sembra riguardare solo chi non fa parte di questa schiera di eletti? In effetti, per «chi non sia lui stesso artista, pensatore o testimone altrettanto affidabile», ciò comporta «aprirsi al ridicolo e al rimprovero (spesso meritati) proprio nei punti più dolorosi. Le sorgenti sono autorizzate a mormorare e a sgorgare; ma non gli adulti» (*ibidem*).

Tuttavia, non capiamo: perché disperare, se esistono gli artisti? Benché solo gli artisti possano superare la prova, perché non metterci sulla loro scia anche in questo caso, come è già successo quando si trattava di vedere come l'arte genera nuova arte mediante la critica dell'arte precedente? Perché, in questo caso, battere una via così impervia con le sole forze di cui disponiamo, e magari finire per cedere davanti alla critica distruttiva del decostruzionismo? Non è chiaro. Steiner ammette di non far parte di quella compagine di eletti ma sembra anche voler correre il rischio del ridicolo,

dicendo che intende «descrivere, nel modo più diretto possibile, gli impatti non mediati che caratterizzano il nostro incontro con le forme della creazione poetica e artistica» (p. 172). Oggi, il ridicolo non è tanto o soltanto la meritata ricompensa del fallimento quanto un vero e proprio spauracchio per la gran parte delle persone che frequentano l'arte.

Parlare del ridicolo significa parlare della nostra condizione e dello stato dell'arte, oggi. È del tutto comprensibile che non si voglia più scansare il problema appellandosi all'ineffabilità dell'esperienza artistica; ma per Steiner è necessario *dire e descrivere ciò che accade*, perché oggi più di ieri si tratta di confutare, in maniera aperta e manifesta, lo scetticismo decostruzionista, che nega all'arte ogni presenza. Occorre attestare i modi e le forme di questa presenza in noi. Ma sembra anche di capire che, in mancanza di qualche artista sommo che lo faccia per noi, dobbiamo essere noi stessi, i non artisti, a cavarci d'impaccio. Perché?

Sembra di capire che bisogna sfidare il ridicolo perché, nel frattempo, esso è diventato un tabù. Bisogna tentare la descrizione del coinvolgimento e del soggiogamento estetici sapendo di sfidare non solo la difficoltà dell'impresa ma anche e soprattutto una mentalità diffusa, che *non crede più nel coinvolgimento in generale*. È a questo livello che sembra porsi il tentativo di Steiner. «Il fatto psicologico e sociale per cui la nostra è un'epoca in cui l'imbarazzo terrorizza persino quelli che sono sicuri di sé, persino i solitari, ha reso più acute le inibizioni. La semiotica strutturalista e la decostruzione sono espressione di una cultura e di una società dove l'importante è *play it cool*, non scaldarsi troppo» (p. 171). Con questa avvertenza possiamo ripercorrere la descrizione prima tentata e poi abbandonata da Steiner (pp. 172-179).

La conclusione a cui perviene Steiner, dopo aver acclarato l'impossibilità di dire in maniera adeguata gli effetti sia della letteratura sia della musica su di noi, è una sorta di resa. Non sappiamo dire in maniera esaustiva e sistematica cosa accade dentro di noi; possiamo ricorrere soltanto a delle metafore. Ma non è ancora questo il vero punto debole, per Steiner: l'idea stessa di un ingresso dell'arte nella coscienza «postula una soggettività irriducibile, la finalità di un sé che, grazie alla libertà, alla *cortesía*, può riconoscere l'altro. Un assioma di dialogo sottende e garantisce il concetto stesso dell'incontro con la forma intelligibile» (p. 189). Ma l'epistemologia contemporanea e molti orientamenti della psicologia sono concordi nel

proclamare la *vacuità del soggetto*. Dunque? Senza mezzi termini, Steiner condivide la liquidazione dell'io, *senza il quale anche il richiamo al senso comune perde ogni valore*. L'umanesimo e la sua intera eredità moderna sono ormai superati. Il loro immanentismo li espone alla critica scettica. «L'io, finzione così utile alle pretese atavistiche e all'esercizio del potere del cosiddetto umanesimo classico, è dissolto» (pp. 189-90).

Il problema, a questo punto, si sposta. Non ha più molto significato cercare una descrizione migliore o più esatta di quanto avviene dentro di noi; anche le testimonianze di artisti e pensatori di prim'ordine, ben più efficaci delle nostre descrizioni balbettanti. Il problema è proprio il ricorso alla *descrizione in quanto tale*, come elemento di prova. «Se i termini della discussione sono limitati a quelli dell'immanenza, la vera, libera presenza del significato nella forma non può essere definita adeguatamente né essere investita di una plausibilità metafisica» (p. 190). Dunque, non è solo per una inadeguatezza della descrizione di Steiner che non si è potuto refutare il nichilismo ma almeno per due ulteriori motivi e, questi sì, decisivi: vi sono descrizioni più riuscite di altre ma, in quanto descrizioni di eventi psicologici, tutte le descrizioni non sono comunque risolutive; inoltre, la pretesa insita nella presenzialità dell'arte, sebbene possa essere ammessa e tollerata in un contesto culturale come il nostro, rifiuta in radice ogni condiscendenza, perché è animata, in realtà, da una sete di assoluto.

La minaccia del nichilismo, sembra dirci Steiner, nasce nell'immanenza, per cui non vi è alcuna forma di immanenza che possa affrontarla e vincerla; ammesso che il nichilismo sia confutabile, lo si può confutare solo per un'altra via: quella metafisica. *L'arte ha bisogno della trascendenza, questo è il punto, a prescindere dalla minaccia odierna del nichilismo*. Chi vuole restare nei limiti dell'immanenza, non solo non vi trova nulla di decisivo ma finisce per confondere le cose. L'esperienza non basta comunque.

Tuttavia, l'imbarazzo non viene meno, anzi. Se non ci si vuole limitare all'ambito delle metafore e del sapere empirico, se non ci si accontenta di un sapere tollerante e relativista, così affine all'immaginario liberale delle nostre società occidentali, si deve compiere un passo di per sé imbarazzante, «un ulteriore passo oltre il buon senso morale e l'empiricità esistenziale. [...] La trascendenza è un altro nome, quasi tecnico, per indicare questo passaggio» (p. 191).

Potremmo chiederci a questo punto: perché il salto metafisico non è stato tentato subito? Perché affidarsi al senso comune, alla cortesia, all'etica, per poi decretarne l'insufficienza? Forse perché queste sono le figure su cui l'arte può comunque contare *nel mondo*, nell'immanenza, a patto che esse vengano puntellate da qualcosa di ulteriore. La nostra esperienza non va revocata *in toto*; in essa ci muoviamo in base a evidenze pragmatiche ed esistenziali ma, di fronte a una critica radicale, bisogna *postulare* un senso ulteriore. Non si tratta dunque di un'evidenza accecante; si tratta solo di una *postulazione*, che trae le sue ragioni dal modo in cui l'arte si presenta. Si tratta, in fondo, di una *analogia creativa*.

Steiner riparte dalla stessa domanda che ha inaugurato il terzo capitolo: perché l'arte? Allora la domanda non veniva posta, ma poteva essere estrapolata dalla risposta: «esiste l'arte, perché esiste "l'altro"» (p. 135); ora la domanda viene posta in maniera esplicita, mentre la risposta non è subito disponibile. «Perché dovrebbe esserci l'arte? [...] Allora perché l'arte, perché il regno creato della finzione?» (p. 191). La risposta etica, fondata sull'esistenza dell'altro, non è più risolutiva: può conservare la sua validità solo se la si aggancia a qualcosa di superiore. Ora serve una nuova risposta: «esiste l'arte perché esiste la *creazione*» (*ibidem*).

È una risposta più impegnativa, che fatica a imporsi subito: se la ricchezza percettiva della realtà è del tutto esorbitante rispetto alla nostra capacità di coglierla, perché non accontentarsi di questo godimento inesauribile, *evitando di creare* un nuovo mondo, il mondo della finzione? Perché questo sovrappiù? La risposta spetta all'arte stessa; per Steiner, le singole opere d'arte chiamano in causa la *creazione per antonomasia*, quella creazione somma che crea il «creato». È l'arte a rispondere così: «esiste la creazione estetica perché esiste la *creazione*» (*ibidem*).

Le congetture sull'origine del mondo e della vita sulla terra non scalfiscono la radicalità dell'alternativa che abbiamo evocato più volte: perché esiste l'essere e non piuttosto il nulla? Ribadiamo anche a questo punto che il «creato è; noi siamo. Questa è la grammatica rudimentale dell'insondabile» (p. 192). La parola decisiva è stata pronunciata: il «creato». Noi siamo creati, perché «siamo stati fatti forma» (p. 191), abbiamo ricevuto una certa forma. Steiner non dice da chi ma il suo è ovviamente un riferimento alla trascendenza.

Dunque: noi siamo, il creato è, ma questo è vero solo nel senso che l'essere avrebbe anche potuto non essere. Inoltre, questo essere è un essere formato. Cosa assomiglia di più alla gratuità di questo essere nell'esistenza umana? La creazione artistica: ciò che sperimentiamo come creazione, ci induce a credere che «l'atto estetico [...] sia un'*imitatio*, una duplicazione in scala del primo *fiat* inaccessibile» (p. 192).

Questo è anche il *primo* senso in cui si può parlare dell'arte come *imitazione*: non tanto come imitazione della realtà (creata) ma della *creazione* stessa. Steiner assimila qui il «big bang», di cui parlano alcune ipotesi cosmologiche, al *fiat* della religione: sarebbero due condizioni-limite, due modi di concettualizzare qualcosa che resta non concettualizzabile. In ogni caso, un elemento sembra chiaro: anche l'arte contiene un balzo *dal nulla all'essere*, esattamente come gli orizzonti ultimi o primi della realtà creata. Se «gli esseri mortali scrivono poesie, compongono musica, scolpiscono la pietra o il legno, questi atti non sono soltanto radicati nelle circostanze a disposizione, ma esprimono un *fiat*, un moto creatore, che viene sempre dopo il moto creatore primario» (*ibidem*).

Come il commento o la critica vengono dopo l'opera, così l'opera dell'arte umana viene dopo l'opera del «moto creatore primario» (*ibidem*): primario e secondario scandiscono il rapporto tra opera d'arte e critica, così come il rapporto tra *fiat* originario e *fiat* umano. Ma cosa significa «dopo» in quest'ultimo caso?

Qui possiamo considerare un *secondo* senso, quello più ordinario, del concetto di imitazione applicato all'arte: anche quando l'arte rifiuta la mimesi, in realtà questa non smette di far sentire la propria voce. «L'ostinato "essere-li" delle cose [...], l'inferenza dell'immanenza, inseguono persino le fantasticherie più estreme» (p. 193). «Leggiamo poesie e romanzi, guardiamo quadri perché essi sono - benché spesso in una maniera obliqua e mascherata che ci sconcerta - del mondo e circa il mondo» (*ibidem*). L'arte è attraversata da una referenza insopprimibile al mondo. L'arte imita il mondo. Tuttavia, la *ripetizione deliberata del mondo* non costituisce il nucleo profondo dell'arte.

Lezione 12 (1 ora) 24.03.2023

*Arte, mimesi, trascendenza* (G. Steiner)

Ripartiamo dalla questione dell'imitazione artistica. Al di là dell'«*imitatio mundi* istintiva», legata a un «impulso profondo verso il riconoscimento», che Aristotele ha cercato di ancorare alla nostra animalità mimetica (p. 148-9), vi sono problemi che restano aperti: se «esiste il mondo, perché la sua versione di seconda mano nella finzione e nelle arti? Se la *mimesis* è la potenza necessaria e sufficiente, perché mai la fedeltà di riproduzione non dovrebbe aspirare alla condizione dell'innocenza fotografica?» (p. 193). Sappiamo che tutto questo non è vero; si può riscontrare una referenza inevitabile al mondo anche nell'atto di aperta negazione referenziale ma questo non significa che il destino dell'arte consista nel tentativo di riprodurre esattamente la realtà. *Perché* mai questo doppione infedele? «Se le invocazioni alla mimesi innata spiegano in gran parte il “come” della letteratura e delle arti, non ci parlano, se non nel senso di una psicologia determinista del “perché”» (pp. 193-4). Torna la risposta iniziale: «esiste la *poiesis* “poiché” c'è la creazione» (p. 194). Ma ora il «poiché» non è più solo una posteriorità cronologica, un «dopo» che ci vincola: diventa un «contro». Esiste la *poiesis* perché essa va *contro* ciò che trova e che la precede.

Usciamo così dal terreno familiare della *mimesi*, o forse entriamo in uno dei suoi spazi non ancora esplorati. «Il battito della motivazione che ricollega la generazione di forme significanti al primo atto di creazione, all'avvento all'essere dell'essere (la parola tedesca *Schöpfung* contiene sia lo stato nascente che l'abisso fertile) non è mimetica in un qualsiasi senso neutro o docile. È di un antagonismo radicale. È una rivalità. In tutti gli autentici atti artistici pulsa un'allegria furente. La fonte dell'arte è una rabbia amorosa» (*ibidem*). Allegria furente, rabbia amorosa: ossimori, che stanno per un altro ossimoro, «il quieto furore interiore contro la propria secondarietà» (*ibidem*).

Se questo libro è stato scritto per rimettere la *critica* e la *teoria* della letteratura al loro posto, per riaffermare la secondarietà della loro prestazione rispetto a quella dell'artista, e se *tra gli esseri umani* ciò che è secondario non deve prendere il posto del primario, ecco che quando si parla dell'artista che prova invidia, furore, rabbia per il suo *essere secondo* rispetto a Dio, Steiner considera questa ribellione pienamente legittima e comprensibile: qui si riaffaccia la libertà incondizionata dell'artista. Stavolta

il secondo rivendica la sua libertà e la sua parità nei confronti del primo. Di qui la lotta con l'angelo, e non solo.

Steiner menziona l'autoritratto come la forma espressiva in cui è maggiormente presente questa «compulsione di libertà», il «tentativo agonistico di riprendere possesso e controllo delle forme e dei significati del proprio essere» (p. 195) da parte dell'artista. L'artista vuole rifare se stesso contro chi ha scelto al posto suo. Se l'arte del ritratto è questo, una creazione dell'uomo da parte dell'uomo, e se in questo vi sono una sfida e una rivendicazione di libertà nei confronti di chi ha deciso al nostro posto, è chiaro che il postulato della creazione divina diventa qualcosa di molto più concreto: non si postula nulla, si dà per scontato che qualcuno prima di noi abbia detto una parola irrevocabile. Contro cui si prende posizione. «Di nuovo, l'autorappresentazione è il modo più polemico della creazione. La mimesi è una riconquista» (p. 196).

Potremmo avere qui un *terzo* significato di imitazione: per Steiner, «l'impulso di rivalità con un "Dio geloso"» è assolutamente «cruciale per la creazione estetica» (p. 197). Sono qui evidenti i tratti del Dio ebraico ma nell'ebraismo non è l'artista, bensì l'uomo a lottare con Dio. Sembra inoltre di capire che, chi può lottare con Dio, deve avere a sua volta una natura divina. Ribellione e divinizzazione sembrano andare di pari passo, per Steiner. Nuova deroga all'ebraismo.

L'elemento della rivalità e dell'insofferenza viene inserito nel *topos* dell'*alter deus*, che è un luogo comune del Rinascimento. Ma il «tropo orgoglioso di sé come *alter deus* che nutre il poeta, l'artista, Mozart o Beethoven, ha lontane radici nella quasi divinizzazione di Omero, nel sentimento diffuso tra i neoplatonici, i pedagoghi e i critici-grammatici della tarda antichità, che l'*Iliade* e l'*Odissea* rappresentassero una prodezza sovrumana di ordinamento del creato» (p. 198). Ma la gelosia e la rabbia dell'artista sono compatibili con la sua divinizzazione? Quello di Steiner non è piuttosto un artista umano troppo umano? Come che sia, anche oggi, «in un'epoca considerata laica» (*ibidem*) le affermazioni circa la natura divina dell'artista si sprecano (Picasso, Matisse, Joyce). Steiner sembra voler esplicitare ciò che è implicito nella divinizzazione dell'artista: la sua pretesa di rivalità con Dio. È altrettanto ovvio però che la divinizzazione di Omero non aspira a questo: politeismo e monoteismo non sono porte girevoli.

Passiamo ora alla ricezione; anch'essa non consiste più soltanto nella cortesia da riservare allo straniero. Steiner la mette ormai in relazione con la creazione: quando «rappresentiamo a noi stessi la situazione o le *personae* inventate di un testo, quando ricomponiamo con le nostre percezioni gli oggetti o un viso in un quadro, quando riecheggiamo con l'udito la musica attraverso una complementarità interiore, che è ad un tempo concettuale e corporale, ricreiamo l'atto di creazione» (p. 199). La libertà dell'artista guida la libertà del fruitore e sfida la libertà del creatore per eccellenza, Dio. Per Steiner, ricevere un'opera d'arte significa «generare *ex novo*, risvegliare dal silenzio, dall'assenza potenziale, il procedimento dell'artista» (*ibidem*). Lo spettatore diventa l'artista e l'artefice della propria fruizione, ripercorrendo quella del creatore. Questa corrispondenza è tale da includere anche nella ricezione l'alone di indeterminato e la presenza di forze aliene che accompagnano la creazione: entrambi, creazione e ricezione artistiche, entrano in contatto con l'alterità.

Cosa intende Steiner con questo termine, *alterità*? Dal lato degli artisti è intanto l'impossibilità di dominare «i significati completi o latenti che essi stessi hanno suscitato» (p. 200); dal lato dei fruitori è la possibilità di rispondere in maniera discordante alla stessa opera, segno che «le loro libertà hanno affrontato sfaccettature diverse di ciò che nella forma estetica è in sé irriducibile a quella forma» (*ibidem*). Insieme alla scia di significati ulteriori e non controllabili, nell'alterità rientra anche qualcosa che è irriducibile alla forma estetica, «come un vestigio via via rinnovato del momento di creazione originale, mai totalmente accessibile» (*ibidem*). Se l'atto creativo originario non è accessibile, da esso si irradia comunque una «radiazione di fondo», che si rinnova via via in tutte le creazioni artistiche degne di questo nome, che intendono essere non a caso delle contro-creazioni. Questa alterità viene così «percepita sia dai creatori che dai ricettori nella poesia, nella musica, nell'arte» (*ibidem*); essa appare come una «gravità specifica» (*ibidem*), come l'analogo del muto essere-lì della prima creazione, come uno spessore che pervade anche la seconda creazione, rendendola davvero qualcosa che compete con la prima.

Nella creazione artistica si annuncia la presenza di una trascendenza, che è la fonte dell'alterità di cui l'opera sarà dotata a creazione ultimata. Steiner definisce trascendente tutto ciò che sfugge al controllo e alla comprensione durante la creazione, il suo aspetto mantico e misterioso.

Questo è il versante della *presenza* del significato, che non nasce semplicemente da segni convenzionali ma si impone come qualcosa di presente, dunque di altro. È questa una «scommessa sul significato» (p. 204), che rappresenta allo stesso tempo una «scommessa sulla trascendenza» (p. 203).

Il significato dell'opera d'arte non si mostra allo stesso modo del significato di uno scambio linguistico qualsiasi: esso è stato insufflato nelle lettere della letteratura, nelle macchie di colore della pittura, nella successione e nel ritmo dei suoni musicali in presenza delle forze misteriose dell'ispirazione e in presenza dell'essere-lì della prima creazione. Solo questo intervento dall'alto, che porta soccorso ma anche lotta, solo questa genesi misteriosa dell'opera d'arte, che la carica del vestigio originario della prima presenza sbocciata dal nulla, possono dare una «spiegazione [...] della zavorra invisibile che dona una densità levigata di "vita vera", una presenza che sorpassa di gran lunga quella dell'umanità comune, alle *dramatis personae* dell'epopea, del dramma o del romanzo» (p. 201).

La presenza di cui parla Steiner è una sorta di consistenza reale e più che reale, da cui sono accompagnate le finzioni, e che dà loro il peso, la densità e la ricchezza che le contraddistinguono. La finzione è una creazione, o meglio una contro-creazione, portata a termine dalla psiche e dall'abilità manuale di alcuni uomini, considerati come una sorta di essere superiori: l'artista è stato sempre circondato da un alone di mistero e di potenza, anche prima dell'invenzione moderna dell'Arte. In realtà, gli artisti vengono assistiti e posseduti da forze aliene, che li trascendono: essi ricevono una visita, non sono proprietari del loro talento. Fatto sta che queste forze «altre», aliene lasciano una traccia di sé in ciò che esse contribuiscono a tirare fuori dall'artista e che egli in qualche modo si attribuisce: è la traccia del moto creatore originario, anch'esso immotivato e libero come la creazione umana. Dunque, l'arte produce finzioni ma queste finzioni sono «vere presenze», nel senso che hanno la «gravità specifica» (p. 200) e lo spessore di ciò che esiste, essendo venuto all'essere. Qui sta la scommessa: fino a che punto queste presenze sono vere, reali, presenti? Perché ci appaiono così?

Steiner scommette esattamente sulla pressione reale che la finzione esercita sui segni (p. 204) che servono a richiamarla in vita, dopo averla fissata una volta per tutte: questo spessore reale, derivante dall'alterità che partecipa alla creazione, viene incorporato nell'opera d'arte e noi,

rigenerando l'opera nella nostra fruizione, lo percepiamo con altrettanta intensità, seppure in maniera secondaria. Ciò che è stato immesso nell'opera una volta per tutte torna fuori ogni volta. Per Steiner, questa «realtà» va presa come un elemento trascendente, come il segno distintivo dell'atto creativo umano, che si attua sotto dettatura dell'alterità. Solo agganciando la creazione artistica a questa alterità trascendente, la *presenza* che si produce nell'incontro con l'arte non è soltanto un gioco del linguaggio. Solo così la si salva davvero, salvando anche la nostra esperienza dell'opera d'arte.