

PER UNA ESTETICA DELLA RELAZIONE

Il ruolo dell'Arte

Ivano Spano
Università di Padova

Secondo Heidegger (*Essere e tempo*) ciò che caratterizza la struttura fondamentale dell'esserci (*Dasein*) non è la semplice esistenza, ma quella relazione originaria in cui l'uomo e il mondo si trovano in un inscindibile intreccio: «L'esserci – per Heidegger – è sempre consegnato al sentimento della propria situazione», del proprio sentirsi situato nel mondo che è il suo mondo, volta a volta in modi determinati (storici). L'esistenza ha sempre, quindi, una tonalità emotiva e rappresenta l'originaria e costitutiva apertura al mondo e questo sentimento precede ogni comprensione conoscitiva. Per questo l'uomo è spinto a interpretare il mondo, a incontrarvi «esperienze vissute», oggetti che lo possono nutrire, minacciare, aggredire, gratificare e che entrano così nella sua «cura».

In questo senso l'esserci nel mondo dell'uomo è originariamente una presenza «ermeneutica» (interpretativa) e «storica» (trasformativa), non è «fisica» cioè né biologica (il fuori), né psicologica (il dentro). Queste ultime categorie sono essenzialmente conoscitive e sorgono in dipendenza o grazie alla scoperta originaria del mondo dovuta alla semplice tonalità affettiva, emotiva.

Potremmo chiamare la verità dell'originaria relazione dell'essere nel mondo del soggetto come relazioni segniche di natura cosmico-emozionale. È a queste relazioni che mira in generale il segno dell'arte che è, ancor prima di mezzo di comunicazione, una scrittura, un testo scritto, cioè un microcosmo.

Per questo l'arte è la più diretta e specifica manifestazione «conscia» dell'immenso deposito delle relazioni emotive originarie, cioè dell'universo emozionale delle parole e dei segni che precedono la distinzione tra esterno e interno, oggettivo e soggettivo, corpo e mente, logos ed eros, scienza e filosofia, scienza e arte ovvero la rottura dell'unità del mondo.

L'arte, quindi, manifesta il legame, la relazione indistruttibile e irrinunciabile dell'uomo con le sue radici ed esprime le interpretazioni originarie, la collocazione cosmica costitutiva dell'uomo e del mondo. Perciò essa è un fenomeno ben più ricco e, a suo modo, più «vero» di quanto l'estetica (cioè la dottrina filosofico-intellettualistica del bello) possa comprendere e dire.

Analogamente nessuna «logica», nessuna scienza, in senso stretto, potrà mai esaurire il significato delle interpretazioni cosmiche-umane da cui il mito ha tratto la stupefacente ricchezza e pregnanza delle sue immagini. Per tutto ciò, inoltre, l'arte non è «pratica», non è «utile», ma non perché attività di evasione, ma perché la sua attività per l'essere umano è ben più originaria di ogni altra

pratica. Il luogo dell'arte (microcosmo) è, infatti, il luogo stesso del mondo (macrocosmo), così come è nel terreno dell'inconscio che la coscienza trova luogo e, con essa, il mondo degli oggetti.

Quando, verso la metà dell'Ottocento, fu assicurato il trionfo della scienza e della tecnica, l'arte si trovò in una situazione completamente nuova, mai verificatasi nella sua storia precedente.

Quale dominio oggettivo poteva ancora rimanerle se l'accesso alla realtà e alla verità era riservato, in maniera incontrastata, alla scienza? Se «io» e mondo, soggetto e oggetto, ideale e materiale non potevano più essere riuniti all'interno di un unico campo conoscitivo, se la fede nella trascendenza era sbiadita, come poteva l'arte assolvere ancora al suo compito precedente di tradurre in immagini questa unità, questo elemento numinoso (stato d'animo, sentimento o consapevolezza, al di là della ragione, al di là del buono e del bello, di qualcosa di misterioso e divino) e, in tal modo, servire alla trasfigurazione del sensibile o al fondamento del mondo?

Si può intendere, allora, l'intera storia dell'arte come un grande tentativo di rispondere a questa domanda con sempre nuovi slanci e punti di partenza.

Contro la rottura della relazione soggetto/oggetto ad opera dell'avvento della scienza, Martin Heidegger (*Saggi e discorsi*) avanza una definizione di arte come "trasfigurazione dell'unità mitica del mondo", ridando significato a quella relazione recuperando l'unità della natura dell'uomo e il senso della sua stessa esistenza. Di fatto esistere vuol dire letteralmente "star fuori", un "essere esposto" al mondo esterno.

Il recupero della funzione dell'arte come trasfigurazione dell'unità mitica del mondo è al centro dell'opera di Paul Klee, a cui ci riferiamo come momento esemplificativo-conclusivo del nostro discorso.

Klee collega il mitico che gli espressionisti avevano cercato con quella struttura della soggettività che troviamo nell'arte astratta. I suoi quadri sono pieni di figure della nascita e della morte, del ciclo della vita e intrecciano uomo, animale, pianta, monte, mare, fiume in una connessione cosmica universale.

Tutto ciò che non è umano è personificato miticamente, tutto ciò che è materiale è ideale e viceversa, tutto è numinoso, simbolico e riguarda qualcosa di sovraordinato a un fondamento originario dell'essere. Così afferma (*Teoria della forma e della figurazione*): «io comincio secondo logica con il caos[...] Il caos è una condizione mitica originaria del mondo».

In Klee compaiono tutte le polarità di origine mitica, nella loro relazione e unità: caos-cosmo, disordine-ordine, buono-cattivo, religioso-profano, femminile-maschile, statico-dinamico, sotto-sopra...

Mitica è anche la descrizione del rapporto tra soggetto e oggetto. Per Klee l'oggetto diventa il «tu», acquista tratti personali come avviene dovunque nel mito, per cui Klee non dice che l'«io» cerca la sua relazione con il «tu» come oggetto ma che l'io e il tu cercano tali relazioni. Ma, è proprio questa la dimensione fondamentale della relazione, quella che Karl Kerényi (*Il rapporto col divino, 1991*) chiama la condizione fondamentale della “simmetricità” al fine che ci sia relazione.

Nella concezione stessa dell'oggetto si dà una totalizzazione: la realtà si compone come fatto relazionale tra io e tu, tra soggetto e oggetto dove soggetto e oggetto trovano una reciproca determinazione (non è a caso che il fisico Werner Heisenberg nel saggio *Fisica e filosofia* afferma come “le stesse caratteristiche del reale sono poste in essere dal soggetto”). Tutto questo non poteva non portare Klee, di fronte alla natura terribile, diabolica, del mondo attuale, a superare, anche attraverso il contributo dell'arte, l'aspetto deformato del mondo attuale stesso.

L'andare al di là non significa, allora, che pensare e ripensare a nuove epifanie che risolvano tale deformazione storica nella somiglianza con la grande creazione originaria.

Per questo dipinge, come egli stesso dichiara, “mondi possibili”.

Ora, le esperienze rivoluzionarie autentiche dell'arte moderna riflettono aspetti della crisi spirituale contemporanea o semplicemente della crisi della conoscenza.

Ma ciò che interessa è il fatto che si possa trovare, a volte pur nella stravaganza o incomprensibilità delle opere moderne, la possibilità di una gnosi (conoscenza) iniziatica, di un «mondo nuovo» che si possa ricostruire partendo dalle rovine attuali.

Tutto ci porta a credere che la riduzione degli «universi artistici» allo stato primordiale di materia prima è soltanto un momento di un processo più complesso, così come nelle concezioni cicliche delle società arcaiche e tradizionali il «caos», la regressione di tutte le forme nell'indistinto della materia prima, sono seguite da una nuova creazione, da una nuova cosmogonia.

Quando, allora, il fascino e dominio della scienza si affievoliranno, probabilmente l'arte farà ritorno, a poco a poco, alla sua precedente convinzione che possa esserle assegnata una dimensione nella realtà oggettiva, e non soltanto soggettiva, e che non sia necessario, da parte sua, difendere questa dimensione in una sorta di rivolta contro quella del mondo scientifico, recuperando i significati della realtà tutta (uomo e natura) e la bellezza del suo essere un sistema di relazioni.