



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze Filosofiche

Ordinamento (ex D.M. 270/04)

Tesi di Laurea

**Ricerca della “insostenibile leggerezza”
nell’edificazione dell’interiorità**

Un percorso interiore tra Agostino e Barnett Newman

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pagani

Correlatore

Prof. Gian Pietro Soliani

Laureanda

Sara Marcolongo
Matricola 876414

Anno Accademico

2023 / 2024

*Per coloro che stanno cercando di riedificare se stessi.
Per coloro che credono di non riuscire a sostenere il peso della vita.
Forse, dovremmo solo permetterci l'insostenibile leggerezza.*

Indice

Introduzione.....	5
Prima parte: Sguardo, relazione, mondo.....	9
Cap. 1. Anima come sacralità interiore. Agostino e l'interiorità oggettiva.....	11
Cap. 2. Infinito trascendentale come specificità dell'interiorità.....	37
Cap. 3. <i>Excursus</i> Rosmini.....	44
Seconda parte: Espressione del Sublime.....	59
Cap. 1. L'Espressionismo: dar voce all'interiorità.....	61
Cap. 2. Barnett Newman - <i>Vir Heroicus Sublimis</i>	83
Cap. 3. Un espressionismo altro: <i>Excursus</i> su W. Congdon.....	94
Cap. 4. Un parallelo tra Agostino e Newman.....	105
Terza parte: Ricerca estetica come ricerca etica.....	111
Cap. 1. Tentare di sostenere il peso della vita.....	113
Conclusione.....	121
Riferimenti bibliografici.....	125

Introduzione

Quando si parla di realtà, si dovrebbe pensarla come qualcosa non già a portata di mano, in sé e per sé pronta per essere riflessa, ma sempre al di là di qualsiasi presa cognitiva, ossia deve sempre esser vista come qualcosa che resta fuori dal tentativo di appropriarsene. Si va a creare così un legame doppio, come la natura umana fatta di anima e corpo; doppio come il legame tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, i quali non vengono più presi separatamente. Aldo Gargani (1933-2009) sosteneva che il mondo, la realtà, l'arte non è, se non c'è qualcuno che la vede e per vederla occorre necessariamente liberarsi, almeno in parte, dagli schemi precostituiti della percezione e della comprensione, che impediscono la meraviglia di fronte all'apparire casuale, imprevisto del mondo. Altro non rimane, quindi, che decifrare questa realtà che si trova depositata nella più profonda intimità; al tempo stesso, però, non deve esserci il massimo sforzo su essa, per evitare di perderla di vista. Un quadro è visibile solo fino a quando si è consapevoli dell'esistenza di una quantità di cose che non si riescono a cogliere totalmente e che, nel momento in cui vi si applica lo sforzo della comprensione, si determina la fine dell'ammirazione da parte dell'osservatore: ci si illude di aver afferrato quella realtà con esattezza, ma l'unico risultato è quello di non riuscire più a vederla.

Si apre quindi un nuovo modo di guardare il mondo, non più in sé ma come ciò che si relaziona ad una coerenza armonica interna al soggetto, quale progettualità intenzionale aperta alle molteplici possibilità. La svolta che, in questo specifico luogo si vuole delineare, è tentare di far precipitare qualsiasi pretesa di assolutezza, aprendo il campo a diversi punti di vista direzionati verso la ricerca dell'interiorità.

Ogni attimo in cui l'anima vive nel mondo, davanti ad un'opera d'arte, in relazione ad un altro essere umano o, in contatto con se stesso, rimanda ad una nuova attenzione verso l'apertura interna di ogni soggetto, che rende importante la contemplazione. In questo luogo, emerge, così, una nuova relazione tra opera d'arte e fruitore, tra essere umano e interiorità e, infine, tra l'incapacità della natura di farsi dominare e dell'anima che viene affetta da questo tormento interiore. Solo uno sguardo permeabile all'immaginazione, incline ad aprirsi al visibile come all'invisibile, può far pervenire un nuovo tipo di approccio, nell'intento di far dialogare con l'universo profondo e intimo di ciascun uomo, e di cogliere nella complessità la pienezza unitaria. Quel momento invisibile dell'accadere, della possibilità che lascia aperti vuoti ontologici da riempire con ciò che vi è di sublime, viene concepito da Gargani - in ambito musicale - come possibile, solamente nell'attimo prima della spiegazione, in cui c'è la volontà di dare a tutti i costi

un senso a ciò che si presenta davanti. L'esempio che riporta è emblematico, e racconta di un uomo che va ad un concerto e crede di andare a sentire brani di musica, e invece vive lo stato della sua incertezza nel momento in cui l'esperienza non è solo quella che gli è data da sentire, ma anche quella che lui pensa mentre ascolta, colta in quell'attimo.

La spiegazione della musica presentata dagli insegnanti, dai direttori, dai solisti e dagli orchestrali trasforma la comprensione di Bach in un dovere nei confronti di Bach [...]. Anziché mostrare la pluralità dei mondi nel tempo, nello spazio e nel pensiero di Bach, i maestri e musicisti vogliono affermare che Bach ha detto soltanto questo e quest'altro.¹

In questa complessità, risulta necessario sottolineare come il confronto con ciò che è al di fuori, altro da sé, sia un carattere non necessario ma costitutivo dell'identità. L'identità ha dunque due volti, quello che guarda con gli occhi dell'altro, e quello che all'altro è irriducibile: paradossale è che per divenire ciò che si è, è necessario uscire da sé per rientrarvi più in profondità. La ricerca della propria interiorità, però, deve passare tramite uno sguardo autentico, il quale non modifica né organizza le cose del mondo; ma tramite una purificazione dello sguardo (con l'aprirsi di un progetto fenomenologico, nel suo piccolo). Questa purificazione, dunque, non può basarsi unicamente sul soggetto che, azzerando i rapporti e le relazioni con il mondo esterno, trova la certezza del proprio Io. L'essere, la realtà non è mera exteriorità, ma dà vita alla relazione - la quale risulta precedente ad Io e mondo - fondamentale per purificare l'anima umana.

Così come Agostino, criticando le filosofie e credenze pagane del suo tempo, si muove verso la riflessione interiore alla ricerca della Verità, delle profondità umane e della relazione con Dio, alla ricerca di un forte desiderio di leggerezza, Barnett Newman, tramite i suoi dipinti monocromatici, cerca di contrastare la tragicità dell'esistenza dell'epoca tramite il colore, il quale dà forma all'inesprimibile, lasciando spazio all'anima di ciascun spettatore di scorrere in profondità, per poi riemergere.

Tale ricerca dell'interiorità, si muove parallelamente con la ricerca della leggerezza e della trasparenza, che è stata da sempre uno dei tentativi dell'uomo di superare i limiti della propria condizione: la natura di questa leggerezza è quella di non avere una fisicità immediata. Se Narciso non fosse stato bello, sarebbe ugualmente annegato venerando la

¹ A. G. Gargani, *Sguardo e destino*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 27.

propria immagine riflessa dalla trasparenza - leggerezza - dell'acqua?² Narciso fu vittima di un'acqua troppo trasparente che, contemplando se stesso, gli rivelò, in realtà, solamente la propria esteriorità, disorientandolo verso ciò che essa nascondeva dietro di sé. Nel mito di Narciso è palese la necessità di oltrepassare, andare oltre l'ostacolo che l'esteriorità - in questo specifico luogo, la bellezza - esercita sulla visione dell'individuo, per comprendere ciò che si vela dietro. Questo sguardo purificato sarà quindi pensiero fedele alla realtà, senza avere una fisicità immediata. Questa riflessione trova conferma nel suo significato opposto, ossia il termine "pesante"³: non si potrebbe sostenere di un oggetto che è trasparente se non si conoscesse anche lo stesso significato di pesantezza. Nulla ha maggior peso della leggerezza, non c'è altro che richieda una forza superiore. Per contrastare ciò che ci attira senza rimedio verso la terra, l'esteriorità, la tradizione, bisogna che l'uomo sia capace di privarsi del fardello che l'Io impone; uscire da se stesso e dalla percezione che si vuole dare all'altro. Questo salto consiste in un accadere intermedio tra la certezza del peso e l'incertezza della leggerezza, creando un improvviso e momentaneo spaesamento, quale senso del sublime.

Secondo Kundera, tramite una visione sfuggente della vita, l'impercettibilità di quest'ultima e delle relative scelte è irrilevante, e ciò entra in conflitto con la necessità umana di ricercarne un significato, originando un paradosso insostenibile. Così facendo, troppe domande rimangono cristallizzate, senza una via d'uscita, senza sapere se una soluzione esiste per davvero. Resta quindi questa leggerezza a sollevare l'uomo da terra, dal fardello del proprio Io, dal peso della necessità, in cui l'unico modo che ha per vivere è ritornare in se stesso, riedificare la propria interiorità. Il *focus*, quindi, se così ci si può esprimere, di questo itinerario di ricerca, sarà costituito dalla ricerca di una riedificazione interiore, in un cammino insostenibile che però, nella sua leggerezza, cercherà di condurre all'anima e a Dio, tramite un percorso che, partendo da un approccio morale condurrà ad una ricerca estetica, la quale porterà ad una ricerca etica in quanto è il tentativo di

² Il mito di Narciso pone il *focus* sulla trasgressione dei limiti della realtà. Secondo la versione del mito tratta da Plotino, Narciso si è affrettato dietro alla bellezza del corpo che vedeva riflesso nell'acqua e, volendolo stringere nella convinzione fosse un alcunché di reale, finì per annegarsi. Una tale immersività però, supera la tradizionale posizione frontale del soggetto di contro all'oggetto, aprendo a nuovi orizzonti conoscitivi.

³ In senso heideggeriano nel vedere la luce, è necessario sempre tenere presente la possibilità dell'oscurità: vi sarà sempre un nascondimento, una velatezza; luce e tenebre si co-implicano, si co-appartengono. (Per un maggior approfondimento si consulti: M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, a cura di F. Volpi - H. Mörchen, Adelphi, Milano 1997).

riconoscere il volto dell'interiorità: quest'ultima diventerà lo strumento per riconsiderare la libertà e la irripetibilità dell'esistenza.

Quanto più il fardello è pesante, tanto più la nostra vita è vicina alla terra, tanto più è reale e autentica. Al contrario, l'assenza assoluta di un fardello fa sì che l'uomo diventi più leggero dell'aria, prenda il volo verso l'alto, si allontani dalla terra, dall'essere terreno, diventi solo a metà reale e i suoi movimenti siano tanto liberi quanto privi di significato. Che cosa dobbiamo scegliere, allora? La pesantezza o la leggerezza?⁴

⁴ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, trad. it. di G. Dierna, Adelphi, Milano 1985, p. 15.

Prima parte

Sguardo, relazione, mondo

1. Anima come sacralità interiore. Agostino e l'interiorità oggettiva

In un'epoca legata all'individuo e alla sua dimensione interiore, viene sicuramente messo in rilievo il richiamo al vero che alberga nell'uomo. L'appello di Aurelio Agostino (354-430 d.C.) a fuggire dal mondo esteriore, però, non si risolve nella mera preferenza per quello interiore; anzi, quest'ultimo è da lui trascorso a sua volta per giungere al "non-luogo" dell'essere e dell'esistere, dove risiede la Verità⁵. Agostino, infatti, non si sofferma sull'opposizione binaria tra un fuori e un dentro, tra esteriorità ed interiorità. Uno dei principali valori che attribuiamo al nostro autore è quello di avere spostato l'attenzione dal mondo sensibile all'Io, o meglio, alla relazione tra questi due poli; trovando, al termine di questo percorso, la presenza di Dio. Seguendo queste basi, possiamo affermare che le tesi agostiniane fungono da "spartiacque" tra la letteratura antica (maggiormente oggettiva e narrativa) e letteratura moderna (fondamentalmente psicologica e introspettiva). Agostino ha di sé l'immagine di una creatura, posta da un lato di fronte alla propria fragilità e, dall'altro, davanti alla Verità. Sicuramente, però, in un tale percorso, si può osservare come l'accento principale sia dato alla necessità dell'uomo di rivolgersi all'interno di sé, al fine di trovare la verità, dal momento in cui tutto ciò che è esterno e sensibile non è idoneo a questa meravigliosa scoperta. Tutto questo però non basta, in quanto lo spirito deve nuovamente superare se stesso per poter conseguire la conoscenza di Colui che è più interiore del proprio intimo.

L'indagine sulla realtà originaria è sempre stata fonte di incanto per l'uomo, ma non è mai stato facile individuare con la sola ragione, le cause ultime del nostro essere, quindi del nostro agire e conoscere. Agostino, da parte sua, enfatizza il ruolo della fede come polo di orientamento per la riflessione razionale su questo tema, capace di superare visioni antropomorfe e materialistiche: il lavoro della riflessione razionale è, d'altra parte per lui, fonte d'aiuto rispetto le grandi ipotesi fornite dalla fede, affinché queste non risultino contraddittorie.

La filosofia, sicuramente, è nata anche come tentativo di far luce su queste tematiche, non sempre però riuscendo ad astrarsi da soluzioni mitiche; in questa circostanza, si può osservare chiaramente come Agostino, soprattutto dopo la conversione, faccia sempre appello alla fede di fronte ad argomenti tanto misteriosi come quelli riguardanti la natura dell'anima, la sua origine, il suo destino, il bene e male. A tal proposito, si può osservare

⁵ Nell'uomo interiore, infatti, non dimora solo la verità esistenziale di ciascun uomo, ma la Verità eterna.

come, a più riprese, nel cammino che conduce l'anima alla contemplazione della Bellezza eterna, Agostino si concentri sulla funzione peculiare della fede, rivolta a far conoscere all'anima Dio nella maniera più luminosa e più stabile possibile:

Se Dio non è amato per fede, il cuore non potrà purificarsi per diventare capace e degno di vederlo. Dove sono dunque quelle tre virtù che l'impalcatura di tutti i libri santi tende ad edificare nella nostra anima: la fede, la speranza, la carità, se non nell'anima di colui che crede ciò che non vede ancora e che spera e ama ciò che crede? Si ama dunque anche ciò che si ignora, ma che tuttavia si crede. Però occorre stare attenti perché, credendo ciò che non vede, l'anima non si raffiguri qualche cosa che non esiste e dia un falso oggetto alla sua fede e al suo amore. In questa ipotesi la carità non proverrà da un cuore puro, da una coscienza buona, da una fede non finta che è il fine del precetto.⁶

Fin dalla prima fase della sua elaborazione circa il pensiero filosofico, egli prende in considerazione un tema che sarà per lui sempre fondamentale, ossia il desiderio di conoscere l'anima e Dio⁷, prima di qualsiasi altra cosa. A tal proposito, è interessante sottolineare come per Agostino l'idea di Dio risulti essere una nozione universale e inseparabile dallo spirito umano: risulta, infatti, impossibile che gli uomini ignorino o siano ciechi di fronte a tale nozione – se non per loro volontà, oppure perché smarriti nei vizi -, poiché Egli è presente in maniera evidente a chi anche solo osservi attentamente il solo mondo, e non chiede altro che farsi conoscere. C'è, infatti, posto per una sorta di evidenza sensibile dell'esistenza di Dio, dal momento in cui la sapienza divina ha lasciato la propria impronta nelle cose del mondo, ed è, dunque, sufficiente prenderle in attenta considerazione per essere condotti da esse fino al loro Autore.

Quando il vescovo d'Ipbona aveva a che fare con i gravi problemi dell'origine del bene e del male si vedeva spinto verso il mondo interiore - *interiorem adspectum* - dove, nascosta, risultava esserci sempre la mano di Dio, che opera nell'interiorità dell'uomo,

⁶ Agostino, *De Trinitate*, VIII, 4. 6 trad. it. di G. Catapano - B. Cillerai, Bompiani, Milano 2012.

⁷ La ricerca intorno alla natura dell'anima umana non si discosta dall'interesse maggiore su cui ruota l'analisi di Agostino, ossia la ricerca della felicità, della vita beata: compito che può essere portato avanti solo se il filosofo ritorna in se stesso a cercare a fondo in quei ripostigli dell'*animus* in cui dimora la parte migliore di sé (*mens* o *ratio*). La felicità (*beata vita*) è qui, quindi, intesa non in un senso astratto, ma perseguita a partire dalla conoscenza della parte più nobile dell'anima dell'uomo.

purché questi abbia un «cuore puro, una ragione retta ed una fede docile agli insegnamenti della rivelazione»⁸.

La natura dell'anima non è inconoscibile; anzi, lo spirito è quella parte di essa che è più presente a se stessa.

Nel ricercare, infatti, la ragione per cui apprezzavo la bellezza dei corpi, sia celesti sia terrestri, e i mezzi di cui dovevo disporre per formulare giudizi equi su cose mutevoli, allorché dicevo: “questa cosa dev'essere così, quell'altra no”, nel ricercare dunque, la spiegazione dei giudizi che formulavo giudicando così, scoprii al di sopra della mia mente mutabile, l'eternità immutabile e vera della verità.⁹

È proprio la complessità delle vicende esistenziali dell'uomo a condurre quest'ultimo a non avere una conoscenza chiara e distinta delle sue dinamiche interiori che, in realtà, potranno venire alla luce solo se la ragione rientra in sé per cercarle¹⁰. L'anima, conoscendo se stessa, rimane poi “pari e uguale” a sé, è a suo modo rivelazione piena e totale del proprio essere a se stessa¹¹.

La conoscenza dell'anima, propria e altrui, afferma Agostino, è una questione di immediatezza; sappiamo cosa sia un uomo, dal momento in cui noi stessi lo siamo. È fondamentale, però, allontanarsi dall'equivoco secondo cui, quando il nostro filosofo parla di conoscenza che l'anima ha di sé e delle altre anime simili, parli di una acquisizione razionale: una tale conoscenza è, in realtà, un “sentire sé come esistente”, una riflessione naturale e spontanea in cui l'individuo sente l'anima dell'altro in analogia con la propria, risalendo dai movimenti esteriori del corpo al principio ad essi superiore

⁸ É. Gilson, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, trad. it. di C.V. Venanzi, Marietti, Genova 2020, p. 24. «Mi agitavi con pungoli interni, per rendermi insoddisfatto, finché al mio sguardo interiore tu fossi certezza» Agostino, *Confessioni*, VII, 8.12, trad. it. di C. Carena, Mondadori, Milano 2012.

⁹ Agostino, *Confessioni*, VII, 17.23.

¹⁰ In questo specifico luogo può essere interessante istituire un parallelo tra Agostino e Ricoeur, grande interprete della filosofia contemporanea: «l'io non può essere il principio di se stesso: questa la vera ragione per cui non potrà mai raggiungersi e possedersi compiutamente [...]. Per Agostino e Ricoeur al fondo della impossibile lucidità dell'io non sta tanto l'opacità della coscienza, quanto la fragilità dell'esistere» (G. De Simone, *Le vie dell'interiorità. Percorsi di pensiero a partire dalla riscoperta contemporanea dell'interiorità*, Cittadella Editrice, Assisi 2011, p. 63). Possiamo aggiungere, qui, che la coscienza che l'uomo può avere di sé deve essere necessariamente dialettica, deve avere un rapporto costitutivo con l'alterità.

¹¹ Dal momento in cui l'anima non ha parti, non ha relazioni spaziali, non si conosce in quanto realtà fuori da sé ma solamente come principio di attualità (esistere, vivere, conoscere, amare).

che li determina. Quando l'anima si conosce e si ama, essa, l'amore e la conoscenza costituiscono una Trinità, non confondendosi né mescolandosi mai: «in modo mirabile, pertanto, queste tre sono inseparabili da se stessa, e tuttavia ciascuna di esse, considerata in se stessa, è sostanza, e tutte insieme una sola sostanza o essenza, quando vengano dette in reciproca relazione»¹².

Quello che però è importante osservare, e successivamente verrà mostrata la causa di ciò, è che esistono delle dimensioni oscure, ignote all'anima stessa.

Non siamo poi così distanti da una indagine che affonda le sue radici nella tradizione platonica e neoplatonica, sia rispetto al metodo che ai contenuti. Sarebbe d'altra parte riduttivo sia parlare di accostamento al neoplatonismo¹³ - per la visione agostiniana dell'anima, considerata immortale, e del suo rapporto con il corpo -, sia di adesione acritica al messaggio evangelico - per la dottrina della resurrezione della carne. Relativamente al tema della natura dell'anima dell'uomo, è importante il ricorso che Agostino fa alle Scritture, in cui si tratta di comprendere il dogma trinitario e l'immagine che la Trinità imprime sull'uomo. I richiami a Dio Trinità sono presenti sotto molteplici forme negli scritti di Agostino: questi simboli del Creatore che l'uomo scopre, sono relativi alla conoscenza intellettuale, etica, ermeneutica, i quali rimandano al modello eterno. Sebbene la filosofia greca, infatti, avesse stabilito l'importanza dell'interiorità - come si può constatare, ad esempio, nel principio socratico del "conosci te stesso" -, si è autorizzati a considerare il cristianesimo come autentico interprete dell'interiorità umana, la quale si intreccia con la realtà creata, divenendo una via d'accesso al mondo nella sua universalità. È corretto sottolineare, però, che l'interiorità non ha solamente una valenza positiva, ma è anche terreno di conflitti. Agostino si trova, infatti, davanti alla dimensione tragica del conflitto interiore che è connesso all'ambivalenza antropologica: l'uomo è così vulnerabile e debole da non resistere ad effimere tentazioni che riescono ad allontanarlo da Dio. Nell'uomo interiore si trovano quindi una *voluntas bona o nova* e una *voluntas perversa*, guidata soprattutto dall'abitudine; entrambe aspirano ad orientare le scelte umane, avendo come origine il volere, ma finiscono in conflitto tra loro, rischiando di distruggere progressivamente l'anima.

¹² Agostino, *De Trinitate*, IX, 5.8.

¹³ La filosofia neoplatonica ha da sempre proclamato di essere filosofia dell'interiorità e dell'intimità: «sovente svegliandomi nel mio proprio essere, fuggitivo dal mio corpo e estraneo ad ogni altra cosa, vedo nella mia stessa intimità una bellezza meravigliosa e sono pienamente convinto di possedere un destino superiore» (Plotino, *Enneadi*, I, 4, 8). I platonici concepivano la verità come un che di immutabile: bellezza eterna che si insinua nella profondità e nell'interiorità dell'uomo.

Agostino ha edificato un pensiero teologico allontanandosi dalla tradizione del pensiero pagano, per elaborare una vera filosofia che fosse anche “vera religione”. Infatti, di fronte al bivio, tra filosofia come ricerca e filosofia come possesso della verità in grado di assicurare felicità a coloro che ne partecipano, Agostino persegue la seconda via, che conduce ad un fondamento più solido del filosofare stesso. La conversione¹⁴ agostiniana segna, infatti, un processo continuo in cui il cammino di fede e la ricerca autonoma del vero, guidata dalla *ratio*, si integrano a vicenda.

Si può, inoltre, osservare come non sia presente nel cammino agostiniano un dualismo tra corpo e anima - a differenza di quanto accade nella tradizione precedente platonica e di quanto molti interpreti di Agostino credono di rinvenire nel suo pensiero. Il nostro autore, in *De Civitate Dei*, XXII, 26, afferma che il disagio di cui Platone parlava nei confronti del corpo, si riferiva a quest'ultimo come sperimentato attualmente, e quindi come diveniente e corruttibile, ma non come soggetto della resurrezione. Non può esserci propriamente un dualismo antropologico, poiché il corpo è animato e unito dall'anima; Agostino pone, così, il *focus* sulla loro relazione e interconnessione. Si può osservare anche una connessione tra una parte dell'anima considerata superiore in quanto *imago Dei*, e una ritenuta inferiore: la *visio Dei* è, non a caso, prospettata da Agostino come una presa su Dio, non solo da parte della *mens*, ma anche dei sensi.

«Non si accede a Dio per estensioni di spazio, ma per somiglianza, e con la dissomiglianza ci si allontana da Lui»¹⁵: infatti, l'uomo ha in sé la “condizione di creatura” che lo porta a vivere questa similitudine con Dio, la quale va poi a costituire il termine di riferimento della immagine trinitaria che l'uomo custodisce in sé. Si può osservare chiaramente come la relazione tra Dio e l'uomo conviva con la dissomiglianza rispetto alla relazione che per l'eternità unisce il Padre e il Figlio: l'uomo, infatti, è fatto secondo quella immagine del Padre che è il Figlio ma, il suo essere, riflette imperfettamente tutta la natura di Dio Creatore. Secondo Agostino, alcuni intellettuali errano quando pensano all'uomo come immagine di una immagine di Dio: l'uomo è, invece, immagine della Trinità, a prescindere dalla mediazione di Cristo. È necessario, però, soffermarsi su una distinzione tra il Figlio come unigenito del Padre, per natura e

¹⁴ L'esperienza personale di Agostino descritta nelle *Confessioni*, gli servirà per la scrittura del *De Trinitate*, dove farà appello alla scoperta del Dio intimo, nella parte più nascosta e profonda dell'anima umana. Questo viaggio interiore, infatti, è un percorso che accompagna a trovare la verità di sé al centro di sé.

¹⁵ Agostino, *De Trinitate*, VII, 6.12.

perfezione, e l'uomo che è frutto imperfetto di Dio¹⁶. Questo aspetto sottolinea come una tale relazione debba coesistere con la dissomiglianza - per questo si dice "ad immagine" -; si instaura, così, una valenza morale e metafisica della somiglianza con cui l'anima si avvicina a Dio, e della dissomiglianza con cui l'uomo si allontana da Lui. Ovviamente, il nostro autore non vuole affermare che la Trinità sia dimostrabile a partire dalle cose create, ma che in esse sia possibile individuare una traccia di quella inspiegabile e perfetta natura.

Emerge così una distanza tra mondo intelligibile e mondo sensibile: il secondo ordinato, misurato dalla somma armonia, derivante dal primo. Si può supporre che questi due mondi trovino una loro analogia nel *De Civitate Dei*, in cui «l'amore di sé spinto fino al disprezzo di Dio ha costruito la città terrena, l'amore di Dio spinto fino al disprezzo di sé ha costruito la città celeste»¹⁷. La storia del mondo è vista dal nostro filosofo come una continua e gigantesca lotta tra queste due città, anteriori all'esistenza di questo mondo. Per *civitas* si intende la conformità e l'affinità che sussiste tra i componenti di un gruppo. A ben vedere, sebbene ne vengano descritte due tipologie (la *Civitas Dei*, in cui la sapienza umana cede il posto alla pietà, e la *Civitas terrena*, dove si ricercano i beni terreni e si venerano le creature al posto del Creatore) per Agostino, come rivelato dal titolo, esiste una sola e originaria città. Il vincolo che può unire le due città è l'amore verso la ricerca della propria interiorità, di Dio.

Tu mostri alla pecora un ramo verde, e l'attrai. Mostri delle noci ad un bambino e questo viene attratto: egli corre dove si sente attratto; è attratto da ciò che ama, senza che subisca alcuna costrizione; è il suo cuore che rimane avvinto. Ora se queste cose, che appartengono ai gusti e ai piaceri terreni, esercitano tanta attrattiva su coloro che amano non appena vengono loro mostrate - poiché veramente "ciascuno è attratto dal suo piacere" -, quale attrattiva eserciterà il Cristo rivelato dal Padre? Che cosa desidera l'anima più ardentemente della verità? Di che cosa dovrà l'uomo essere avido, a quale scopo dovrà custodire sano il palato interiore, esercitato il gusto, se non per mangiare e bere la sapienza, la giustizia, la verità, l'eternità?¹⁸

¹⁶ La differenza che qui si può notare, rispetto alle ipostasi plotiniane, è che mentre Plotino distingueva tra *psyché* e *nous*, considerandole come due ipostasi distinte, l'una derivante dall'altra per emanazione, per Agostino l'immagine di Dio si scopre nella parte più elevata dell'anima razionale (*mens*), non perché sia elemento autosufficiente, ma perché è segno e prova di pienezza.

¹⁷ Agostino, *De Civitate Dei*, XIV, 28, trad. it. di L. Alici, La Scuola, Brescia 1984.

¹⁸ Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni* - omelia XXVI, 3, trad. it di E. Gandolfo, Città Nuova, Roma 2005.

In cammino alla ricerca di sé, della sua natura, del suo essere in relazione con ciò che è materia del corpo che essa vivifica, l'anima in Agostino, anzi, l'anima di Agostino mira a sapere di sé nel suo significato più intimo, in un orizzonte in cui soggetto e oggetto - almeno sul piano del pensiero (*mens*) - si compenetrano a vicenda, in direzione di quel sapere interiore. Agostino può essere considerato come il maestro profondo dell'interiorità e dell'intenzionalità¹⁹. «Non era questa luce comune, bensì era più in alto di me, poiché fu lei a crearmi, e io più in basso, poiché fui da lei creato. Chi conosce la verità la conosce, e chi la conosce, conosce l'eternità. La carità la conosce, o eterna verità, e vera carità, e cara eternità»²⁰: ciò mostra l'ingresso dell'anima, simultaneo alla sua visione, in questa luminosa regione interiore, dove è possibile contemplare le realtà spirituali. L'uomo è nella luce, è nato per la luce, ma di questa può solamente riceverne un riflesso, come in uno specchio. A questa luce che non proviene dall'uomo ma, paradossalmente, è sopra e presso di lui, ogni essere umano giunge tramite un'attenzione privilegiata all'interiorità che è in lui: interiorità, qui, vista come "movimento di trascendenza" e non solamente come luogo intimo. Ovviamente, va precisato come questa luce che viene messa a tema non sia la luce che vedono i nostri occhi, ma quella che viene mostrata al cuore, all'anima.

Si può considerare questa visione come la nascita di una nuova antropologia fondata sull'*homo interior*, che è somiglianza e impronta dell'essere divino. In essa l'essere umano non è più visto come semplice oggetto di contemplazione, ma come punto di partenza della riflessione introspettiva, in cui il sapere certo e vero si trova al di sopra della sua stessa natura mutevole. Così facendo, l'antropologia agostiniana comincia ad essere una vera e propria teologia: si può parlare di teocentrismo poiché caratteristica comune in tutti gli uomini è la presenza divina in loro e, di conseguenza, la dimensione portante dell'uomo non sarà più quella naturale, ma quella divina.

Questo "verbo" [*verbum*] è l'immagine (*phantasia*) che ne conservo nella mia memoria; non questo suono, queste tre sillabe che pronuncio quando nomino Cartago, neppure il nome che penso in silenzio durante un certo intervallo di tempo; no, è ciò che vedo nella mia anima quando pronuncio queste tre sillabe o anche prima di pronunciarle. Così pure, quando voglio parlare di Alessandria,

¹⁹ Windelband definì, a tal proposito, la filosofia agostiniana come una metafisica dell'esperienza interiore.

²⁰ Sant'Agostino, *Confessioni*, VII, 10.16.

che non ho mai visto, ne appare in me una rappresentazione immaginaria (*phantasma*). Avendo sentito dire da molti ed essendomi persuaso, prestando fede alle descrizioni che a me se ne sono potute fare, che è una grande città, me ne sono formato con l'anima un'immagine approssimativa; questa immagine è il suo "verbo" [*verbum*] in me, quando voglio parlarne, prima che abbia pronunciato queste cinque sillabe, questo nome che quasi tutti conoscono. E tuttavia se io potessi far uscire questa immagine dalla mia anima e presentarla agli occhi di coloro che conoscono Alessandria, certamente o esclamerebbero tutti: "non è essa", o, se mi dicessero: "è proprio essa", ne sarei molto stupito e contemplandola nella mia anima, o piuttosto l'immagine che ne è come la pittura, non potrei da me riconoscere che è proprio essa, ma presterei fede a coloro che l'hanno vista e ne conservano il ricordo [...]. Ma contemplo una realtà presente, e la contemplo in me, sebbene non sia io stesso ciò che contemplo, e molti, se mi udranno parlare, mi approveranno. E chiunque mi ascolta e mi approva con piena conoscenza di causa, vede anche lui in sé ciò che vede anche se non è egli stesso ciò che vede. Il giusto invece quando parla di questo, vede e dice ciò che è egli stesso. E dove lo vede anch'egli, se non in se stesso?²¹

Per quanto l'anima²² veda un *verbum* all'interno di se stessa, emerge un confine sempre più evidente tra *verbum* e *Verbum*, ossia tra il sapere umano e la sapienza divina.

Per Agostino, oltre all'interiorità dell'uomo, esiste prima di tutto un'attività che rivolge il suo interesse ineliminabile a ciò che è al di fuori, nell'ambito della sensibilità - in cui gli elementi fisici sono mutevoli e i corpi sono corruttibili poiché costituiti da parti -, in cui il desiderio e l'amore della conoscenza sono direzionati alle realtà che abitano il mondo. Ovviamente un amore di questo tipo rischia di divenire idolatrico ed è comunque inferiore a quello che è l'amore per il proprio spirito e quindi per Dio, in quanto è rivolto a rappresentazioni immediatamente disponibili e possedibili:

affascinata dalle forme e dai movimenti corporei, dato che non li possiede nella sua interiorità, [l'anima] si involge nelle loro immagini, che ha fissato nella memoria [...]; così, trasportando all'interno di sé le immagini menzognere delle cose corporee e combinandole in vane fantasticherie, così da giungere al punto

²¹ Agostino, *De Trinitate*, VIII 6.9.

²² In questa peculiare circostanza si sta parlando del senso interiore dell'uomo. Sebbene quest'ultimo risulti simile al senso interno animale, in quanto entrambi sono superiori ai cinque sensi, è il suo legame con la ragione a distinguerlo nettamente.

che niente le appaia divina se non quello che è sensibile, si riempie di errori e egoisticamente prodiga, si svuota di forze.²³

L'errore sostanziale che si può notare qui, è che la conoscenza cade nell'oblio quando si crede della stessa natura di queste immagini, diventando da atto in divenire, idolo di se stessa, e iniziando ad amare ciò che le è inferiore.

Anche se sembra perdere se stessa, l'anima conserva sempre la possibilità di riscoprirsi. Agostino esplicita le forme nelle quali si manifesta la somiglianza trinitaria interiore, che dà luogo ad un divenire dialettico tra *mens*, *amor*, *notitia*. Ciò che crea equilibrio, governa la vita spirituale e conduce alla conoscenza più elevata di Dio è l'amore: forza vitale che congiunge *Verbum* e *mens*. La coscienza risulta essere allora una e trina: «*Mens*, *notitia* e *amor* sono in modo meraviglioso inseparabili tra loro e tuttavia ciascuna di esse, considerata singolarmente è sostanza, e tutte insieme sono una sola sostanza o essenza, sebbene nel contempo si predichino in vicendevole relazione»²⁴. Agostino nel *De Trinitate* teorizza una sorta di "psicologia trinitaria", descrivendo questi tre momenti della coscienza, e portando il lettore a concepire la *mens* come lo spirito, ossia la parte più elevata della coscienza; la *notitia* come immagine di sé in cui la coscienza si conosce; e l'*amor*, come tensione del desiderio e della volontà (*voluntas*), che spinge la coscienza a cercare se stessa, al fine di ritrovarsi e scoprirsi come appagamento del proprio desiderio: «il desiderio che ispira la ricerca procede da chi cerca [dalla *mens*] e sta, in qualche modo, in sospenso [*et pendet quodam modo*] e non riposa nel termine cui tende se non quando ciò che è cercato [la *notitia*] una volta trovato, sia unito [nell'*amor*] a colui che cerca»²⁵. Quando l'anima risulta essere in possesso di ciò di cui era alla ricerca, nell'uomo emerge l'amore, il quale deriva da una peculiare tensione desiderante. Dal momento in cui in questo rapporto spetta alla coscienza la decisione di raggiungere la sua identità con se stessa, si può affermare che al centro dell'*intentio* agostiniana emerga la libera relazione tra amante (*mens*) e amato (*notitia*): non è, infatti, una scelta ontologicamente predeterminata. Così, l'unificazione della *mens* e della *notitia* nell'*intentio* (tensione) a causa dell'*amor*, genera il verbo interiore: la coscienza è «dialogo d'amore con se stessa», dove l'anima mai si confonde o identifica con altri elementi, ma sussiste come apertura e ricerca di sé.

²³ Agostino, *De Trinitate*, XII, 10.15.

²⁴ Agostino, *De Trinitate*, IX, 5.8.

²⁵ Agostino, *De Trinitate*, IX, 12.18. Si può in questo specifico luogo constatare come il rapporto della *mens* con se stessa sia sempre turbato, inquieto; e questo perché è retto in vita da un desiderio che implica la scelta.

Per Agostino, l'unico luogo in cui può avvenire la conoscenza è l'interiorità, perché è l'unico luogo in cui è possibile vedere l'intero, una volta che si sia superata la frammentarietà del reale. La coscienza, però, non risulta essere una sostanza immediatamente definita, ma appare essere un processo che mostra una sostanza ontologicamente inquieta, in quanto sospesa tra il nulla, oscurità del mistero da cui è tratta, e Dio, fine del suo esistere. A ben vedere, quindi, la coscienza non è immediata auto-identità, poiché deve attuare un processo di scoperta di se stessa, attraverso l'esperienza dell'oscurità. Affinché, però, si possa attuare un tale processo di conoscenza e contemplazione divina, l'anima non deve rinunciare a se stessa ma, anzi, è indispensabile che *exceda*, trascenda se stessa, in un cammino di rinnovamento e crescita spirituale.

La terminologia "spaziale" che il nostro autore utilizza in tale circostanza rivela essenzialmente la distanza temporale di sé con sé: un alcunché che si può cogliere come dono, un'apertura chiamata ad una identità da cercare, in relazione al mistero divino. È chiaro, però, che l'anima si ritrova a contemplare dentro di sé non solo le immagini del mondo esterno, che non derivano da lei stessa, ma anche un sapere collegato con l'essere e l'agire: un legame tra la rielaborazione delle immagini interiori e il pensiero stesso; in questo, si fa strada un sapere dell'anima legato alla sapienza divina. L'anima è in grado di produrre elementi del mondo anche in assenza dell'oggetto esperito, più precisamente per opera del *Verbum* - superiore allo stesso verbo interiore -, il quale risulta anteriore alle parole con cui si evocano i ricordi.

È indispensabile, nuovamente, sottolineare che nelle esperienze di vita di Agostino, in particolare quando egli scrive i primi dialoghi filosofici, è molto importante il contributo del pitagorismo e del neoplatonismo, soprattutto in riferimento al concetto di partecipazione tra lo spirito e il pensiero stesso, che andrà poi a esprimersi nella comprensione del mistero della creazione dell'uomo, fatto ad immagine e somiglianza di Dio. Dio, creando, ha dato a ciascuna cosa, non solo l'essere, ma anche una peculiare forma che la mantiene nell'essere stesso. Conoscenza per partecipazione e analogia, dunque, significa per Agostino poter scovare la natura dell'anima, da parte dell'anima stessa, esplorando la propria profondità al di fuori degli accadimenti soggetti al divenire, tramite un cammino a ritroso, che va dall'esteriorità fino alla profondità dell'essere delle cose. A partire dalla meraviglia degli enti, il genere umano può contemplare la bellezza e la verità dell'*ens creatum*, poiché l'uomo ha al suo interno una intelligenza (*intellegentia*) che ne specifica la razionalità, ad immagine e somiglianza della *ratio* divina: in questo modo, lo spirito umano si ricorda di sé, si comprende e si ama.

Nella prospettiva in cui il soggetto, la creatura, lo spettatore, si ritrova davanti alle cose effimere del mondo, l'unico modo per "respirare la leggerezza" è il sapere dell'anima. Non a caso, Agostino intende qui questa sapienza come una capacità legata alla relazione conoscitiva "non dicotomica" tra le due polarità soggetto-oggetto, rapportabile ad una "porosità" dell'anima, per cui essa sente Dio²⁶. A tratti, infatti, nel discorso agostiniano non risulta ben calcolata la differenza tra orizzonte ontologico interiore (presenza in noi di Dio) e la Persona di Dio (Presenza personale).

Si tratterà per Agostino, quindi, di svolgere un lavoro per via negativa, apofatica, togliendo tutto ciò che non è incorporeo²⁷ ed eliminando ciò che risulta ancora mutevole, anche se spirituale; il tutto cercando di mantenere il legame tra anima e corpo e, quindi, salvaguardando la bellezza del pesante mondo che l'uomo si ritrova a vivere:

Tu eri dentro di me e io fuori. Lì ti cercavo... eri con me, e io non ero con te. Mi tenevano lontano da te le tue creature, inesistenti se mai esistessero in te. Mi chiamasti, e il tuo grido sfondò la mia sordità; balenasti e il tuo splendore dissipò la mia cecità; diffondesti la tua fragranza, e respirai, e anelo verso di te, gustai e ho fame e ho sete; mi toccasti, e arsi di desiderio della tua pace.²⁸

²⁶ «Trascendi il corpo e comincia a gustare [*sape*] l'anima; trascendi anche l'anima e arriva a gustare [*sape*] Dio. Non puoi raggiungere Dio, se non ti elevi al di sopra anche dell'anima; tanto meno riuscirai a raggiungerlo se permani nella carne. Quanto sono lontani dal gustare [*sapiendo*] Dio, coloro che si fermano alla sapienza [*sapiunt*] della carne! Infatti non ci arriverebbero neppure con la sapienza [*saperent*] dell'anima. La sapienza [*sapit*] della carne allontana molto l'uomo da Dio; c'è molta distanza tra la carne e l'anima, ma ce n'è di più tra l'anima e Dio. Se tu abiti nella tua anima, ti trovi come in mezzo: se guardi giù, c'è il corpo; se guardi su, c'è Dio. Elevati al di sopra del tuo corpo e oltrepassa anche te stesso [...].Va' oltre questi corpi! Anche se brillano e rifulgono nel cielo, sono sempre corpi [...]. Venga fuori quegli stesso che le contempla. Chi contempla, infatti, tutte queste meraviglie, chi giudica e discerne, e chi per così dire le pesa sulla bilancia della sapienza, è l'anima [*animus*]. Senza dubbio l'anima, mediante la quale hai pensato tutte queste cose, è superiore a tutte queste cose che hai pensato. Essa dunque non è corpo ma spirito [*spiritus*]». (Sant'Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni* - omelia XX, 11-12).

²⁷ L'obiettivo di Sant'Agostino è quello di eliminare i canoni della gnoseologia e ontologia materialistica del manicheismo, la quale prevedeva l'identificazione e il contrasto di due principi assoluti - il Bene e il Male -, che finiscono per mescolarsi nella storia, così come dell'animo umano.

²⁸ Agostino, *Confessioni*, X, 27.38.

Il libro X delle *Confessioni*²⁹ rappresenta un punto di svolta rispetto ai temi che fin qui abbiamo colto da Agostino, in quanto va ad assumere un carattere filosofico più importante e si relaziona alla dimensione esistenziale dell'uomo. Il nostro autore parla di una realtà interiore trascendente, descritta come "forza della sua anima", accessibile a Dio più che all'uomo stesso, in quanto Egli conosce anche ciò che in noi non riusciamo a capire: «a Te Signore, [...] nasconderei Te a me, non me a Te»³⁰.

Oltre alla consapevolezza che ignorando Dio, e quindi la nostra interiorità, si compie unicamente un torto a se stessi, l'unica certezza iniziale che vi sia in un tale processo è la certezza che l'uomo sia un soggetto dubitante³¹; se si è certi di questo, vuol dire che vi è una verità posseduta dall'uomo fin dal principio, la quale gli permette di entrare in contatto con la verità in quanto tale.

Nel processo teologico e filosofico agostiniano si possono rintracciare tre gradi di conoscenza - esterno, interno e superno (intimo e superiore) -, i quali sono disposti analogamente ai tre gradi dell'interiorità agostiniana: conoscenza sensibile, conoscenza razionale o intellettuale, conoscenza divina o contemplazione di Dio. La natura umana, infatti, è mutevole e inaffidabile non solo circa i sensi, ma anche quanto alla ragione; risulta così evidente come la verità, che c'è all'interno dell'uomo, non coincida con la natura umana, ma con ciò che di divino risiede in essa.

Il nostro autore, a più riprese, afferma che l'uomo sensibile a cui appartengono le immagini, vive unicamente ad un livello esteriore - dimensione che è comune agli animali - mentre l'uomo interiore consiste nell'anima, cui appartiene il pensiero.

E che cos'è questo? Interrogai la terra e rispose "non sono io"; e tutte le cose sulla terra hanno dato la stessa risposta. Interrogai il mare, gli abissi e i rettili con anime vive, e risposero "non siamo noi il tuo Dio, cerca sopra di noi" [...]. Mi rivolsi a tutte le cose che stanno davanti alla porta del mio corpo "parlatemi del mio Dio che voi non siete, ditemi qualcosa di Lui". E gridarono a gran voce "Egli ci ha fatte". La mia domanda era la mia contemplazione, la loro risposta era la loro bellezza. Allora mi rivolsi a me stesso e mi domandai "tu chi sei?" E risposi

²⁹ *Confessiones*, dal latino *confiteor, confitēris, confessum sum, confitēri*: confessare, ammettere, riconoscere. In quest'opera si alternano un tono del ringraziamento ad uno della confessione dei peccati. Si può osservare come questo testo, a suo modo, sia un'opera dialogica, la quale ricupera l'immagine platonica del pensiero come dialogo che "l'anima intrattiene con se stessa", trasformandosi però, qui, in un colloquio con Dio, nel tentativo di un'"elevazione interiore".

³⁰ *Ivi*, X, 2.2.

³¹ La differenza maggiore che vi è tra il dubbio metodico di Descartes e quello di Agostino è che quest'ultimo conduce a Dio, mentre il primo mira alla conoscenza delle idee.

“un uomo”. Un corpo e un’anima in me sono a mia disposizione, l’uno fuori, l’altra dentro. Quale di questi due avrei dovuto interrogare riguardo al mio Dio, che avevo già creato con il corpo, dalla terra fino al cielo, fin dove avrei potuto inviare i raggi dei miei occhi? Dunque meglio l’elemento interiore. [...] L’uomo interiore ha conosciuto tutto ciò attraverso il servizio dell’uomo esteriore [...]. Invece gli uomini possono far domande per scorgere le proprietà invisibili di Dio comprese attraverso le cose create [...]. Esse parlano a tutti ma sono comprese solo da coloro che confrontano la parola esteriormente percepita con la verità interiore.³²

Il percorso dell’anima che vuole elevarsi verso Dio, quindi, in primo luogo incontra necessariamente il mondo esterno, la conoscenza sensibile³³, ipotizzando che sia l’Assoluto, per poi escluderlo: «all’uomo occorre un lungo ed intenso esercizio dello spirito che, purificandolo da ogni residuo di ordine fisico, lo renda capace di sostenerne la luce»³⁴.

Agostino recupera da Plotino l’idea per cui anima e corpo sono uniti come nel rapporto tra un artista e il suo strumento: viene chiamata sensazione ogni passione subita dal corpo quando non viene tralasciata dall’anima, sottolineando così il carattere immediato della coscienza sensibile, che non prevede l’intervento di alcuna operazione intellettuale. Il punto sul quale, però, Agostino si sofferma e su cui vuole fare chiarezza è che la sensazione, sebbene distante dalla sfera divina, appartiene all’anima che conosce, a differenza dell’oggetto conosciuto, il quale è causa della sensazione. Viene alla luce, in questo modo, un evidente paradosso: concependo l’universo in maniera gerarchica, il corpo risulta essere inferiore all’anima e, poiché l’inferiore non può agire sul superiore, è necessario concludere che la passione subita dal corpo sia incapace di produrre una sensazione nell’anima. La risposta a cui giungerà il vescovo d’Ippona³⁵, ripresa in maniera più specifica nel *De Musica*, si sofferma sulla definizione stessa di sensazione, intesa non passivamente, ma come un’azione dell’anima: è «l’anima che agisce e vigila in permanenza di ciascun organo del corpo cui è presente. [...] Il *non latet* (non-

³² Agostino, *Confessioni*, VI, 6.9.

³³ È interessante sottolineare come nella filosofia agostiniana non sia presente alcuna traccia di innatismo della conoscenza sensibile; ma, anzi, ogni conoscenza di realtà materiale sia creata simultaneamente dal soggetto che percepisce e dall’oggetto che viene conosciuto. L’anima, infatti, non può immaginare oggetti di cui non abbia avuto esperienza.

³⁴ A. Pieretti, *Interiorità e intenzionalità. Atti del IV Seminario del centro di studi agostiniani di Perugia*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1993, p. 104.

³⁵ Agostino conserva in sé l’esperienza manichea nella confutazione del materialismo.

nascondimento) indica precisamente che l'anima è una forza spirituale sempre vigile e presente»³⁶. La conclusione che emerge, sposta quindi l'attenzione del lettore dall'esterno all'interno dell'anima, mettendola in una luce particolare, a testimonianza del fatto che la sensazione specifica dell'essere umano non si costituisce senza pensiero.

Per quanto riguarda la conoscenza razionale (la conoscenza delle idee), invece, si può affermare che ogni oggetto di natura corporea o incorporea che conosciamo, implica un elemento innato. Nella concezione in cui lo intende Agostino, l'innatismo non è un dono originario fatto all'anima, ma si intende che in ogni conoscenza vera, si incontra un elemento la cui origine non è nelle cose, né in noi stessi, ma in una fonte all'uomo più intima di lui stesso, ossia in Dio. Per riflettere meglio su quest'ultima concezione, Agostino stesso la intende come «dottrina dell'illuminazione divina»: tale dottrina prevede che l'operazione con cui il pensiero conosce la verità possa essere paragonata a quella con cui l'occhio vede i corpi: «*menti hoc est intelligere, quod sensui videre*». Suppone inoltre che, come gli oggetti devono essere resi visibili dalla luce affinché possano essere percepiti dalla vista, le verità scientifiche devono essere rese intelligibili da una sorta di luce per essere colte dal pensiero. Immagina infine che, «come il sole³⁷ è la sorgente della luce corporea che rende visibili le cose, Dio sia la sorgente della luce spirituale che rende esplicite le scienze intelligibili al pensiero»³⁸: si può parlare, così, di un'unica sapienza «cui tutte le intelligenze attingono, in analogia alla luce del sole che non è però moltiplicata dalle molteplici cose che illumina»³⁹. Si viene ad evidenziare, così, una chiara e netta differenza tra l'*Intellectus* - luce divina - e la *mens intellectualis* - pensiero umano -, dove quest'ultima si va a distinguere da Dio proprio perché da Lui illuminata. La natura stessa dell'umano è, dunque, quella di essere soggetto ricevente dell'illuminazione divina, proprio perché è dotato di intelletto: l'uomo può conoscere oggetti creati, in maniera immediata⁴⁰ senza però vedere questa luce; o vederla tramite una conoscenza mistica, passeggera e momentanea.

³⁶ È Gilson, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, pp. 83-84.

³⁷ È ben visibile il richiamo alla dottrina platonica del Bene e alla dottrina plotiniana in quanto essa affermava che l'anima sta a Dio nello stesso rapporto in cui la luna sta al sole di cui riflette la luce.

³⁸ Ivi, p. 99.

³⁹ Agostino, *De Libero Arbitrio*, II, 9.27, trad. it. di R. Melillo, Città Nuova, Roma 2011.

⁴⁰ Va qui ricordato, infatti, che Agostino non recupera la reminiscenza platonica, poiché afferma che l'uomo conosce la verità attraverso la luce divina sempre presente all'anima - tant'è che vi è una collaborazione necessaria tra illuminazione divina, sensi corporei e intelletto umano.

Per contemplazione divina si intende la forma suprema di interiorizzazione, che viene definita da numerosi interpreti del nostro autore come “conoscenza soprannaturale di Dio”, la quale può essere arricchita da visioni, profezie, grazie. È impossibile che questa sorta di illuminazione sia esclusivamente passiva e, a tal proposito, Agostino cerca di creare un’armonizzazione tra contemplazione e azione, grazie all’intervento divino: tradizionalmente la prima risulta essere un atto della *sapientia*, che ha supremazia sulla seconda, che appartiene alla *scientia* ed è soggetta alla contemplazione. Per opera, però, dello Spirito Santo che infonde nell’anima fede, speranza e amore, la conoscenza delle cose create (*scientia*) può diventare conoscenza delle cose interne (*sapientia*). Una tale conoscenza, a cui aspira l’uomo sapiente, - secondo Agostino - è il tramite per l’elevazione all’intelligibilità dell’anima e di Dio, via d’accesso impervia senza la capacità di ridurre ad unità il molteplice e, da qui, risalire alle leggi eterne immutabili. Senza una tale riduzione ad unità, la quale compete in primo luogo alla ragione (*ratio*) - il cui movimento tra gli oggetti di conoscenza prende il nome di “ragionamento” - e, in secondo luogo, all’intelligenza, di cui il ragionamento stesso rappresenta la visione interiore, risulta ancora più difficile aspirare agli intelligibili divini che vanno compresi e contemplati. Non appena infatti l’anima pretende di essere autosufficiente e avere da sé quella perfezione che può ottenere solo grazie a Dio, essa si distoglie da Lui, rivolgendosi ai corpi materiali ma, pur involontariamente, essa quando cerca se stessa, in realtà cerca Dio, al di là di sé.

E così salii per gradi, dai corpi all’anima, che sente attraverso il corpo, dall’anima alla sua potenza interna, cui i sensi del corpo comunicano alla realtà esterna, e che è la massima facoltà delle bestie. Di qui poi salii ulteriormente all’attività razionale, al cui giudizio sono sottoposte le percezioni dei sensi corporei. Ma poiché quest’ultima mia attività si riconobbe mutevole, si sollevò fino all’intelletto. Distolse dunque il pensiero dalle sue abitudini, sottraendosi alle contraddizioni della fantasia turbinosa, per rintracciare sia il lume da cui era pervasa quando proclamava senza alcuna esitazione che è preferibile ciò che non muta a ciò che muta, sia la fonte da cui derivava il concetto stesso dell’immutabilità, concetto che in qualche modo doveva possedere, altrimenti non avrebbe potuto anteporre con certezza ciò che non muta a ciò che muta. Così giunse, in un impeto della visione trepida, all’Essere stesso.⁴¹

⁴¹Agostino, *Confessioni*, VII, 17.23.

Con una tale descrizione solenne, Agostino mostra l'entrata dello spirito nell'interiorità, una torsione dello spirito verso se stesso, attraverso un itinerario dialettico: tramite un movimento graduale ascensionale, la mente rinuncia al mondo esterno per giungere prima alla conoscenza dell'anima e poi al regno del "lume" superiore.

Riconosci quindi in cosa consiste la suprema armonia: non uscire fuori di te, ritorna in te stesso: la verità abita nell'uomo interiore e, se troverai che la tua natura è mutevole, trascendi anche te stesso. Ma ricordati, quando trascendi te stesso, che trascendi l'anima razionale [...]. Tu invece sei giunto ad essa non già passando da un luogo all'altro, ma cercandola con la disposizione della mente, in modo che l'uomo interiore potesse congiungersi con ciò che abita in lui non nel basso piacere della carne, ma in quello supremo dello spirito.⁴²

Il processo di conversione mira ad un'evasione dall'esteriorità per entrare nell'interiorità: *ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora*. Durante questo processo di conversione risulta prioritaria la trasformazione interiore nel soggetto: si configura, quindi, un ritorno, un rientro in se stessi, un ripiegamento, una sorta di liberazione e rivoluzione interiore, tale da mettere in discussione tutte le convinzioni, date per scontate. La logica sottesa ad un processo simile non è lineare ma circolare: la biografia agostiniana è «la storia di una *aversio* e di una *conversio*, di uno smarrirsi lontano dall'origine e di un ritorno ad essa con la svolta della conversione, a partire dalla quale la direzione fondamentale del cammino muta in una direzione opposta, ossia verso Dio»⁴³; in quanto, come detto precedentemente, cercare l'anima è cercare Dio. Si può osservare come risulti necessaria una via negativa per la *mens* umana, proprio perché non le è possibile giungere alla conoscenza di Dio se prima non ha saputo liberarsi dalle realtà esteriori, tramite un processo di interiorizzazione e svuotamento⁴⁴: conoscere cosa Dio non sia, prima di sapere che cosa Egli sia.

Il cammino dell'interiorizzazione si trova ad incontrare due ostacoli: i rischi offerti dalla realtà sensibile e, in secondo luogo, la convinzione illusoria di poter giungere immediatamente a Dio. Possiamo, però, osservare che, in una prima fase, come condizione preliminare ad ogni altro processo, deve avvenire la separazione dal mondo

⁴² Agostino, *De Vera Religione*, 39.72, trad. it. di N. Cipriani, Morcelliana, Brescia 2022.

⁴³ R. De Monticelli, *Introduzione* in Agostino, *Confessiones*, Garzanti, Milano 1991, p. LVIII.

⁴⁴ Per maggiori approfondimenti, si consiglia la lettura di Sant'Agostino, *De Trinitate*, VIII-IX.

sensibilmente inteso. Successivamente a ciò, avviene l'introversione⁴⁵ o conversione interiore - legata alle cose intelligibili (*sensus interior* o *vis interior*) -, in cui l'anima è capace di rientrare in se stessa; giungendo poi alla vera e propria contemplazione - legata alle cose sopra-intelligibili⁴⁶ -, in cui l'anima umana giunge all'amore di Dio. In tale dinamismo del soggetto, esso non è causa della realtà: essi si plasmano a vicenda, dal momento in cui non sono tra loro esterni e indipendenti. L'attenzione non è più solo, quindi, agli oggetti del mondo ma al modo interiore, attraverso il quale la realtà si lascia scoprire, ed appare come riflesso di Dio.

È soprattutto nel *De Trinitate* che Agostino mira a far luce su un tale processo di innalzamento delle creature fino a Dio - supremo grado di conoscenza che viene mostrato dall'esperienza: «*nulla essent mutabilia bona, nisi esset incommutabile Bonum*»⁴⁷. Nel libro VIII egli tenta di dimostrare che l'unico e supremo bene è Dio, e propone all'anima umana l'imitazione di Lui, al fine di diventare "anima buona":

Per essere un'anima, l'anima stessa non ha fatto nulla; infatti non esisteva ancora per agire al fine di darsi l'essere. Ma per essere un'anima buona bisogna, lo vedo, che eserciti la sua volontà. Non che il fatto stesso di essere un'anima non sia un bene, altrimenti come si potrebbe dire - e dire in tutta verità - che vale più del corpo? Ma non si dice ancora che l'anima è buona, perché le resta da esercitare la sua volontà per diventare migliore. Se trascura l'esercizio, le se ne fa una colpa, e si dice che non è buona. [...] Verso che cosa si volge, dunque, per diventare un'anima buona, se non verso il bene, amandolo e desiderandolo e conquistandolo? E se tornerà a distaccarsi da esso perdendo così la propria bontà per il solo fatto di distaccarsi dal bene, a meno che non rimanga in essa il bene

⁴⁵ L'introversione o conversione permette all'uomo di cogliere l'autenticità e la Verità, tramite l'unità, a differenza della estroversione che va ad identificarlo con le cose effimere del mondo, che lo disperdono. Attraverso le cose sensibili, infatti, si arriva con più lentezza ed imprecisione a Dio, non come persona ma come entità astratta. Il peccato di Sant'Agostino, infatti, viene a caratterizzarsi per la dispersione e distruzione dell'interiorità nella pluralità esterna e, a causa sua, il cammino dell'uomo per la visione di Dio non passa solamente tramite la ragione ma anche attraverso la fede.

⁴⁶ Si ha a che fare, quindi, con tre forme ascendenti di conoscenza, in cui l'uomo si raccoglie in se stesso progressivamente e si autocontempla: mondo, anima, Dio.

⁴⁷ Agostino, *De Trinitate*, VIII, 3.5. «Non ci sarebbero beni mutevoli se non ci fosse un Bene immutabile»: l'anima umana riesce a fare astrazione dei beni, proprio perché partecipano al Bene, ossia a Dio.

da cui si è distaccata, non avrà più nulla verso cui rivolgersi di nuovo, se vorrà emendarsi.⁴⁸

L'anima, infatti, non può rimanere in uno stato neutro ma, se non vuole tendere verso il bene, non soltanto non evolve, ma anzi degenera, perdendo la vera conoscenza di se stessa; solamente tramite l'acquisizione dell'idea divina, legge del suo destino, l'anima può colmare la sua separazione con il Creatore divino. Essa diventa migliore e buona, nel momento in cui dirige il suo divenire verso il pieno compimento di sé, divenendo soggetto spirituale.

Il Dio che viene ricercato nel processo agostiniano non è solamente l'essere ma, anzi, è ciò che trascende ogni essere, ciò che si trova al di là dell'uomo, un'interiorità che non dipende dall'uomo - *tu autem eras interior intimo meo et superior sommo meo*⁴⁹. Si tratta, in questo modo di mettere a tema quella realtà che si trova all'interno di noi stessi, un'interiorità che non dipende da noi, ma alla quale siamo strutturalmente riferiti. Nonostante Dio si trovi nella parte più intima dell'uomo, non si mescola con quest'ultimo, né lo assorbe poiché è necessario sottolineare come l'uomo continui a non essere la verità ma, anzi, ricerca la Verità per trovare Dio e lo "trova per cercarla". L'abissale mistero della coscienza umana è, quindi, più noto a Dio che all'uomo stesso e tentare di nascondersi dal Suo sguardo significherebbe solamente precludere all'anima umana di conoscere se stessa attraverso Dio, e non impedirebbe a Lui di scoprirla, poiché conosce perfettamente ciò che ha creato e che sfugge invece all'uomo. Infatti Agostino crede che «Dio stesso è come la casa paterna dell'anima perché da Lui è stata creata. [...] Non c'è da meravigliarsi se l'anima non ha tanto potere, quanto Colui, cui somiglianza è stata creata»⁵⁰.

Fondamentale per questo processo di interiorizzazione e raggiungimento della Verità, risulta essere quindi la purificazione, o rimozione, degli ostacoli che frenano il libero espandersi della carità, la quale è a sua volta indispensabile per l'indagine sulla Trinità. La carità è «l'amore con cui si ama ciò che deve essere amato»⁵¹ e quindi, dal momento in cui risulta essere amore, deve essere fatto corrispondere ad uno di quegli oggetti, o pesi, che trasporta la volontà verso la realizzazione del proprio desiderio. Essa tende verso Dio come Bene supremo, il quale, essendo Persona e non cosa, e quindi amando la

⁴⁸ Agostino, *De Trinitate*, VIII, 3.4.

⁴⁹ Agostino, *Confessioni*, III, 6.11: «Tu eri più intimo del mio intimo e più alto del mio sommo».

⁵⁰ Agostino, *De Quantitate Animae*, 1.2-2.3, trad. it. di R. Ferri, Officina di Studi Medievali, Palermo 2004.

⁵¹ É. Gilson, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, p. 160.

persona per se stessa e non in riferimento all'oggetto, l'uomo desidera il bene di Dio. Il *focus* che si vuole qui enfatizzare, però, riguarda proprio la stessa definizione di amore che, nei testi agostiniani viene descritto come uguaglianza di trattamento tra la persona che ama e colui che viene amato; a ben vedere, però, Dio non è un bene ma il Bene e, di conseguenza, va amato in modo assoluto, senza misura.

Cercavo qualcosa da amare, amando amare, e odiavo la tranquillità e la strada priva di tranelli, poiché vi era in me una fame insensibile al cibo interiore, a te stesso, mio Dio, e di quella fame ero privo, ma ero senza desiderio di cibi incorruttibili, non perché ne fossi sazio, ma quanto più ne ero digiuno, tanto più ne ero nauseato.⁵²

È evidente, qui, l'illusione dell'amore umano che non è in grado di placare il desiderio dell'anima, ma ha bisogno di essere reso più forte nel tentativo di rendere leggero tutto ciò che è pesante. Ed è proprio così che, in una relazione in cui si trova ad essere subordinato, annichilito, sminuito, l'uomo riesce a perdere la propria anima, al fine di salvarla per raggiungere il fine di ogni vita morale totalmente realizzata. A ben vedere, però, Dio è l'amore perfetto che ha per sua stessa essenza ogni perfezione, e quindi anche la carità: se Dio è carità e la vita morale stessa è carità, ciò significa che quest'ultima non è solo ciò con cui l'uomo raggiunge Dio ma è Dio stesso. «Dammi te stesso Dio mio, restituiscimi te stesso; io amo amare, e se non basta, fammi più forte. Come faccio a sapere quanto manca d'amore perché corra a incontrarti la mia vita [...]?»⁵³.

Oltre che una conoscenza per via apofatica, quindi, è possibile anche una conoscenza positiva di Dio, se lo si considera come inestricabilmente connesso alla verità, bontà, giustizia e all'amore; una tale conoscenza potrà essere posseduta dal filosofo in senso teoretico, dal teologo per altra via e dal mistico in senso sperimentale, amorosa e beatificante. Una tale conoscenza sarà riservata a coloro i quali risultano essere puri di cuore, e per ciò degni di vedere Dio.

Indagando chi sia Dio, Agostino si imbatte nella dimensione propriamente spirituale dell'anima, in cui ha luogo la memoria.

Dunque oltrepasso anche questa mia potenza naturale, ascendente per gradi a quello che mi ha fatto: ed eccomi giunto ai campi e ai vasti palazzi della memoria,

⁵² Agostino, *Confessioni*, III, 1.1.

⁵³ Agostino, *Confessioni*, XIII, 8.9.

dove si accumulano tesori di innumerevoli immagini, per ogni sorta di oggetti della percezione. Lì è custodito tutto ciò che ci avviene di pensare, amplificando o riducendo o comunque variando i dati dei sensi, e quant'altro vi sia stato riposto in consegna, purché l'oblio non l'abbia ancora inghiottito o sepolto.⁵⁴

L'uomo non percepisce, infatti, il proprio essere con i sensi, ma con il pensiero, e trattiene le proprie esperienze e le proprie dinamiche interiori nella memoria. La memoria può essere descritta come *notitia*, non tanto di immagini o nozioni, ma della stessa realtà dell'anima.

«Il punto mediano dell'occhio, la pupilla, non è in certo senso che il centro dell'occhio. Ma vi risiede tanta funzionalità, che con esso da un luogo elevato può osservare, spaziando, la metà del cielo. [...] Ma a pochi è concesso vedere lo spirito con lo spirito stesso, cioè che lo spirito veda se stesso»⁵⁵.

A differenza degli occhi corporei che devono farsi oggetto di se stessi per potersi vedere, l'anima non deve uscire da sé per conoscersi e amarsi ma, anzi, deve rimanere in se stessa e pensarsi, cosicché progressivamente possa approdare ad una consapevolezza sempre maggiore di sé: «gli occhi non si vedranno mai se non per la mediazione di uno specchio; e non si deve pensare in alcun modo che uno strumento simile possa essere usato anche nella contemplazione delle cose incorporee, così che l'anima si conosca come riflessa in uno specchio»⁵⁶. Proprio perché, in questo specifico luogo, l'anima non ha più referenti sensibili, la *mens* è chiamata a cercare qualcosa di più profondo da amare, che è, appunto, custodito dalla memoria e che permane rispetto al fluire temporale esteriore. La memoria come “potenza dell'anima” viene concepita, quindi, come un abisso su cui la coscienza paradossalmente si regge, come unità nella distanza di sé rispetto a sé e nella molteplicità del divenire. Inizialmente, l'anima è solo memoria di sé, ma in un secondo momento, quando giunge a pensarsi riflessivamente, viene ad avere anche intelligenza e amore di sé: «si deve chiamare memoria la facoltà che permette alla *mens* di essere presente a sé al punto da potersi comprendere con il suo pensiero e unire con l'amore, che porta a se stessa, la memoria all'intelligenza»⁵⁷.

La memoria è, paradossalmente, insieme disvelamento e occultamento, dal momento in cui è sapere nascosto e apparizione di quest'ultimo all'anima stessa: «abbiamo in noi,

⁵⁴ Agostino, *Confessioni*, X, 8.12.

⁵⁵ Agostino, *De Quantitate Animae*, 14.24.

⁵⁶ Agostino, *De Trinitate*, X, 3.5.

⁵⁷ Agostino, *De Trinitate*, XIV, 11.14.

nelle profondità dell'anima, talune nozioni di talune cose, che quando siano pensate in qualche modo vengono avanti e si pongono al cospetto dell'anima più apertamente; allora l'anima trova di ricordare, di conoscere e di amare anche quel che non pensava, quando pensava ad altro»⁵⁸.

Nella memoria, in primo luogo, sono protette le *images*: tracce delle nostre percezioni, anche in mancanza della corporeità delle cose afferrate. A questo primo livello della memoria, che può essere indicato come “sensitivo”, si fa luce nell'uomo una dimensione che non ha i caratteri della fisicità e che riesce a collegare le diverse estasi del tempo, dalle esperienze passate alle immagini del futuro. La memoria si caratterizza, quindi, come più ampia della semplice capacità di ricordare: «là è conservato per ordine e secondo la specie tutto ciò che è entrato secondo la via attraverso cui è entrato: come la luce e le forme dei corpi e i colori entrati attraverso gli occhi, come ogni genere di suoni attraverso gli orecchi e tutti gli odori attraverso le narici [...]. Tuttavia non entrano le cose stesse ma le immagini delle cose sentite e stanno là a disposizione del pensiero per quando si ricorda di esse»⁵⁹. Già a livello sensitivo, la memoria è in grado di trattenere le immagini di tutte le realtà in cui si imbatte, senza diventare fisicamente tali realtà. Oltre ad un livello sensitivo, la memoria è in grado di portare presso sé anche i significati e le nozioni che non si presentano tramite immagini ma, in se stesse, in un “luogo non-luogo”, che se fosse corporeo non potrebbe accogliere l'incorporeo⁶⁰. A livello intellettuale, infatti, queste nozioni sembrano essere nella memoria già presenti, in “non-luoghi” non immediatamente accessibili⁶¹: «l'apprendimento di queste nozioni, di cui non otteniamo le immagini attraverso i sensi, ma che vediamo senza immagini dentro di noi, per se stesse, altro non è che una sorta di raccolta da parte del pensiero di elementi sparsi, che la memoria conteneva senza ordine qua e là»⁶². Tale dimensione è in grado di riconoscere cosa appartenga alla verità, come manifestazione dell'essere, e quindi, come più avanti vedremo, cosa potrà appartenere necessariamente a Dio. La memoria ha spazio anche per le entità matematiche e geometriche che, evidentemente, non hanno una natura sensibile,

⁵⁸ *Ivi*, XIV, 7.9.

⁵⁹ Agostino, *Confessioni*, X, 8.13.

⁶⁰ Nel pensiero agostiniano è rilevabile la presenza della logica stoica, in particolare modo la sillogistica risalente a Crisippo (280-206 a.C.) del *modus tollendo tollens*: se è A, allora è B, ma non è B, ergo non è A (se l'anima fosse corporea, non potrebbe essere luogo per l'incorporeo, ma è luogo per l'incorporeo, quindi non è corporea).

⁶¹ Sembra esserci, qui, un riferimento alla teoria platonica della reminiscenza, senza recuperare la preesistenza delle anime nel mondo ideale, anche se non ci sono prove a favore di una lettura diretta dei testi platonici, da parte di Agostino.

⁶² Agostino, *Confessioni*, X, 11.18.

dal momento in cui nel mondo fisico possono essere riscontrate solo tramite analogie. È interessante notare come ci sia memoria anche della falsità (*alldoxia*, pensare altro da ciò che è in realtà), la quale non risulta essere direttamente autocontraddittoria, in quanto lo sarebbe solo se fosse enunciata a parole, e non afferrata dal pensiero. Risulta poi evidente come la memoria disponga anche di una dimensione affettiva tramite la quale il livello spirituale è in grado di provare dolore o piacere, ricordando esperienze passionali del passato⁶³. Queste ultime, non attualmente presenti in noi, sono rievocabili tramite “immagini”, come presenze mentali, ricordi: «la memoria è come il ventre dello spirito, invece la letizia e la tristezza sono come un cibo dolce e amaro: quando si affidano alla memoria, vi si possono nascondere come in un ventre, ma non possono più avere sapore»⁶⁴.

In ultima analisi, possiamo osservare come sia presente anche la memoria del negativo e dell’oblio di alcunché: questo, però, è noto solo in quanto superato, proprio perché non implica l’aver perso del tutto un certo contenuto, ma averne conservata una traccia⁶⁵. «Quando ricordo la memoria, la stessa memoria è presente a se stessa per se stessa; ma quando ricordo la dimenticanza, è presente la memoria e la dimenticanza, la memoria mediante cui ho ricordato è la dimenticanza che ho ricordato. Ma che cos’è la dimenticanza se non la privazione della memoria?»⁶⁶. La memoria di ciò che si è dimenticato apre uno scorcio su un tema importante, per il nostro lavoro, che è quello della “memoria dell’immemoriale”, cioè quella memoria a cui non corrisponde il ricordo di qualcosa che si sia già effettivamente incontrato. Un tale elemento non può che essere apertura sull’infinito trascendentale, e quindi, sulla ricerca di Dio (una realtà che l’uomo non conosce tramite esperienza). Nella concezione agostiniana la memoria diventa così un “non-luogo” intrascendibile, in cui Dio può trovare un ambito manifestativo, proprio perché l’uomo non desidererebbe conoscerlo se già non fosse in contatto con Lui - dal momento in cui Dio è presso la memoria -: Dio oltrepassa l’essere umano come realtà empirica, ma non trascende la capacità trascendentale che l’uomo ha in sé.

⁶³ A ben vedere, Agostino richiama il mondo passionale stoico, mediato, per lui, da Cicerone, in cui le passioni, o perturbazioni dell’anima, venivano viste come elemento di disturbo rispetto la vita morale; non a caso, la virtù veniva caratterizzata dall’assenza di emozioni: *apatia*. Agostino recupera da Cicerone anche le quattro passioni fondamentali: letizia, desiderio, timore e tristezza.

⁶⁴ Agostino, *Confessioni*, X, 14.21.

⁶⁵ Dal nostro punto di vista, è possibile qui un riferimento all’*Aufhebung* hegeliana, in cui i momenti già vissuti sono conservati e presenti nel momento successivo, ma come superati.

⁶⁶ Agostino, *Confessioni*, X, 16.24.

Paradossale è, quindi, la constatazione che i livelli più elevati della memoria caratterizzano la realtà terrena, ma sono anche legati a Dio in quanto hanno in comune con Lui una certa illimitatezza: sproporzione della realtà empirica della nostra finitudine, rispetto all'orizzonte infinito dell'interiorità oggettiva⁶⁷. L'interiorità oggettiva deve essere intesa come il riferimento ad un oggetto adeguato all'apertura infinita dell'intelligenza e del desiderio: un tale tema viene alla luce nell'attività filosofica di Michele Federico Sciacca⁶⁸ (1908-1975), dove descrive il mistero esistenziale dell'interiorità dell'uomo e della sua dimensione metafisica. Sia Agostino che Sciacca - ma prima di Sciacca Rosmini -, l'interiorità oggettiva è indispensabile per la ricerca del senso dell'esistenza umana, e mostra all'uomo, consapevole di essere finito, di avere a che fare con alcunché che implica l'infinito. L'educazione allo sguardo, diventa così indispensabile non solo in ampiezza, ma piuttosto in profondità: l'uomo scopre che il suo essere finito non è per lui una condanna poiché, alla luce di una metafisica dell'interiorità, si comprende come la limitatezza, oltre che essere un fardello, è anche per l'uomo l'impulso fondamentale. Sciacca descrive l'esperienza interiore dell'uomo non come semplice insieme di stati emotivi e atti psichici, ma come «analisi critica dell'attività spirituale integrale colta nella sua profondità, pienezza e concretezza»⁶⁹, in cui l'uomo può riscoprire la relazione tra finito ed infinito. Un'interiorità da intendersi come coscienza interiore dell'essere, come ciò che permette di pensare l'essere, ossia l'oggetto su cui si apre il pensiero, che il nostro autore chiama "interiorità oggettiva". L'interiorità, in Sciacca, assume un significato nuovo rispetto al semplice oggetto di introspezione, ossia di autocoscienza; assume un significato metafisico, che si riferisce ad una trascendenza, presente alla mente umana, che è in grado di andare oltre se stessa. Rispetto all'interiorità immanente, l'interiorità oggettiva è luogo di quella presenza che è l'oggetto proprio della mente e che ci rende esseri liberi, spirituali, in grado di pensare l'orizzonte infinito, che ci supera. Questo elemento è detto da Sciacca "oggettivo", in quanto non viene posto dall'uomo, ma gli è costitutivo.

La nostra condizione di esseri umani, quindi, si mostra come sintesi di finito e infinito: l'uomo è un ente finito che partecipa dell'infinito. «A questo punto l'interiorità vela la

⁶⁷ Étienne Gilson, in *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, osserva, da parte sua, una critica agostiniana all'innatismo platonico. Tale critica verte nel tentativo di divinizzare la *mens*, lasciando così sprofondare la finitezza dell'uomo; ma, così facendo, nella volontà di essere ciò che è Dio, la *mens* dimentica se stessa, poiché non si basta più.

⁶⁸ Sciacca recupera concetti prettamente agostiniani e rosminiani, mettendo, però, in risalto il concetto di interiorità nella sua dimensione metafisica.

⁶⁹ M.F. Sciacca, *L'interiorità oggettiva*, a cura di N. Incardona, Marsilio, Venezia 2019, p. 35.

sua profondità e la persona umana tutta la sua spazialità spirituale, il suo dramma esistenziale, in quanto si tratta di adeguare l'attività umana nella sua integralità a questo infinito che continuamente spinge l'uomo a oltrepassarsi, a compiersi e a realizzarsi al livello normale dell'infinito di cui partecipa»⁷⁰. Solo nell'interiorità oggettiva, e quindi nella verità, l'uomo può scoprire se stesso e Dio, cercando di adeguarsi ad un infinito a cui, inevitabilmente, fa riferimento. È nello spirito, nell'intimità che alberga la verità, la quale assume dei caratteri divini, quali la necessità, l'eternità, l'infinità e l'universalità.

Come in Agostino la *mens* conserva in sé la traccia di Dio, così in Sciacca l'interiorità oggettiva è possibilità di auto-trascendimento e dialogo con Dio.

La condizione naturale dell'uomo è, così, condizione di attesa, nella quale egli non si capacita dell'impossibilità che i beni finiti possano rappresentare una sostituzione del Bene infinito, e quindi si ostina a cercare la bellezza nell'esteriorità fisica. La novità agostiniana sta, come all'inizio del nostro lavoro osservavamo, nella relazione originaria e nell'incontro con ciò che da sempre ci attende. Risulta esserci, quindi, una memoria trascendibile, che conosce i suoi contenuti anche se non attualmente ma tramite ricordo; e una memoria intrascendibile, che è condizione di esercizio di ogni facoltà, come conoscenza di sé che diventa intelligenza e amore di sé.

Coloro dunque che vedono la loro *mens*, come è possibile vederla, ed in essa vedono questa trinità (memoria, intelligenza, amore) ma che non credono e non comprendono che essa è l'immagine di Dio, vedono lo specchio, ma tanto poco Colui che dev'essere ora veduto nello specchio da non sapere nemmeno che lo specchio è uno specchio, ossia l'immagine di Lui. Se lo sapessero forse avvertirebbero che questo Dio di cui la *mens* è lo specchio deve essere cercato attraverso questo specchio, dev'essere visto in maniera imperfetta e provvisoria attraverso questo specchio, con una fede sincera che purifica i cuori, affinché possano vedere faccia a faccia colui che ora vedono attraverso uno specchio.⁷¹

La *mens* ha memoria di Dio, ed è in grado di accogliere se stessa come dono dell'Altro, relazionandosi a sé attraverso lo specchio; è in grado, inoltre, di riconoscere l'infinita distanza, tramite una relazione dialettica con l'Inesauribile. Il rapporto tra l'anima e Dio è, nuovamente, un rapporto paradossale poiché in esso si instaura la dialettica di

⁷⁰ *Ivi*, p. 57.

⁷¹ Agostino, *De Trinitate*, XV, 24.44.

nascondimento e riconoscimento, di leggerezza della luminosità eterna e pesantezza dell'oscurità temporale, dove l'intimità ricade nelle realtà abituali e terrene. Ed è qui che Agostino pone l'importanza della fede per tentare di sostenere questo paradosso, che rimane comunque inquieto e non risolto: la dialettica esistenziale culmina nella agostiniana "teologia della croce", in cui Dio incarnato nel Figlio rappresenta la risposta alla richiesta di unità e di senso che l'interiorità dell'uomo rintraccia presso di sé. L'unico mediatore tra Dio e gli uomini è Gesù Cristo, il quale è apparso mortale tra gli uomini peccatori: è, quindi, mediatore in quanto uomo - poiché ha assunto un'umanità - ma, paradossalmente, non per la sua sola condizione divina. Il tutto appare chiaro quando si osserva - nella *Lettera agli Ebrei* 4,15 - che l'amore di Dio si rende presente nella storia per mezzo dell'umanità assunta dal Verbo, e sono le azioni umane a portare la salvezza. Ciò non significa che il mediatore sia l'umanità di Gesù Cristo, ma che la mediazione sia rappresentata dal Verbo incarnato.

Si deve tenere presente, quindi, che la memoria, almeno nei ricordi custoditi, non derivati da immagini sensibili, costituisce uno dei termini cardine della triade di ricordo, conoscenza e amore, in cui appare la figura misteriosa della Trinità divina.

Sebbene infatti la memoria dell'uomo - e particolarmente quella che non possiedono le bestie, cioè quella che contiene delle realtà intelligibili che non provengono dai sensi del corpo - presenti a suo modo, in questa immagine della Trinità, una somiglianza, incomparabilmente indegna certo, ma tuttavia non del tutto dissimile, del Padre; e così pure, sebbene l'intelligenza dell'uomo che è informata dalla memoria per mezzo dell'attenzione del pensiero, quando si dice ciò che si sa e si produce quel verbo del cuore che non appartiene ad alcuna lingua, presenti, malgrado la sua accentuata differenza, una certa somiglianza del Figlio; e sebbene l'amore dell'uomo, che procede dalla conoscenza e unisce la memoria e l'intelligenza [...], presenti, in questa immagine, una certa somiglianza, benché molto imperfetta, dello Spirito Santo, tuttavia, mentre in questa immagine della Trinità queste tre potenze non sono un solo uomo, ma appartengono ad un solo uomo, in questa suprema Trinità, di cui l'uomo è immagine, queste tre realtà non appartengono ad un solo Dio, ma sono un solo Dio ed esse sono tre Persone, non una sola.⁷²

⁷² *Ivi*, XV, 23.43.

Hanno però memoria anche le bestie e, di conseguenza, bisogna che l'anima superi anche la memoria, intesa come ricordo di fatti e sensazione, per giungere a Dio, per cogliere l'Assoluto. Sembra allora che, se Dio si trova fuori dalla memoria, ciò significa che l'anima l'ha dimenticato; Agostino, però, afferma chiaramente che, in tal caso, Dio era qualcosa di perso per gli occhi ma non per l'anima: infatti, rimane in quest'ultima come traccia, pronta per essere rievocata. «Mi ricordo di aver perso molte cose, poi cercate e trovate. E so pure che durante la ricerca, se qualcuno mi chiedeva “è forse questa?”, “è forse quella?”, io dicevo “no!”, finché non si presentava quella che cercavo. Se me ne fossi dimenticato, qualunque cosa mi si fosse presentata, non l'avrei trovata, perché non l'avrei riconosciuta»⁷³.

Dio, allora, si trova nella memoria non in un senso reale, ma solo come traccia veritativa. La verità deve necessariamente essere posta come ciò che “precede” la mente, essendo già presente e manifesta. Di conseguenza, si deve parlare di essa come “qualcosa di terzo” rispetto alle menti degli uomini che dialogano alla ricerca della verità, poiché se non fosse così, non ci sarebbe per loro la possibilità di confrontarsi con un orizzonte di riferimento che supera i punti di vista soggettivi. Così facendo, si arriva alla conclusione che la verità è superiore alla mente per via di esclusione, dal momento in cui non può essere sullo stesso livello, in quanto sarebbe diveniente, né essere inferiore perché in tal caso l'uomo non giudicherebbe secondo regole interiori già presupposte, che nessuno può negare.

Attraverso una tale capacità interna, l'anima riesce a partecipare a quell'infinito che la tradizione successiva ad Agostino avrebbe poi chiamato “trascendentale”.

⁷³ Agostino, *Confessioni*, X, 18.27.

2. Infinito trascendentale come specificità dell'interiorità

La memoria di cui Agostino ci parla è partecipazione all'infinito, e, a ben vedere, risulta necessario chiarire con quale infinito la memoria abbia a che fare. Non si può cominciare a costruire un concetto, infatti, dove manca l'attrazione per l'infinito⁷⁴: «lo scatenamento delle forze in contrasto, che dall'esperienza umana tende a proiettarsi nella visione dell'universo, rappresenta un impulso a trascendere l'idea del limite, per sfociare nel campo dell'infinità»⁷⁵. Non si può assumere la realtà dell'infinito dall'esperienza, ma nonostante questo, l'infinito la incrocia ugualmente, coinvolgendo soprattutto matematica, filosofia e teologia. L'infinito è un contenuto semantico che non si può ottenere per aggiunta di finiti a finiti, in quanto, moltiplicando gli stessi, si otterrebbero sempre risultati finiti. Innanzitutto, è necessario notare come dell'infinito, l'essere umano, la carne, non abbia mai esperienza diretta: esso è sempre portato alla luce come ipotesi e come supposizione.

Il termine "infinito", così come quello di "essere", è stato utilizzato per la maggior parte delle volte con l'articolo singolare, e, in tal modo, oggettivato. L'avvertenza dell'infinito viene associata all'esperienza della finitudine; come realtà empirica, infatti, l'uomo è sproporzionato rispetto alla sua interiorità oggettiva; ma questa non è una contraddizione, bensì un paradosso: da tale relazione può nascere un sentimento di angoscia, nel momento in cui l'orizzonte non risulta essere illuminato dalla capacità di giungere nell'immensità dell'essere. Contrariamente alla mentalità filosofica della Grecia antica, e ricuperando la matrice del pensiero neoplatonico, la concezione agostiniana capovolge il significato di "limite" come perfezione e di "illimitato" come imperfezione.

Parlando di infinito, in primo luogo, è essenziale sottolineare come, ciò che differenzia gli esseri umani dagli animali, risieda nella relazione dell'intera persona con ciò che, in questo specifico luogo, andiamo a chiamare "infinito trascendentale"; questo fa emergere la specificità umana in relazione alla vita mentale, affettiva e corporea. Tale apertura trascendentale dell'uomo è attestata anche dalla sua peculiare capacità di ritornare su di sé, avendo - proprio come testimonia il vescovo d'Ipbona - se stessa come contenuto di

⁷⁴ Già nell'antica Grecia, il concetto di infinito si inserisce in quello che, dopo esser stato intuito da Nietzsche, viene chiamato «scontro armonico» di tensioni opposte. Con Nietzsche si parla, infatti, di "spirito apollineo" - legato all'ordine, all'armonia e al limite -, e "spirito dionisiaco", il quale apre gli orizzonti dell'infinito.

⁷⁵ R. Mondolfo, *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, La Nuova Italia, Firenze 2012, p. 18.

sé: dal momento in cui originariamente l'anima umana è collocata oltre sé, è in grado di ritornare su se stessa. L'apertura trascendentale, proprio perché non è possibile riferirla ad alcunché di empirico, non è una realtà fisica, e quindi non può essere descritta in termini spazio-temporali.

Si può notare una sorta di esigenza etica, spirituale, che oltrepassa quella della logica umana: se la vita è finita e imperfetta, e la creazione pone dei limiti di fronte al caos del mondo⁷⁶, l'unico modo che l'uomo ha per tentare di rispondere alla domanda sul perché il mondo sia così ricco di bellezza e, al tempo stesso, produca così tanto dolore, sembra essere questa aspirazione verso l'infinito; un tale quesito lo porterà, infatti, alla constatazione secondo la quale l'esistenza non si limita al mero spazio finito. Questa antinomia potrà essere risolta solo quando l'uomo non sarà più all'interno di questo spazio limitato, provocando quindi l'aspirazione verso la trascendenza.

La letteratura filosofica contemporanea accetta tipicamente - anche se criticamente - di considerare diversi tipi di infinito. Il primo tipo che viene qui preso in considerazione è "l'infinito matematico o potenziale" (*ápeiron*); esso è rappresentato da estensioni o quantità senza fine, come ad esempio la sequenza dei numeri naturali. Già ai tempi di Aristotele, con "infinito in potenza" - in opposizione all'infinito attuale - si intendeva la possibilità di aggiungere sempre qualcosa a una quantità determinata, senza che ci fosse mai un elemento ultimo. L'infinito potenziale non viene mai considerato nella sua attualità, andando così ad enfatizzare il significato negativo di infinito come non-finito o indefinito. Tale infinito, quindi, non è dato *totum simul*, ma «è dato sia in forma finita (come sequenza incompleta) sia nella forma, anch'essa finita, di un algoritmo che genera una sequenza: l'infinito potenziale è la tensione del finito verso l'infinito»⁷⁷. L'infinito potenziale può essere colto dall'intelletto solo in potenza e mai in atto e, quindi, rimane perennemente incompleto, e può essere definito come "indeterminato e incrementabile".

⁷⁶ «*Without disorder it is impossible to conceive not only of the possibility of order but also of history understood as the gradual configuration of the world constituted by regular symmetries and proportions*». (Senza disordine è impossibile concepire non solo la possibilità dell'ordine, ma anche la storia intesa come configurazione graduale del mondo, costituita da simmetrie e proporzioni calibrate) (S. Maso, *Providential Disorder in Plato's Timeo*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, 2018, p. 47). Si constata, qui, come nella concezione platonica lo stato di disordine sia necessario: infatti, affinché l'essere divino riesca a porre tutto come buono e perfetto, deve mettere ordine tutto ciò che si muove ed è privo di regola.

⁷⁷ «*It is given either in finite form (as an incomplete sequence) or in the form, also finite, of an algorithm that generates a sequence*» (P. Pagani, *Notes on the human difference*, in *Practical rationality e Human difference*, Mimesis, Milano 2022, pp. 24-25).

Il secondo tipo di infinito è chiamato “transfinito”, e riguarda le serie matematiche infinite date per ipotesi come insiemi di elementi presenti *toti simul*. Ciascuno di questi insiemi è costituito da un numero infinito di elementi, i quali, contemporaneamente, sono ordinati sotto forma di una gerarchia disposta secondo differenti potenze numeriche. L’introduzione del termine “transfinito” è opera del matematico Georg Cantor (1845-1918), il quale con esso intendeva lessicalmente un *in-finito* nel mero senso privativo di assenza di un limite. Anche per Cantor c’è distinzione tra l’assoluto infinito di Dio e il transfinito. Egli propone di pensare, positivamente, quella privazione come una soglia oltre la quale si apre un nuovo territorio matematico. Cantor, infatti, si rendeva conto che, per analizzare fino in fondo le caratteristiche degli insiemi infiniti di punti, era necessario «ampliare la matematica al transfinito, ossia ad una nozione di infinito come dominio determinato e attuale»⁷⁸. Per chiarire al meglio tale tipologia di infinito, un esempio può essere dato dall’insieme degli elementi dei numeri “reali”, il quale è più numeroso dell’insieme infinito dei numeri “razionali”. Si può dire, quindi, che il transfinito sia un infinito “determinato e incrementabile”.

A differenza dell’antichità, il cuore teorico della modernità è la considerazione positiva dell’infinito, in cui Dio, ossia il Creatore, è pensato come infinito di perfezione e l’uomo è concepito come apertura sull’infinità del possibile, la quale va a dischiudersi dentro di lui.

Altra tipologia di infinito è quello “di perfezione”, intendendo Dio come perfezione ontologica, di cui non può essere pensato alcunché gli sia superiore. Tale infinito è dato - per ipotesi - *totum simul* come realtà metafisica e, di conseguenza, non è capace di alcuna addizione; verrà per questo inteso come “determinato e non incrementabile”. Tommaso d’Aquino (1225-1274), ad esempio, si misurò nel suo percorso teologico-filosofico con il tema dell’Infinito, coincidente nel suo caso con l’essenza ontologica di Dio.

Agostino, superando il materialismo manicheo⁷⁹, concepisce l’infinità di Dio in termini non quantitativi, rendendo così la nozione di *infinitas* un sinonimo dei termini *simplicitas* e *totalitas divine*: viene così alla luce una nuova triade in cui la sostanza di Dio viene a distinguersi dallo statuto ontologico delle creature finite. Dopo la conversione, Dio viene inteso da Agostino come infinito, ma in un altro modo rispetto a

⁷⁸ G. Raimo, *Materiali di estetica*, Università degli studi di Milano, 2022, p. 429.

⁷⁹ Il manicheismo aveva una visione del reale radicalmente materialistica e riconduceva la condizione di divinità all’interno di una prospettiva spazio-temporale: Agostino, nel periodo manicheo, pensava a Dio come una sorta di “oceano che circondava una vasta spugna finita”, cioè il mondo.

quello manicheo: la Sua eternità non è più vista come un attributo in quanto è la Sua stessa sostanza ad essere eterna.

Quanto a queste prime tre tipologie di infinito, Agostino scrive in *De Civitate Dei* XII, che ogni infinità è contenuta da Dio in qualche modo inspiegabile. Uno degli esempi che fa, a riguardo, interessa i numeri, la cui serie completa è compresa in atto da Dio; in particolare la serie dei numeri può crescere all'infinito, ma non diminuire all'infinito. Dio, che possiede l'infinita *scientia*, è in grado di accogliere la dimensione dell'*infinitum*⁸⁰. Agostino cerca di confutare la tesi di origini pitagorica, secondo la quale l'infinito non potesse essere oggetto di conoscenza: per lui, infatti, Dio è capace di possedere e comprendere le serie infinite dei numeri. Tra l'intelletto divino e l'infinità numerica va a stanziarsi un rapporto irraggiungibile dalla mente umana, ma in grado di rendere l'infinito numerico dominabile dall'atto conoscitivo di Dio.

Il tipo più radicale di infinito è quello “iniziale o trascendentale”⁸¹, referente del pensiero, delle pulsioni e del desiderio umani; il quale fa da condizione di costruibilità ai primi due infiniti matematici, e di concepibilità a quello di perfezione. È ciò che permette di costruire le sequenze progressive e incomplete tipiche dell'infinito potenziale; si trova come base della capacità umana di comprendere pienamente innumerevoli elementi in un insieme - come è evidente nel caso del transfinito -, e permette di concepire l'infinità divina. Un tale infinito risulta essere “indeterminato”, dal momento in cui non si riferisce ad alcun contenuto specifico, ma, al tempo stesso, è anche “non incrementabile”, in quanto onnicomprensivo per sua natura, e può essere così determinato solo dall'interno. L'attualità dell'infinito trascendentale è solo formale in quanto la sua esistenza non è sussistente di per sé e, tuttavia, è l'orizzonte che istituisce l'uomo nella sua dignità e nel suo *status* specifico: la sua positività finita raggiunge un senso, quindi, solo in relazione ad un tale orizzonte infinito. L'infinito trascendentale trova unicamente in Dio la sua istanziazione sostanziale adeguata. È proprio in merito a questo orizzonte infinito che l'uomo è in grado di riconoscere i principi validi ed è in grado di collegare logicamente, grazie a questi, i giudizi: la relazione che l'essere umano instaura con l'infinito trascendentale è ciò che gli permette di formare i concetti universali e di articolarli

⁸⁰ Molti studiosi ammettono che l'influenza di Agostino sulla filosofia dei numeri - la riconduzione ad unità delle illimitate sequenze dei numeri -, rappresenti una novità rispetto alle concezioni matematiche di origine pitagorico-platoniche e aristoteliche. Ogni grandezza numerica, quindi, si rivela sempre nella sua unicità ma, al tempo stesso, lascia una strada aperta per un processo di accrescimento illimitato.

⁸¹ Idea di “infinito” che Rosmini chiarificherà come “essere iniziale”.

appunto sotto forma di giudizi. Nel momento in cui la mente umana astrae un significato e lo mette in relazione a tale orizzonte, dà origine ad un concetto universale, e quindi ai giudizi, i quali risultano intelligibili quando sono coerenti con i principi della trascendentalità: tipicamente, quello di non-contraddizione. È l'infinito trascendentale che dà origine ad una razionalità autenticamente umana e che, inoltre, differenzia il linguaggio umano - contraddistinto dalla capacità di comunicare concetti universali simbolicamente, tramite segni fonetici, grafici o imitativi⁸² - dalla comunicazione degli animali, che è legata, invece, alla mera memoria associativa.

Oltre alla capacità semantica, però, per cogliere il modo in cui l'orizzonte trascendentale è costitutivo della persona, va necessariamente preso in considerazione anche l'impatto che ha sulla sua vita emotiva e volitiva. Per poter affermare che l'infinito trascendentale è al centro della differenza specifica umana, possiamo osservare come la struttura stessa del corpo umano rifletta l'infinito che lo va a definire. Ciò è visibile soprattutto dalla postura eretta, dalla plasticità dello sguardo e dalla mano che mima nelle sue indeterminate movenze la trascendentalità cui l'uomo è orientato⁸³. La predisposizione che l'uomo ha rispetto alla realtà, è definita da questo orizzonte trascendentale, il quale determina una tendenza verso un oggetto infinito e ideale (il bene in quanto tale), e non verso alcunché di particolare. L'infinito trascendentale è quell'apertura intrascendibile dell'essere che contraddistingue la soggettività umana. È già all'inizio della *Confessioni* che Agostino ci ricorda la nostra natura originaria: «ci hai fatto per Te, Signore, e il nostro cuore è inquieto finché non riposa in Te»⁸⁴. L'inquietudine rappresenta, quindi, quel sentimento che l'anima umana si ritrova a vivere in quanto finita, ma tesa a qualcosa di infinito. L'uomo non deve temere questa inquietudine, ma anzi, deve tenerla viva fino alla fine, proprio perché è una delle caratteristiche più importanti e rare dell'anima umana; è un'inquietudine esistenziale che lo porta ad una ricerca incessante all'intento di sé. Agostino ci invita ad accogliere tre inquietudini essenziali: grazie all'inquietudine della ricerca spirituale, del senso profondo della vita, l'essere umano è in grado di scoprire che Dio non ha mai smesso di cercarlo e da sempre lo aspetta; l'inquietudine dell'incontro con Dio è necessaria al fine di scoprire

⁸² L'esperienza del linguaggio umano comporta sia la pratica delle regole, sia la capacità di astrarle e universalizzarle, in modo che possano essere applicate indefinitamente.

⁸³ La trascendentalità della mano è situata tra due "poli estremi": la "presa di precisione", con cui cerca di plasmare l'ambiente, infinito, che la circonda, e la "carezza" che custodisce la forma razionale, e quindi infinita, del corpo (per maggiori approfondimenti si consiglia la lettura di P. Pagani, *Notes on the human difference*, in *Practical rationality e Human difference*).

⁸⁴ Agostino, *Confessioni*, I, 1.1.

che Lui non è mai lontano come poteva immediatamente sembrare; fondamentale è anche l'inquietudine per il bene dell'altro, poiché l'uomo è sempre in tensione tra Dio e gli altri esseri umani. Questa capacità di avere un orizzonte infinito esprime la possibilità da parte dell'anima di accogliere e superare le realtà che via via in esso si presentano. «Le realtà che l'uomo ha presenti, e le realtà cui l'uomo si fa presente, sono tali all'interno di un orizzonte infinito, alla luce del quale esse vengono considerate dal suo sguardo, non solo per quello che sono, ma anche per quello che non sono; vengono confrontate con l'altro da sé»⁸⁵. L'oggetto in questione è chiamato dalla tradizione "trascendentale", e l'orientamento attivo verso di esso è classicamente definito "libertà" - oltre che polo di attrazione per le pulsioni e i bisogni umani⁸⁶.

Per Agostino, volere significa far uso del libero arbitrio, avendo come fine sempre l'amore per Dio; «una volontà che volesse senza motivazioni sarebbe invece una nozione contraddittoria e impossibile: non si può sopprimere il libero arbitrio senza distruggere nello stesso tempo la volontà»⁸⁷. Niente di immaginario o reale nel mondo può soddisfare fino in fondo il desiderio, e risulta quindi normale la ricerca dell'infinito che l'uomo compie nel finito; questa "illusione" è ciò che la vita è chiamata a sostenere dolorosamente e con un senso di angoscia, dal momento in cui una tale tendenza sembra non avere un oggetto relazionale a sé adeguato. «È proprio questa natura referenziale della libertà, che la distingue da una semplice forma di indeterminazione o di imprevedibilità: la libertà è in noi piuttosto l'impronta simbolica dell'infinito»⁸⁸, è sia la forza di volere il bene, sia quella di compierlo.

Il punto di svolta in questione è la dialettica tra l'orizzonte trascendentale e i differenti oggetti particolari. Agostino, nella sua indagine su Dio, testimonia chiaramente come, per lui, la libertà che è affidata all'uomo e alla donna non è libertà di peccare o di disobbedire, bensì libertà di convertirsi alla *lex rationalitatis*, di conformarsi all'ordine naturale, riconoscendo, attraverso l'indagine razionale, l'architettura fondamentale posta a base dell'universo. La vera libertà, per Agostino, è quella interiore e ha come cuore la libertà

⁸⁵ P. Pagani, *Appunti sulla specificità dell'essere umano*, p. 147, 2009. Tale capacità viene chiamata "intenzionalità" e permette di aver presente l'altro da sé come differente da sé, senza quindi diventarlo o assumerne le caratteristiche reali.

⁸⁶ In quanto le pulsioni umane hanno come orizzonte l'infinito, esse diventano, grazie ad un giudizio razionale, vere e proprie passioni, le quali, se non governate, rischierebbero di produrre un disordine.

⁸⁷ É. Gilson, *Introduzione allo studio di Sant'Agostino*, p. 182.

⁸⁸ *Ibidem*.

dal peccato; essendo, però, qualcosa di altamente fragile, questa necessita dell'aiuto della grazia di Dio.

L'infinito trascendentale è ciò di cui la memoria agostiniana è memoria, o ciò che precedentemente abbiamo chiamato "interiorità oggettiva", la quale è traccia dell'infinito di perfezione.

Ciò su cui vogliamo mettere il *focus* è, quindi, la capacità infinita e trascendentale che va a costituire la dimensione interiore dell'io.

Nel regno dei primi principi logico-ontologici, invece, la libertà svolge una funzione analoga a quella appena descritta: principi come quello della non-contraddizione o del terzo escluso sono alla base della costruzione dell'universo logico e possono essere compresi solo da un soggetto che abbia peculiari caratteristiche. Egli deve essere aperto all'orizzonte trascendentale e deve essere in grado di pensare che i termini della contraddizione siano in grado di essere realizzati entrambi, ma non se intesi contemporaneamente; l'uno, infatti esclude l'altro. Questi due termini vengono, quindi, trattati dal soggetto come contingenti, ossia trattati attraverso un'oscillazione metodologica che è in grado di considerarli come opzioni alternative, entrambe possibili a darsi.

3. *Excursus Rosmini*

Interprete di grande interesse per il nostro tema è, senza dubbio, Antonio Rosmini (1797-1855). Rosmini può essere definito un filosofo classico, collocato, però, nel cuore dell'età moderna, poiché fu uno dei suoi protagonisti e interlocuì competentemente con le principali istanze filosofiche del suo tempo. Il punto di partenza del sapere non è - per Rosmini - l'evidenza dell'esistenza dell'io⁸⁹, né l'evidenza delle sue facoltà conoscitive. Rosmini assume piuttosto come principio da cui progredire, paradossalmente regredendo, il carattere automanifestativo dell'essere, cioè l'essere considerato nella sua trascendentalità autenticamente intesa. È impossibile per l'essere umano razionale porsi a distanza rispetto all'orizzonte dell'essere. Si può osservare, come gran parte della filosofia moderna sia un'ampia ripresa delle intuizioni classiche, soprattutto in riferimento ad Agostino, cui Rosmini è legato in modo specifico e particolare. Il *focus* del pensiero rosminiano è concentrato sul ruolo positivo dell'infinito nella vita e nel sapere degli uomini.

Nella prospettiva ontologico-metafisica di Rosmini, l'uomo, il mondo e Dio sono i luoghi in cui emerge la differenza ontologica tra ente finito ed Ente infinito. Il punto dal quale ha inizio la metafisica rosminiana è un percorso che va dalla ragione alla fede: l'esperienza della fede in Cristo, è sicuramente segnata dalla tradizione, ma è più di tutto assunta nella dimensione personale del nostro autore. Se ammettiamo che la ragione conduca alla religione per aprirsi al mistero dell'essere e di Dio, si noterà, in seguito, come le fede potenzi la ragione, consegnandole ciò che mai avrebbe potuto trovare con le sole proprie forze. L'apertura dell'intelletto non è una apertura solo potenzialmente infinita, ma è una infinita capacità di aprirsi a molteplici contenuti, all'intento di un'apertura già data - ed è per questo che l'intelletto è in grado di concepire l'infinità di perfezione. Ovviamente, si deve qui precisare, la realtà infinita che fa da referente all'intelletto umano non è alcunché di sostanziale, non è un possibile oggetto delle facoltà, ma ne è principio motore. Quella corrente di pensiero che oggi viene chiamata "riduzionismo" è il tentativo di ricondurre l'infinito iniziale all'infinito potenziale, negando ciò che non è onticamente rilevabile: è ciò che Rosmini, ai suoi tempi, chiamava "empietà".

⁸⁹ «La nostra esistenza non è conosciuta e certa per sé, ma perché la verità evidentissima dell'essere, che c'è dato ad intuire ce la dimostra». A. Rosmini, *Teosofia*, III, Bompiani, Milano 2011, n. 799.

Rosmini concepisce la “storia dell’empietà” come la storia che discende da quell’errore che l’uomo commette nel momento in cui decide di staccarsi e rendersi indipendente da Dio; si illude, in tal modo, di riuscire a rendersi felice da sé, seguendo unicamente i risultati del suo ragionamento e lasciando in disparte Dio. Rosmini si schiera contro il tentativo di “umanizzare” la religione⁹⁰, ossia di forzare ad entrare entro confini di puro raziocinio, e quindi limitati, quell’elemento intimo e immenso che è la rivelazione cristiana. L’uomo, però, necessita sempre di credere in qualcosa che lo preceda e, supponendo di poter fare a meno del divino per condurre la sua esistenza, pecca di presunzione e cade in errore. Il sentimento religioso - che Rosmini dichiarerà innato⁹¹ - non è un semplice fenomeno psicologico, ma è la struttura costitutiva dell’umano, quale apertura dell’intelletto verso l’essere iniziale, che è orizzonte infinito. Perché si attivi in lui un sentimento religioso, è necessario che l’uomo abbia la conoscenza di un oggetto infinito: il concetto ideale di Dio. Nel sentimento religioso «primo è il concetto di Dio, secondo è il sentimento, ed ultima seguita l’operazione⁹²»: l’essere iniziale infinito esige di avere il proprio termine in un reale infinito, che non può che essere la mente divina.

Ora, il lettore avverta qui, a scanso d’equivoci, che io non nego già alla natura umana un sentimento religioso, nego solo che questo sentimento possa fare il menomo suo atto, senza che preceda nell’uomo un’idea, o nozione della divinità, tolta la quale, l’attitudine a quel sentimento giacerebbe al tutto inutile e sepolta nel cuore umano, né riceverebbe nome di sentimento: nego, perciò, che quel sentimento sia cieco come un istinto, ma affermo ch’egli debba essere illuminato da una idea, e però guidato sempre dall’intendimento.⁹³

Il senso religioso risulta essere tensione all’infinito e apertura al trascendentale; infatti, il pregiudizio razionalistico che Rosmini considera predominante al suo tempo è l’errore radicale che vede il ragionamento come unico possibile mezzo di conoscenza della verità, eliminando così lo *status* metafisico dell’anima umana.

⁹⁰ Un autore contro cui Rosmini si schiera è Saint-Simon, il quale era favorevole all’idea che la religione cristiana fosse perfezionabile nei termini di una secolarizzazione, comportando, quindi, una riduzione dell’aspirazione religiosa dell’uomo.

⁹¹ In *Frammenti di una storia dell’empietà*, Rosmini accetta la tesi menzionata da Benjamin Constant sull’innatismo del sentimento religioso, contestando, però, il fatto che tale sentimento sia indifferentemente attivato da tutte le religioni.

⁹² A. Rosmini, *Frammenti di una storia dell’empietà*, Città Nuova, Roma 2019, p. 49.

⁹³ *Ivi*, p. 90.

Rosmini, nella sua *Teosofia*, parla dei diversi modi secondo cui si può intendere l'infinito. Principalmente nella modernità, l'essere umano è inteso - con particolare enfasi - come soggetto libero, e la libertà viene considerata una determinata relazione consapevole con un referente che risulta essere infinito. Rosmini evidenzia come la libertà trovi la sua massima espressione nell'affermare un esplicito legame con la trascendenza; e, all'interno di una tale concezione, rivela come contraddittoria la convinzione di chi vuole riservare alla persona umana un orizzonte semplicemente storico ed empirico. Il pensatore roveretano, infatti, vuole evitare ogni forma di riduzionismo poiché, nella visione che egli intende enfatizzare, l'uomo può essere interpretato solo come apertura su questo "affaccio senza limiti". La libertà, o viene legata all'apertura dell'orizzonte infinito dell'essere, oppure è ridotta ad una "imprevedibilità indeterministica" - come accade nei contesti empiristici⁹⁴.

Rosmini ha una concezione della libertà molto impegnativa: la intende, infatti, come volontà di determinarsi nelle singole scelte, e ne parla come di una "specie di mistero filosofico", per sottolinearne il rilievo e il carattere impegnativo. In primo luogo, importante, è la connessione che egli va ad istituire tra libertà e verità, volta a smascherare quelle "pesanti schiavitù" della tradizione che, nella storia del pensiero, frequentemente si impongono. È interessante osservare anche come la libertà, in questa concezione, vada a connettere un elemento soggettivo e un elemento oggettivo, i quali corrispondono a due ordini di bene: uno immediato e sensibile - come momento particolare del volere -, e l'altro morale - come momento universale della volontà. Rosmini ammette, infatti, nell'uomo una dialettica tra finito e infinito⁹⁵, tra intelligenza e sensibilità, tra oggetto e soggetto: è proprio questa dialetticità che fa acquisire alla concezione rosminiana un valore morale, in riferimento alla libertà essenziale dello spirito. Quando l'uomo trasporta e proietta la propria interiorità - e non solo ciò che lo circonda - sui dati sensoriali, ha inizio un processo più complesso della semplice percezione del mondo, che Rosmini chiama "inoggettivazione": l'anima umana purifica il suo sguardo, proiettandosi in un altro dal soggetto. È proprio in questo andare oltre se stessa, che l'interiorità si ritrova, si recupera e conquista il "senso oggettivo della sua soggettività". «Nell'inoggettivazione il subietto non si perde assolutamente, ma si perde relativamente all'oggetto in cui si trova posto: di maniera che l'ente stesso esiste come subietto e come inoggettivato ad un tempo,

⁹⁴ In una tale visione empirista la libertà si riduce all'affiorare della contingenza, intesa come fattore di casualità, nel divenire della materia.

⁹⁵ Nella *Teosofia* importante da richiamare è la differenza ontologica, che viene ad istituirsi principalmente come differenza tra finito e infinito.

quando ha vestito perfettamente questa seconda forma ha perduto la coscienza di quella prima, ma nella prima rimane, e rimane il medesimo ente»⁹⁶. In ogni caso, anche per il processo di inoggettivazione l'essere umano deve risultare libero: la libertà consiste nello scegliere tra diverse volizioni, alla luce dell'intelligenza e al di fuori di ogni "schiavitù" e necessità.

L'"interiorità oggettiva" è l'importante formula, già da noi richiamata, con cui Sciacca definisce il carattere agostiniano dell'interiorità riconosciuta da Rosmini come presenza della verità che appare alla mente. Vi è un processo di oggettivazione, proprio perché l'anima umana svela sé a se stessa.

Diversi sono gli argomenti portati da Rosmini a favore del rapporto di produzione libera, e quindi di creazione, tra l'Essere e il mondo ontico: la libertà di Dio, ossia dell'originario, è un corollario della metafisica della trascendenza. L'essere è, per Rosmini, "per sé manifesto", ossia insieme necessariamente manifestato (essenza) e manifestante (idea). Le realtà possibili ad essere e a non essere⁹⁷, dispongono dell'essere non da sé, ma a causa di altro; ossia dell'Essere assoluto, il quale, seguendo l'argomentazione agostiniana, è già perfetto. La manifestatività dell'essere non è una connotazione relativa al soggetto, ma appartiene in proprio all'essere stesso. Dio, creando, non conferisce realtà in modo necessario ai possibili poiché, in tal caso, la realtà creata risulterebbe inerente a Lui stesso, e ciò sarebbe contraddittorio con la Sua essenza, perché la comprometterebbe col divenire. «Dio non meriterebbe il titolo di Dio se non restasse per definizione incomprendibile a un intendimento finito (secondo il principio agostiniano per cui "se lo hai compreso, Dio non è così"); e perché l'essere non può essere concepito mediante un concetto ontico»⁹⁸. Il termine "incomprendibile", nella citazione appena riportata, è però da intendersi in senso pascaliano, come inesauribile, e non come inintelligibile.

L'ente finito, infatti, non può essere indispensabile al perfezionamento dell'*Ipsum Esse*, ed è per questo che risulta liberamente posto dalla "intelligenza amorosa e pratica di Dio". Una tale libertà divina non è aperta al bene e al male (in senso "bilaterale") - in quanto l'Originario non ha originariamente altro da Sé -, ma vuole fino in fondo il Bene, ossia Dio nell'opera stessa della creazione ("libertà morale"). La preoccupazione di

⁹⁶ A. Rosmini, *Teosofia*, III, n. 878.

⁹⁷ La differenza ontologica che attraversa il finito, viene qui chiamata da Rosmini "contingenza", e indica un'interpretazione ontologica del divenire. L'essere non appartiene all'ente contingente, ossia non ne dipende e non è da esso adeguato.

⁹⁸ J.Marion - É.Tardivel, *Fenomenologia del dono*, a cura di C. Brentari, Editrice Morcelliana, Brescia 2018, p. 19.

Rosmini, infatti, è non dimenticare nessuno dei fattori che costituiscono le realtà di cui tratta: la libertà, in particolare. Alla libertà morale corrisponde una necessità morale: Dio per essenza non può non volere se stesso.

Come Rosmini afferma, l'offerirsi astratto dell'essere è «il mistero della finita intelligenza: è un fatto, e perché oscuro e misterioso non meno è un fatto, e i fatti si devono prendere tali quali sono e non negarli quantunque arcani appaiono: osservare umilmente e fedelmente questi fatti primitivi ed arcani, e annodare ad essi gli altri, ecco la filosofia»⁹⁹. In Rosmini, l'essere iniziale è tenuto fermo nella sua autentica inizialità; e, proprio per questo, la concezione rosminiana dell'inizialità può essere identificata anche come ricerca di una "trascendentalità autentica". L'infinità dell'essere viene posta come elemento primordiale, assume un senso propriamente trascendentale, di cui la mente umana è specchio finito.

Confondere il mistero colla contraddizione è uno di quegli sbagli grossolani, che fa la sola ignoranza, non la vera filosofia. Si dice avervi un mistero quando in una data proposizione v'ha qualche cosa che non s'intende, che non può intendersi da una ragion limitata. [...] S'intendono gli argomenti che la dimostrano vera, quella proposizione, procedano essi dalla ragione o dall'autorità. Così la proposizione "Iddio è infinito" si prova esser vera anche con argomenti somministrati dalla sola ragione, e pure l'infinito non si comprende, è un mistero, è il complesso di tutti i misteri.¹⁰⁰

L'essere iniziale è «quell'atto dell'essere che si concepisce anteriormente ad ogni determinazione, ad ogni termine, e ad ogni modo dell'essere»¹⁰¹, è comune a tutte le entità, sia finite che infinite, e si dà in forma oggettiva. L'essere si manifesta e, il suo esser per sé manifesto rappresenta il contenuto di ogni evidenza, in cui i due temi supremi della teologia e dell'antropologia sono in un rapporto dialettico e non sequenziale¹⁰². Il versante della ricerca teologico e quello antropologico, conducono Rosmini a identificare l'essere come persona. Per quanto riguarda il primo versante, Rosmini ricupera la "via a

⁹⁹ A. Rosmini, *Teosofia*, V, n. 2003.

¹⁰⁰ A. Rosmini, *Discorso degli studi dell'autore* (1850) n. 40, in *Introduzione alla filosofia*, a cura di P.P. Ottonello, Città Nuova, Roma 1979.

¹⁰¹ A. Rosmini, *Teosofia*, III, n. 806.

¹⁰² L'essere iniziale dà origine a due versanti di indagine circa la scoperta della persona creata, e la scoperta della persona creante.

priori pura” dell’esistenza di Dio, che era già posta da lui nella prima edizione del *Nuovo Saggio sull’origine delle idee* (1830) e può essere sintetizzata così:

L’essere iniziale si dà necessariamente, “non può non essere” [...]. Comunque, l’essere iniziale è solo “qualcosa di un ente”, cioè non è di per sé sussistente [...]. L’ente (o il presente) in cui l’essere iniziale si realizza adeguatamente non è la serie degli enti che in relazione ad esso si avvicinano [“enti contingenti”, li chiama il nostro autore] [...]. L’essere iniziale termina necessariamente in un Ente [a questo punto, Essere] che gli è adeguato formalmente: cioè che realizza i connotati ideali di quello.¹⁰³

Un’altra via, sempre ripresa da Rosmini nella *Teosofia* a partire dal *Nuovo saggio sull’origine delle idee*, parte dall’impossibilità che l’essere sia estraneo al pensiero: una tale impossibilità, teorizzata nel “principio di cognizione”¹⁰⁴, è implicita già nell’atto stesso del negarla. In apparente contraddizione con ciò, l’essere ideale si pone come “assolutamente essente”, ossia come indipendente nell’esistere dalla razionalità che lo intuisce (che è “particolare e contingente”). Ma, l’essere ideale, il quale manca della determinazione reale appropriata, non può sussistere autonomamente, e quindi si ritrova a dipendere da quella stessa razionalità¹⁰⁵. Sebbene queste due prime conclusioni siano innegabili, si trovano in apparente contraddizione. Ciò a cui Rosmini arriva è la necessità “fenomenologica” di affermare che deve sussistere una mente necessaria ed eterna come l’essere stesso, cui l’essere ideale sia originariamente presente. La presenza dell’idea dell’essere ad una mente originaria fa sì che quest’ultima possa dirsi illimitata, in quanto l’essere che le è presente è illimitato e universale.

Le due vie riprese nella *Teosofia*, portano a conclusioni convergenti: l’Ente adeguato formalmente all’essere è assoluto; per questo, deve essere originariamente manifesto a se stesso¹⁰⁶ - comportando l’intelligenza di sé.

¹⁰³ P. Pagani, *Studi di filosofia morale*, Aracne, Roma 2008, p. 258.

¹⁰⁴ Il “principio di cognizione” esprime la relazione necessaria del pensiero e dell’essere, sia a livello originario, che a livello originato.

¹⁰⁵ L’idea dell’essere, nel suo significato ideologico, è detta “possibile” in quanto la mente razionale è in grado di intuirlo solo nella sua possibilità in relazione al realizzarsi degli enti, e non con tutti i suoi termini. In noi, infatti, è innata solo la possibilità del conoscere possibile.

¹⁰⁶ Se l’automanifestatività non si riferisse originariamente all’Assoluto, si dovrebbe riferire ad altro da Lui, il che risulterebbe autocontraddittorio. «Colui che non vive e non esiste a se stesso [...] non è: sarà qualche altra cosa, ma lui non è: poiché, che cosa sarebbe questo lui, che non sa niente affatto del proprio esistere, e del proprio vivere? [...] L’esistenza dunque perfetta, come

Per quanto riguarda, invece, il secondo versante citato precedentemente, l'esistenza umana è detta "soggettiva" e, il soggetto razionale è detto "mente". Intorno a tali significati, Rosmini enfatizza l'attività del "sentimento", ossia il principio del sentire. Il "sentimento primitivo" che l'anima ha di sé e che precede la riflessione non necessita di un organo corporeo specifico, in quanto precede qualsiasi sensazione, poiché il soggetto sente anche se stesso (avvertendosi come "Io"), nella relazione che ha con sé mediante il sentimento intimo, e non solo le mere qualità sensibili dei corpi esterni: «abbiamo trovato nel fondo dell'Io un sentimento anteriore alla coscienza, che costituisce propriamente la sostanza pura dell'anima»¹⁰⁷. Sentire se stessi non può essere soltanto una facoltà dell'anima, ma è un vero e proprio "atto primo sostanziale".

D'altro canto, il pensante non assoluto non può conoscere immediatamente il reale, ciò che lo circonda, ma può avvertire l'orizzonte che acquista riflessivamente l'oggetto intuito, tramite la sensazione¹⁰⁸: dato che il sentire è un fatto immediato della coscienza, è impossibile ingannarsi circa la sua passività, la quale diventa garante della veridicità dell'esperienza. Possiamo affermare che la persona umana, che è limitata, è data in relazione intuitiva ad una presenza che è manifestazione iniziale della Persona originaria. «Se l'intelligenza nostra non può giammai conoscere perfettamente la divinità, non avviene ciò perché essa non abbia una forma illimitata, ma perché questa forma ritrovasi in una limitata natura, nella quale l'infinito non può essere contenuto»¹⁰⁹.

Quello che qui, attraverso l'approfondimento dei due versanti si vuole mettere in luce, è la tesi rosminiana che vede la persona ("individuo sostanziale intelligente") - quella originaria di Dio e quella originata dell'uomo - come attuazione completa dell'essere. Anche la libertà ritorna, qui, ad avere un ruolo centrale: essa risulta essere il segno più esplicito della completezza della persona umana, mentre in Dio lo è della completezza ontologica. L'aspetto più interessante riguardo alla libertà sta, a nostro avviso, nel fatto che, affinché si possa confermare l'ipotesi che l'accadere di ciò che diviene non sia alcunché di pregiudicato fatalisticamente, bensì sia contingente in senso sincronico e bilaterale, è necessario che l'Essere originario sia una Persona libera, la quale agisce in

pure la vita perfetta, esige l'intelligenza, poiché solamente il principio che sa di esistere e di vivere, è colui che vive ed esiste veramente». (A. Rosmini, *Teosofia*, III, n. 745).

¹⁰⁷ A. Rosmini, *Psicologia*, I, a cura di V. Sala, Città Nuova, Roma, 1988, n. 105.

¹⁰⁸ La differenza tra sentire e intuire vede la prima come l'assimilazione da parte del soggetto senziente del termine sentito, mentre la seconda come l'aver presente altro, che rimane altro rispetto l'intuente.

¹⁰⁹ A. Rosmini, *Teodicea*, n. 79, a cura di U. Muratore, Città Nuova, Roma 1977.

un ambito di possibilità - trattenendo, così, il non accaduto di ciò che di volta in volta accade.

Ciò che Rosmini chiama “essere iniziale”, è ciò cui Agostino si riferiva parlando della presenza, alla memoria umana, della traccia del Creatore.

Del resto, possiamo qui affermare che, senza qualche elemento comune tra Creatore ed enti finiti, mancherebbe l’analogia tra Mondo e Dio, la quale si fonda sulla comunanza dell’essere iniziale che, per l’ente, è condizione esistenziale necessaria.

Se la relazione tra l’Essere infinito e l’ente finito venisse intesa in senso non creazionistico - ovvero nel senso simmetrico che ritroviamo, in versione antico-medievale, nella relazione causa-effetto, o che ritroviamo, in versione moderna, nella relazione organicistica -, il primo non potrebbe più esser tenuto fermo nella sua pienezza ontologica. In quel caso, infatti, l’Essere infinito risulterebbe compromesso irrimediabilmente con il finito; e con ciò, si ritroverebbe ad essere contraddittoriamente immutabile e mutabile.¹¹⁰

Rosmini introduce, qui, la *libertas a necessitate* dell’atto creatore secondo l’argomentazione agostiniana per cui Dio non è necessitato a creare, e secondo l’argomentazione scotista in cui si avverte che, se Dio creasse necessariamente, la mutevolezza e finitudine del creato gli apparterebbero necessariamente. Se, invece, l’Essere è libero di creare, allora è Intelligenza e Volontà, e quindi Persona.

L’essere contingente non ha in se stesso la ragione della propria esistenza, quindi esige una causa; e poiché niuna parte dell’essere contingente, né sostanziale né accidentale ha in sé la ragione della propria esistenza, quindi esige una causa creatrice: l’essere contingente ha dunque tratto ogni istante dal nulla. Il sentito è ente grazie all’essenza dell’essere, e non di per sé. Noi sentiamo di sussistere, ma non sentiamo la forza che ci fa sussistere, perciò sentiamo di non sussistere per noi stessi.¹¹¹

Rosmini è intento a trattare l’essere umano, quindi, non solo come soggetto che vive in un mondo, ma soprattutto come ente creato da Dio con la sua libertà e i suoi limiti. La

¹¹⁰ P. Pagani, *Studi di filosofia morale*, pp. 313-314.

¹¹¹ P. Pagani, *Rosmini e l’organismo delle scienze in Profezia e attualità di Antonio Rosmini*, a cura di Fernando Bellelli - Giovanna Gabbi, Edizioni Rosminiane, Stresa 2016, p. 144.

mente umana, però, non intuisce il Creatore, ma solo l'essere come iniziale¹¹², cioè l'essere non adeguato dagli enti finiti e ciò avviene all'interno della "astrazione teosofica", ossia della condizione di chi non intuisce direttamente e ontologicamente l'atto creatore. L'"astrazione teosofica" non è un'operazione psicologica, ma è una condizione che presuppone l'astrazione divina, cioè un'operazione con cui il Creatore consente di essere colto nella forma dell'essere iniziale.

L'essere iniziale scoperto dalla mente, quindi, non è oggetto prodotto dalla mente umana, finita e contingente. Dire "contingente", qui, assume la medesima nozione di "limitato" e, in quanto dottrina del limite, subentra il tema del male e delle condizioni di possibilità del suo accadere. Il creato è, appunto, il luogo del limite, all'interno del quale la libertà umana può produrre il male, rispetto al quale la libertà di Dio Creatore assume un aspetto paradossale: l'origine, a primo avviso, inspiegabile del male, mette in crisi la classica metafisica. Con la *Teosofia* rosminiana non è più possibile comprendere il male come una privazione del bene - come veniva inteso, invece, da Agostino -, poiché non si penserebbe né il male né la libertà in senso radicale.

Nel giovane Agostino, la questione della natura e dell'origine del male viene affrontata in riferimento alla nozione manichea dei due principi contrapposti del bene e del male: il suo obiettivo, anche se incerto e incompatibile con la lezione di Mani, era quello di una possibile conciliazione tra argomentazione intellettuale e credenza religiosa. I Manichei affermavano una soluzione dualista e materialistica circa il problema sull'origine del male (*unde malum*), e proprio per affrontare un tale problema, Agostino si era spinto, in un primo tempo, verso la soluzione del manicheismo. A ben vedere, però, la spinta del suo amore per la ricerca del vero, lo aiutarono ad uscire da quei dogmi, per ricercare quella che egli considererà poi la vera soluzione.

Il *De Ordine* fu il primo testo in cui Agostino enfatizzò il suo distacco dal manicheismo, andando ad enfatizzare il mistero della presenza del male e del bene all'interno dell'ordine provvidenziale cosmico; proprio con queste premesse, però, il nostro autore affrontò fin da subito la difficoltà di riconoscere la presenza del male all'interno di una concezione provvidenziale dell'universo. L'ordine (*ordo*) viene concepito come essenza profonda delle cose - cosmiche e umane -, al quale si oppone l'esperienza del disordine, del male che mette in crisi la bontà divina. Per comprendere il

¹¹² L'essere iniziale, in quanto astratto, non è un ente completo, ma è l'essere considerato indipendentemente dalla sua appartenenza concreta: è alquanto nato dallo sguardo della mente nell'Essere assoluto. L'astrattezza dell'essere iniziale emerge nella forma ideale, che è in una relazione solo virtuale con la realtà.

concetto di ordine, risulta necessaria una visione sulla totalità, dal momento in cui ogni parte è pensata e creata in vista del tutto, e non viceversa: «l'incapacità dell'uomo a comprendere l'ordine universale sarebbe assimilabile a quella di chi, di fronte ad un pavimento di mosaico, si limitasse a considerare le singole tessere senza estendere il suo sguardo al quadro d'insieme»¹¹³.

A ben vedere, la spiegazione "estetica" del male che contribuisce alla creazione della bellezza della totalità, va ricercata nella concezione agostiniana dell'essere: Dio, infatti, che è sommo Bene, è anche sommo e massimo Essere, è immutabile e identico a sé e, di conseguenza, implica l'esclusione del suo contrario, ossia il non essere - e quindi male - assoluto. Tutto ciò che nell'universo potrebbe essere visto, con uno sguardo veloce e superficiale, come male, si trova in realtà in sintonia con l'ordine che regna nella totalità dell'universo, per cui ogni realtà - in sé buona - agisce per ricercare la propria giusta collocazione.

Tra le parti del creato, alcune ve ne sono che, per non essere in accordo con alcune altre, sono giudicate cattive, mentre con altre si accordano e perciò sono buone, e buone sono in se stesse. Tutte queste realtà, che non si accordano tra loro, si accordano con la parte inferiore dell'universo che chiamiamo terra [...]. Lontano d'ora in poi da me l'augurio: Oh, se tali cose non esistessero! Poiché, quand'anche vedessi solo tali cose, potrei certo desiderarne di migliori ma non più mancare di lodarti anche soltanto per queste.¹¹⁴

L'essere si definisce in relazione al suo permanere che è perfetto solo in Dio, mentre nelle creature avviene un duplice movimento di allontanamento dall'essere e di inversione come ritorno all'essere stesso: «il discorso che include il male nell'ordine, dunque, si presenta come una interpretazione che implica ed impone, come suo momento essenziale, il compito del togliimento assoluto»¹¹⁵, il quale risulta mai pienamente inseguibile nel contesto del divenire.

¹¹³ U. Pizzani, *Il problema del male dal "De Ordine" al "De Musica"*, in *Il mistero del male e la libertà del possibile: lettura dei dialoghi di Agostino, Atti del V seminario del centro di studi agostiniani di Perugia*, a cura di L. Alici - R. Piccolomini - A. Pieretti, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1994, p. 84.

¹¹⁴ Agostino, *Confessioni*, VII, 13.19.

¹¹⁵ I. Sciuto, *L'ordine del male*, in *Il mistero del male e la libertà del possibile: lettura dei dialoghi di Agostino, Atti del V seminario del centro di studi agostiniani di Perugia*, p. 120.

Dio, trovandosi nell'ordine, non ama il male e quindi il male stesso deve necessariamente ritornare all'interno dell'ordine. Così nel *De Ordine*, per bocca di Licenzio, Agostino crea una sorta di collegamento tra necessità estetica e necessità logica del male: «il bene e il male devono esistere nel mondo perché è nell'ordine che Dio voglia il bene e non voglia il male, un ordine che non potrebbe realizzarsi senza la coesistenza di entrambi»¹¹⁶. Paragrafi successivi, però, Agostino andò a criticare proprio questo assunto, andando ad affermare che sia che l'ordine esista in Dio prima del nascere del male, sia che il male e l'ordine nascano insieme, si deve riconoscere che il male ha avuto origine fuori dall'ordine; ammettere ciò, però, significa cadere nell'assurdità che sia stato Dio stesso a volere il male. Sarà Monica, altra voce all'interno del dialogo, a dare una soluzione che non verrà contestata: il male è nato fuori dell'ordine ma la giustizia divina non ha permesso che restasse tale e, di conseguenza, l'ha riassorbito nel posto che gli compete - cioè nell'ordine divino - facendone così strumento della provvidenza. Il male, quindi, risulta necessario affinché si dia piena armonia dell'insieme, la quale, però, non è vista dall'uomo dal momento in cui egli «non vede la bellezza dell'insieme per la stessa ragione per la quale non conosce se stesso»¹¹⁷.

Nel suo soggiorno milanese, il vescovo d'Ipbona, cercando di spiegare cosa fosse il male, riprese una nozione ideata da Plotino, il quale concepiva il male come privazione, e quindi come diminuzione del bene stesso, in termini di perdita di forza, potenza, unità. Così stando le cose, il problema dell'*unde malum* si convertiva in quello del *quid sit malum*: secondo la visione plotiniana il male, il brutto, il disordine consistono nell'assenza dell'Uno, nell'allontanamento da Esso, il quale coincide con il Bene.

Mi domandavo quale fosse l'origine del male, ma cercavo male e non vedevo il male nella mia stessa ricerca. [...] Perché dunque temiamo e ci guardiamo da ciò che non esiste? Oppure, se il nostro timore è vano, certamente è un male lo stesso timore da cui il cuore è stimolato e tormentato, ed è un male tanto più grande in quanto noi temiamo, pur non essendoci nulla da temere. Il Sommo Bene è certamente un bene più grande, eppure creò meno buone tutte le cose, e tuttavia il creatore e le creature sono buone. [...] [Esse] non potrebbero corrompersi né se fossero sommi beni, né se fossero beni dal momento che, se fossero sommi

¹¹⁶ U. Pizzani, *Il problema del male dal "De Ordine" al "De Musica"*, in *Il mistero del male e la libertà del possibile: lettura dei dialoghi di Agostino, Atti del V seminario del centro di studi agostiniani di Perugia*, p. 86.

¹¹⁷ Agostino, *De Ordine*, I, 1.3, trad. it. di G. Benelli, Città Nuova, Roma 2010.

beni sarebbero incorruttibili, e se non fossero beni, non vi sarebbe in esse nulla che possa corrompersi.¹¹⁸

Per Agostino il male non ha una propria consistenza, non è una sostanza, ma ha comunque una sua realtà che si può, al limite, ricondurre al timore della sua esistenza; ed è proprio ciò che lo rende contemporaneo alla vita di ogni uomo, anche qualora non se ne sappia individuare l'essenza come *nihil*. Agostino, infatti, non abbraccia la definizione del male come nulla, poiché anche se esso è nulla come sostanza, ciò non toglie che sia qualcosa che “turba”. Nel *De Libero Arbitrio*, fin dall'inizio, si ritrova la risoluzione del male come *peccatum*; ciò a cui va imputato non è più l'autore del *malum poenae*, che è Dio, ma del *malum culpae*¹¹⁹. È questo tratto che definisce il passaggio dal *De Ordine* al *De Libero Arbitrio* come passaggio da una “interpretazione estetica” del male ad una visione etica. Ogni cosa creata, sia gli esseri incorruttibili sia le cose corruttibili, dal momento in cui vengono concepite da Dio che ha generato solo il Bene, partecipano dell'essenza divina: Dio non può essere considerato come causa diretta del male, ma permette la possibilità della privazione solo alla luce di uno scopo superiore. Agostino fu scosso per tutta la sua esistenza da questo tormento circa il problema del male: «ora per fede, ammettiamo che tutte le cose che sono, sono da Dio e che egli tuttavia non è principio del male. Una difficoltà, però, turba il pensiero, e cioè perché non si debbano quasi immediatamente attribuire a Dio i peccati, se i peccati derivano dalle anime create da Dio e le anime da Dio»¹²⁰. È nel *De Libero Arbitrio* che finalmente trovò risposta a tali tormenti, concependo il male come peccato, e capendo che il male è solamente un effetto del libero volere umano, non in quanto donato da Dio, ma in quanto male utilizzato dall'uomo, che è stato tratto dal proprio non-essere. Nella visione etica, il male è un nulla, ma non un nulla assoluto dal momento in cui è inteso, neoplatonicamente, come assenza del bene, che si traduce per Agostino in allontanamento da Dio. Il tendere al nulla delle cose non è di per sé un male, rientra nella loro natura, ma è male solo quando è volontario e, di conseguenza, diventa peccato. Se l'essere umano commette liberamente il peccato poiché risulta libero, necessariamente l'origine del male deve essere ricercata nelle radici del libero arbitrio. Agostino, così facendo, afferma la libertà dialettizzando il problema

¹¹⁸ Agostino, *Confessioni*, VII, 5.7. Nelle *Confessioni*, Agostino descrive parte della sua esperienza manichea, e ciò aiuta gli studiosi ad avere un parametro di riferimento per una valutazione storico-religiosa di quell'esperienza che ha segnato la sua esistenza.

¹¹⁹ L'idea che Agostino ha del male ruota intorno alla sua duplice definizione: *malum culpae* è il male della colpa, ma *malum poenae* è il male della punizione.

¹²⁰ Agostino, *De libero arbitrio*, I, 2, 4.

del male: è proprio questa dialettica ad essere fonte della responsabilità morale dell'uomo, in quanto il male viene ad essere così un prodotto spontaneo e non un oggetto passivo della volontà. L'anima umana, infatti, si trova in una posizione intermedia tra le cose interiori e quelle esteriori, ed è libera e non legata ad esse; nella sua scelta, nel suo poter scegliere, sta la sua libertà, da cui dipende la sua felicità.

È, però, necessario affermare che, se l'essere umano fosse libero in senso assoluto, così da non dover dipendere neanche da Colui che ha creato la sua volontà, Egli sarebbe un altro Dio. Dio, infatti, rispetta il libero arbitrio dato all'uomo ma, al tempo stesso, lo prevede; o meglio, l'azione divina non rende necessaria la volontà umana - poiché significherebbe snaturarla -, ma la lascia libera. «Come tu con la tua memoria non determini che si siano avverati gli avvenimenti passati, così Dio con la sua prescienza non determina che si debbano avverare gli eventi futuri. [...] Dio ha prescienza di tutte le cose, di cui è autore, ma non è autore di tutte le cose, di cui ha prescienza»¹²¹: Dio, dunque, conosce tutto quello che ha fatto, ma non ha fatto tutto ciò che conosce; Lui ci chiama sempre ma è in nostro potere scegliere se ubbidire o meno. La libertà di Dio crea la libertà umana come potenziale collaboratrice alla realizzazione del bene. Essa sembra così rinunciare al suo predicato metafisico di onnipotenza per uscire dalla contraddizione posta con l'ammissione della presenza del male, ma in realtà la afferma in un modo più elevato accettando che la libertà umana sia potente su di Lui. Nel poter scegliere il bene, però, la volontà umana sarà sempre accompagnata da Dio, mentre per quanto riguarda il male morale, sarà sempre opera esclusiva della volontà libera e fallibile.

Il mondo pare ad Agostino una grande opera d'arte, in cui si armonizzano perfettamente tutti gli aspetti della realtà, che ad una visione parziale potrebbero parere contrastanti o decisamente negativi. Il problema non è tanto l'esistenza del male, quanto la nostra pochezza che non sa collocarlo al suo giusto posto nell'armonia dell'universo, il male oggettivo si rileva in ultima analisi un errore di prospettiva da parte del soggetto.¹²²

¹²¹ Agostino, *De libero arbitrio*, III, 4.11.

¹²² M. Bettetini, *Introduzione a Agostino*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 114.

Ritornando a Rosmini¹²³, forse, è proprio questo il risultato più sorprendente della sua *Teodicea*¹²⁴. Rosmini rimanda all'esistenza dei mali sottolineando la connessione necessaria con ciò che caratterizza la realtà che ci circonda, ossia il suo essere limitata e corruttibile; ciò, però, non costituisce una opposizione alla perfezione divina¹²⁵. Riconoscendo a Dio i caratteri di suprema bontà e libertà - comprendendo le leggi del divino agire all'interno della libertà -, abbiamo il vero contributo rosminiano alla classica domanda sull'esistenza del male, che insiste su una visione del mondo in cui il male fisico e morale non sono direttamente attribuibili alla volontà del Creatore: solo così, è possibile salvare l'intenzione peculiare della *Teodicea*, ossia quella di comprendere la necessità di affermare e giustificare l'esistenza dell'Assoluto nella discussione sul male. Solo in questa prospettiva, il male non viene più concepito nella sua dimensione meramente negativa, bensì nella sua potenzialità in vista del bene. Il Roveretano colloca il male non all'interno della libertà divina - come avviene in Schelling -, ma all'interno della storia come conseguenza della decisione umana, in cui non solo il bene ma anche il male stesso finisce per avere la sua funzione: questo non è un mero ottimismo storico, ma una concezione che riassume il concetto rosminiano di libertà. È il male, nel suo antagonismo

¹²³ Rosmini è consapevole delle importanti tesi sostenute da Leibniz, il quale aveva mostrato come le legittime pretese della ragione non possano opporsi alla Fede, ma esserne solo conformi. Leibniz aveva trattato profondamente il tema della *Teodicea*: il male di cui Leibniz parlava, era inteso come privazione, non voluta da Dio ma da Lui solamente permessa. In un tale contesto, il male risultava essere occasione di un bene ulteriore. Leibniz giustificava l'esistenza del male nel mondo considerando il nostro mondo come il "migliore tra i mondi possibili", ma non come un mondo perfetto; in esso, infatti, si dà il rapporto e la proporzione più conveniente possibile tra bene e male. Questo "mistero" può essere concepito solo come tale, e non come posizione problematica, nel momento in cui si accetta una nuova e diversa concezione del rapporto tra Dio e mondo; un rapporto in cui Dio Creatore lascia nel mondo ampio spazio all'agire e alla libertà umana. «Tutto è legato in ciascun mondo possibile: l'universo, quale che possa essere, è tutto d'un pezzo, come un oceano [...]. Nulla può esser cambiato, così, se il minimo male che si verifica nel mondo vi mancasse, non sarebbe più questo mondo, il quale, una volta che si sia tenuto conto di tutto e che tutto sia stato calcolato, è stato trovato il migliore dal Creatore che l'ha scelto». (G.W. Leibniz, *Scritti filosofici vol. III. Saggi di Teodicea e Ultimi scritti*, trad. it. di M. Mugnai - E. Pasini, UTET, Torino 2000, p. 113).

¹²⁴ Il termine "teodicea" è composto dai termini greci *theós* (Dio) e *dike* (giustizia), e sta quindi a significare "giustificazione di Dio", volta ad analizzare la natura del male con tutte le problematicità che ne derivano.

¹²⁵ Questa espressione si trova nel I e II Libro (1825-1827) della *Teodicea*; mentre nel III Libro (1844-1845) verrà sostituita dalle espressioni "suprema libertà e bontà divina", dove quest'ultima non deve limitarsi a donare beni all'uomo, ma deve far sì che l'uomo diventi autore del proprio bene.

al bene, che favorisce quest'ultimo, poiché, senza di esso, la libertà umana rimarrebbe astratta e puramente teorica.

Seconda Parte

Espressione del Sublime

1. L'Espressionismo: dar voce all'interiorità

Fare esperienza dell'infinito trascendentale, il quale immediatamente non ha un "volto", significa fare esperienza del sublime, di ciò che è inafferrabile: «l'invenzione dell'arte pittorica provoca, in tal modo, lo slancio della riflessione verso l'immensità degli spazi celesti e determina il progressivo ampliamento delle visioni del cosmo»¹²⁶.

Agostino, sebbene non abbia scritto veri e propri trattati riguardanti l'arte, ha dato comunque un contributo a questo tema, il quale può esserci d'aiuto per ricostruire una sua possibile teoria estetica *in nuce*. Il sistema estetico agostiniano può dirsi completo, dal momento in cui comprende la bellezza di ciò che viene percepito tramite i sensi, la bellezza data dai rapporti matematici e razionali, ed infine la bellezza assoluta, ossia metafisica. «Ogni bellezza corporea consiste nella proporzione delle parti con una certa dolcezza nei colori. Dove non si ha la proporzione delle parti, ciò che risulta sgradevole lo è perché deforme, o perché troppo piccolo o troppo grosso»¹²⁷. Le cose del mondo destano meraviglia proprio perché le parti sono simili tra loro e provocano all'anima una sorta di "nostalgia" dell'identità perfetta, che risiede in Dio.

Con l'età moderna l'estetica diventa un settore della filosofia incentrato sulla conoscenza della bellezza naturale ed artistica. Nonostante le definizioni di bellezza in Agostino riguardino il più delle volte le cose sensibili, si potrebbe pensare che il collegamento al bello soprasensibile sia dato dalle caratteristiche di proporzione, armonia e simmetria dell'empirico, concepito come specchio della perfetta uguaglianza e identità del divino. Invece, in un contesto post-moderno, si è meno incoraggiati a cercare la bellezza ed esercitare il senso estetico oltre l'oggetto d'arte; ma il senso della nostra riflessione è proprio quello di coltivare uno sguardo più intimo e spirituale.

In Agostino è evidente l'influsso di platonismo e cristianesimo, in cui «la bellezza non è data dalla dimensione, ma dalla uguaglianza e misura delle membra»¹²⁸, e in cui, oltre all'unità, le sole altre caratteristiche che possono rappresentare l'essere bello sono simmetria, uguaglianza e ordine¹²⁹. Queste caratteristiche vengono espresse chiaramente

¹²⁶ R. Mondolfo, *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, p. 25.

¹²⁷ Agostino, *De Civitate Dei*, XXII, 19.2.

¹²⁸ M. Bettetini, *Agostino, Ordine, musica, bellezza*, Rusconi, Milano 1992, p. XI.

¹²⁹ Per Agostino non c'è nulla al di fuori del mondo dal momento in cui Dio tutto subordina e tutto comprende, e tutto ciò che in esso vi appartiene non può sfuggire all'ordine. L'autore di tale ordine, quindi, sta al di sopra di tutte le creature, in quanto è assolutamente trascendente.

dal nostro autore in un passo di *De Trinitate*, VI, in cui, a proposito del Figlio come immagine del Padre, egli afferma che «a causa della bellezza, in essa [figura del Figlio] si trova una così grande proporzione e suprema uguaglianza e suprema somiglianza [...] corrispondente fino all'identità a colui del quale è immagine»¹³⁰.

Il mondo, per Agostino, risulta essere una vera e propria opera d'arte, un quadro valorizzato da molteplici chiaroscuri, in cui in esso vanno ad armonizzarsi tutti gli aspetti della realtà. Anche gli errori di un così completo quadro contribuiscono alla bellezza e all'armonia del tutto. Il problema che viene messo in evidenza dal nostro autore è che la maggior parte degli uomini si trova ad avere una visione parziale dello spettacolo del mondo, e gli elementi in esso presenti potrebbero così apparire contrastanti. La causa principale di questo errore è che l'uomo non conosce se stesso, non riesce a vedere ciò che realmente gli si presenta davanti, poiché non si distacca dalla molteplicità, ma anzi, si allontana dalla sua interiorità frantumandosi in infinite parti. Inoltre, l'anima prova un sentimento di timore poiché si rende conto di poter usare questa bellezza per ascendere a Dio ma, dal momento in cui non sa come interpretarla, rimane stupefatta a contemplarla e vi si perde.

Dalla bellezza sensibile, quindi, il discorso si spinge verso la bellezza interiore, che parte anch'essa dall'armonia dell'universo.

Poniamo che uno ci veda così poco, che il suo sguardo riesca a percepire in un pavimento a mosaico solo una tessera per volta. Egli riprovarebbe all'artista di essere incapace di ordinare e comporre le tessere e penserebbe che le diverse pietre sono disposte in modo disordinato, perché da lui quelle immagini non potrebbero essere ammirate con coerenza di unitaria bellezza. Proprio questo accade agli uomini meno colti, che per la loro mente debole non sono capaci di comprendere e considerare l'ordine e l'armonia dell'universo.¹³¹

Il termine latino *ars* e quello greco *téchne* hanno un'estensione maggiore rispetto all'espressione odierna "arte". Tuttavia, per quanto diversi siano, gli sviluppi di un tale concetto non vanno ad escludere l'antica concezione¹³² ma, anzi, ne implicano un

¹³⁰ Agostino, *De Trinitate*, VI, 10.11.

¹³¹ M. Bettetini, in *Agostino. Ordine, musica, bellezza*, p. 9.

¹³² Platone si concentrò prevalentemente sulla distinzione tra arte - concepita come disciplina fondata su conoscenze scientifiche - ed esperienza - intesa come pratica che non richiede conoscenza e ragione. Aristotele, invece, definì la pratica artistica come virtù produttiva accompagnata dalla ragione, andando ad introdurre quanto questa avesse in comune con la

profondo ricupero, andando a creare una rilevante circolarità. L'opera d'arte, quindi, continua ad essere un mistero nella sua definibilità; eppure, si può comunque sostenere come siano proprio i disaccordi rispetto al suo significato, a far spiccare il suo valore - per quanto sussistano dei criteri di descrizione in base all'ambiente geografico e al periodo storico. Una delle definizioni più positive, risalente al XX secolo, viene da noi posta come punto di partenza per far sì che la vera opera d'arte venga intesa come ciò che va oltre ogni tentativo di definizione, andando così a rappresentare un *quid* ulteriore: «l'opera d'arte è riproduzione di oggetti o costruzione di forme o espressione di esperienze, ma soltanto quelle capaci di destare meraviglia, commuovere o scuotere»¹³³.

Non è un caso che la prima espressione propriamente umana abbia corrisposto ad un'esigenza estetica, un grido poetico in cui l'uomo delle origini cercava di emanare la propria debolezza o la propria potenza dinnanzi al vuoto che lo circondava: una parola indirizzata all'inconoscibile. È proprio una lettura non riduttiva del secondo capitolo della *Genesi* che ci può portare a vedere in Adamo un'aspirazione non solo ad essere animale sociale, ma ad essere creatore: Adamo, mangiando dell'Albero della Conoscenza aspira ad essere come Dio, ossia "creatore di mondi".

È nella nostra incapacità di vivere una vita da creatori che risiede il senso della caduta dell'uomo: [...] sono il poeta e l'artista a sentirsi toccati dalla sua funzione e a tentare di conseguire la sua condizione di creatore. Qual è la *raison d'être*, qual è la spiegazione di questa apparente follia che spinge l'uomo ad essere pittore e poeta, se non un gesto di sfida contro la caduta dell'uomo e una rivendicazione a ricongiungersi all'Adamo del Giardino dell'Eden? Perché gli artisti sono i primi uomini.¹³⁴

Aspetti primordiali dell'opera d'arte sono la sua dimensione ontologica e la sua struttura ontica. Ogni artefatto è un prodotto che rinvia al suo artista - ossia alla sua genesi - e ai suoi stessi atti creativi - ossia la disposizione soggettiva dell'artefice -, rivelandosi così creazione *ex nihilo*. Il *nihil* in questione non è da concepire nei termini di non-essere assoluto, ma nemmeno nei termini di radicalità divina: esso diventa non-essere di uno specifico momento artistico, come qualcosa che prima non c'era e che adesso è. Seguendo

scienza, e sottolineandone il compito di completamento rispetto ciò che la natura non è in grado di portare a termine.

¹³³ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Milano 2019, p. 63.

¹³⁴ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, trad. it. di S. Esengrini, Marinotti Edizioni, Milano 2019, p. 44.

la tradizione filosofica e teologica, si può qui azzardare sostenendo come ai vertici dell'atto creativo possa esserci soltanto Dio, l'Assoluto infinito, che tramite un atto deliberato porta ad essere tutto ciò che prima non esisteva. E così, per riprendere Agostino, egli era convinto che ogni creatura dovesse rimandare necessariamente al proprio Creatore, e che nessuna di esse potesse prendere il Suo posto.

A differenza di Platone e Aristotele, che si limitarono alla relazione tra l'opera d'arte (intesa come copia di copia del mondo ideale) e la sua funzione mimetica, con Plotino l'opera d'arte diventa un oggetto in cui viene incarnata un'idea, anche se rimane confinata al mondo della *doxa*: «questa forma non era proprietà della materia, ma esisteva in chi la pensava ancor prima di finire nella pietra: era, insomma nell'artista non in quanto dotato di occhi o mani, ma in quanto partecipe dell'arte»¹³⁵. La visione dell'opera d'arte come incarnazione dell'idea comportò diversi problemi relativi alla necessità di collegare l'aspetto materiale a quello ideale. Per questo, si iniziò ad intendere l'esperienza artistica come “qualcosa d'altro”; mostrando il “mondo dell'opera” come ciò che va oltre, come apertura verso il mondo esteriore o discesa profonda nell'interiorità. Il mistero dell'arte è proprio quello di «possedere una certa proprietà che il partecipante mutua dal partecipato»¹³⁶, ossia quello di possedere quel *quid* in più che inserisce poi nella natura altrui (sia la natura modellata dall'artista, sia la natura del fruitore dell'opera), intensificandola e rendendola co-costitutiva¹³⁷ alla propria essenza. L'opera d'arte è fisicamente concreta, a differenza dell'esperienza estetica che è l'esito dinamico della prima, vissuta dallo spettatore che scorge cosa “ha da dire” l'opera d'arte.¹³⁸

L'opera d'arte “parla” innanzi tutto di sé: dice di essere opera [...]. Dal versante del fruitore il senso dell'opera è ciò che in essa è “consegnato” alla comprensione. Il fruitore non deve comportarsi passivamente di fronte all'opera: ha il diritto, anzi, il dovere di porle domande, se la vuole veramente comprendere.¹³⁹

¹³⁵ Plotino, *Enneadi* V, 8.1, Milano 2002.

¹³⁶ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, trad. it. di A. Czajka - G. Cunico, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, p. 62.

¹³⁷ Si fa riferimento al concetto platonico e neoplatonico di *méthexis* (partecipazione), che trova qui, però, tra il partecipante e il partecipato, un carattere dinamico e un rapporto esistenziale; questo rapporto può avvenire tra opera d'arte e dipinto (materiale), tra opera d'arte e specifico stile pittorico, o tra opera d'arte e carattere emozionale.

¹³⁸ Il presupposto necessario ad un tale ragionamento risulta essere l'effettiva presenza di un messaggio che l'opera d'arte deve trasmettere.

¹³⁹ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 33.

È necessario sottolineare come queste distinzioni tra senso ontologico e senso ontico risultino chiare al fruitore, il quale può portare l'attenzione ora sul supporto materiale - macchie di colore stese sulla tela -, ora su ciò che il quadro rappresenta. Dal momento, però, in cui il legame di dipendenza è davvero stretto, non può darsi quadro senza "dipinto" (*painting*, superficie dipinta), né viceversa.

Il quadro è una superficie piana. Ciò che di più basilare si costituisce su di essa è lo strato delle macchie di colore. Le macchie di colore vengono composte nel quadro secondo una determinata logica: la composizione che ne sorge costituisce una specifica unità complessiva di rango superiore.¹⁴⁰

Ci permettiamo, qui, di osservare come tutto ciò rimandi ad una sorta di "intelligenza" dell'opera stessa, in cui viene racchiuso un messaggio che non si lascia spiegare fino in fondo da una prima analisi, ma che richiede un'esperienza estetica, che ne completi così il senso integrale.

Estetica, infatti, rimanda ai termini greci *áisthesis* (percezione) e *aisthetikós* (relativo alla sfera del sensibile), e sottintende l'*epísteme* (conoscenza). Come sopra accennato, molti pensatori, prima dell'istituirsi dell'estetica come disciplina nel '700, ritenevano che il mondo che ci viene restituito tramite i sensi risulti troppo caotico per poterlo condurre a scienza. L'estetica, però, viene a delinarsi come possibilità che si dia conoscenza sensibile del mondo che ci circonda, in cui il soggetto non si limita alla passività, ma ha un ruolo attivo nel sentire e nel percepire, ossia nel "credere ad un mondo ulteriore": si costituisce, così, una zona d'interscambio tra mondo e io.

Sentire significa anche risentire, e non si può risentire senza sentire: non è possibile conoscere sensibilmente senza provare una reazione sentimentale, e d'altra parte il sentimento è sempre uno stato d'animo che colora e accompagna una sensazione. Se è vero che non si conosce nulla se non attraverso lo stato d'animo che se ne prova, è anche vero che ciò che si conosce è sempre un qualcosa, il che significa che come la conoscenza è sempre un sentimento, così è sempre anche insieme sensazione.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 148.

¹⁴¹ L. Pareyson, *Estetica e metafisica*, trad. it. di F. Tomatis, Morcelliana, Brescia 2022, p. 61.

L'immagine, l'opera d'arte, quindi, è sempre rappresentativa ed espressiva contemporaneamente, è trasfigurazione di una sensazione e figurazione di un'emozione. «La componente estetica è quell'elemento capace di intrappolare l'attenzione e amplificare l'impatto emotivo provocando la "sospensione dell'incredulità" nell'universo rappresentato»¹⁴²: c'è un condizionamento reciproco tra sensazione ed espressione di sentimento. Questo sottolinea chiaramente come l'opera d'arte vada a costituire un arricchimento d'essere per ciò a cui fa riferimento, una sorta di rappresentazione dell'essenza di chi ne è toccato. Presentare l'essenza, seguendo gli scritti agostiniani, è rivelare ciò attraverso cui si "manifesta ciò che è", è cogliere la verità di ciò che ci si pone davanti, scavando nell'interiorità di ciascuno di noi. Lo stesso Agostino, rispetto al tema della verità nell'opera d'arte, rivelò come verità e falsità si intreccino e condizionino a vicenda¹⁴³, e come una tale ricerca possa esistere solo se si svolge a partire dalla libertà creativa. Secondo quanto il nostro autore scrive in *De Trinitate*, XI, una tale libertà risulta indispensabile all'immaginazione, che va ad evocare e modificare i contenuti della sensazione; anche se, d'altra parte, deve acquisire necessariamente dalla sensazione i materiali su cui intervenire.

Questa verità, comunque, non deve essere intesa come lo era ai tempi dell'antica Grecia, in cui si parlava di arte come *mimesis*, poiché nella contemporaneità non c'è più quell'esigenza delle apparenze sensibili. Si assiste ad un processo di maturazione che prende avvio dal concetto di rappresentazione, per arrivare al concetto di non-mimetico. L'arte non deve essere considerata come una sorta di isola separata dal resto delle esperienze, ma come oggetto relazionale situato in un contesto storicamente determinato: essa sta come verità trascendentale tra le cose del mondo, «in grado di generare un'illuminazione che ha un'evidenza altrimenti inarrivabile»¹⁴⁴. La verità della bellezza riesce a rendere l'amore nei suoi confronti qualitativamente superiore rispetto agli amori terreni. Soprattutto, non vi può essere una verità unica sull'opera d'arte, poiché ogni persona è un punto di vista insostituibile: deve esserci sempre un legame tra l'oggetto interpretato e un "dichiararsi dell'interpretante". L'essere umano, alla fine, vede nell'opera d'arte qualcosa che solo lui è in grado di vedere: dal momento in cui risulta essere infinitamente aperto sull'orizzonte trascendentale, egli è in grado di pensare le

¹⁴² L. Bartalesi, *Antropologia dell'estetico*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p.15.

¹⁴³ «Tutte queste cose sono vere per certi versi, in virtù della stessa ragione per cui sono false per altri, e al loro esser vere giova soltanto l'esser false sotto un altro aspetto. [...] In che modo, infatti [...] un cavallo dipinto potrebbe essere un vero dipinto, se non fosse un falso cavallo?». Agostino, *Soliloqui*, II, 10.18, trad. it. di O. Grassi, Bompiani, Milano 2002.

¹⁴⁴ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 36.

infinite possibilità, ma di abbracciare solo la propria prospettiva - il proprio quadro - che può intrecciarsi con gli sguardi altrui. Inoltre, l'uomo si ritrova ad essere nella condizione di fare un passo indietro e vedere ciò che, in realtà, è sempre stato lì, dentro di sé. L'opera d'arte può sia trovare incomprensione in chi non sa entrare in relazione con essa, sia essere accolta da infinite interpretazioni che non possono essere cristallizzate e contrapposte tra loro. Si dovrebbe perciò pensare che non ci sia un mondo onnicomprensivo, bensì un mondo per ogni diverso modo di combinare e costruire i sistemi simbolici, le emozioni, le esperienze con cui entriamo in contatto: un mondo per ogni visione e versione che si dà alle opere. Nessuna di quelle versioni può arrogarsi il diritto di essere il modo di vedere o rappresentare la realtà assolutamente adeguato: «il mondo non è in se stesso, in un modo piuttosto che in un altro, e nemmeno noi. La sua struttura dipende dai modi in cui lo consideriamo e da ciò che facciamo»¹⁴⁵. In ogni uomo, infatti, vi è una vocazione che consiste nella realizzazione della visione personale che ha dentro di sé, aderendo a quello che già ha inscritto da parte del Creatore.

Baldinucci riferisce: “nelle sue, grandi o piccole ch'elle si fossero [Bernini] cercava, per quanto era in sé, che rilucesse quella bellezza di concetto di che l'opera stessa si rendeva capace”. La bellezza dell'opera, quindi, consiste nella somma dei contenuti simbolici, nel senso allegorico nascosto.¹⁴⁶

L'esperienza estetica riporta una serie di punti di vista che non possono essere intesi e analizzati facendo riferimento unicamente alla categoria del bello, bensì necessitano anche della soggettività del giudizio. Anche se il concetto di “bello” può essere inteso come limitante, è importante per noi osservare come esso si ponga a partire dall'antichità, quando veniva ricercato nelle qualità intrinseche dell'oggetto contemplato. Dalle dottrine pitagoriche, il bello veniva inteso come simmetria e proporzione tra le parti¹⁴⁷, basando una tale concezione su regole matematiche. Alle teorie pitagoriche attinse anche Agostino che pose l'attenzione sul bello inteso come proporzione numerica. Il secondo modo di concepire il bello trova i suoi precursori nei sofisti, soprattutto in Protagora, i quali

¹⁴⁵ A. C. Varzi, *Mondo-versioni e versioni del mondo*, prefazione a N. Goodman *Vedere e costruire il mondo*, trad. it. di C. Merletti, Laterza, Roma-Bari 2008, p.6. Con questa citazione non si vuole invitare il lettore ad una visione relativistica, ma si sta cercando di enfatizzare l'interiorità di ciascun uomo, la quale porta, poi, ad avere differenti emozioni rispetto un'opera d'arte.

¹⁴⁶ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 40.

¹⁴⁷ Aspetto importante, che verrà ripreso nella concezione estetica come concezione etica, è lo stretto rapporto tra arte e moralità e, più in generale, l'ordine interno delle facoltà dell'uomo.

enfaticamente l'idea secondo la quale il bello è diverso per ciascun uomo, poiché deriva dalla relazione tra il nostro giudizio e l'oggetto esperito, andando così a rifiutare l'esistenza di una "pesante" misura determinata.

Al di fuori di questi canoni, il tipo di bellezza che in questo contesto vogliamo cercare di individuare provoca un atteggiamento di "sconfinata affermazione", dal momento in cui, contemplando un'opera d'arte, l'uomo sente spontaneamente il bisogno di dare la propria approvazione a questa perfezione. I canoni della perfezione, infatti, presuppongono il darsi di una perfezione rispetto cui sia possibile solo una osservazione superficiale e non una produzione della bellezza; ossia in cui abbia spazio il bello ideale ma non le singole opere d'arte, eliminando così la possibilità di una effettiva contemplazione. Se per "estetica" si intende la bellezza come singolarità unica e irripetibile, viene meno la possibilità di una bellezza perfetta. Risulta chiaro, comunque, come non si possa parlare né di oggettività né di soggettività della bellezza¹⁴⁸, perché essa è solo per chi la sa vedere; e d'altra parte, chi la vede, la ritrova sempre in qualcosa di determinato. La possibilità di affermare contemplazione e produzione insieme deriva da una concezione dinamica dell'infinito come processo *in fieri*. È nell'esito di un tale processo, però, che ci si accorge che si sta abbracciando qualcosa che va oltre l'oggetto della contemplazione diretta, guadagnando, così, la dimensione della trascendenza. Fin dai tempi di Aristotele, infatti, con la definizione stessa di 'metafisica' o 'filosofia prima'¹⁴⁹ veniva posto l'accento sulla capacità della metafisica di trascendere la soglia dell'empirico. Il desiderio trascendentale, così come lo possiamo concepire in riferimento ad una "metafisicità dell'arte", tende verso l'assolutamente Altro, sembra rimandare all'agostiniana "inquietudine del cuore", rinviando al di là della soddisfazione materiale.

L'arte metafisica è un'arte che cerca di esprimere le esperienze più profonde dell'essenza (della profondità) dell'esistere, o della trascendenza, in particolare della trascendenza dell'immanenza (ossia ai confini del mondo che ci è direttamente dato), o dell'essenza della nostra esistenza, che trascende verso la propria destinazione finale e verso l'inevitabilità della morte. È un'arte che cerca di parlare dell'essere e del nulla, di Dio e della creazione, del Bene e del Male.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Agostino, a tal proposito, individua una relazione tra chi contempla e ciò che è contemplato, in termini moderni tra 'soggetto' e 'oggetto'.

¹⁴⁹ «Essa, infatti, tra tutte le scienze è la più divina e più degna di onore. Ma una scienza può essere divina solo in questi due sensi: o perché essa è scienza che Dio possiede in grado supremo, o, anche, perché essa ha come oggetto le cose divine». Aristotele, *Metafisica*, I, 2. 983b.

¹⁵⁰ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 94.

La metafisica riguarda l'arte nel senso in cui cerca di affermare un senso più intimo e profondo delle cose, è la più intima esperienza tra quelle che possono toccare l'uomo, elevandosi rispetto alle realtà naturali e oltrepassando la fisicità dell'opera stessa. Va a rivelare, così, il "vertice più alto e l'abisso più profondo" dell'esistenza umana, che torna ad indagare la bellezza della verità: così stando le cose, la missione dell'artista sta nel plasmare questa verità che esiste già immemorialmente.

La bellezza è cifra del mistero e richiamo al trascendente. È invito a gustare la vita e a sognare il futuro. Per questo la bellezza delle cose create non può appagare, e suscita quell'arcana nostalgia di Dio che un innamorato del bello come sant'Agostino ha saputo interpretare con accenti ineguagliabili: "tardi ti ho amato, bellezza tanto antica e tanto nuova!"¹⁵¹

La condizione dello spettatore non è uno stato di passività, inerzia o di oblio di se stesso, ma consiste nell'aver trovato un senso ulteriore. Per fare ciò, sebbene un tale processo sembri tendere alla quiete, poiché consiste nel trovare una definitezza precisa, questa quiete risulta essere necessariamente solo una pausa, e il movimento riprende spinto da nuovi e diversi punti di vista che vengono accolti e prolungati all'infinito come processo di produzione. Alla contemplazione si giunge tramite un processo attivo di interpretazione, in cui si cerca il punto di vista nel quale ammirare e comprendere l'opera, traendola dalla «sua apparente immobilità per ridarle il suo palpito»¹⁵². Essa, infatti, nasce e vuole continuare a vivere, non cadendo però nell'inganno dell'attualismo per cui si andrebbe ad affermare che l'unico modo perché l'opera d'arte possa vivere sarebbero le sue concrete esecuzioni: «l'opera riesce ad essere legge dell'esecutore solo se gli appare come legge dell'autore quando la faceva: [...] [l'opera] sollecita il mediatore a contemplarla come essa stessa vuole ancora esistere»¹⁵³. Lo sguardo del fruitore non necessita più di concentrazione, poiché si è perduto nel suo oggetto, culminando nel godimento della bellezza, con esito assolutamente estetico. In tutta l'esistenza dell'uomo, ci sono sempre dei momenti di sosta in cui si rimane assorti nell'immobile contemplazione che rivela la bellezza e i segreti metafisici.

¹⁵¹ Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Paoline Editoriale Libri, Milano 1999, n. 16.

¹⁵² L. Pareyson, *Estetica e metafisica*, p. 207.

¹⁵³ *Ivi*, p. 224.

È, allora, verso la proiezione di un'arte religiosa che si deve spostare il nostro sguardo, per poter captare la verità fondamentale della vita. In tutto questo processo contemplativo, dunque, assume un ruolo importante l'esperienza vissuta del "sacro". Tale termine viene inteso normalmente come sinonimo di "religioso", ossia come riferito a Dio, ma molto spesso significa semplicemente "ciò che è altro".

Un tale fenomeno religioso può presentarsi lo stesso all'interno dell'opera d'arte, indipendentemente dalle intenzioni del suo autore; o, al contrario, nonostante l'intenzione dell'artista, può non manifestarsi in maniera così immediata. Tutto ciò, però, non riguarda l'atto di consacrazione del fondamento ontico, poiché un tale gesto non riesce a fornire una risposta adeguata alla ricerca dell'interiorità. Le grandi esperienze estetiche paralizzano e, paradossalmente, vanno a colmare un sentimento particolare che permette un rapporto stretto e puro tra opera e fruitore. A differenza del bello in cui mondo sensibile e ragione concordano, «il sublime procura una via d'uscita dal mondo sensibile, in cui il bello desidererebbe sempre tenerci legati»¹⁵⁴. Ci si sente, contemporaneamente, annientati e rapiti verso l'alto e l'oltre: «il *sacrum*, se nell'opera d'arte si è riusciti a renderlo presente, affascina più della mera bellezza, e insieme, è più lontano, trascendente, sublime, di ogni sublimità estetica»¹⁵⁵.

I più grandi oggetti della natura sono, ritengo, i più piacevoli a guardarsi: e, dopo l'ampia volta del cielo e le illimitate regioni popolate dalle stelle, non c'è nulla che io contempi con tanto piacere quanto il vasto mare e le montagne. C'è qualcosa di augusto e di maestoso nel loro aspetto, qualcosa che ispira alla mente grandi pensieri e passioni. In simili circostanze, il pensiero si eleva naturalmente a Dio e alla Sua grandezza, e a tutto ciò che abbia anche solo l'ombra o l'apparenza dell'infinito, come l'ha ogni cosa che eccede la comprensione, riempie e atterra con il suo eccesso la mente, proiettandola in una sorta di piacevole stupore e ammirazione.¹⁵⁶

L'arte sacra viene intesa come arte sublime, in cui l'unica destinazione risulta essere quella di celebrare Dio, dissolvendosi nella sfera dell'assoluto. Come sostiene Agostino, affinché l'identificazione con Dio divenga effettiva, c'è bisogno che l'anima attui un movimento ascensionale che, a partire da una condizione di smarrimento, si unisca a Dio:

¹⁵⁴ F. Schiller, *Del sublime*, trad. it. di L. Reitani, Abscondita, Milano 2018, p. 74.

¹⁵⁵ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 143.

¹⁵⁶ T. Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (1690), cit. in B.S. Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica edizioni, trad. it. di C. Cali - R. Messori, Parigi 2003, p. 34.

anche se il credo in Dio è l'atto più naturale al mondo, in esso è presente una sofferenza all'altezza della quale l'uomo non riuscirà mai ad elevarsi tramite i soli sensi. «La questione del sublime è risolta dalla fede cristiana, poiché Dio viene allora posto come il paradigma e la sorgente di ogni sublime»¹⁵⁷: evidente è che la distanza tra Dio e gli uomini non potrà mai essere afferrata sufficientemente dalla parola, e ciò solleciterà nell'individuo una forma di vertigine, un sentimento che non si lascerà catturare ma destabilizzerà la realtà almeno provvisoriamente. Tale movimento ascensionale genera un "residuo indomabile" e una posizione relativamente instabile, provocando così, il sentimento del sublime. L'opera d'arte non esprime in quanto tale l'idea che vuole esprimere, ma si limita ad evocare genericamente la "destinazione sovrasensibile" dell'umanità: il suo compito è quello di farci rendere conto che già nel sensibile si fonda un rimando ad una costruzione intima e sacra dell'essere umano.

Mi sentivo come se stessi arrivando alla casa di Dio; iniziai a piangere, e quando la vista mi si offuscò me ne restai lì assorto ancora per qualche istante, in preda a un pio entusiasmo. [...] Anima e cuore si innalzarono a Dio in un crescendo di devota ammirazione mai esperita prima.¹⁵⁸

La prima definizione di sublime¹⁵⁹ deriva dall'autore dell'omonimo trattato (Dionigi o Longino)¹⁶⁰ il quale, in relazione alla parola poetica, lo definisce come effetto retorico elevato, dovuto ad una attitudine delle parole che sono in grado di generare nell'ascoltatore una sensazione di discontinuità rispetto alla sua abituale traduzione del mondo in parole: la verità poetica si fonda tutta su questo effetto estetico, quale elemento particolare dell'Io che cerca di riabilitare la realtà. Longino tenta di identificare il carattere sublime di un discorso tramite le proprietà dell'essere qualcosa di indimenticabile e di essere in grado di arricchire i pensieri, tramite uno specifico *páthos* - presente nel registro

¹⁵⁷ B.S. Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, p. 217.

¹⁵⁸ T. Moore, *The Letters of Thomas Moore*, in P. Conte, *Il sublime astratto*, Johan & Levi Editore, Milano 2023, p. 33.

¹⁵⁹ Ovidio, all'inizio delle *Metamorfosi*, sostiene che l'uomo, a differenza di altri animali che tengono gli occhi rivolti verso il basso, ha ricevuto dal Creatore un "viso sublime" che lo indirizza verso il cielo e gli permette di mirare agli astri e di "sollevarsi". Sublime può essere inteso come consonanza di anime grandi, inclini alle forti emozioni. Dal punto di vista etimologico la parola "sublime" contiene la preposizione sub, che indica un moto di ascensione, e il sostantivo *limen*, che indica il limite che l'ascensione che deve superare.

¹⁶⁰ Il trattato *Del sublime* è uno degli scritti antichi di estetica più rilevanti ma non ha un'attribuzione certa sul suo autore; tra i nomi più ricorrenti a cui è stato assegnato, ci sono quelli di Dionigi di Alicarnasso e Cassio Longino, retori di età imperiale.

stilistico e nella composizione -, in quanto le parole sono espressione privilegiata dei sentimenti.

Il sublime, già intercettato in ambito greco, viene enfatizzato della sensibilità artistica che va a contraddistinguere la modernità. Nel 1674 Nicolas Boileau (1636-1711) pubblica la traduzione del *Peri Hýpsous (Del Sublime)* in cui, contrariamente a quanto il poeta poteva aspettarsi, non vengono ritrovate le massime - volte alla persuasione - della tradizione retorica. Le regole della retorica che vengono comunemente utilizzate privilegiano la corrispondenza tra la parola e la cosa detta; qui, invece, appare una grande e chiara incommensurabilità tra pensiero e mondo reale. Il testo sembra parlare avvolto da un'incertezza, quasi come ci fosse qualcosa in bilico tra l'armonia e la disarmonia del mondo e di ciascuna anima¹⁶¹ - come nello *thaûma* che caratterizzava i mortali, di cui parlava Aristotele. Nella prefazione al testo di Longino, Boileau è fermo nell'affermare come il carattere del sublime non possa essere insegnato, assumendo, così, la stessa posizione di padre Bouhours (1628-1702), il quale aveva osservato come a produrlo non fosse sufficiente il rispetto delle regole, ma era necessaria la presenza di un "non so che nascosto, incomprensibile e inesplicabile", riconoscibile solamente tramite i suoi effetti sul destinatario.

Ci sia permesso, qui, osservare come il *focus* posto nel principio secondo il quale la grandezza dello spirito risulta non appartenente a questo mondo. È quasi come se l'anima di ciascun essere umano fosse presa da un desiderio inarrestabile di elevazione e di passione verso l'opera della realtà, la quale va a provocare nel soggetto un eccesso: una vera e propria vertigine dell'Io, quasi come se ciò che è meraviglioso provocasse un senso di smarrimento.

L'origine¹⁶² o creazione dell'universo è quanto di più sublime ci possa essere o si possa immaginare; non a caso la Bibbia si apre incitando il lettore a spalancare lo sguardo sulla creazione, ponendola come "ponte" sull'ignoto: «la prima manifestazione e il primo godimento della natura si riuniscono nella parola: sia la luce! Da qui ha inizio il senso

¹⁶¹ Già Platone, nel *Timeo*, sosteneva che l'armonia, avendo movimenti affini ai cicli dell'anima dei mortali, risulta essere un'alleata della nostra stessa storia.

¹⁶² Nel libro XII delle *Confessioni*, Agostino affonda la propria riflessione nell'origine, parlando di un profondo abisso; ed è egli stesso a ritrarre come inadeguata la mente che prova ad immaginare tutto ciò che antecede la creazione: è da qui che segue ogni tentativo - in sé stesso sublime - dell'indicibile e dell'inesprimibile.

della presenza delle cose»¹⁶³. Anche i Greci ponevano prima di tutto non tanto il disordine, quanto una voragine, un punto di vertigine e di confusione, un abisso cieco.

Viene portato alla luce, quindi, il fatto che il sublime non possa sussistere in modo indipendente dallo sguardo, direzionato verso l'oggetto "elevato"¹⁶⁴, ma si impone nella relazione rispetto ad un soggetto, al quale si mostra.

Che si possa essere commossi dalla presenza nel sensibile di una cosa che il sensibile non può presentare in forme è un mistero inaccettabile per la buona logica. E tuttavia le descrizioni del sentimento sublime convergono verso questa aberrazione. Le regolarità della natura vengono meno, la percezione fallisce nel tenere il proprio terreno, a partire da Longino si ammette che questo disastro dell'*aisthesis* possa occasionare la più intensa emozione estetica[...]. Ma in quanto quest'ultima eccede la sensibilità e la esalta fino alla perdita, e non in quanto vi fa risuonare il dolce consenso con cui essa si offre al bello.¹⁶⁵

Interviene, in tale contesto, la concezione di *homo duplex* che porta in evidenza la natura pensata come inafferrabile, troppo spaventosa, grande¹⁶⁶ e potente - se pensata dall'uomo in quanto essere sensibile, e quindi con limiti -, e inferiore all'essere umano¹⁶⁷ - se concepita in quanto essere razionale, e quindi libero. Dal momento in cui è impossibile che lo stesso oggetto si rapporti in noi in due modi opposti, bisogna dedurre che noi stessi ci troviamo in due diverse relazioni con esso.

¹⁶³ J.G. Hamman, *Aesthetica in nuce*, trad. it. di A. Pupi, Bompiani, Milano 2001, p. 114.

¹⁶⁴ È necessario mettere il *focus* sulla differenza tra "sublime teorico", il quale rappresenta l'infinità che l'immaginazione si ritrova a non essere grado di raffigurare; e "sublime pratico", in cui l'oggetto evoca nell'uomo il senso dell'impotenza come essere sensibile, e risulta essere spaventoso per i sensi, smuovendo, però, l'istinto di conservazione. «Noi abbiamo l'idea del mondo (la totalità di ciò che è), ma non la capacità di produrne un esempio. [...] Possiamo concepire l'assolutamente grande, l'assolutamente potente, ma ogni presentazione di un oggetto che miri a far vedere questa grandezza o questa assoluta potenza ci appare dolorosamente insufficiente». (J.F. Lyotard, *Il postmodernismo spiegato ai bambini*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987, p. 20).

¹⁶⁵ J.F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, a cura di F. Sossi, Eunitmia, Napoli 2023, p. 121.

¹⁶⁶ Vanno, qui, ricordate le numerose invenzioni della fine del XVII secolo che enfatizzarono tali concezioni, tra cui l'uso del telescopio e del microscopio.

¹⁶⁷ «È sublime ciò che si eleva al di sopra dell'io, ciò in rapporto a cui io mi trovo in una posizione inferiore». B.S. Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, p. 17.

Il sublime non si fonda sul superamento o sull'eliminazione di un pericolo che ci minaccia, ma sull'annullamento della condizione ultima in cui può presentarsi per noi un pericolo, insegnandoci a considerare la dimensione sensibile del nostro essere come un'entità naturale esterna, non riguardante in nessun modo la nostra autentica natura, il nostro io morale.¹⁶⁸

Quando, infatti, la natura si oppone alle condizioni che ci permettono di continuare la nostra esistenza e iniziano a mutare quei presupposti su cui essa si fonda, l'uomo risulta esserne dipendente; diventa invece indipendente quando è in grado di andare oltre ciò che già conosce, spostandosi al di là delle condizioni empiriche di partenza. Il miracolo del sublime è quello di permettere una provvisoria sospensione delle barriere tra esterno e interno, in cui uomo morale e uomo sensibile sono separati. Affinché sia possibile questo, è chiaro che l'uomo deve trovarsi in una condizione di libertà, dove lo spirito agisce come se l'unica legge alla quale è sottoposto risultasse essere la propria e in cui avverte il bisogno di abbandonare la ragione misurante per lasciare spazio all'empatia. Da una parte, quindi, risulta esserci il mistero dell'origine, il Verbo, e dall'altra il concetto estetico del sublime; il loro incontro si esprime nel rappresentare quanto di più difficilmente rappresentabile ci sia: l'irrepresentabilità dell'abisso della vita.

Passando dalla poesia all'arte visiva, questo potenziamento dell'io e perdita del proprio sé, si traduce nel desiderio di rappresentare la bellezza della realtà e di esprimere la relazione con l'Assoluto.

Si è sempre assistito ad un tentativo europeo di produrre il sublime, il quale però, nella sua realizzazione, è sempre rimasto intrappolato nelle gabbie del concetto estetico di bellezza, teorizzato dai greci. L'arte greca, infatti, insiste sulla necessità di trovare questo potenziamento dell'io senso tramite la ricerca della perfezione dei lineamenti; tale tendenza viene eliminata con la distruzione di ogni forma nell'arte gotica, per passare poi nel Rinascimento a considerare unicamente la figura di Cristo come ideale di bellezza assoluta. Interessante è, in questa specifica circostanza, mostrare come Michelangelo considerasse se stesso uno scultore, invece che un pittore, proprio per la consapevolezza che solo nella scultura si potesse esprimere appieno il sublime cristiano. Inoltre, egli creò un inedito rapporto tra scultura e architettura, promuovendolo come un perfetto rapporto armonico creato dall'essere umano come riflesso della bellezza divina e spirituale. Soprattutto, sapeva che il senso dell'epoca in cui viveva, il suo principale problema

¹⁶⁸ F. Schiller, *Del sublime*, p. 26.

plastico, non era quello di costruire una cattedrale, quanto piuttosto quello di trarre “una cattedrale da un uomo”.

Una cattedrale, a primo impatto, può essere vista semplicemente come un insieme di simboli materiali, riferiti a quello che un osservatore si limita a vedere quasi superficialmente - quali bassorilievi, rosoni, guglie e così via. Ma solo il vero essere umano sa che quello che in apparenza è solamente un insieme di elementi, è in realtà un’architettura di simboli che rappresenta la struttura stessa dell’anima, la sacralità interiore dell’essere umano. In questa circostanza si vanno a delineare due componenti: da una parte le imperfezioni umane, che per altro danno adito alla profondità abissale della natura umana, e dall’altra la tensione alla perfezione divina, che si traduce in razionalità edificatrice.

Per contrastare ciò che ci attira fatalmente verso il “peso” della realtà naturale, bisogna che l’uomo sia capace di privarsi del fardello che l’io empirico gli impone: «invece di edificare delle cattedrali a partire da Cristo, dall’uomo o dalla vita, noi le edificiamo a partire da noi stessi, dai nostri stessi sentimenti»¹⁶⁹.

È per questo che possiamo pensare alla cattedrale come qualcosa di sacro, che è tale non solo in riferimento alla simbologia cristiana, ma anche in riferimento ad un senso religioso universalmente umano. Questa cattedrale non può che essere la vertigine che l’Io prova di fronte al sublime, un’«azione spontanea che rende possibile generare gli enti che compongono il mondo»¹⁷⁰, un accadere che può essere inteso solo come “inesprimibile”.

Si è sostenuto soprattutto da parte di Barnett Newman che ciò che impedisce all’arte europea di esprimere un sentimento sublime e quindi ciò che non permette all’anima di uscire da schemi pre-costituiti, sia una diversa considerazione del legame tra realtà e pittura, che porta al desiderio di esistere all’interno della realtà sensibile, quale mondo oggettivo. Il mondo che viene a crearsi nelle opere degli artisti europei è sempre basato sul mondo materiale dei sensi - quale atto tecnico di oggettivazione del mondo. Secondo Barnett Newman, anche i pittori astratti europei - quali, ad esempio, Kandinsky e Mondrian - hanno sempre avuto come base la natura sensibile, in quanto hanno sempre preteso di astrarre il mondo vero: anche le equivalenze a livello diagrammatico - legate alle forme geometriche - sono basate su un concetto realistico, poiché ciò che rappresentano è un atteggiamento scientifico nei confronti della vita. Ciò, però, non fa altro che far cadere l’uomo nella trappola dell’abitudine e della perfezione, obbedendo a

¹⁶⁹ B. Newman, *The sublime is now*, trad. it. di V. Birolli, Abscondita, Milano 2010, p. 46.

¹⁷⁰ V. Mancuso, *La via della bellezza*, Garzanti, Milano 2018, p. 66.

molteplici leggi che, però, non fanno altro che provocare rassegnazione. È proprio in nome di un tale sentimento che l'estetica ha fatto valere il suo diritto di criticare l'arte precedente: il pubblico, ora, non si ritrova più a giudicare le opere in base a definiti criteri di una tradizione volta ad un piacere condiviso¹⁷¹.

Al contrario, in America, dopo la seconda guerra mondiale e lontano dal peso della tradizione europea, è emerso un movimento artistico autenticamente nuovo, che è sembrato segnare uno spartiacque rispetto tutta l'arte pittorica precedente. Nuovi stimoli si rivelarono a causa della migrazione di numerosi pittori a New York, facendo di questa città, non più specchio di Parigi, il fulcro del rinnovamento della tradizione artistica internazionale. Nonostante New York fosse non fosse stata direttamente e pesantemente intaccata dalle conseguenze della guerra, queste si manifestarono anche lì: si pose fine definitivamente all'arte popolare di carattere politico, promossa nei due decenni precedenti, pensando, a porre nuove opportunità artistiche e culturali. Il risultato fu la ricerca, da parte dell'artista, di se stesso e non di ciò che lo circondava: emerse, così, la consapevolezza che l'uomo, per elevarsi, deve entrare in relazione con le emozioni assolute e, in questo strano rapporto, perdere se stesso. Soprattutto, si enfatizzò il rifiuto assoluto per la bellezza in termini greci, e per il luogo espressivo in cui questa poteva essere reperita.

Gli artisti americani creano un mondo astratto che, non partendo da alcuna figura conosciuta¹⁷², può essere discusso solo in termini metafisici, in quanto giungono ad immagini inattese: «la lotta consiste nel trarre dal non-reale, dal caos, dall'estasi, qualcosa che evochi il ricordo dell'emozione di un momento vissuto di piena realtà»¹⁷³. L'uomo va così a scoprire la rinascita di un mondo interiore - in un momento di grande crisi spirituale e morale per tutta la società americana -, che è anche il "destino" che lo attende nella più intima interiorità: si prepara, quindi, l'avvenire di un "Volto Altro" del mondo, sulla base di qualcosa di più profondo¹⁷⁴.

¹⁷¹ «Leggono dei libri, frequentano le stanze dei Salons, affollano i teatri e i concerti pubblici, cadono preda di sentimenti imprevedibili, sono scioccati, ammirati, sprezzanti, indifferenti. [...] Una meraviglia che afferra, colpisce e fa avvertire». (P. Conte, *Il sublime astratto*, p. 73).

¹⁷² Ripartire da zero significava anche l'annullamento della razionalità euclidea, presa da numerosi artisti, fino a quel momento, come stabile riferimento estetico.

¹⁷³ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 48.

¹⁷⁴ Etimologicamente, infatti, il termine greco *kósmos* fa riferimento alla nozione di ornamento. Ornare, a sua volta, rimanda all'azione del coprire, la quale va a porre il *focus* sulla necessità dell'oggetto di esporsi in maniera segreta.

Nonostante i nuovi pittori siano il prodotto della cultura europeo-occidentale, strutturata secondo concetti estetici greci, essi si avvicinano inconsciamente a modelli primitivi - più nello specifico, egizi. Prima dei Greci l'arte era un tentativo di evocare l'esperienza metafisica, di penetrare la purezza metafisica dei simboli. Con i Greci, però, si aggiunse a ciò la pretesa che quest'arte fosse anche oggettivata, portando alla massima espressione l'ideale di bellezza, obbedendo ad un imperativo categorico: «la purezza come metafora poetica divenne per i Greci l'equivalente geometrico della perfezione materiale. Gli dèi degli Egizi erano nati dal bisogno di simboleggiare misteri astratti [...], mentre gli dèi greci erano le proiezioni materiali dei fattori ignoti del loro mondo materiale»¹⁷⁵.

Così facendo, l'intera tradizione greca, stando a quanto testimoniato da Barnett Newman (si veda *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*¹⁷⁶), deformò il contenuto sublime del simbolo egizio, enfatizzando il concetto di tragedia che, in ambito a noi contemporaneo, si traduce in termini non più cosmici, bensì sociali.

Dopo più di duemila anni siamo finalmente giunti alla posizione tragica dei Greci, e abbiamo conseguito questo stato greco di tragedia perché abbiamo finito noi stessi per inventare un nuovo sentimento del destino che tutto penetra, un destino che, per la prima volta, è tanto reale e intimo per l'uomo moderno, quanto lo era, ai loro occhi, quello dei Greci. La nostra tragedia è, ancora una volta, una tragedia dell'azione nel caos che è la società. [...] In questa nuova tragedia che si svolge sulla scena di un teatro simile a quello greco, sotto un nuovo sentimento del destino che abbiamo creato noi stessi, commetteremo noi artisti lo stesso errore degli scultori greci consacrando a un'arte dell'estrema raffinatezza, a un'arte della qualità, della sensibilità, della bellezza? Come gli scrittori greci, facciamo piuttosto a pezzi la tragedia.¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 52.

¹⁷⁶ Le testimonianze e gli scritti qui citati tratti da *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (1990), a cura di John P. O'Neill, compongono la terza sezione intitolata *The Artist-Thinker*.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 55-56. Secondo Barnett Newman, a differenza degli artisti greci che sono risultati incapaci di trascendere quel sentimento sublime dai simboli primitivi, gli scrittori greci ebbero più successo nel provocare un tale sentimento di tragedia: questo perché, a causa della difficoltà linguistica, essi non poterono disporre di forme straniere e, di conseguenza, di un'arte della raffinatezza ideale.

Una volta usciti dalla guerra e dalla crisi, gli artisti americani cercarono nuove modalità per comunicare un messaggio moderno, avendo però come principale necessità quella di comunicare se stessi al mondo, insieme con la loro interiorità e spiritualità: un'opportunità per transitare nelle sfaccettature dell'interiorità. Ecco così che l'Io dell'artista trova la sua massima espressione emergendo liberamente e spontaneamente.

«Con i pittori astratti europei veniamo introdotti all'interno del loro universo spirituale per mezzo di immagini già note. Questo è un atto trascendentale. Per dirla in termini filosofici, l'Europeo è interessato alla trascendenza degli oggetti, mentre l'Americano è interessato alla realtà dell'esperienza trascendentale»¹⁷⁸.

Per cercare di rispondere ad una tale esigenza, la sperimentazione pittorica ha proceduto, a partire dai primi lavori cubisti, verso l'assoluta indipendenza del naturalismo e della forma¹⁷⁹, cercando di evocare esperienze apprendibili razionalmente ed emotivamente, per cogliere i misteri intrinseci all'immagine. La necessità di dare la priorità a tutto ciò che ruota all'interno del mondo profondo, induce questi artisti a rinunciare alla forma estetica, alla prospettiva, alla profondità, al chiaroscuro, sovvertendo le regole tradizionali. Proprio per questa volontà di capovolgere le norme artistiche della tradizione, furono molti i critici a non ritenere degno un simile approccio artistico:

L'arte anoggettuale (preferisco chiamarla così perché penso che la definizione di "arte astratta" sia scorretta, dal momento che le forme, per poter essere dette "astratte", devono essere estratte da qualche cosa) possiede molto meno contenuto dell'arte figurativa, almeno fin tanto che si parla di contenuto umano, comunicabile, verificabile.¹⁸⁰

L'arte non-figurativa, sebbene sia priva di argomento, non è privata di un significato umano e spirituale ad un livello profondo ma, anzi, partendo da ciò che riguarda l'anima di ciascun uomo, diventa oggetto di cura.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 48.

¹⁷⁹ La corrente dell'astrattismo si è trovata a fare i conti con il rischio di cadere nella mera decorazione (fattore plastico), o di riconoscimento di valore rappresentato unicamente dal titolo dell'opera. Per "astratto" si è sempre inteso un tipo di arte lontana dalla natura, e mai, come in questo caso, interessata al pensiero.

¹⁸⁰ *Lettera di Erwin Panofsky a William H. Woody Jr.*, 13 novembre 1958, in P. Conte, *Il sublime astratto*, p. 16. Secondo lo storico dell'arte Panofsky, infatti, tutta l'arte astratta è interessata solo al versante formale, riducendo ai minimi termini quello contenutistico.

Si assiste, nell'arte, ad un tentativo di rendere visibile, ciò che per definizione non può essere presentato. Ciò nonostante, non si vuole mettere in evidenza la capacità dell'uomo di determinarsi in maniera autonoma rispetto alla natura che lo circonda, ma si vuole andare incontro all'integrità del soggetto rispetto a se stesso e in relazione a ciò che è altro da sé. Anche se l'essere umano indica da sé la sua autentica insostituibilità, non esclude il dialogo con la meraviglia del mondo.

L'arte contemporanea, e soprattutto l'avanguardia artistica dell'espressionismo astratto¹⁸¹, si indirizza verso la rappresentazione di un'opera concepita come microcosmo, che va però ad affiancarsi alle bellezze della natura. L'espressionismo si propone come movimento che punta a contrapporre all'arte che descrive la realtà fisica, una realtà che racchiude le "turbolenze" degli stati d'animo; uno specchio dell'immagine interiore che ha un forte impulso alla "liberazione" rispetto alla gabbia che la trattiene. Astrarre, infatti, significa far emergere la struttura, togliere la maschera, «distruggere il rivestimento naturale per accedere alla realtà pura». La storia dell'astrattismo diventa un susseguirsi di diversi momenti spirituali, dove la tela è concepita per indurre l'osservatore a cercare la propria interiorità, cogliendo, così, il mistero intrinseco all'immagine.

Il nuovo pittore parte dal presupposto che questo tipo di arte non sia qualcosa da amare in sé, ma un "regno del pensiero" su cui porre le visioni umane più elevate: «l'effetto di questi nuovi quadri è che le forme e i colori agiscono in essi come simboli capaci di favorire la partecipazione simpatetica dello spettatore alla visione dell'artista»¹⁸². L'arte d'avanguardia, infatti, interrogando quell'accadere (il *now*) che è l'opera stessa, abbandona quel tentativo di cristallizzare il soggetto dell'opera che gli stili d'arte precedenti enfatizzavano, muovendosi, invece, nelle profondità degli stati emotivi profondi dei destinatari.

Risulta necessario sottolineare, però, in un tale contesto, come esista una diffusa tendenza a confondere l'arte primitiva con la natura stessa dell'astrazione¹⁸³:

¹⁸¹ Il termine "espressionismo astratto" era stato già coniato da Alfred Barr nel 1929 per commentare un'opera di Kandinsky ma, solo nel 1951, venne inaugurata a New York una mostra che consacrò una tale corrente negli Stati Uniti e, in seguito, in tutto il mondo.

¹⁸² B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 17.

¹⁸³ In relazione alla testimonianza lasciata da Barnett Newman e raccolta in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, è importante osservare, però, l'esistenza di un elemento che porta il nuovo pittore nella stessa posizione dell'artista primitivo: entrambi, trovandosi a diretto contatto con il mistero della vita, cercano di svelare sentimenti di forza, stupore o terrore rispetto ad essa - quali fattori plasmici che vanno a diminuire quelli plastici. Per comprendere la nuova arte e, di conseguenza, anche l'arte primitiva, il consiglio dato da Newman è quello di spogliare

contrariamente alle formule simboliche che venivano create nelle tribù primitive, l'artista che appartiene al nuovo movimento crea forme che, «in ragione della loro natura astratta, prendono in carico un contenuto intellettuale astratto»¹⁸⁴. Ad essere causa di una tale confusione è l'incapacità di identificare questo fattore intangibile, o accontentandosi di un modo oggettivo e scientifico per descriverlo, che non ne coglie l'essenza, o addirittura ignorandolo. Inoltre, uno dei principali motivi per cui nelle opere non possono più essere posti simboli convenzionali o immagini empiriche è che, dal momento in cui le emozioni che vogliono essere suscitate sono qualcosa di intimo, esse devono corrispondere ad un linguaggio puro, per riuscire a relazionarsi con il pensiero dell'osservatore.

A differenza dell'arte che, con un approccio "oggettivo" si interessa alla forma, al colore e all'organizzazione dello spazio, l'espressionismo astratto indica un'arte che manifesta la vita interiore, gli aspetti intimi, nascosti, non legati alla propria personalità ma al mistero del mondo e ai significati nascosti della vita. Una testimonianza come quella che l'avanguardia vuole dare - quella dell'esistenza dell'indeterminato - deve rinunciare al supporto, alla cornice¹⁸⁵, alle figure, in quanto questi elementi rinviano al vincolo rappresentativo: l'immagine in quanto immagine-di è proprio quello a cui questi artisti vogliono superare. Qui, inoltre, entra in gioco la difficoltà di relazionarsi a qualcosa che è nascosto e che deve essere svelato; il problema, però, è che questo qualcosa, in realtà non è. Questo "non-essere" si riferisce al fatto che esso è un accadimento, è accaduto prima ancora che ce ne accorgessimo, prima che iniziasse l'esperienza estetica. L'unica sensazione che permane è, quindi, quella del (non-)tempo¹⁸⁶: «il sublime sfugge

gli occhi dalla "bellezza tradizionale", e iniziare a guardare le opere con gli occhi dei loro creatori: ciò significa, in ultima analisi, rinnegare l'arte europeo-occidentale.

¹⁸⁴ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 14.

¹⁸⁵ Nel '900, Georg Simmel pubblica il saggio *La cornice*, un saggio estetico in cui, ricordando quanto Leon Battista Alberti aveva dichiarato a suo tempo, pone una meticolosa separazione tra arte e non-arte (realtà), attraverso la cornice del quadro - la cui funzione è analoga a quella del sipario, del piedistallo o di altre cornici istituzionali. L'ambito artistico viene così consacrato come spazio religioso (*templum*), ossia come ritaglio sacro che marca una cesura semantica all'interno di uno spazio profano. In questo ambito, ad essere irreali sono lo spazio e il tempo, e l'atteggiamento del fruitore deve essere di tipo contemplativo. Con l'avviarsi dell'avanguardia artistica, però, la concezione di opera d'arte entra in crisi e comincia, di conseguenza, un processo di "scorniciamento" (*unframing*), ossia un oltrepassamento della "soglia" divisiva tra realtà e immagine. Uno dei motivi cardine per cui viene eliminata la cornice è l'eliminazione dell'eccessiva distanza rispetto al quadro: il visitatore è chiamato, contro natura, ad avvicinarsi all'opera monumentale, facendo sì che l'eliminazione della cornice implichi che l'opera divenga ambiente essa stessa.

¹⁸⁶ La sensazione del tempo è un'esperienza personale, privata; a differenza di quello dello spazio che risulta inevitabilmente condivisa.

alla misura comune e fa nascere l'illusione di un "non-tempo", conserva un'"eterna freschezza" e si situa come "prima volta" unica e totalizzante, che non è possibile collocare tra le altre»¹⁸⁷.

Jean-François Lyotard, scrivendo in occasione della mostra newmaniana tenutasi nel 1984 a Bruxelles, parla di "luoghi di tempo" connessi all'opera d'arte, ossia di quelle dimensioni temporali che sono legate, ad esempio, al momento della creazione o della fruizione. Lyotard parla di Newman come dell'angelo, in quanto per lui il tempo è il quadro stesso: «una tela di Newman oppone alle narrazioni la sua nudità [...]. Tutto è presente: dimensioni, colori, tratti»¹⁸⁸.

L'esistenza dell'essere umano viene definita come tentativo di rimanere in equilibrio, come istante che si verifica qui ed ora ma che, nello stesso momento, è già altrove, o - secondo la definizione aristotelica del tempo - come movimento secondo il prima e il poi. Si è convinti che il tempo scorra, anche se di esso si ha solo un'idea intuitiva, senza interrogarsi se le cose possano andare in maniera diversa; è un mistero che ciascuno ha presente, un enigma destinato a sfuggire non appena si cerca di afferrarlo, proprio perché, in esso, tutto è destinato a trascorrere e a non rimanere mai immobile. La paura è quella di non poter godere dell'istante che, nella tradizionale visione del mondo, è alcunché di inapprezzabile, che immediatamente si annienta. Probabilmente l'uomo, seppur incapace di vivere il presente, si spaventa per la persuasione di un'esistenza caduca e si spinge a cercare sempre al di là di ciò che gli si presenta, cercando di rendere eterno ciò che evidentemente non lo è.

Affrontando il mistero del tempo, anche Agostino in *Confessioni* XI, considera prima di tutto l'esperienza vissuta del presente, che si contrae nella inarrestabilità dell'adesso.

Quello che terrorizza è che ciò che accade smetta di accadere e che, affinché questo terrore si mescoli al piacere, è necessario che la minaccia da cui scaturisce rimanga in sospeso. Tramite questa possibile sospensione «l'anima è privata della minaccia di essere privata di luce, di vita»¹⁸⁹, in quanto tale minaccia le procura un piacere che è sollievo, e, così facendo, le restituisce l'agitazione tra vita e morte. In quanto evento, quindi, l'opera non è esprimibile, ed è proprio questo che essa deve testimoniare.

Ed è qui, infatti, che si inserisce il compito dell'artista:

¹⁸⁷ B.S. Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, p. 351.

¹⁸⁸ J.F. Lyotard, *L'istante, Newman*, in B. Newman, *The Sublime is now*, p. 51.

¹⁸⁹ J.F. Lyotard, *Il sublime e l'avanguardia* (1984), in P. Conte, *Il sublime astratto*, p. 75.

Egli deve far vedere che c'è dell'invisibile nel visibile. Presentare è relativizzare, plastica all'occorrenza. Dunque non si può presentare l'assoluto ma è possibile presentare il fatto che c'è l'assoluto. È una presentazione negativa, astratta. È in questa esigenza d'allusione indiretta, quasi inafferrabile, all'invisibile nel visibile. [...] L'inesprimibile non risiede in un altrove, un altro mondo, un altro tempo ma in questo: che accada (qui-ora, qualcosa).¹⁹⁰

E nello specifico, il messaggio altro non è che la presenza dell'invisibile, dell'impresentabile che destabilizza ma che, al tempo stesso, placa. Questo accadere casuale di elementi che prima restavano solamente al margine, rappresenta l'entrata in scena delle sensazioni incarnate: questo accadere è accessibile solo all'osservatore stesso, sebbene sia sottratto alla sua stessa consapevolezza e sguardo.

Lo spazio di Newman non è più tragico, come se fosse stanziato su un destinatario, un destinatario e un referente. Il messaggio "non parla" di niente, non deriva da nessuno. Non è Newman a "parlare, a far vedere per mezzo della pittura. [...] E esso dice eccomi, cioè: io sono per te oppure: sii per me. Due istanze - io e te - insostituibili e che hanno luogo solo nell'urgenza del qui e ora. Il messaggio è la presentazione, ma del nulla. Cioè della presenza. Questa organizzazione "paradigmatica" è molto più vicina all'etica che a qualsiasi altra estetica o poetica.¹⁹¹

¹⁹⁰ J.F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, trad. it. di E. Raimondi - F. Ferrari, Lanfranchi, Milano 2001, p. 127.

¹⁹¹ J.F. Lyotard, *L'istante, Newman*, in B. Newman, *The sublime is now*, p. 52.

2. Newman - *Vir Heroicus Sublimis*

«Vedi nulla lì? Proprio nulla; eppure tutto quel che c'è, lo vedo»¹⁹².

L'opera newmaniana fa trasparire il suo significato sulla base di una pittura "morale", capace di risvegliare un sentimento nei confronti della realtà e di avvicinarsi, in tal senso, all'interiorità della vita. Inoltre, essa pone il *focus* dell'osservatore sulla campitura cromatica, la quale si colloca come esperienza silenziosa ma, paradossalmente, insistente - esperienza descritta nei termini di *sense of place* -, volta a far tornare su se stesso l'uomo che la osserva. L'opera di Newman, infatti, ha contemporaneamente l'intento di astrarre la realtà, e di avvicinarsi all'esser proprio di ciascun uomo.

Il nostro artista si riprometteva di stabilire un "mito fondamentale per la vita", da non confondere con la creazione di una vera e propria mitologia: il fine ultimo consisteva nel riconoscimento di un *subject matter* che avrebbe permesso la creazione di un vero e proprio atto trascendentale, indirizzato ad esaltare le questioni di fondo della vita umana¹⁹³.

Barnett Newman (1905-1970) fu il principale artista e teorico dell'espressionismo astratto, più nello specifico della corrente definita *Color Field* (campo colorato). Non a caso, egli stesso, nella conversazione con Dorothy Gees Seckler, afferma che le sue tele sono piene non di colore inteso come materiale pittorico, ma come elemento che ha il compito di produrre una pienezza spazio-temporale.

L'opera di Newman si propone come nuova esperienza di vita in cui il non-luogo, dove il colore viene posto, si fa percepire grazie alla sua leggerezza espansiva. Questo non-luogo, infatti, non viene inteso classicamente nei termini di volumi architettonici e geometrici, ma viene inteso come ciò grazie al quale il fruitore dell'opera si sente intero e vivo: «chiunque stia dinnanzi ai miei quadri deve sentire le volte verticali avvilupparlo come una cupola, per risvegliare una consapevolezza di essere vivo nella sensazione dello spazio colto nella sua interezza»¹⁹⁴.

¹⁹² W. Shakespeare, *Amleto*, III.4,

¹⁹³ A riguardo, si segnala lo studio di B. Reise, *Primitivism in the Writings of Barnett B. Newman: A Study in the Ideological Background of Abstract Expressionism*, Columbia University, New York 1965.

¹⁹⁴ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 68.

Per il nostro artista, obiettivo primario è, quindi, la ricerca emotiva ed interiore - con la rimozione di ogni parte visivamente nota o matematicamente interpretabile¹⁹⁵ -, volta a dare forma a quegli stati emotivi istantanei, che l'uomo è diventato incapace di accogliere. Al fine di compiere un tale esito, egli riduce al minimo le tracce gestuali iconograficamente riconoscibili, trasformando la sua arte in immensi campi cromatici. Quanto importante fosse per lui rompere con il tradizionale paradigma rappresentazionale, lo si capisce da ciò che dichiarò in un'intervista rilasciata a Lane State il 10 marzo 1963, in cui diceva come, grazie a lui, la pittura (*painting*) è passata dall'essere creazione di immagini (*pictures*) a creazione di pitture (*paintings*), sottolineando chiaramente che chi fa immagini realistiche o astratte, non fa pitture.

Se, però, ci si vuole attenere ai canoni storico-artistici interpretativi, delineati da Erwin Panofsky nel saggio *Iconografia e iconologia*¹⁹⁶, si entra necessariamente in contatto con un problema: il grande storico d'arte, infatti, sosteneva che, se nell'opera d'arte il fruitore non è in grado di individuare alcun motivo "mimeticamente riprodotto" - cioè alcun referente effettivo -, il livello "preiconografico"¹⁹⁷ viene meno. Senza questo primo aspetto, conseguentemente, anche la descrizione del soggetto raffigurato, ossia il livello "iconografico", non trova adeguata espressione; così come quello conclusivo, ossia l'"iconologico", relativo all'interpretazione del significato degli elementi della tela, non può essere introdotto. La questione, quindi, risulta quella della possibilità o meno di applicare l'iconologia all'arte non-figurativa newmaniana e, più in generale, astratta.

Da parte nostra, quindi, possiamo azzardare sostenendo che, attraverso le sue opere, in realtà, tutto ciò che fa Newman è richiamare i testi classici dedicati al sublime¹⁹⁸, chiarendo come la sua nuova prospettiva, altro non faccia che parlare dello spaesamento dell'uomo dopo gli anni della guerra e della crisi, e di una necessaria e diversa visione del mondo: questo, altro non è che iconologia.

¹⁹⁵ Nonostante Newman rispettasse molto il suo amico e collega P. Mondrian, passò gran parte della sua vita a combattere le sue opinioni artistiche, dal momento in cui le riteneva come illustrazione di un "atteggiamento scientifico nei confronti della realtà". Per una visione più approfondita circa questo tema, si consiglia la lettura di B. Newman, *Tra fisica e metafisica*, in Id., *All'origine della nuova astrazione*, pp. 71-77.

¹⁹⁶ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 2010.

¹⁹⁷ Un tale livello si occupa delle forme pure primarie o naturali, che immediatamente l'occhio umano scorge in un'opera.

¹⁹⁸ Newman riprende il concetto di sublime dal primo trattato dello Pseudo-Longino, che implicava l'idea di un movimento di elevazione e trascendimento.

Il problema del contenuto, comunque, si trova al centro delle riflessioni di Newman: «la questione per me [...] era: che cosa dipingeremo? [*what to paint*] (non “come”, bensì “che cosa”). Le vecchie soluzioni erano fuori gioco. Non avevano più significato. Le vecchie soluzioni non erano più rilevanti in un contesto di crisi morale [...]. L'unico modo [...] fu mettersi nella soluzione di [...] dire qualcosa che fosse importante per se stessi»¹⁹⁹.

Il gesto che Newman rivendica come necessario per la creazione di un nuovo modo di fare arte è, quindi, ripartire da zero - *beginning from scratch* (graffiare) -, come se la pittura non fosse mai esistita prima d'ora. Per realizzare ciò, si ispirò liberamente all'arte degli indiani nativi-americani Kwakiutl, in cui gli sciamani delle tribù avevano il compito di formare sulla sabbia disegni geometrici e multicolori per invocare gli spiriti. Con la grande differenza che qui l'obiettivo di Newman non è quello di invocare spiriti, ma di far rivivere all'essere umano una realtà assoluta. È possibile, però, per occhi profani, scovare in ciò un'evidente contraddizione: nonostante l'artista si proponesse di fare *tabula rasa* di forme riconoscibili, i titoli che ha dato alle sue pitture - evocando personaggi mitici, biblici o eventi grandiosi -, dimostrerebbero il contrario, fungendo da attivatore cognitivo.

Diverso era per Newman ammirare un'opera con una riconoscibile iconografia del mito di Prometeo incatenato, e stare di fronte ad una sua opera astratta con un titolo che dice “Prometeo incatenato”, poiché in quest'ultima non vi sono vincoli né alla visione né all'immaginazione, e sarebbe possibile per un ipotetico osservatore sconfinare il territorio del mito per entrare in quello della realtà.²⁰⁰

L'elemento che si impone all'attenzione del fruitore è solo, apparentemente quindi, la parola emblematica posta come titolo. Invece, ed è Newman stesso a confermarlo, il titolo serve da metafora appropriata ad identificare il contenuto emozionale che il quadro suscita in chi lo guarda, ed evocando il significato che aveva nel momento in cui l'artista lo stava progettando.

È proprio il titolo riferito all'opera - che in questo specifico lavoro vuole essere posta come protagonista -, a stare al centro di un vivace dibattito tra Panofsky e Newman. Imbattutosi nella didascalia all'interno dell'articolo *The Abstract Sublime*, uscito per “Art News” nel 1961 a cura di Robert Rosenblum, Panofsky iniziò una controversia che

¹⁹⁹ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, pp. 80-81.

²⁰⁰ P. Cappellini, *Aisthesis. Rivista on-line del seminario permanente di estetica (pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico)*, 2008/I, p. 108, <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/about> (consultato l'8 aprile 2024).

prendeva spunto da un refuso giornalistico relativo al titolo dell'opera newmaniana *Vir Heroicus Sublimis*. «Penso che l'uso della curiosa forma *sublimus* sia riconducibile a una di queste tre spiegazioni: o il signor Newman vuol dare a intendere di essere “al di sopra della grammatica” [...] o si tratta di un errore di stampa; oppure è semplice ignoranza»²⁰¹.

Ovviamente, Panofsky, in questo modo, non prende di mira solamente Newman ma tutti i principali esponenti della scuola di New York, dalla cui prospettiva “metafisica” diffidava, giudicandola come qualcosa di immaturo. Agli occhi dei numerosi critici dell'arte astratta newmaniana, sembrava, infatti, che l'artista si muovesse con l'intento di confermare il primato del metafisico sul particolare empirico; quando, al contrario, l'intento di Newman è quello di approfondire il rapporto metafisico che l'uomo intrattiene con la dimensione dell'Assoluto, non allontanandosi per questo dalla vita.

Il problema rappresentato da un quadro è fisico e metafisico, così come penso che la vita sia fisica e metafisica. La cosa, in realtà, non è diversa dalla sensazione che si prova quando si incontra un'altra persona. Noi reagiamo fisicamente a questa persona. Ma credo anche vi sia qualcosa di metafisico nel fatto di incontrarsi e vedersi, e se l'incontro sarà significativo, inciderà sulla vita di entrambi.²⁰²

Comunque sia, non tardò ad arrivare la risposta newmaniana, con la quale l'autore doveva difendersi da una lettura meramente intellettualistica dei suoi lavori, sottolineando la irragionevolezza della critica di Panofsky nel non aver visto che, in realtà, si trattava di un errore di stampa, e confutando contemporaneamente l'assunto per cui la variante *sublimus* non sarebbe legittimata grammaticalmente. L'obiettivo del nostro artista in questo dibattito è, però, un altro: accusare coloro i quali non erano in grado o non volevano comprendere le esigenze di una ricerca emotiva ed interiore - rispetto ad una razionale -, che gli espressionisti americani in quegli anni cercavano di condurre. Rivendicando il diritto ad una licenza poetica per il titolo dell'opera, Newman conferma la profonda distanza tra il mondo di Panofsky e il suo, e rivendica l'esigenza di nuove

²⁰¹ E. Panofsky, *Letter to Henry A. La Farge*, in ARTNEWS, vol. LX, n.2, aprile 1961, p. 6. «A signal example has appeared in the current number of ARTNEWS [Feb. '61] where Mr. Barnett Newman's composition is entitled *Vir Heroicus "Sub- limus"*. I find myself confronted with three different interpretations of the curious form «Sub- limus»: does Mr. Newman imply that he, as Aelfric says of God, is “above grammar”; or is it a misprint; or is it plain illiteracy?». Tale lettera non doveva esser pubblicata ma finì, in forma abbreviata, nella rivista di ARTNEWS.

²⁰² B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 77.

creazioni artistiche intese come *poiesis*, volte a stravolgere i canoni tradizionali, e a fare del “sublime” la parola d’ordine.

«Un’opera d’arte, per poter essere tale, deve elevarsi al di sopra della grammatica e della sintassi - *pro Gloria Dei*»²⁰³ per lasciar libero l’incontro tra umano e divino, emozionale ed interiore. Nonostante Newman provenisse da una famiglia di immigranti ebrei, non bisogna considerare le sue opere come moderni tentativi di presentare un’arte sacra ebraica²⁰⁴, ma bisogna porre il *focus* sull’elevazione della parola divina indirizzata a creare un universo interiore. Non a caso, Newman si scontra con l’arte di matrice classica che si dichiarava religiosa, quando, in realtà, le emozioni che suscitava erano semplicemente umane e non spirituali. Così, gli elementi artistici che nella classicità evocavano emozioni umane, vengono trasformati nell’“Assoluto concettuale”, divenendo il più significativo veicolo emozionale di verità delle opere di Newman: un tale Assoluto è presso l’uomo, e, al tempo stesso, a lui trascendente. Così facendo, viene conferito all’opera newmaniana, da numerosi intellettuali, lo *status* di “rettangolo vivente”, dal momento in cui la tela inizia ad animarsi di vita propria.

L’opera d’arte *Vir Heroicus Sublimis* consiste in una tela eseguita tra il 1950 e il 1951 - oggi conservata al MoMa di New York -, di grandi dimensioni (cinque metri e mezzo di larghezza, e due metri e mezzo di altezza), tali per cui risulta davvero arduo per l’occhio umano coglierla nella sua interezza, come si è soliti fare con gli oggetti collocati entro un limitato spazio, subordinato alla capacità visiva umana. È proprio per le dimensioni monumentali della tela, tese a favorire la perdita del controllo percettivo da parte dell’osservatore, che Newman diede istruzioni molto chiare e rigorose affinché l’opera fosse fruita da una breve distanza. La riduzione della distanza è necessaria affinché l’esperienza possa dirsi estetica, e porta l’uomo ad emanciparsi dai propri desideri e a trascendere se stesso, in uno spazio di conoscenza e libertà. Nella parete della *Betty Parsons Gallery*, in cui era esposta l’opera, venne posto un documento indicativo che recitava: «tendiamo a guardare i dipinti di grandi dimensioni da lontano; quelli presenti

²⁰³ B. Newman, *Letter to Alfred M. Frankfurter*, in ARTNEWS, vol. LX, n. 3, maggio 1961, p.6. «For a work of art to be a work of art, it must rise above grammar and syntax – *pro gloria Dei*».

²⁰⁴ In tutta la tradizione occidentale è sempre stato affrontato il problema delicato di come poter raffigurare Dio Padre, in quanto entità infinita, spirituale, e quindi non rappresentabile. L’arte newmaniana si pone per questo come metafora della creazione divina, in un cornice astratta, - bisogno derivato anche dagli anni in cui Newman studiò teologia.

all'interno di questa mostra, invece, sono concepiti per essere osservati da vicino»²⁰⁵. Una volta raggiunta questa equilibrata posizione, però, si presenta un'interessante effetto percettivo: lo spettatore si renderà conto che, dal suo punto di vista, non è in grado di percepire i bordi della tela, anche spostando gli occhi lateralmente. L'unico modo per guardare effettivamente quei bordi è cambiare posizione, ma tali movimenti romperebbero l'equilibrio prestabilito rispetto ad un'espansione laterale visivamente assorbente.

La bidimensionalità della tela - data dall'applicazione del colore -, rimanda ad una tridimensionalità percepita, che invita ad entrare nell'opera, al fine di avvolgere e includere il fruitore in un non-luogo, dove ha la possibilità di rivelarsi a se stesso e di incontrare il mondo. «Approssimandosi all'opera passo dopo passo, ci si ritrova per così dire al suo cospetto, o meglio, in sua balia, letteralmente sommersi dalla vastità di quel mare rosso che minaccia di esondare oltre la tela»²⁰⁶ e, inaspettatamente, da semplici spettatori, ci si trasforma in attori.

L'opera, oltre ad essere lasciata senza cornice²⁰⁷, è interamente ricoperta da un rosso intenso: in questo modo, essendo priva di cornici, lo spazio della tela viene dichiarato dalla pienezza che suscita il colore. Inoltre, il quadro è attraversato da cinque sottili bande verticali - cromaticamente fragili rispetto al rosso -, chiamate "cerniere" (*zip*)²⁰⁸, delle quali una risulta bianca, mentre le altre sono sfumature del rosso, marrone castagna e giallo ocre. Queste cerniere non devono essere considerate come strisce, poiché non vanno a dividere il quadro, ma al contrario, lo unificano, creando una totalità, un indice di presenza.

La pienezza del rosso fa sì che il colore sembri estendersi oltre i bordi destro e sinistro, implicando un *continuum* laterale, e a garantire che ciò avvenga sono proprio le cerniere: senza di queste si avrebbe soltanto una omogeneità complessiva, adducendo alla

²⁰⁵ B. Newman, *Statement*, in *Selected Writings and Interviews*, p. 178. «There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance».

²⁰⁶ P. Conte, *Il sublime astratto*, p. 22.

²⁰⁷ L'assenza di cornici va ad enfatizzare il lavoro newmaniano che, partendo da una superficie orizzontale, la trasforma in una totalità che si sottrae ad ogni forma di limitazione. Circa questo concetto, si consiglia la lettura di M. Imdahl, *Who's Afraid of Red, Yellow, Blue III di Barnett Newman* (1971), in P. Conte, *Il sublime astratto*, pp. 49-65.

²⁰⁸ Nel 1948 Newman dipinse *Onement I*, la prima opera della sua produzione matura, che sarà caratterizzata, appunto, da una campitura monocromatica attraversata da queste *zip* verticali che ritmano la composizione.

sensazione di assenza di luogo. Queste bande sollecitano il nostro sguardo assicurando un senso di esperienza percettiva condivisa.

William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) - storico e saggista statunitense - sostiene che il fruitore è «costantemente nel processo di aggiustamento e riaggiustamento dell'opposizione fondamentale figura/sfondo»²⁰⁹, in quanto la sua attenzione è continuamente sollecitata dalle cerniere. Ancora, questa indeterminatezza è aggravata dalla distesa cromatica, la cui ampiezza viene frenata, ma non annullata, dalla possibilità del nostro controllo percettivo.

Si potrebbe considerare una tale esperienza come percepita in tre fasi - solo a scopo esplicativo, in quanto le fasi sono simultanee e stanno in relazione reciproca. In primo luogo, Newman sfida lo spettatore a mantenere la propria posizione corporea e il proprio punto di vista ottico mentre contempla e osserva l'opera: il *focus* risiede, come si è visto, nella difficoltà di resistere alla sensazione di essere assorbito dall'estensione cromatica. Secondariamente, però, il fruitore rimane colpito dalle cerniere che, dopo una sensazione di dispersione corporea, gli restituiscono un momento di indipendenza dal dipinto, ma in dialogo con esso. Infine, fissandosi su una di queste bande, lo spettatore avverte immediatamente (*felt at once*) una pienezza che emerge attraverso un conflitto tra volontà di perdersi nel colore e resistenza del dipinto a lasciarglielo fare. «Mi resi conto [che il colore sullo spettatore] era la luce che brillava sul dipinto riflettendosi, riempiendo lo spazio tra spettatore e opera d'arte che ha creato lo spazio, il luogo. E [mi sono reso conto] che quella riflessione del sé del dipinto, il dipinto come soggetto riflesso sullo spettatore, era una categoria di esperienza completamente nuova»²¹⁰.

Usando le espressioni di Gotfried Boehm, la totalità creata nella tela deve essere necessariamente “vuota”, poiché se non fosse così si rischierebbe di avere a che fare con qualche genere di riferimento; inoltre, una tale esperienza, può essere solamente priva di limiti. Fattore importante di queste *zip* è che esse non danno luogo ad alcun sistema, non

²⁰⁹ W.E.B. Du Bois, *Perceiving Newman*, in Michael Schreyach, *Barnett Newman's "Sense of space": a noncontextualist account of its perception and meaning*, Duke University Press, Durham 2013, p. 368. «We are constantly in the process of adjusting and readjusting the fundamental figure/ground opposition».

²¹⁰ Mel Bochner, *Discussion session at Harvard University* (1992), in Michael Schreyach, *Barnett Newman's "Sense of space": a noncontextualist account of its perception and meaning*, p. 374: «I realized [that the color on the viewer] was the light shining on the painting reflecting back, filling the space between the viewer and the artwork that created the space, the place. And [I realized] that that reflection of the self of the painting, the painting as the subject reflected on the viewer, was a wholly new category of experience».

sono vincolate da una successione ritmica o da posizioni precise, e non devono offrire forme di bilanciamento all'opera²¹¹.

Il fine ultimo dell'opera consiste nella realizzazione di un quadro che sia in grado di muoversi nella sua totalità non appena l'occhio umano lo osservi, allontanandosi, così, dall'accezione di quadro come "finestra" che condurrebbe lo spettatore ad entrare in un mondo altro dal suo. Quando questo si realizza,

non c'è nulla in cui penetrare. [...] L'inizio e la fine sono presenti istantaneamente. [...] Quando si vede una persona per la prima volta si ha un impatto immediato. Non si deve iniziare guardando i dettagli, [...] è quasi un evento metafisico. [...] Mi piace pensare che questa persona diventerà parte di quel quadro a livello del suo significato.²¹²

Questa campitura cromatica uniforme rossa ha variazioni quasi impercettibili e ha preso il posto di tutto quello che poteva essere segno e rappresentazione secondo i canoni delle epoche precedenti. La volontà di far vivere allo spettatore un'esperienza assoluta va di pari passo - ed è Newman stesso ad esplicitarlo in numerose interviste - alla volontà di rinunciare al carattere normativo della bellezza. Il piacere per la forma, infatti, non riesce a rispondere al bisogno spirituale dell'uomo, ma si limita a soddisfare un mero gusto estetico, riferendosi inesorabilmente a qualcosa di già visto.

Lì, dove questo immenso ed infinito colore si istanzia nella tela, intervengono e si impongono le *zip* nella loro tragica essenzialità. In questo specifico luogo, possiamo azzardare che, essendo la Rivelazione alcunché di conoscibile solo alla luce di una conoscenza soprannaturale in cui Dio esce dal silenzio del suo mistero per farsi conoscere, analogamente lo spettatore, tramite l'esperienza trascendentale della tela, diventa parte integrante del tutto e riconduce tutto ad unità, ritrovando insieme se stesso, e ciò che è altro da sé. Così stando le cose, le *zip* vengono ad essere analoghe al "Verbo" divino che manifesta la Rivelazione.

Le bande verticali, con questa direzione dall'alto al basso, simboleggiano uno spazio sacro, come qualcosa che sta "in alto" rispetto ad ogni singolo uomo. Queste cerniere, a causa della loro precarietà, riescono a confondere l'occhio dello spettatore. Stando così le cose, l'immaginazione si scontra violentemente con queste *zip*, proprio per il loro trovarsi in uno stato di tensione rispetto alla ragione. Sebbene esse siano visibili, al tempo

²¹¹ È per questa ragione che la pittura di Newman viene definita *non-relational*.

²¹² B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, pp. 84-85.

stesso si perdono e scombinano l'esteso campo di colore statico, incumbendo sullo spettatore con una sorta di percezione dinamica: ciò è sufficiente per far avvertire un senso, un rapporto, una verità.

Ecco perché, per Newman, non è solo la dimensione fuori scala della tela a renderla sublime, ma è anche l'impossibilità di riconoscerla nei termini di elementi "tradizionali", comprensibili per l'occhio umano. I nuovi "soggetti" sono le tele stesse, quali incarnazione di sentimento (*embodiments of feeling*) in cui l'anima si ritrova a riflettere le emozioni dei sensi e del pensiero.

Nelle ultime battute del saggio *The Sublime is now*, l'artista mette il *focus* sullo spazio di libertà che viene ad aprirsi di fronte a questo tipo di tele che non sono più intralciate da ostacoli, quali la memoria, la leggenda, il mito. Proprio nel momento in cui si è lasciati "spettatori senza spettacolo", si instaurano domande e sensazioni interiori: il significato deve trasparire da ciò che si prova, e non da concetti aprioristici. Nel momento in cui "l'oggetto"²¹³ viene eliminato, infatti, il fruitore è portato a dirigersi verso quella "cattedrale interiore" in cui viene toccato, andando così a generare una situazione percettiva immanente.

Una cosa che mi sollecita nella pittura è che un quadro possa dare all'uomo un senso del luogo in cui si trova: che egli sappia di essere lì, così da essere consapevole di se stesso. [...] Spero che la mia pittura abbia un impatto capace di dare ad un uomo, così com'essa ha dato a me, il sentimento della propria interezza, della propria singolarità, della propria individualità e, al contempo, della propria connessione con gli altri, che sono anch'essi singolari. E questo problema di essere coinvolti in un sentimento di sé che pure include un rapporto con altri da sé... il disprezzo nei confronti del sé è qualcosa che davvero non comprendo. Penso che si possa avere un sentimento per gli altri solo se si ha un qualche senso del proprio essere.²¹⁴

La totalità, in un certo senso, viene a rappresentarsi tramite la sensazione che si ha nei confronti di coloro i quali sono altro da noi e, contemporaneamente, nel renderci

²¹³ L'"oggetto", che è ciò che solitamente vuole vedersi in un quadro, è ciò che, errando, la maggior parte delle persone ha sempre chiamato "soggetto" di un quadro. In *Vir Heroicus Sublimis*, l'osservatore ha già da sempre superato la distanza che intercorre tra soggetto e oggetto. Rif. in B. Newman, *Frontiere dello spazio*, in B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, pp. 68-69.

²¹⁴ *Ivi*, p. 74-75.

consapevoli di noi stessi: questo è possibile solo in quanto l'opera si rende "luogo" di ascolto e accoglienza.

Prima dell'esperienza pittorica totalizzante cui il contenuto dell'opera dà luogo, è però necessario notare come quest'ultimo non abbia, a sua volta, luogo: il sublime, infatti, trova la sua espressione nell'attimo stesso in cui accade²¹⁵. Ciascuna delle tele newmaniane ha come proprio fine quello di enfatizzare «ciò che nessuna frase può concretamente cogliere né alcuna immagine rappresentare, ma la cui presentificazione diventa proprio per questo ancora più urgente, è l'evento stesso, ossia che qualcosa accada piuttosto che il nulla»²¹⁶.

Il grande problema in *Vir Heroicus Sublimis*, che scosse i numerosi critici, fu l'apparente mancata corrispondenza tra il contenuto dell'opera e ciò a cui il titolo della stessa allude. Chi è questo *vir* (uomo), dove può essere individuato l'eroe e in base a quale criterio viene definito un quadro sublime: questi gli interrogativi che derivano da chi, oltre ad un rosso attraversato da linee, non riesce a vedere altro.

In *Vir Heroicus Sublimis*, l'obiettivo di Newman è quello di dire a chi lo guarda che «l'uomo è o può essere sublime, in riferimento al senso che ha di essere consapevole»²¹⁷. Proprio per questo, questo quadro rappresenta l'emblema del nuovo contenuto dell'arte, definito nei termini di sublime "astratto" e specificatamente "americano". Esso si pone con la pretesa di essere ammirato da chiunque (universalità), indipendentemente dal profilo culturale, e si pone come diretta espressione dell'interiorità dell'autore e di chi lo osserverà: «la mia opera è qualcosa che è accaduto tanto a me quanto alla superficie della

²¹⁵ Dal nostro punto di vista, possiamo trovare un parallelismo tra questa esperienza immediata da parte dello spettatore e il modo in cui Newman stesso lavora le sue tele: l'unica cosa a cui è interessato è il momento stesso. Non parte, infatti, da schizzi preparatori, ma si concentra su un esercizio immediato che viene dall'emozione, in cui concezione ed esecuzione agiscono insieme. Nella conversazione con Dorothy Gees Seckler, Newman parlò di come, nel 1951, un visitatore della sua seconda personale gli chiese quanto tempo avesse impiegato per dipingere una tale tela. Andando ad enfatizzare l'importanza dell'accadimento immediato dell' "evento miracoloso", la risposta fu secca: «gli ho spiegato che mi aveva richiesto un secondo, ma che quel secondo mi era costato un'intera vita». B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 66.

²¹⁶ B. Newman, *The Sublime is now* (1948), in A. Pinotti, *Il primo libro di estetica*, Einaudi, Torino 2022, p. 37.

²¹⁷ B. Newman, *Interview with David Sylvester*, in D. Sylvester, *Interviews with American Artists*, Yale UP, London 2001, p. 41. «Man can be or is sublime in his relation to his sense of be awake».

tela»²¹⁸; «il [prototipo di] *vir heroicus* [...] è sicuramente l'artista, che è capace di conferire un'immagine al caos [ossia alla crisi]»²¹⁹.

Ancora, il passaggio più importante che lo definisce “sublime”, è proprio lo spaesamento²²⁰ rispetto ad una tale opera priva di forme riconoscibili, che va a dare coerenza al weberiano “disincantamento del mondo”. Questa sensazione è ciò che porta il fruitore, non sapendo a dove aggrapparsi, al rinvio a se stesso: l'essere umano, così facendo, si fa presente.

Paradossalmente, un vuoto terrificante ma trasportante fa dell'opera una semplicità eroica che si ricollega al titolo: un'esperienza negativa che rivela la nostra inadeguatezza, si eleva (*exaltation*) “poi” al regno della libertà, che coincide con quello della moralità.

Osservando *Vir Heroicus Sublimis* ci sentiamo come il *Viandante di fronte a un mare di nebbia* o come il *Monaco in riva al mare* dipinti da Caspar David Friedrich, solo che ora siamo noi i viandanti, siamo noi i monaci, e il mare è diventato il dipinto stesso: non veniamo più invitati a empatizzare coi soggetti raffigurati, a metterci nei loro panni, perché ora siamo noi nei loro panni.²²¹

L'esperienza sublime newmaniana, quindi, è un'esperienza dell'umano che ha come scopo finale il rinvio al fondo dell'emozione assoluta (*absolute emotion*), la quale non è interna alla tela ma è una forza che scaturisce dal dipinto:

Ed eccolo, allora, il *Vir Heroicus Sublimis*. Non si trova all'interno del dipinto, dove lo cerca senza successo Panofsky, bensì all'esterno. L'eroe dell'opera è chiunque [...] accetti di venire travolto dalla sua imponderabile smisuratezza e di andare incontro a un disorientamento insieme spaziale, emotivo e cognitivo che è in fondo lo stesso dell'esistenza umana.²²²

²¹⁸ B. Newman, *All'origine della nuova astrazione*, p. 92.

²¹⁹ G. Boehm, *L'epifania del vuoto: Vir Heroicus Sublimis* (2001), in P. Conte, *Il sublime astratto*, p.86.

²²⁰ La sensazione di spaesamento, secondo alcuni critici d'arte, potrebbe esser fatta equivalere alle *zip*, proprio perché, grazie al loro posizionamento casuale, il rosso appare sconfinato e senza forma.

²²¹ P. Conte, *Il sublime astratto*, p. 22.

²²² *Ivi*, p. 25.

3. Un espressionismo altro: *Excursus* su William Congdon

Nel tentativo di presentificare l'invisibile, un pittore statunitense fortemente legato a Barnett Newman, cercò per tutta la vita di identificare, a partire da questa emozione assoluta dell'interiorità, un Volto: parliamo di William (Bill) Congdon.

William Congdon (1912-1998) venne considerato come uno dei maggiori protagonisti dell'*Action Painting*²²³, ma il corso della sua esistenza fu accompagnato da un cammino progressivo che si esprime in un'evoluzione stilistica, che a sua volta si connette con il contesto storico-culturale e la vicenda spirituale dell'artista. Egli viene concepito come un autore completamente americano - sia per le sue origini, che per le modalità pittoriche - nonostante avesse scelto di vivere e dipingere soprattutto in Europa. Se l'arte è veramente concepita come messa in opera della verità, allora le vicende umane di Congdon riescono ad acquistare il giusto rilievo nelle sue opere d'arte.

Si può individuare, azzardando, una prima fase artistica dove troviamo un Congdon "esterno" (paesaggista), in cui il ruolo del pittore è analogo a quello che Dio ha in quanto Creatore. Una delle differenze nella linea pittorica di Congdon rispetto all'espressionismo astratto, è proprio quella di privilegiare gli ambienti: «luogo per un artista è anzitutto luogo di un rapporto [...] nel quale egli scopre la propria identità. L'artista è così nomade che cerca in tutti i luoghi del mondo, il luogo [...]. È il non trovare ancora se stesso che lo spinge oltre»²²⁴. Per tutta la sua esistenza Congdon si relaziona, infatti, con differenti luoghi e soggetti del mondo e li restituisce allo spettatore tramite un'attività frenetica, satura dei sentimenti che prova.

I luoghi che egli dipinge mescolano ammirazione e terrore rispetto allo spettacolo della morte e della vita: è riconoscibile nei suoi paesaggi una certa sacralità che li trasforma in "potenti reliquie". Ogni città che Congdon si trova a visitare, nel corso della sua vita, lascia sul suo "Io" un segno, il quale, esternandosi, viene tradotto poi nelle sue opere. Egli viaggia, ma solo secondariamente: prima di tutto, a compiere questi spostamenti è la sua anima, che ha come obiettivo quello di scomparire per tentare di rinascere. Si trova a viaggiare in diversi luoghi densi di spiritualità - come il deserto del Sahara, il Guatemala,

²²³ W. Congdon nasce a Providence nel 1912 da una delle famiglie più antiche dell'aristocrazia americana. Nel periodo tra le due guerre, il legame di Congdon con la sua patria si fa più conflittuale, ed è per questo che inizia a viaggiare, spostandosi, in primo luogo, a New York. Qui, entra in contatto con Barnett Newman, e successivamente con la gallerista Betty Parsons, per la quale esporrà: per questi motivi, verrà definito dagli studiosi un "espressionista astratto".

²²⁴ W. Congdon, *Il luogo-non luogo dell'arte*, in C. Greenberg, *Il luogo dell'arte oggi. La crisi della pittura da cavalletto*, trad. it. di R. Balzarotti - G. Barbieri, Jaca Book, Milano 1988, p. 77.

o l'India, concepita da lui come una "matassa di parassiti e fiori". La verità che emerge nei dipinti di Congdon è una verità intima, afferrata grazie alla capacità di cogliere da questi luoghi il dolore che li attraversa.

Quindi io vorrei invitare a leggere la pittura di Congdon come l'itinerario di un uomo di dolore, di un cittadino del dolore, perché sa che è nel dolore la vera città dell'uomo; che visita o che compie il grande viaggio per diventare cittadino del mondo e per riconoscere in ogni città, in ogni nazione e in ogni cultura, quella verità del dolore da cui nasce anche la gloria dell'uomo.²²⁵

Si ritrova, qui, un duplice motivo di questi viaggi, intesi come fughe. Essi vanno a rappresentare una fuga "da" qualcosa (legami socio-familiari e politici d'origine); ma, al tempo stesso, "verso" qualcosa di indeterminato e spesso minaccioso: «chi percorre la vita entro le consuetudini e i parametri prescritti dall'ambiente natio corre il rischio dell'appiattimento. Chi lascia dietro di sé i dettami del suo ceto sociale e delle sue tradizioni corre al contrario quello del disordine. Fu questo il conflitto».²²⁶

Il mio romanticismo esigevo sensazioni sempre più nuove e stravaganti. Come fossi assalito da un impeto cosmico per abbracciare tutta la terra in un'immagine monumentale. Viaggiavo rapidamente e costantemente cercando nei simboli degli altri la salvezza. Ogni quadro, fatto con grande rapidità e intensità, era per me come un salvagente per l'uomo che affoga. [...] Il divino spunta dove vuole, e quindi anche nella natura e il deserto mi è sembrato così stupendo perché sono talmente consapevole delle barriere che l'uomo costruisce contro Dio, che il piede nel colore è l'impronta nella sabbia. È il viandante nel deserto. È il passo dell'intruso dell'uomo di città.²²⁷

Non è un caso che tutti i quadri di questo autore sembrino evocare un grido disperato di attesa, come se le immagini da lui composte cercassero il momento per uscire ed esprimersi tramite un dialogo con il mondo. La vera differenza, rispetto ad altri maestri dell'*Action painting* però, sta nel fatto che anziché limitarsi a denunciare questo grido di

²²⁵ G. Testori, *Orefice del nostro tempo*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, TerraFERma, Treviso 2008, p. 137.

²²⁶ Fred Licht, *L'arte di William Congdon*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 63.

²²⁷ W. Congdon, *Analoga dell'icona*, a cura di R. Balzarotti - G. Barbieri - P. Biscottini, Electa, Milano 2005, pp. 23-24.

dolore e attesa, Congdon mette in atto una ricerca immediata del suo significato. I momenti che l'essere umano si trova a vivere nel corso dell'esistenza appartengono ad un tempo che, per sua stessa definizione, risulta essere effimero: tramite la *Action painting*, l'artista cerca di rendere eterno quel momento e quella sensazione che, altrimenti, sarebbero destinati a svanire.

I critici e gli spettatori che vedono nelle pitture di Congdon semplici narrazioni di viaggi, non sono in grado di afferrare la loro essenza, che è invece racchiusa nel tentativo di riscoprire l'anima, tramite un rifiuto di ogni elemento psichico od esteriore appartenente al passato.

Inizialmente, egli dipinse solo paesaggi e città, ma diversi furono gli eventi che lo portarono a cambiare profondamente: «con un ferreo scarabocchio d'inchiostro su carta bagnata, volevo cancellare l'eleganza vittoriana della mia origine»²²⁸, sentivo «l'urgenza di una pittorica distruzione di un mondo perché nascesse l'immagine di un altro [di una nuova vita]»²²⁹.

La permanenza di Congdon a New York, infatti, a causa di un'eccessiva e intensa freneticità, non durò molto, ma fu proprio questa sensazione che gli diede l'occasione di spostarsi e di trovare rifugio a Venezia. La ricchezza artistica e umanistica di Venezia portò il pittore a vivere come sospeso in una città «il cui tempo aleggia sull'acqua», in una distesa temporalità, offrendogli così il modo per una riflessione profonda su se stesso. Nel 1945 Congdon lavorò al recupero dei sopravvissuti del campo di sterminio di Bergen Belsen, assistendo in prima persona agli effetti dell'Olocausto.

In seguito, una profonda esigenza interiore lo portò ad Assisi, nel 1959, dove si convertì al cristianesimo, aderendo ad una forma cattolica pre-conciliare: questa conversione viene vista come un simbolico “suicidio”²³⁰, inteso come rinnegamento della impostazione vitalistica, data fin lì alla sua esistenza, per altro strada alternativa al suicidio effettivo. Tutte queste esperienze lo segnarono profondamente, tanto che cercò

²²⁸ *Ivi*, p. 23.

²²⁹ Dichiarazione rilasciata alla tavola rotonda su *William Congdon: Europa, America*, Ferrara 1981, conservata presso la *Foundation for Improving Understanding of the Arts*, Milano.

²³⁰ La definizione di “suicidio” in riferimento alla conversione di Congdon è tratta dalla tavola rotonda del *Meeting dell'Amicizia fra i Popoli*, Rimini 2024, in cui il curatore della mostra *L'essenziale è visibile agli occhi. Il giro del mondo di William Congdon*, Ubaldo Casotto, parlò, a tal proposito, di una sorta di suicidio simbolico, di drastica rinuncia dell'esistenza fin lì condotta. La volontà di entrare nella profondità misteriosa dell'uomo, a un certo punto, si rende visibile non solo nelle sue opere, ma anche nella sua vita personale.

di dare forma a quello che provava tramite la pittura, scoprendo la dimensione artistica delle icone, in particolare con i suoi *Crocefissi*.

L'esperienza religiosa sembra, a primo impatto, una fuga che ha come scopo quello di procurare sollievo dal reale, come se il credente avesse la necessità di rifugiarsi in un mondo ulteriore, illusorio. Eppure, secondo Congdon, l'esperienza cristiana non implica una fuga dal reale ma, al contrario, un più duro impatto con esso, in quanto si scontra con la mera violenza che si abbatte sull'uomo. Lo stesso gesto della pittura diventa violento, e colpisce la tavola con un movimento caotico di segni e colori, vòlti ad esporre una tensione tragica che coinvolge tutti gli esseri umani.

La sua pittura, quindi, come quella della maggior parte degli artisti americani del Novecento, è orientata al tentativo di un superamento delle contraddizioni della vita in generale - dell'uomo, in particolare -, legate all'esistenza del male.

Una seconda fase pittorica, successiva alla Conversione di Congdon, - non propriamente temporale - viene allora caratterizzata dall'elemento "interno" (segnato dall'iconografia dell'icona), in cui l'uomo rimane entro se stesso per comprendere la sacralità interiore, e quindi in ultima istanza Dio. Le sue opere diventano interpretazione delle ansie e delle speranze della contemporaneità, tramite una dinamica di morte e resurrezione. I *Crocefissi*, oltre che testimonianza effettiva del suo credo, diventano anche rimedio, *kátharsis*. L'irriducibilità di Cristo, espressa dall'artista in stile astratto e gestuale, evidenzia una forte consonanza con l'arte spagnola²³¹: la sua opera, da questo momento, porta delle impronte sacre non in quanto tratta tematiche religiose, ma in quanto riesce ad alleggerire il cuore, proponendo un attraversamento del dolore della morte, in vista della Resurrezione.

La rete lineare, incisa nella materia, non è più sovrapposta, ma diviene parte integrante delle aree di colore; queste linee pettinate non tracciano più, come un sismografo, i movimenti dell'animo dell'artista, bensì l'energia, la linea di crescita dello strato di pigmento della terra arata. [...] L'interpretazione soggettiva che con tanto fascino lo aveva gravato in anni lontani, viene sacrificata

²³¹ Una possibile analogia con l'arte spagnola potrebbe essere individuata nella influenza dell'arte di Antoni Tàpies, dal quale Congdon potrebbe aver trovato ispirazione nel suo approccio materico e gestuale (critico d'arte che enfatizza questa connessione, soprattutto nei cataloghi delle mostre che cura, è Germano Celant).

in favore di una verità più sublime. L'effetto della realtà sull'animo dell'artista non conta più. Adesso conta solo la dignità, l'eternità del creato.²³²

Nel Novecento, accanto ad uno sviluppo dell'astrazione posta come negazione della rappresentazione del reale - di cui Newman si era fatto interprete di eccellenza -, si rafforza anche, da un altro punto di vista, la consapevolezza che la rinuncia all'aspetto figurativo comporta un oscuramento del livello spirituale nell'arte.

Selz ha accennato alla rassomiglianza fra questi quadri congdoniani e certe opere di Barnett Newman, mettendo in guardia, allo stesso tempo, sulla superficialità di tale rapporto. Congdon si riferisce sempre ad una realtà concreta. Newman si riferisce a realtà radicalmente non percepibili tramite i cinque sensi, a situazioni invisibili quanto lo sono i campi di forza magnetica. [Entrambe le loro modalità artistiche] trovano la loro ascendenza nel *Monaco sulla sponda del mare* di Caspar David Friedrich.²³³

Pur muovendosi nelle chiavi interpretative dell'espressionismo astratto, quindi, Congdon trova il proprio cammino interiore nel sacro, cercando un punto di vista differente per interpretare quella "cattedrale interiore", di cui si fa portavoce.

Le forme architettoniche che egli indaga hanno una relazione specifica con il sacro [...]. D'altro canto, questi luoghi, questi ambienti umani, a loro volta sono portatori delle ferite della storia, e Congdon li accosta con una *pietas* che significa, da un lato, fascinazione per il loro silenzio enigmatico, dall'altro, compassione per l'oblio e la banalità con cui il mondo presente li consegna.²³⁴

Cur Deus Homo (perché Dio si è fatto uomo) è l'interrogativo che qui viene posto al centro, nel tentativo di comprendere perché Dio abbia squarciato la sua esistenza, "contraddicendo" se stesso fino a quel punto. La *kénosis* (etimologicamente, "atto di svuotamento") sembra produrre un vuoto troppo grande per divenire atto di salvezza e,

²³² F. Licht, *L'Altersstil di William Congdon*, in G. Barbieri, *William Congdon e Fred Licht. L'Altersstil tra pittura e riflessione critica*, Rivista Venezia Arti, Università Cà Foscari, Nuova serie 4 - Vol. 31 - Dicembre 2022, p. 107.

²³³ F. Licht, *L'arte di William Congdon*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 107.

²³⁴ R. Balzarotti, *Rappresentare la memoria. La ricerca della salvezza nei simboli redentivi del passato*, in W. Congdon, *Analogia dell'icona*, pp. 42-45.

quindi, per offrire all'uomo l'occasione di una riscoperta interiore; ma, al tempo stesso, è evidente come solo una creatura così profondamente ferita, può voler accogliere la salvezza per l'intera umanità.

È proprio Congdon a sostenere come questo dolore - a primo impatto inconoscibile - possa sorgere solo tramite una dimensione di intensità materica e, quindi, di *corpus* pittorico. È come se, in questa visione, fosse il quadro a doversi adeguare alle esigenze di un colore-forma: «devo uccidere il colore in sé, la materialità del colore perché esso diventi il colore nuovo, colore il cui nome non è più quello della sua convenzionale materialità, ma colore-luce-vita»²³⁵. Conseguentemente a ciò, ogni comprensione che voglia essere tentata delle sue opere deve avere inizio dai suoi materiali e dai suoi strumenti, a partire dalla spatola, unico strumento da lui utilizzato per la stesura del colore. In una poesia l'artista paragona il suo dipingere all'atto di un giocoliere, spiegando come egli «gioca con tre palle, sospese / ed unite in una / immagine di sospensione, / come una sfida / alla legge (della morte) di gravità che / vorrebbe far cadere una di queste palle / e così rovinare il gioco»²³⁶: per Congdon l'obiettivo era, quindi, quello di mantenere sospese le diverse corporeità del colore, trattandole come se fossero le sue emozioni.

Importante è notare, in questo specifico luogo, la superficie su cui Congdon realizza le sue opere: a differenza della tela che è in grado di ricevere, senza ostacolare, la volontà e le intenzioni della mano dell'artista, la tavola - qui usata - trattiene ed evoca il mistero di ogni gesto e pensiero, in quanto ogni movimento viene bloccato dalla superficie.

Dalla “legge” instaurata da questo limite nasce l'opera di Congdon: è sulla tavola che l'artista riesce ad esprimere la consistenza metafisica del mondo. Rovesciando i canoni tradizionali cromatici - per questo la sua viene chiamata “prospettiva rovesciata” -, la tavola da supporto che egli sceglie non è più bianca, ma nera, in quanto va ad enfatizzare il carattere di miseria della propria pittura, rispetto alla tradizione dell'icona. Inoltre, un simile pannello nero, si inserisce tra l'occhio e l'immagine, creando un duplice movimento tra quadro e sguardo.

Il nero dei pannelli, configurandosi con la non-luce, e quindi con la non-vita, nasce dall'esigenza di mettere al centro un colore che si ponga come insieme fisico di tutti i colori che rimandano alla vita e al mondo²³⁷. «All'origine è il fondamento. Il primo

²³⁵ W. Congdon, *Il cantiere dell'artista*, trad. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 1983, p.74.

²³⁶ P. Selz, *William Congdon, un pittore americano*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 29.

²³⁷ Tradizionalmente, il nero e il bianco non vengono considerati come colori, ma come ciò grazie a cui si può rappresentare il più scuro (tenebre) e il più chiaro (luce).

significato simbolico non sta nel colore o nel segno, ma nella dura, opaca, intransitabile materia che li sostiene. [...] La scelta del legno ha per Congdon una portata metafisica»²³⁸.

In tutte le opere il nero trova comunque spazio per sopravvivere, poiché ciò che deve comunicare al fruitore è il senso di vuoto e di profondità abissale: in altre parole, il nero rappresenta lo sguardo primigenio dell'artista, o dello spettatore che, una volta contemplato il quadro, inizia ad avvertire un senso di pienezza. «Mi è stato detto: “una pittura scura, tetra, triste, non mi piace”. Non è che non ti piace è che non la vedi ancora! Perché quello scuro non è il quadro, è solo l'apparenza, apparenza che nasconde la vita che tu non vedi ancora»²³⁹. Possiamo sostenere, per azzardo, che anche per Congdon il nero abbia una valenza negativa; ma, un conto è se lo si intende nel suo utilizzo come colore, un altro è invece se lo si considera come ciò che viene prima della luce simbolica: «la tavola nera riconosce immediatamente la propria miseria rispetto all'icona. Ma, nonostante ciò, la sua consistenza è quella dell'icona e i suoi colori son nostalgia per i baléni di luce di quest'ultima»²⁴⁰.

A partire dalla tavola, emergono a fatica degli squarci colorati: attraverso questi colori, Congdon enfatizza un gesto che trafigge e ferisce la materia, un gesto che fa segno del suo fondamento, un gesto che altro non fa che anticipare le ferite dell'autore. Proprio queste ferite assumono, così, una consistenza metafisica dal momento in cui, incise sulla tavola, non sono più momenti di passaggio, ma “luoghi eterni” dell'anima.

La difficoltà sta nell'individuare la chiave interpretativa della dimensione del nero che, contrariamente a ciò che si pensa, è carico di luce, della sofferenza data da Cristo, e quindi della salvezza: «persino nei *Crocefissi* di tonalità più cupe, la luce, anche se in un'eclissi momentanea, sussiste come inevitabile contrappeso alla tenebra. Non è una luce radiosa ma, come barlume appena percepibile, essa si fa lentamente strada»²⁴¹. Questa bellezza si incarna in un modo così struggente, tale da ferirci e provarci, che risulta impossibile non ammirarla: «certo è la ferita nella bellezza che fa nascere il quadro - fuori questa

²³⁸ M. Cacciari, *William Congdon: analogia dell'icona*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 111.

²³⁹ M. Vallora, «Come se avessi perso un Dio», in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 163.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ F. Licht, *L'arte di William Congdon*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 109.

ferita, c'è solo lo zucchero estetico - “sangue” allora ci vuole - l'arte nasce da, è fatta di sangue»²⁴².

Immobile e compatta è la superficie di una tavola che rivela un limite invalicabile per opera della mano del pittore, andando a testimoniare così l'esistenza di un Altro, che nessuna creatività può oltrepassare. L'immagine che ne deriva non può essere, quindi, sola proiezione dell'io, in quanto il pittore sa di dover obbedire ad una “legge” che lo trascende e che, solo una volta realizzata l'opera, gli potrà appartenere. In questo modo l'artista non fa il quadro ma accoglie questo evento, ritrovandosi, così, a dover liberare tutto ciò che può impedire la possibilità dell'avvenire di un tale incontro. Il quadro di Congdon vive della vita dell'Altro e, di conseguenza, la vita dell'Altro si ritrova ad essere quadro: l'Altro dovrà appartenere necessariamente all'immagine che ne risulta, non l'inverso.

Sebbene possa sembrare un paradosso rispetto ai principi precedentemente evocati trattando di Newman, ciò evoca, invece, problematiche essenziali dell'esperienza pittorica nella sua concezione anti-naturalistica. L'aspetto rappresentativo va in crisi poiché ne è in crisi il fondamento: ora, non si concepisce più la realtà rappresentata come “mio” fenomeno, ma come creatura insieme alle altre, su cui l'artista non può avanzare alcun diritto. Ciò che il pittore coglie non è un fenomeno dipinto dalla sua prospettiva, ma è una realtà che si impone con forza, come fondamento dato dall'incontro con l'Altro. Questo Volto altro è tenuto fermo da una relazione di responsabilità: si è consapevoli di sé e responsabili dell'Altro.

La pittura di Congdon è un tentativo di liberarsi dalla più resistente delle radici, ossia quella del sé: Congdon tenta di perdersi e di sprofondare nel vuoto in quanto, solo smarrendo se stesso, sente di ritrovarsi pienamente, come essere trasfigurato.

«Ogni uomo, guardando al crocefisso, può vedere rispecchiata la propria condizione e la propria vicenda e, nello stesso tempo, percepire come nella grammatica della morte e dell'inferno sia possibile scorgere i bagliori di una promessa di trasfigurazione»²⁴³. Enfatizzando ciò che accadeva con l'*Action Painting*, ossia il porre al centro dell'opera il processo creativo e non il quadro finito, Congdon decise di esaltare ancora di più questo movimento di ricerca, allontanandosi da questa corrente e iniziando un cammino di maturazione umana e artistica - verso un più accentuato realismo: ecco perché sembra

²⁴² S.B. Galli, *William Congdon nell'inferno di Bergen Belsen. In the Death of One*, Biblion, Milano 2021, p. 84.

²⁴³ E. Bianchi, *Dipingere nella carne la via della vita*, in W. Congdon, *Analogia dell'icona*, p. 103.

sbagliato definire il nostro pittore come astratto²⁴⁴. Astrazione e realismo sono due volti della stessa prospettiva: «Non è il quadro che vuole interpretare le cose ma le cose che vogliono esprimere o diventare il quadro. È il quadro che dobbiamo imparare a vedere, guardare, non le cose che stanno nel quadro. Il momento che io dovessi cercare a dire in parole il suo significato, il quadro non c'è più»²⁴⁵.

Non è un caso che l'arte dell'icona, che trova la sua estrema espressione in Congdon, unisce realismo e astrazione in un dramma tra divino e terreno, suggerendo una connessione tra inferiorità - pesantezza umana e terrena -, ed elevazione - leggerezza divina. Questo è, in altri termini, il rapporto paradossale precedentemente citato tra visibile e invisibile, microcosmo e macrocosmo: un «non-luogo nel quale l'invisibile si dà nel visibile, restando invisibile»²⁴⁶.

Il pensiero che costituisce l'opera di Congdon è che non c'è momento in cui Dio Padre e Gesù Cristo siano più intimamente connessi se non nel gesto dell'abbandono, raffigurato nell'icona del crocefisso, in cui si cerca ciò che non si potrà mai possedere, ossia si cerca qualcosa di visibile (vita e speranza) in qualcosa che, per sua stessa definizione, non può esserlo (morte). Gradualmente, le opere dei *Crocefissi* conducono l'uomo ad unire sempre più empaticamente il proprio sentire al supporto materiale, dove la figura rappresentata non è definita dall'artista, ma si presta ad essere interiorizzata dal fruitore: caratteristica delle opere di Congdon, infatti, è che il soggetto, nato materialmente, diventa il riflesso dei sentimenti e della realtà come "avvento".

Importante, in questo peculiare contesto, è capire che l'icona non si sviluppa nella pretesa di rendere visibile l'invisibile, ma nel tentativo, tramite il visibile, di aprire la possibilità al suo al di là, a qualcosa che non può essere ricondotto a semplice materia o segno. L'icona diventa simbolo di quel non-luogo: «attraverso il visibile, l'invisibile si lascia intravedere, contemplare e tale contemplazione trasforma l'uomo di luce in luce, di gloria in gloria: è la divinizzazione»²⁴⁷.

²⁴⁴ L'astrazione fa parte solo del primo momento della sua carriera artistica, quando pone il *focus* unicamente sul tentativo di mettere in dubbio se stesso.

²⁴⁵ M. Vallora, «Come se avessi perso un Dio», in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 163.

²⁴⁶ G. Di Giacomo, *La luce dell'Icona e le Tenebre dei crocefissi di William Congdon*, in *La storia dell'estetica. Ricordando Luigi Russo*, a cura di E. Di Stefano - S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, 2020, p. 104.

²⁴⁷ P. Evdokimov, *Teologia della bellezza, l'arte dell'icona*, trad. it. di G. Da Vetralla, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2017, p. 22.

Il bisogno di riprendere ad avere a che fare con l'icona, quindi, nasce da una vera e propria ferita che di fronte a queste opere emerge nell'individuo: la ferita nella Bellezza rivela, qui, il suo aspetto positivo, nella costante richiesta di sguardi Altrui, fino a giungere alla trascendenza divina. Congdon, nel corso della sua carriera artistica, ha rinunciato al pilastro fondamentale dell'artista moderno, ossia quello di essere l'assoluto creatore delle sue opere: la sua viene definita come una "prospettiva creaturale", in cui egli non ha né il privilegio, né il potere di determinare un esito specifico dell'opera. L'artista diventa *medium*, in quanto si stacca fisicamente dal suo quadro. Le sue opere non sono fatte, ma nascono dal sentimento che suscitano nel fruitore. «L'arte è l'espressione più clamorosa concessa da Dio all'uomo perché si manifesti Lui-quale-Egli-è, e noi, come saremo, in Lui»²⁴⁸.

Vorrei invitare a leggere la pittura di Congdon come l'itinerario di un uomo di dolore, di un cittadino del dolore, perché sa che è nel dolore la vera città dell'uomo; che visita o che compie il grande viaggio per diventare cittadino del mondo e per riconoscere in ogni città, in ogni narrazione, in ogni cultura, quella verità del dolore da cui nasce anche la gloria dell'uomo.²⁴⁹

Tutta la verità acquista senso nel crocefisso come corpo morto per la salvezza di tutti. In questa dimensione d'attesa, la distanza tra se stessi e il corpo di Cristo fa dell'esperienza del dolore un'esperienza d'amore assoluto; la morte di Cristo non è intesa come momento determinato spazio-temporalmente, ma come ciò che accade sempre e ovunque.

E così, guardando nell'interiorità di sé e dell'uomo in generale, Congdon riconosce un Volto che racchiude tutti gli altri, un Volto che riesce a condensare umano e divino in una rappresentazione estetica, in quanto Dio si fa luce all'interno di ciascuna anima: «i volti che Congdon incontra e accoglie stanno sul fondamento di cui abbiamo parlato, e con la sua stessa forza: non fenomeni, che l'occhio e la mente dell'artista dipingono secondo le proprie prospettive, ma realtà che si impongono, eventi indiscutibili, luoghi eterni dell'anima»²⁵⁰.

²⁴⁸ W. Congdon, *Arte, mistero di Dio nel creato*, Istra, Milano 1976, p. 4.

https://congdonfoundation.com/admin/media/documents/15423312032014_Arte%20Mistero%200di%20Dio%20nel%20creato.pdf (consultato in data 3 maggio 2024).

²⁴⁹ G. Testori, *Corriere della sera*, 1983.

²⁵⁰ M. Cacciari, *William Congdon: analogia dell'icona*, in G. Barbieri (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, p. 113.

L'opera nasce solo quando l'uomo stesso diventa espressione della realtà, e non della sua reinterpretazione sublimata, ideale, poiché l'arte ricrea le emozioni umane e l'essere umano può soltanto perdersi in esse.

4. Un parallelo tra Agostino e Barnett Newman

Come si è potuto osservare da quanto fin qui è stato esposto, il tema dell'estetica ha sempre contraddistinto la riflessione filosofica²⁵¹ e, nonostante il lasso di tempo molto ampio, possiamo trovare degli elementi comuni in Agostino e Newman. Ciò nonostante, sembra non esserci un consenso comune tra tutti gli studiosi, di come, seppur non indispensabile, il rapporto tra filosofia ed estetica risulti essere un rapporto naturale, e quindi anche più importante, in certe circostanze, di aspetti politici, economici o sociali. Non a caso, nel 1800 Friedrich Schelling pose, andando contro la maggior parte dei filosofi contemporanei, la filosofia dell'arte come pilastro portante del pensiero filosofico in generale, e come mezzo per trasformare la società.

Con uno sguardo retrospettivo, infatti, appare chiaro che l'uomo ha fin da sempre percorso la sua via al fine di realizzare il suo compimento finale, ossia la manifestazione della Verità di Dio, mantenendo sempre fisso lo sguardo sulla Sua immagine, come perfezione di ogni bellezza e verità.

La domanda su che cosa sia l'estetica, deve essere una domanda diversa rispetto ogni altra questione determinata ma, al tempo stesso, deve pur sempre indagare circa ciò che accade nell'esperienza. Anche la domanda filosofica si trova in quel luogo non separato dall'esperienza ma che, per una comprensione assoluta, necessita di riferirsi a qualcosa che sta altrove. Estetica e filosofia, quindi, devono anche prendere le distanze dal sapere già, dal sapere cristallizzato e tradizionale, per cogliere il senso dato dall'esperienza interiore, tramite la scoperta e la creazione di bellezza: è con la vera bellezza, infatti, che l'uomo subisce un cambiamento e che può toccare così la sua interiorità. Agostino è molto chiaro nel conferire importanza ad un cammino che, attraverso la bellezza della realtà sensibile, possa condurre egli stesso e il resto degli uomini a quel mondo interiore dello spirito, per poi giungere a Dio. Azzardando, forse, si può sostenere come questo cammino di ricerca sia un cammino pedagogico, dal momento in cui l'essere umano non può vivere senza le bellezze che ci circondano e che hanno un carattere di rimando. La concezione secondo la quale si è attorniti da bellezza che, come specchio, riflette l'immagine di Dio, ossia la totalità del mondo a partire da una visione interna, non va a rendere meno potente

²⁵¹ Obiettivo, in questo peculiare luogo, è quello di mostrare che una filosofia risulta essere tale solo se al tempo stesso si ritrova ad essere già un'estetica, in quanto tenta di delineare quelle condizioni che trascendono l'esperienza sensibile. Il problema, però, rimane quello di capire se sia lecito parlare di una condizione estetica, come filosofia, in riferimento ad una esperienza generale o se deve essere riferita ad un determinato oggetto.

o addirittura ingannevole l'immagine stessa di Dio: al contrario, va ad enfatizzare uno spettacolo della perfezione divina. Inoltre, tramite questa contrapposizione tra la pluralità infinita dei punti prospettici degli esseri umani - espressione del mondo fenomenico -, e l'unità centrale della potenza divina, si va ad ammettere la distinzione tra una conoscenza limitata e una conoscenza infinitamente perfetta; si va così a creare una connessione necessaria tra microcosmo umano e macrocosmo divino.

Interessante concezione, fornita da Vito Mancuso in *La via della bellezza* (2018), è la visione della sorgente interiore come spazio concavo, vuoto e accogliente, un non-luogo distaccato da sé, come se la bellezza interiore di un essere umano fosse relazionata al rapporto che l'io ha con una realtà concepita come più "grande" di sé.

Agostino, nel corso del suo cammino estetico-filosofico, supera il materialismo che gli aveva impedito, in un primo momento, di cogliere il mondo spirituale per compiere un vero e proprio oltrepassamento delle realtà terrene del microcosmo, a Dio. Per lui, la bellezza spirituale coincide con la bellezza della sapienza: «partendo dal movimento e dal divenire, dalla contingenza, dall'ordine e dalla bellezza del mondo si può giungere a conoscere Dio come origine e fine dell'universo»²⁵². A partire dalla sua Conversione, Dio diventa per Agostino, oltre che Verità, Eternità e Amore, anche il "Padre della Bellezza": è per questo che la realtà sensibile e le opere artistiche devono essere conosciute con l'interiorità poiché esse, attraverso l'anima, evocano il richiamo a ciò che ci sovrasta.

Da questa concezione nasce quell'appello insistente in Agostino a non fermarsi al mondo sensibile, all'animo umano o all'arte, ma a trascendere tutto per risalire alla fonte stessa della bellezza. Umanamente, l'arte inizia ad essere percepita in modo divino, come ciò che riesce a far uscire l'individuo dalla propria solitudine per ottenere una connessione tra la sua interiorità e il divino.

Nel Novecento, come si è potuto osservare infatti, a prevalere fu una concezione di estetica basata sui sentimenti interni dell'uomo in cui il pittore dà inizio alla rappresentazione della propria sacralità, ponendosi in contatto con l'Altro, tramite immagini e sentimenti che lo animano.

Ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora interiormente bello, fa come lo scultore di una statua che deve diventare bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appare la bella immagine; così, anche tu leva il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante

²⁵² *Catechismo della Chiesa cattolica*, n. 32.

https://www.vatican.va/archive/catechism_it/pls1c1_it.htm (consultato in data 19 maggio 2024).

[...]. Se tu sei diventato completamente una luce vera [...] fissa lo sguardo e guarda: questo soltanto è l'occhio che vede la grande Bellezza.²⁵³

Sia l'arte che la filosofia iniziano ad avere a che fare con il valore supremo, con ciò che è sacro; sembra non esserci modo migliore per suggerire e avvicinarsi alla presenza divina. Lo spazio sacro è così ricreato nell'interiorità, quale sostituzione del mondo alla precedente presenza divina. Quando i sentimenti suscitati nell'anima umana incontrano le opere d'arte, il risultato in arte si traduce paradossalmente con il sublime, ossia con ciò che attrae e insieme respinge. L'aspetto interessante dell'opera d'arte sublime è quel rimando a ciò che non si trova immediatamente nell'aspetto visibile, ma rimanda a qualcosa di nascosto che comporta un accrescimento dell'essere.

I migliori esponenti americani [...] erano capaci di trasmettere una emozione intensamente percepibile che sfiorava le profondità dell'intimo. Si trattava di una tendenza rischiosa, perché l'enfasi sul sentimento aveva la tendenza a escludere il contenuto intellettuale. [...] Bisognerebbe dire che si tratta di attingere un sentimento attraverso un contenuto intellettuale. Le nuove opere hanno dunque carattere filosofico.²⁵⁴

Opere d'arte e opere filosofiche sono produzioni umane e assumono un valore molto più elevato nel momento in cui vengono considerate come prodotti di individui storicamente collocati, aventi determinati scopi e sentimenti, che cercano di comunicarli tramite qualcosa di concreto. Ovviamente, è giusto sottolinearlo, se da un lato l'azione estetica deriva dalla volontà di rappresentare spontaneamente i sentimenti dell'artista, dall'altro lato deve esserci un'azione etica (canoni artistici) che vada a limitare questa spontaneità e che, al tempo stesso dia forma alla sua libertà espressiva. È per questo motivo che la figura del "genio artistico", quale individuo che attribuisce nuovi canoni all'arte è così importante, proprio perché la ricerca di nuove forme di espressione coincide con la necessità di nuove modalità di espressione del proprio sé: l'azione estetica è validata dalla possibilità soggettiva di seguire quei canoni, proprio come nel caso dell'azione etica. Ed è anche per questa ragione, quindi, che l'aspetto più importante delle opere d'arte è l'impatto che hanno sulla nostra esistenza e l'esperienza che ne facciamo come esseri razionali e sensibili. Alcuni individui, infatti, sentono l'impulso nel porre la

²⁵³ Plotino, *Enneadi*, I, 6,9.

²⁵⁴ B. Newman, *The Tiger's eye* (1948), in B. Newman, *The sublime is now*, p. 37.

loro abilità manuale al servizio di un'indagine dell'essere che va in una direzione trascendentale. Nonostante la dimensione della bellezza esista già da sempre in natura, tramite la *téchne* avviene una dinamica di trasfigurazione che nasce da ciò che la realtà provoca nell'animo dell'artista, ossia da ciò che la coscienza ordinaria non è in grado di cogliere. Tutta l'estetica assume l'opera d'arte come oggetto sempre in rapporto ad uno spettatore, anche quando apparentemente, l'opera scinde dal soggetto.

Anche Barnett Newman invita lo spettatore a contemplare le sue immense opere d'arte nel tentativo di giungere al vero sé e, conseguentemente, avvicinarsi a Dio in quanto, è nel sentimento del sublime che viene garantito il legame tra arte e Bene, tra bellezza del mondo e forza interiore che si apre a se stessa e agli Altri. Il valore trascendentale che viene dato all'esperienza estetica newmaniana consiste - ha spiegato lo stesso artista - nel determinare nel fruitore un accrescimento del sentimento del proprio essere; ciò avviene nella dimensione fisica del *sense of place*, in quanto l'alterità radicale dell'opera favorisce nel soggetto la percezione della propria individualità e, simultaneamente, della connessione con l'Altro.

Altro fattore che possiamo trovare sia nell'estetica che nella filosofia è la questione sull'esistenza del male e la ricerca e comprensione della verità: entrambe hanno una dimensione rivelatrice - come portatrice o svelatrice di verità -, in quanto offrono al fruitore l'invito di uno sguardo privilegiato per andare oltre se stesso, alla ricerca dell'invisibile. Quest'ultimo è quell'infinito che non può mai essere colto dai sensi - e per questo provoca una sensazione di spaesamento -, anche se si vorrebbero adeguare ad esso - provocando così una forte attrazione: questo irraggiungibile provoca nell'uomo una perenne tensione che lo costringe ad uscire fuori da sé, trascendendo la realtà, per rientrare più propriamente in se stesso. Così, la tensione creata dalle *zips* nelle tele di Newman può essere duplice: esse possono prolungarsi all'infinito senza incontrarsi mai (tensione), o possono incontrarsi solo all'infinito (serenità). Ciò che però risulta chiaro è che l'infinito è proprio ciò che è stato promesso all'essere umano. Ma, sebbene l'uomo, in quanto essere finito, non riesca fino in fondo a comprendere la totalità dell'universo, egli può sempre appoggiare sulla concezione paradossale di "equilibrio contrastato" di chi cerca di raggiungere l'infinito ordine, riscontrabile solo nella natura divina. L'uomo, infatti, da sempre ricerca quell'orizzonte infinito con il quale si scontra, in quanto non è in grado di afferrarlo in piena luce.

Inoltre, solo accettando di dover fare i conti con il problema del male, la ricerca della bellezza, e quindi della verità, si traduce in qualcosa di più elevato ma, paradossalmente,

cresce la conflittualità per il dolore che la vita contiene²⁵⁵: bisogna «concentrare l'attenzione su questi due misteri che costituiscono i poli estremi dell'universo vivente: da una parte il male, dall'altra la bellezza»²⁵⁶.

Bellezza e Verità, infatti, sono intimamente connesse tra di loro - e ciò lo si può notare nel momento in cui la prima si pone come via che può portare alla seconda: l'essere dell'opera d'arte vive di quel paradosso della dimensione di illuminazione e di non-nascondimento originario della verità. Infatti l'estetica, proprio come la filosofia, si concentra sulle condizioni di comprensione della verità, sul senso dell'esperienza e non su meri oggetti empirici. Di conseguenza, azzardando, si può sostenere come una filosofia è tale solo se, contemporaneamente, è anche estetica, solo se si indagano quelle condizioni trascendentali dell'esperienza interiore.

È chiaro che, dopo tali proposte, risulta necessario dire che, pensare ad un'estetica che sia necessariamente filosofia deve implicare il riferimento ad un'esperienza generale e non specifica: qui, si potrebbe aprire un largo dibattito nel momento in cui, in caso contrario, l'esperienza individuale eliminerebbe qualsiasi preoccupazione per la costruzione di uno spazio intersoggettivo. È vero che si è esaltato, fino a questo momento, l'esperienza che il singolo fa ma, al tempo stesso, la riedificazione dell'interiorità necessita di un rapporto con il mondo, Dio, e quindi con l'Altro: è, infatti, solo accettando all'interno del soggetto la molteplicità di un'esperienza, insieme è corporea, sensoriale ed estetica, che è possibile salvare le differenti prospettive morali.

In un certo senso, è come se il nostro mondo interiore avesse sempre bisogno della bellezza Altra, in quanto la profondità della nostra percezione estetica viene misurata dalla profondità con cui entriamo in contatto con il male e con il sacro. La realtà a priori viene dunque sentita come un limite che deve essere superato, trafiggendola fino ad ottenere un'apertura istantanea: cercando, quindi, di ridurre una cristallizzazione della realtà, si va a creare un "gioco ermeneutico" in cui tutti i punti di vista hanno la medesima rilevanza.

²⁵⁵ È importante sottolineare che affermare la vera interiorità non significa cessare di vedere il male intorno a sé, è l'esistenza dell'essere umano ad essere una vera e propria antinomia, proprio perché il sublime che ci fa comprendere la bellezza, evoca sempre anche il male.

²⁵⁶ F. Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, trad. it. di G. Brivio, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 6.

Parte III

Ricerca estetica come ricerca etica

1. Tentare di sostenere il peso della vita

Come conclusione di questo elaborato, risulta interessante chiedersi, in relazione all'opera d'arte, se il merito della sua dimensione valutativa vada attribuita all'opera stessa, o se questa varia in base al suo svelarsi, davanti ciascun spettatore. A ben vedere, però, il valore sembra sconfinare al di là dell'opera d'arte: «è nell'opera, ma è altrimenti dall'opera. Non comparirebbe senza l'opera, ma si manifesta non tanto in essa, quanto attraverso di essa, [...] non prenderebbe esistenza per noi»²⁵⁷. Davanti ad un'opera sublime, la sensazione che il fruitore prova è quella di sentirsi, in qualche modo, elevato in un'altra dimensione; il valore che emerge dall'opera sembra, quindi, riuscire ad illuminare la via dell'interiorità, della Verità e, in generale, della salvezza.

Una dimensione fondamentale da rintracciare nell'opera d'arte, infatti, è l'aspetto assiologico, relativo al suo valore relazionale ed esistenziale²⁵⁸. Ogni opera d'arte è soggetta a valori, i quali le appartengono come proprietà intrinseca e ne sottolineano le caratteristiche etico-estetiche che può rappresentare. Comunemente il valore viene definito nei termini di bellezza ma, inconsciamente, lo spettatore può avvicinarsi ad esso tramite la dimensione trascendentale, oltrepassando la mera misura estetica e materiale, e diventando qualcosa di divinizzato, tramite il sentimento del *sacrum*. «Parlando di concretizzazione etica abbiamo in mente proprio la qualità di [...] grandezza puramente spirituale, che vince la tragicità della situazione di cui siamo testimoni»²⁵⁹. Nel momento in cui si inizia a pensare all'esperienza estetica come esperienza etica - ossia come esperienza filosofica concentrata sulle problematiche e sui valori umani -, quei contenuti artistici cui lo spettatore è portato ad ammirare diventano riferimento di esperienze etiche, metafisiche e religiose concrete: da una "estetica dell'io" ci si sposta, così, verso un'autentica costruzione intersoggettiva²⁶⁰. Ogni essere umano ha una particolare

²⁵⁷ W. Stróżewski, *Intorno al bello*, p. 71.

²⁵⁸ Nell'estetica e nella filosofia dell'arte contemporanea, la questione artistica è passata dal "che cosa è bello" al "che cosa rende un'opera d'arte significativa". Sulla base del clima storico-culturale e delle nuove esigenze dell'uomo, l'indagine sulla bellezza ha subito una traslazione dalle sue proprietà estetiche all'esperienza soggettiva del trasporto estetico.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 45.

²⁶⁰ In altri termini, quello che si sta cercando di indagare in questo specifico luogo è se il termine estetica possa rimandare ad un'apertura verso l'Altro, o se si rimanga confinati all'interno del proprio io. Come Sartre scrive in *La nausea*, l'Altro è un aspetto inevitabile e costitutivo dell'esistenza umana, il quale non ha un'essenza cristallizzata e definita, ma dipende dallo stato emozionale e situazionale del soggetto. (J.P. Sartre, *La nausea*, trad. it. di L. Magazzeni, Einaudi, Torino 1955).

sensibilità estetica che può produrre un effetto negativo sul suo carattere morale, andando così a determinare gusti e scelte moralmente criticabili.

Compito della ricerca contemporanea è quello di interessarsi sempre più a legittimare l'applicazione di categorie estetiche per l'analisi di problemi etici, soprattutto in campo biomedico. Uno dei concetti, che si vuole qui far risaltare, è l'importanza della riabilitazione all' "estetica della cura"²⁶¹, enfatizzando la comprensione del valore umano e della percezione dell'arte: in quanto soggetti morali si scopre, così facendo, che il linguaggio valutativo è ricco di significati artistici. Nella branca della filosofia consolidata a partire dagli anni '70, oggi denominata "etica clinica", concezioni a cui spesso si fa riferimento sono "relazione confortevole", "sofferenza interiore", "morte degna", ricavando questi termini da un utilizzo tradizionalmente estetico: questi, sembrano rappresentare diverse scene di uno spettacolo artistico, che in ultima analisi risulta essere quello della vita. Inoltre, così facendo, «si riconosce la rilevanza di metafore estetiche per qualificare la bontà morale di una decisione di fine [o inizio] vita»²⁶². La componente estetica non va a sovrapporsi a quella ordinaria come accidente ma, proprio da essa deriva il suo ruolo essenziale in tutti quei processi sociali, e non solo, che vedono l'essere umano al centro.

Al tempo stesso, però, il problema non riguarda solamente l'uso non pienamente consapevole di termini estetici per comportamenti umani, ma riguarda soprattutto il fatto che, al fine di una costante tutela, la dimensione estetica dell'etica viene sempre più sostituita e implementata da un'idea di moralità come sistema completo di leggi, obblighi e diritti, volti a dettare un comportamento, concepito come "corretto".

La questione che qui può sollevarsi spontaneamente è se un comportamento che può essere definito corretto, o moralmente giusto, possa sussistere davvero e se la condizione di sofferenza può acquistare un significato assoluto, oppure - ed è quello che si vuole enfatizzare - se assume una posizione relativistica, avendo assoluto rispetto per la profondità di ciascun essere umano.

Così come il rapporto tra opera d'arte e spettatore, necessario è riconoscere e comprendere l'ermeneutica dei singoli fattori che l'essere umano presenta, considerati nella loro visione totale, andando a negare quella lotta che ha sempre visto il primato della

²⁶¹ Per "estetica della cura" Gregory Bateson fa riferimento alla sensibilità nei rapporti relazionali, al sentimento di rispetto e responsabilità, al valore assoluto della bellezza e della irripetibilità dell'essere umano e della vita. (Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di G. Madonna, *La psicoterapia attraverso Bateson. Verso un'estetica della cura*, Franco Angeli, Milano-Roma 2014).

²⁶² P.M. Cattorini, *Suicidio? Un dibattito teologico*, Claudiana, Torino 2021, p. 171.

componente soggettiva o di quella oggettiva: esse non esistono più separatamente. Non esiste, infatti, una proporzionalità oggettiva misurabile a partire dalla sofferenza vissuta “soggettivamente”. La ricerca moderna e contemporanea di una nozione “oggettivistica” della dignità - al fine di evitare spostamenti sul piano “soggettivo” -, ha portato diversi pensatori all’esclusione di soluzioni moralmente ed antropologicamente più coerenti. Ammettendo di sapere cosa potrebbe essere giusto, non si può comunque conoscere a priori cosa sia bene²⁶³, così come, parallelamente, l’esperienza estetica può essere interiorizzata solo nel momento del suo avvenire: «è dal caso che bisogna partire, non dalla regola, se si vuol dare una valutazione etica di una situazione ricorrente»²⁶⁴. Si assiste, così, alla necessità di allontanarsi da sistemi di pensiero che hanno come obiettivo umano la delineazione di un orizzonte di senso definitivo e unico.

Per quanto la medicina odierna abbia aumentato il suo potere sulla malattia, si è allontanata sempre maggiormente da una guarigione di tipo etico-estetica, perdendo il *focus* sul valore assoluto dell’essere umano²⁶⁵, e quindi sulla sua dignità: concentrandosi unicamente su un continuo prolungare la malattia, si è andati nella direzione di rendere non-dignitosa la conclusione dell’esistenza del singolo, provocando in lui un’offesa all’identità morale. La principale cartina tornasole adottata nella cultura odierna sembra essere quella di restituire una verità oggettiva all’osservatore (al paziente), dimenticandosi di quel medesimo orizzonte dell’opera d’arte che porta invece il fruitore

²⁶³ In Francesco (J.M. Bergoglio), *Amoris Laetitia. Esortazione apostolica sull’amore nella famiglia*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 2016, art. 304, si legge l’importante affermazione: le norme generali non possono abbracciare assolutamente, nella loro formulazione, tutte le situazioni particolari; d’altro lato, ciò che fa parte di un discernimento pratico davanti a una situazione particolare non può essere elevato al livello di una norma. Nella stessa enciclica Papa Francesco richiama in tal senso le parole di Tommaso: «sebbene nelle cose generali vi sia una certa necessità, quanto più si scende alle cose particolari, tanto più si trova indeterminazione. [...] In campo pratico non è uguale per tutti la verità o norma pratica rispetto al particolare, ma soltanto rispetto a ciò che è generale; e anche presso quelli che accettano nei casi particolari una stessa norma pratica, questa non è ugualmente conosciuta da tutti. [...] E tanto più aumenta l’indeterminazione quanto più si scende nel particolare». (Tommaso, *Summa Theologiae* I, q. 94, art. 4). In quanto il meglio si differenzia da persona a persona, l’interrogativo sulla strada da perseguire deve essere contestualizzato e applicato in base alla persona e alla condizione cui ci troviamo ad assistere.

²⁶⁴ P.M. Cattorini, *Suicidio? Un dibattito teologico*, p. 103.

²⁶⁵ Una problematica della medicina odierna è il suo tendenziale riduzionismo: nel tentativo di combattere maggiormente la malattia, la medicina ha dovuto ridurre sempre di più il suo oggetto, interessandosi ad un corpo concepito come mero oggetto empirico. «Per spiegare scientificamente un fenomeno [...] occorre distanziarsene e studiarlo attraverso l’applicazione del metodo. In questo modo, però, non se ne coglie la verità più profonda». F. Turollo, *L’etica di fine vita*, Città Nuova, Roma 2010, p. 17.

a vivere un'esperienza della propria esistenza come sublime: non è un caso che il corpo vivente e senziente sia al centro dei sentimenti e piaceri estetici dell'essere umano.

Lo sfondo trascendentale entro cui si colloca il sublime prefigura, quindi, una tensione etica. Etica ed estetica sono ormai diventate totalmente compenstrate, e questo a causa della struttura ordinata dell'universo e dell'uomo, il quale si trova all'interno di un mondo che converge ad un Principio trascendentale e interno all'essere umano.

Non è un caso che sia le esperienze estetiche, sia quelle morali, e quindi la tendenza a differenziare tra cose belle e brutte, e tra cose buone e cattive, non si basino sulla ragione ma su un sentimento di approvazione o rifiuto circa le azioni o i rapporti con l'Altro. Con ciò, non si vuole dichiarare che una tale concezione sostenga unicamente la sensibilità estetica come proprietà per giungere ad una valutazione etica, ma di come il *focus* estetico-etico per la costruzione del carattere, e quindi di riconoscenza della propria anima, diventi costitutivo: «il concetto di bello assume [...] uno strettissimo rapporto col bene in quanto, che fine che merita di essere scelto per se stesso, subordina a sé ogni altra cosa come mezzo»²⁶⁶.

L'anima, come espresso da Agostino, attraverso un movimento dalla realtà empirica all'"interiorità oggettiva", tende all'Assoluto, riuscendo a legittimare così i giudizi sulla verità e sulla bellezza. Nel suo rapporto con il bene, infatti, l'anima supera il dovere, ossia non fa il bene per via di una costrizione, bensì entra in una relazione di tipo estetico, in quanto ne è affascinata; così facendo, sentire etico e sentire estetico vanno a coincidere. Nel momento in cui l'anima ritorna alla sua peculiare interiorità, essa abbandona e rinuncia alla volontà personale per giungere ad aderire spontaneamente ad un disegno più grande, realizzandolo con "leggerezza". Si tratta, quindi, di porre l'attenzione su che cosa consista un tale disegno e, soprattutto, come evocarlo assumendo una posizione differente, rispetto ogni caso specifico.

Si è visto chiaramente come, mentre il bello presuppone il senso comune, il sublime richiede il senso morale, quale principio primo che non può essere dedotto da altri principi, proprio come risulta impossibile dedurre il sublime. Il bello risulta quindi, in questo specifico luogo, insufficiente a garantire un legame simbolico con la moralità, in quanto si trova distante dal buono, mentre il sublime garantisce il legame tra arte e morale. E così come il sublime regala una sensazione di pienezza al fruitore, nel momento in cui la tensione etica diventa un movimento continuo, si verifica una realizzazione compiuta

²⁶⁶ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, p. 545.

interiore, come un alcunché di molto vicino alla pienezza, nella sua via verso la “verità della vita”.

L’etica applicata, quindi, può mostrare molti parallelismi con la critica d’arte, in quanto entrambe reclamano una sorta di dedizione alla vita e obbligano il critico a giustificare e ad essere coerente con le proprie valutazioni. Il punto centrale di questo parallelismo vuole essere, in questo lavoro, la concezione di essere umano, di anima intesa come “esecuzione irripetibile” che, nella valutazione etica si traduce nell’esperienza di verità ontologica di un soggetto. La sfida è riuscire a presentare la condizione di vita dell’essere umano come un sentire e un vivere che diventano espressione di empatia: è come descrivere una cattedrale ad un cieco²⁶⁷, non in termini architettonici ma come ciò che permette di provare stupore di fronte allo spettacolo del mondo. Una “cattedrale” diventa quindi metafora di un sentimento difficile da esprimere a parole, eppure sempre visibile nella sua più intima bellezza: è forse proprio questo elemento che può aprire lo sguardo su nuove prospettive, consentendo l’emergere di ciò che, in prima battuta, non si è in grado di vedere.

Nel momento in cui la tensione etica diventa un movimento dialettico, si verifica una realizzazione compiuta interiore, come un alcunché di molto vicino alla pienezza, nella sua via verso la “verità della vita”. Dire la verità, infatti, significa rispettare la dignità dell’Altro, e assumersi la responsabilità per sé e per gli altri.

L’interrogativo qui, da un punto di vista estetico, sembra essere se l’essere umano, in quanto soprattutto essere sociale, è in grado di seguire la strada della bellezza etica seguendo l’imperativo kantiano - lontana da condizionamenti di tipo intersoggettivo o da circostanze esterne -, o se lo spirito della collettività e del “problema” dell’Altro è così forte da lasciare aperta la possibilità di mentire. Dire la verità è qualcosa di moralmente ed eticamente corretto ma, di per sé, non risulta mai sufficiente, in quanto importante è osservare il fine ultimo al quale tende - nell’atto in sé, infatti, non ci sono mai tutte le ragioni del singolo evento. È qui che diventa più complicata la questione: essere responsabili oltre che di se stessi anche dell’Altro e della verità che lo andrà poi a rappresentare come singolo. La verità intesa come verità dei principi etici diventa verità

²⁶⁷ R. Carver, in *Cattedrale* (2014), narra di un uomo che, nell’intrattenere un amico non vedente della moglie, si trova a spiegargli come sia fatta una cattedrale. L’unica possibilità di raccontare ciò è attraverso un sentire comune che, in questo caso, è nel gesto di disegnare insieme. Il disegno non risolve ovviamente il problema dell’impossibilità della visione ma, la condivisione del gesto delle mani porta a superare il disallineamento comunicativo e i pregiudizi del protagonista.

dell'etica presa nelle vicende singolari, ossia con enti in divenire e soggetta ad interpretazioni.

Sartre, in *L'essere e il nulla* (1946), osservava che solo chi è autentico è in grado di assumersi la responsabilità di essere ciò che è e di riconoscersi libero di essere quella determinata persona; una volta venuto al mondo è responsabile delle verità che decide di sostenere, di trascurare e di cogliere. Nel contesto attuale, però, viene dimenticato questo lato di ricerca di vulnerabilità dell'uomo, a favore di un'applicazione di competenze formali e convenzionali. La realtà che circonda attualmente l'essere umano è mutata per opera dello sviluppo rapido dei nuovi processi, comportando un cambiamento della prospettiva antropologica, e quindi un cambiamento delle vecchie categorie morali con cui viene inteso il significato stesso di essere umano. Lo sviluppo della ricerca, soprattutto in un contesto di continuo cambiamento come quello attuale, dovrebbe sempre riconoscere la rilevanza di metafore estetiche, dando così valore umano al semplice dato scientifico.

Il soggetto è sempre all'altezza di ciò che gli può accadere nel corso della propria vita, proprio perché è libero di scegliere come affrontarla e libero di darle un senso. Presupposto questo, il percorso deve essere volto in direzione di un'etica della cura e dell'ascolto altrui: è proprio dall'esser consapevoli di ciò che prende avvio quella dimensione di responsabilità verso l'Altro. Ovviamente, punto sul quale si vuole mettere enfasi, è solo in secondo luogo il risultato del processo, poiché, a reggere l'intera "cattedrale" è la costruzione del processo stesso, di accompagnamento al peso dell'esistenza e della vita del soggetto che si ritrova, in primo luogo, a partecipare al cammino decisionale. Essenziale è quindi porre al primo posto il significato che illumina il grado di proporzionalità delle ragioni messe in atto, svelandone così l'atteggiamento morale, e, soprattutto, il significato che viene dato alla vita, nel momento in cui questa si trova in condizioni di sofferenza. La pulsione verso il ni-ente dell'esistenza assume la posizione di una sorta di disinvestimento dal singolo, come se il male assumesse un fascino prezioso che deve essere scoperto e interpretato.

In un dialogo con Evodio²⁶⁸, Agostino lo interroga su quale valore, per lui, sia più elevato tra il vivere e l'esser coscienti di vivere, e la risposta fu la seconda. Si è spettatori

²⁶⁸ Agostino, *De Libero Arbitrio* I, 7.16 - 7.17, trad. it. di R. Melillo, Città Nuova, Roma 2011. *A.* - Chi dunque è cosciente di vivere, non è privo di pensiero. *E.* - È conseguente. *A.* - Ora le bestie vivono e, come è emerso, son prive di pensiero. *E.* - È chiaro. *A.* - Conosci dunque, e avevi detto di no, che non ogni vivente è cosciente di vivere, quantunque è necessariamente vivente l'essere che è cosciente di vivere. *E.* - Per me non v'è più dubbio. Continua verso il tuo obiettivo. So con certezza che altro è vivere ed altro esser coscienti di vivere. *A.* - Quale ti sembra più elevato? *E.* - Certamente la coscienza di vivere.

di un'etica al servizio della verità dell'uomo e di ciò che lo circonda esteticamente, come tentativo di riconoscere un volto della propria interiorità. Se è vero che nell'etica clinica cattolica si è sempre accettato il destino dell'uomo senza ulteriori interventi, è anche vero che nella società odierna il medico ha in sé il compito di portare l'uomo a vivere al meglio quello che ne rimane di questa vita. E per quanto il concetto clinico si distacchi lentamente, l'accompagnamento e la speranza umana si fa strada nel tentativo di condividere parte del peso della propria esistenza con l'Altro.

Conclusione

Le questioni antropologiche sin qui riportate ed analizzate hanno una valenza non solo estetica, ma anche etica, in quel tentativo di uscire da se stessi, per rientrarvi, poi, più consapevolmente, riconoscendo il volto dell'interiorità.

L'essere umano è un microcosmo, un mondo limitato che per sua natura tende al peccato, al dolore e alla sofferenza ma che, a causa del sublime che per natura porta implicito in sé, tende all'Assoluto come possibilità di rinascita e consapevolezza. Una tale ricerca di significato risulta essere un viaggio affascinante, quanto spaventoso, poiché vanno ad instaurarsi dialoghi tra aspirazione - desiderio di elevarsi -, e fragilità umana - riconoscimento della vulnerabilità umana. La ricerca verso l'alto e la vertigine sono elementi paradossalmente fondamentali in questo specifico luogo:

Chi tende continuamente «verso l'alto» deve aspettarsi prima o poi d'essere colto dalla vertigine. Che cos'è la vertigine? Paura di cadere? Ma allora perché ci prende la vertigine anche su un belvedere fornito di una sicura ringhiera? La vertigine è qualcosa di diverso dalla paura di cadere. La vertigine è paura del vuoto sotto di noi che ci attira, che ci alletta, è il desiderio di cadere, dal quale ci difendiamo con paura.²⁶⁹

L'idea metafisica sulla quale si vuole porre l'attenzione, quindi, è una realtà non in sé e per sé, concepita in modo oggettivo e razionale, ma una realtà che è relazione di interiorità e mondo, tramite uno sguardo purificato, senza una selezione preconettuale.

L'opera di Agostino rappresenta un profondo viaggio nell'interiorità umana, esplorando le dinamiche del male, del peccato e della grazia, proponendo un luogo di conflitto e ricerca di verità che, nello *status* attuale delle cose, riesce a porre sempre nuovi interrogativi esistenziali. L'interiorità, tramite questa sua implicita unione con il sentimento del sublime, si allontana da quella concezione che la riteneva priva di importanza, diventando centro di dialogo con se stessi e con Dio.

Se è vero che il sublime deve la propria origine ad un sentimento iniziale di "dolore" in cui, solo in un secondo momento, subentra un sentimento di piacere, causato dallo stupore di fronte a ciò che è inesprimibile, è anche vero che la profondità abissale della natura umana - ossia ciò che non può essere razionalmente controllato - entra in scena da parte nostra, a noi solo accessibile, sebbene sia sottratta alla nostra stessa consapevolezza

²⁶⁹ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, p. 71.

e al nostro stesso sguardo. In quell'elemento accessibile solo all'anima, l'uomo si ritrova a dover cercare Dio nel mondo spirituale, incontrando il centro della concezione e dello studio di tutta la realtà creata, e ponendo tra parentesi tutte le argomentazioni cristallizzate della tradizione precedente. Tramite questo itinerario si è potuto osservare come, finché si ricerca la spiegazione unica, universale, non si potrà mai uscire da quel conflitto che vede l'essere umano prigioniero del proprio stesso fardello: quest'ultimo deve essere reinterpretato tramite la legge dell'armonia e della composizione, nel tentativo di creare cattedrali a partire dalla propria interiorità.

È a causa di questo bisogno dell'essere umano che Barnett Newman utilizza la sua arte, tramite lo spazio infinito e il colore, per ricercare l'assoluto e invitare il fruitore ad immergersi in un dialogo interiore profondo. Quel senso dell'esistenza che Agostino suggeriva di ricercare tramite un dialogo con se stessi e con Dio, ricercando un significato più profondo nella vita, qui è promosso da un'osservazione filosofica del senso dell'esistenza in un vero e proprio incontro tra opera e spettatore.

Memoria e realtà, corpo e anima, pesantezza e leggerezza: «ma davvero la pesantezza è terribile e la leggerezza è meravigliosa? [...] Il fardello più pesante è quindi allo stesso tempo l'immagine del più intenso compimento vitale».²⁷⁰

All'apparenza ci sembra di essere davanti ad una conclusione paradossalmente insostenibile, eppure la consapevolezza del nostro peso interiore, può renderci liberi da esso, dandoci la possibilità di superarlo e di connetterci con il Bene Assoluto.

Un dramma umano si può sempre esprimere con la metafora della pesantezza. [...] Sopportiamo o non sopportiamo questo fardello, sprofondiamo sotto il suo peso, lottiamo con esso, perdiamo o vinciamo. [...] Il suo non era un dramma della pesantezza, ma della leggerezza. Sulle [sue] spalle non era caduto un fardello, ma l'insostenibile leggerezza dell'essere, [poiché] [...] ciò che dà un senso al nostro comportamento è sempre qualcosa che ci è totalmente sconosciuto.²⁷¹

²⁷⁰ *Ivi*, p. 15.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 136 - 137.

Riferimenti bibliografici

Letteratura primaria:

Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, trad. it. di E. Gandolfo, Città Nuova, Roma 2005.

Agostino, *Confessioni*, trad. it. di C. Carena, Mondadori, Milano 2012.

Agostino, *De Civitate Dei*, trad. it. di L. Alici, La Scuola, Brescia 1984.

Agostino, *De Libero Arbitrio*, trad. it. di R. Melillo, Città Nuova, Roma 2011.

Agostino, *De Ordine*, trad. it. di G. Bonelli, Città Nuova, Roma 2010.

Agostino, *De Quantitate Animae*, trad. it. di R. Ferri, Officina di Studi Medievali, Palermo 2004.

Agostino, *De Trinitate*, trad. it. di G. Catapano - B. Cillerai, Bompiani, Milano 2012.

Agostino, *De Vera Religione*, trad. it. di N. Cipriani, Morcelliana, Brescia 2022.

Agostino, *Soliloqui*, trad. it. di O. Grassi, Bompiani, Milano 2002.

Congdon W., *Analogia dell'icona*, R. Balzarotti (a cura di), G. Barbieri (a cura di), P. Biscottini (a cura di), Electa, Milano 2005.

Lyotard J.F., *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, trad. it. di F. Sossi, Eunitria, Napoli 2023.

Lyotard J.F., *Il postmodernismo spiegato ai bambini*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987.

Lyotard J.F., *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, trad. it. di E. Raimondi, F. Ferrari, Lanfranchi, Milano 2001.

Newman B., *All'origine della nuova astrazione*, trad. it. di S. Esengrini, Marinotti Edizioni, Milano 2019.

Newman B., *The sublime is now*, trad. it. Di V. Birolli, Abscondita, Milano 2010.

Newman B., *Barnett Newman: Selected writings and Interviews*, J.P. O'Neill (a cura di), Univ of California Press, California 1992.

Rosmini A., *Del divino nella natura*, P.P. Ottonello (a cura di), vol. 20 della *Edizione Nazionale e Critica delle Opere di Antonio Rosmini*, curata dall'Istituto di Studi Filosofici di Roma e del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, Città Nuova, Roma 1991.

Rosmini A., *Teosofia (1859-1874)*, F. Tadini (a cura di), Bompiani, Milano 2011.

Rosmini A., *Frammenti di una storia dell'empietà (1834)*, Città Nuova, Roma 2019.

Rosmini A., *Introduzione alla filosofia (1849)*, P.P. Ottonello (a cura di), vol. 2 della *Edizione Nazionale e Critica delle Opere di Antonio Rosmini*, curate dall'Istituto di Studi Filosofici di Roma e del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, Città Nuova, Roma 1978.

Rosmini A., *Psicologia*, V. Sala (a cura di), voll. 9 - 9/A - 10 della *Edizione Nazionale e Critica delle Opere di Antonio Rosmini*, curata dall'Istituto di Studi Filosofici di Roma e del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, Città Nuova, Roma 1988.

Rosmini A., *Teodicea (1845)*, U. Muratore (a cura di), vol. 22 della *Edizione Nazionale e Critica delle Opere di Antonio Rosmini*, curata dall'Istituto di Studi Filosofici di Roma e del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, Città Nuova, Roma 1977.

Sciacca M.F., *L'interiorità oggettiva (1989)*, N. Incardona (a cura di), Marsilio, Venezia 2019.

Sciacca M.F., *Ontologia Triadica e Trinitaria*, Martoriati, Milano 1972.

Letteratura critica:

Alici L., Piccolomini R., Pieretti A., *Il mistero del male e la libertà del possibile: lettura dei dialoghi di Agostino, Atti del V seminario del Centro di Studi Agostiniani di Perugia*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1994.

Barbieri G. (a cura di), *William Congdon 1912-1998: nei luoghi del mondo*, TerraFERma, Treviso 2008.

Barbieri G., *William Congdon e Fred Licht. L'Altersstil tra pittura e riflessione critica*, Rivista Venezia Arti, Università Cà Foscari, Nuova serie 4 - Vol. 31, 2022.

Bartalesi L., *Antropologia dell'estetico*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Belgrad D., *The culture of spontaneity: improvisation and the arts in Postwar America*, University of Chicago Press, 1998.

Bellelli F., Gabbi G., *Profezia e attualità di Antonio Rosmini*, Edizioni Rosminiane, Stresa (VB) 2016.

Bettetini M., *Agostino. Ordine, musica, bellezza*, Rusconi, Milano 1992.

Bettetini M., *Introduzione a Agostino* (2008), Laterza, Roma-Bari 2011.

Bettetini M., *La misura delle cose. Struttura e modelli dell'universo secondo Agostino d'Ippona*, Rusconi, Milano 1994.

Boyer C., *Sant'Agostino*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1946.

Cattorini M., *Suicidio? Un dibattito teologico*, Claudiana, Torino 2021.

Cheng F., *Cinque meditazioni sulla bellezza*, trad. it. di G. Brivio, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

Conte P., *Il sublime astratto*, Johan & Levi Editore, Milano 2023.

De Monticelli R., *Introduzione*, in Agostino, *Confessiones*, Garzanti, Milano 1991.

De Simone G., *Le vie dell'interiorità. Percorsi di pensiero a partire dalla riscoperta contemporanea dell'interiorità*, Cittadella Editrice, Assisi 2011.

Di Stefano E. (a cura di), Tedesco S. (a cura di), *La storia dell'estetica. Ricordando Luigi Russo*, Aesthetica Edizioni, 2020.

Evdokimov P., *Teologia della bellezza, l'arte dell'icona*, trad. it. di G. Da Vetralla, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2017.

Fitzgerald A.D., *Augustine through the ages: an encyclopedia* (1999), trad. it. di Alici L., Pieretti A. (A cura di), Città Nuova, Roma 2007.

Galli S.B., *William Congdon nell'inferno di Bergen Belsen. In the Death of One*, Biblion, Milano 2021.

Gilson É., *Introduzione allo studio di Sant'Agostino* (1983), trad. it. di C.V. Venanzi, Marietti, Genova 2020.

Girons B.S., *Fiat Lux. Una filosofia del sublime* (1993), Aesthetica edizioni, G. Lombardo (a cura di), trad. it. di C. Calì, R. Messori, Parigi 2003.

Greenberg C., *Il luogo dell'arte oggi. La crisi della pittura da cavalletto*, trad. it. di R. Balzarotti, G. Barbieri, Jaca Book, Milano 1988.

Hamman J.G., *Aesthetica in nuce*, trad. it. di A. Pupi, Bompiani, Milano 2001.

Heidegger M., *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone* (1952), F. Volpi (a cura di), H. Mörchen (a cura di), Adelphi, Milano 1997.

Lucie-Smith E., *Arte oggi: dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, Milano, Mondadori, 1976.

Madonna G., *La psicoterapia attraverso Bateson. Verso un'estetica della cura*, Franco Angeli, Milano-Roma 2014.

Maletta S., D. Mazzola, D. Simoncelli (a cura di), *Practical rationality e Human difference*, Mimesis, Milano 2022.

Mancuso V., *La via della bellezza*, Garzanti, Milano 2018.

Marion J., Tardivel É., *Fenomenologia del dono*, C. Brentari (a cura di), Editrice Morcelliana, Brescia 2018.

Maso S., *Providential Disorder in Plato's Timeo*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, 2018.

Maturo A. (a cura di), P. Conrad (a cura di), *Salute e società. La medicalizzazione della vita*, Franco Angeli, Milano 2009.

Mazzocut-Mis M. (ed.), *Estetica della fruizione, sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Lupetti, Milano 2008.

Michael Schreyach, *Barnett Newman's "Sense of space": a noncontextualist account of its perception and meaning*, Duke University Press, Durham 2013.

Mints M.L., *Abstract Expressionism: works on paper*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992.

Mondolfo R., *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica* (1956), La Nuova Italia, Firenze 2012.

Pagani P., *Appunti sulla specificità dell'essere umano*, Venezia 2009.

Pagani P., *La geometria dell'anima. Riflessioni su matematica ed etica in Platone*, Orthotes, Napoli - Salerno 2012.

Pagani P., *Rosmini e l'organismo delle scienze in Profezia e attualità di Antonio Rosmini*, F. Bellelli (a cura di), G. Gabbi (a cura di), Edizioni Rosminiane, Stresa 2016.

Pagani P., *Studi di filosofia morale*, Aracne, Roma 2008.

Perissinotto L., *Agostino e il destino dell'Occidente*, Carocci, Roma 2000.

Pieretti A., *Interiorità e intenzionalità. Atti del IV Seminario del centro di studi agostiniani di Perugia*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1993.

Pinotti A., *Il primo libro di estetica*, Einaudi, Torino 2022.

Raimo G., *Materiali di estetica*, Università degli studi di Milano, 2022.

Reise B., *Primitivism in the Writings of Barnett B. Newman: A Study in the Ideological Background of Abstract Expressionism*, Columbia University, New York 1965.

Sciacca M.F., *La filosofia morale di Antonio Rosmini*, U. Muratore (a cura di), Roma 1999.

Schiller F., *Del sublime* (1793), trad. it. di L. Reitani, Abscondita, Milano 2018.

Sciuto I., *Dire l'indicibile. Comprensione e situazione in S. Agostino*, Francisci, Padova 1984.

Strózewski W., *Intorno al bello*, A. Czajka (a cura di), G. Cunico (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018.

Sylvester D., *Interviews with American Artists*, Yale UP, Londra 2001.

Soliani G.P., *Trascendentalità del principio di non contraddizione. Rosmini tra tradizione e modernità*, Città Nuova, Roma 2016.

Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, Aesthetica, Milano 2019.

Turoldo F., *L'etica di fine vita*, Città Nuova, Roma 2010.

Sitografia:

Cappellini P., *Aisthesis. Rivista on-line del seminario permanente di estetica (pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico)*, 2008/I,
<https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/about>

Casotto U., *Meeting "Amicizia fra i popoli"*, Rimini 2024,
<https://www.meetingrimini.org/eventi-totale/lessenziale-e-visibile-agli-occhi-il-giro-del-mondo-di-william-congdon/>

Catechismo della Chiesa cattolica, n. 32,
https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p1s1c1_it.htm

Congdon W., *Arte, mistero di Dio nel creato*, Istra, Milano 1976,
https://congdonfoundation.com/admin/media/documents/15423312032014_Arte%20Mistero%20di%20Dio%20nel%20creato.pdf

Newman B., *Letter to Alfred M. Frankfurter*, in ARTNEWS, vol. LX, n. 3, maggio 1961

-

E. Panofsky, *Letter to Henry A. La Farge*, in ARTNEWS, vol. LX, n.2, aprile 1961,
<https://www.artnews.com/>

Testori G., *Corriere della sera*, 1983,

<https://giovannitestori.it/scritti-e-messe-in-scena/nella-pittura-di-congdon-linno-alla-creazione>

Altre opere citate:

Arielli E., *Farsi piacere. La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.

Carver R., *Cattedrale*, trad. it. di R. Duranti, Einaudi, Torino 2014.

Cortella L., *Storia della metafisica. Dalle origini greche a Hegel*, Cafoscarina, Venezia 2020.

Francesco (Bergoglio J. M.), *Amori Laetitia. Esortazione apostolica sull'amore nella famiglia*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 2016.

Gadamer H.G., *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.

Gargani A. G., *Sguardo e destino*, Laterza, Roma-Bari 1988

Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, Paoline Editoriale Libri, Milano 1999.

Goodman N., *Vedere e costruire il mondo*, trad. it. di C. Marletti, Laterza, Roma-Bari 2008.

Kundera M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, trad. it. di G. Dierna, Adelphi, Milano 1985.

Panofsky E., *Il significato nelle arti visive*, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 2010.

Pareyson L., *Estetica e metafisica*, trad. it. di F. Tomatis, Morcelliana, Brescia 2022.

Plotino, *Enneadi*, trad. it. di G. Faggin (a cura di), R. Radice (a cura di), Bompiani, Milano 2000.

Sartre J.P., *La nausea* (1938), trad. it. di L. Magazzini, Einaudi, Torino 1955.

Simmel G., *La cornice* (1902), D. Ferrari (a cura di), A. Pinotti (a cura di), Johan & Levi Editore, Milano 2018.

Tommaso, *Summa Theologiae vol. 1*, F. Fiorentino (a cura di), Città Nuova, Roma 2018

*Al mio relatore, il professor Paolo Pagani, che dal primo istante di questo percorso ha rappresentato per me una vera e propria guida, e non ha mai smesso di essere dalla mia parte.
Alla sua immensa pazienza, ai suoi consigli, a tutte le conoscenze che dona, e al suo sguardo protettivo.*

*Alla mia psicologa, che si è fatta specchio e lanterna, mostrandomi come non si debba correre,
ma insegnare allo sguardo a curare il dolore.*

*A mia mamma e mio papà che, nella pienezza del cuore, ci credono più di quanto faccia io,
e che da sempre fissano il loro sguardo su ogni mio passo.*

A mio fratello, Nicola, linfa essenziale e costante presenza e protezione, ad un passo da me.

*Ai miei zii, Loredana e Lodovico, che, senza farmene accorgere,
sono sempre al mio fianco nel vedere ciò che mi riserva il mondo.*

Spero di potervi rendere sempre fieri.

A quello che è necessario, anche se fa paura.

Al non sentirsi abbastanza.

Al vento che «porta con sé tutto, anche il dolore più profondo».

A quanto si rallenta per provare a ricominciare a vivere, agli strappi lungo i bordi.

Alle incertezze, a tutti i nonostante, alla paura di non farcela.

Alle anime fragili che ho incontrato nel periodo più buio. Al nostro lottare insieme, in silenzio.

A Chi ha «illuminato le pareti in questa camera».

*A Chi mi ha mostrato la paradossale semplicità della vita,
dove ogni cosa che accade sarà accaduta, nulla più.*

*A Chi mi ha vista come fiore di loto, che sboccia nello stagno fangoso
ma rimane un bellissimo fiore immacolato.*

*A Chi mi ha fatto capire qual è la vera valenza del principio di non contraddizione,
restandomi vicino.*

*A Chi, nonostante tutto, non mi ha mai mollata
ma ha sempre cercato di insegnarmi a vedere in quella crepa, la perfezione imperfetta.*

A coloro che sanno.

All'insostenibile leggerezza.

Alla versione più fragile e forte di me stessa.

Sara