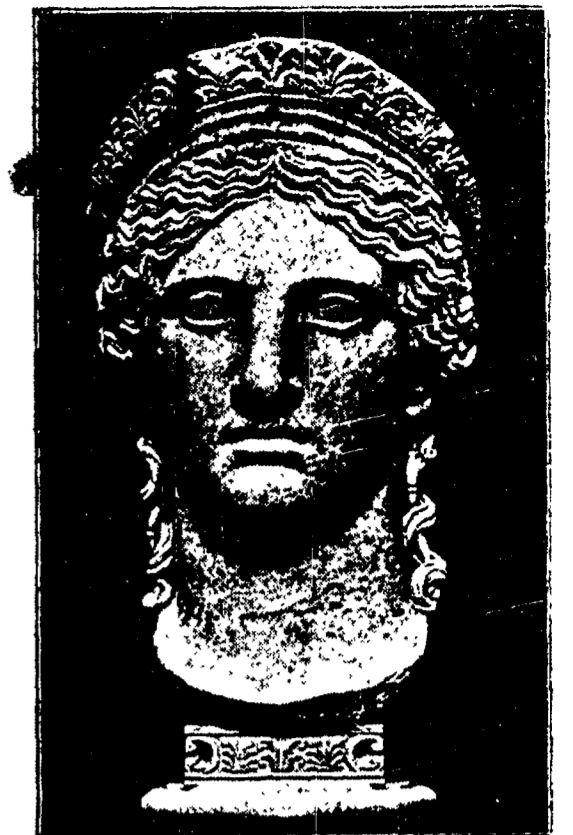
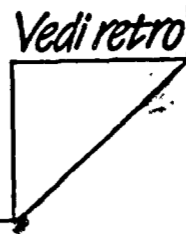


Dopo
il successo di «Linea verde» si moltiplicano i programmi su natura e ambiente
Una moda o un reale interesse ad informare?

Rod Stewart
in concerto all'Arena di Verona: il biondo rocker scozzese diverte e trascina il pubblico con la sua musica energica e la grinta di sempre



CULTURA e SPETTACOLI

L'arte, un gesto segreto

Quell'incontro infelice fra idea e forma

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Non esiste un unico sentimento sublime, ma tanti, tutta una famiglia, una generazione intera di sentimenti sublimi. Ricamo, per un momento, il romanzo di questo «genos». Sull'albero genealogico detto delle «facoltà dello spirito», la genitrice è una «sensazione», uno stato della facoltà del piacere e del dolore, come il genitore. Ma il padre è contento, la madre infelice. Il figlio sublime sarà sentimentamente contrariato, contraddittorio, dolente e soddisfatto. Il fatto è che nella genealogia delle facoltà dette «di conoscenza» (in senso lato, in tanto che i poieri del pensiero si rapportano agli oggetti) i genitori vengono da due famiglie estranee. Lei è «facoltà di giudicare», lui «ragione». Lei è artista, lui moralista. Lei «riflette», lui «determina». La legge morale (paterna) si determina e determina il pensiero ad agire. La ragione vuole dei buoni figli, esige di generare delle massime morali giuste. Ma la madre, l'immaginazione, riflette, libera non sa far altro che dispiegare forme, senza regole predeterminate, e senza scopo conosciuto, né conoscibile.

Nel suo legame con l'intelletto, «prima» di incontrare la ragione, poteva accadere che questa libertà di «forme» si trovasse all'unisono con il potere di regolare, e che da questo incontro nascesse una felicità esemplare. Ma in ogni caso, nessun bambino. La bellezza non è il frutto di un contratto, ma il fiore di un amore e, come tutto ciò che non è stato concepito per interesse, passa.

Il sublime è figlio di un incontro infelice, quello dell'idea con la forma. Infelice perché questa idea si mostra così poco concessiva, la legge (il padre) così autoritario, così incondizionato, il riguardo che egli esige così esclusivo, che questo padre non se ne fa niente del consenso che può ottenere, sia pure attraverso una deliziosa rivalità, dall'immaginazione; egli esige il suo «ritrarsi». Scarta le forme, o le forme si sciolgono, si decompongono, perdono ogni proporzione in sua presenza. Egli

secondo la vergine volata alle forme senza riguardi per il suo lavoro. Esige solo riguardo per se stesso, per la legge e la sua realizzazione. Non ha nessun bisogno di una bella natura. Gli serve imperativamente un'immaginazione violata travolta, sposata. Lei morirà partorendo il sublime. Crederà di morire.

C'è dunque nel sublime un elemento di riverenza che gli viene dalla ragione, suo padre. Tuttavia l'«Erhabenheit» (il sublime) non è la stessa cosa dell'«Erhebung» (lo sporgere), dell'«Erhabenheit», la prominenza, la superiorità della legge. La violenza, il «coraggio» è necessario al sublime, esso si ottiene con lo strappo, col rapimento. Mentre la riverenza, semplicemente si sottrae, si porge. L'immaginazione deve essere violentata perché è attraverso il suo dolore, attraverso la mediazione della sua violazione che si ottiene la gioia di vedere, o intravedere, la legge. Il sublime «ci rende quasi intuibili la superiorità della destinazione razionale della nostra facoltà di conoscere sul potere più grande della sensibilità». È questo «piacere (...) non è possibile che attraverso la mediazione di un dispiacere.

Il lutto che la riverenza dovuta alla legge comporta non è che la faccia oscura della riverenza, ma non il suo mezzo. Il Sé grida perché la sua volontà non è santa. Non è necessario alla riverenza che il Sé gridi. È un fatto di finitudine. La riverenza non si misura in sacrifici. La legge non ti vuole male, non ti vuole niente. Al contrario il sublime vuole la tua sofferenza. Esso deve produrre dolore. È «contro-fineale», Zweckwidrig, «inappropriato». E non è che ancora più sublime per questa ragione. A lui occorre la «presentazione», che è compito dell'immaginazione, sua madre, e la «spresunzione», quella malattia innata che nasce dalla volontà servile, per manifestare la loro nullità secondo il metro della legge. (Dal libro, inedito in Italia, *Leçons sur l'antiquité du sublime*. Copyright: Edition Gallée, Parigi).

Seminario sulla bellezza L'impossibilità del filosofo di definire un non concetto, un affetto, un sentimento

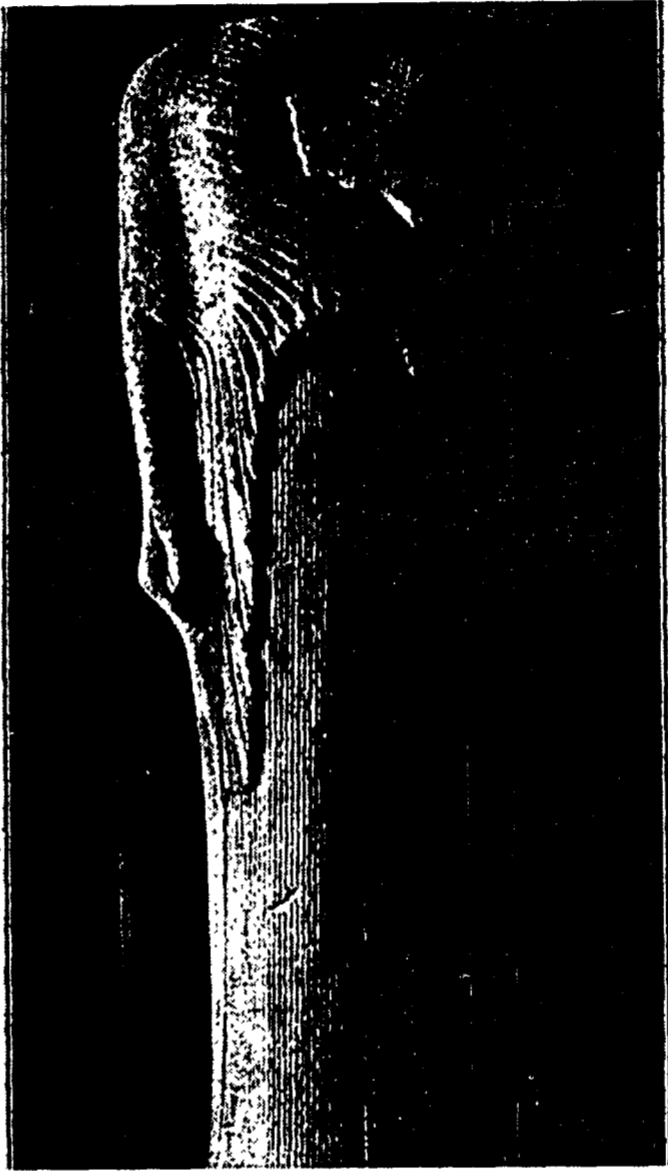
L'artista dal canto suo se vuole esprimere un'autentica creatività deve essere quasi passivo

CRISTIANA PULCINELLI

NAPOLI. «Ciò che chiamiamo bellezza non è niente, non esiste, se «esistere» vuol dire essere nello spazio e nel tempo, essere constatabile. Kant diceva che la bellezza non è un predicato dell'oggetto, cioè non è una proprietà dell'oggetto. Dire che questo tavolo è bello non è uguale a dire che è grigio. Dov'è, allora, la bellezza? È nel sentimento, nell'affetto che l'oggetto può procurare (e non è detto che lo procuri necessariamente) a colui che lo percepisce». Jean-François Lyotard ci porta subito al cuore del problema, senza paura di lanciarsi a fronteggiare uno dei nodi più difficili della filosofia. Negli ultimi anni, dice Lyotard, i filosofi sono stati portati a tornare intorno alle opere d'arte, molto più di quanto non accadesse un secolo fa. Ma c'è una difficoltà enorme a scrivere su un'opera «perché la filosofia si trova a lavorare senza una concezione, e quando cerca di lavorare con i concetti non riesce a cogliere la bellezza di un'opera. Ma se il filosofo lavora senza concetti, rimane un filosofo». Da questo punto di vista, non si trova in una situazione migliore lo storico dell'arte, che fa un lavoro senz'altro importante, ma il cui scopo «non è spiegare la bellezza, bensì collocare l'opera in un contesto sociale, culturale così come si può fare con un qualsiasi altro avvenimento. L'arte è trattata in questo caso come un avvenimento

culturale. Se invece si vuole fare un commento sulla base di concetti, siano essi marxisti, psicoanalitici, semiotici, strutturalisti o altro, non si coglierà la bellezza. Un approccio semiotico, per fare un esempio, si può applicare ad un'opera bella e ad una non bella e non spiega la loro differenza». In due giornate di studio a Napoli, chiamato dall'Istituto Suor Orsola Benincasa, il filosofo francese ha lavorato sodo, occupandosi prima del bello e poi del sublime, proprio come Kant nella *Critica del Giudizio*. E il riferimento a Kant è costante negli interventi di Lyotard, che da anni ormai ha indirizzato la sua riflessione sulla rilettura del criticismo. Giovedì scorso, il filosofo ha aperto la prima giornata di una serie di incontri dal titolo accattivante (opera del vecchio Dörner) «Che cosa sia la bellezza, non so». Un'arena - questo il sottotitolo - di arte e filosofia, e cioè un modo per far incontrare artisti (Daniel Buren) e filosofi (Lyotard), senza l'intermediazione di critici e storici dell'arte. Venerdì, invece, «i luoghi del sublime», una tavola rotonda con Lyotard sempre al posto d'onore per parlare del suo ultimo lavoro sul sublime, e studiosi italiani a porre domande.

Il bello e il filosofo, dunque. «Se si fa l'ipotesi che la bellezza dell'opera d'arte sia dovuta in fondo ad un gesto segreto, di cui l'artista spesso



Qui accanto l'era di Samo. In alto la testa della splendida scultura

non è consapevole, ma che ha lasciato fare, mettendosi in una situazione di quasi-passività per far sì che avvenisse, allora il filosofo non può discutere usando concetti, può solo tentare di fare anche lui un gesto nella sua scrittura. Deve smettere di essere filosofo e farsi scrittore. Lo scrittore, infatti, lavora con e contro le parole, così come il pittore lavora con e contro il colore. Che

cosa significa, qui, lavorare? «Non intervenire in modo attivo, perché l'azione è piena di pregiudizi, ma abbandonare ciò che sappiamo per far avvenire qualcosa di cui non sappiamo niente. Questa è la creatività». Daniel Buren, dall'altra parte dell'arena, risponde a Lyotard: «L'artista». Lo scrittore, infatti, lavora con e contro le parole, così come il pittore lavora con e contro il colore. Che

se tutto ciò non scorre il lavoro, allora è qualcosa in più, qualcosa di straordinario. Ma se io penso che la bellezza stia camuffando qualcosa a cui tengo di più, sicuramente farò in modo che scompaia. Quando la bellezza appare, non deve disturbare ciò che ci sembra più importante». Di che natura è il piacere estetico? Riprendiamo Kant, dice Lyotard. Nell'analisi

del bello ci dice che il piacere estetico è dovuto alla possibilità di un'armonia tra la presenza di due capacità del pensiero: l'immaginazione, cioè la facoltà di mostrare, presentare, un qualcosa e l'intelletto, la capacità di concepire e collegare attraverso regole. «Ciò che costituisce la felicità del bello è una sorta di promessa di unità, di matrimonio tra immaginazione ed intelletto, ma l'importante è che rimanga una promessa, perché quando il matrimonio avviene, se cioè il dato viene classificato sotto un concetto, allora abbiamo un giudizio di conoscenza e non un giudizio estetico». Dunque: la meraviglia del bello è la meraviglia del pensiero che scopre di potersi intendere con se stesso al di fuori delle condizioni di conoscenza. C'è però un altro sentimento, anch'esso estetico, ma di natura diversa dal bello: il sublime. Il mio interesse per il sublime è nato perché mi è sembrato che Kant elaborasse proprio ciò che io ho tentato di elaborare con l'idea di disidrio. Il sublime è un esempio quasi perfetto del disidrio fra le varie capacità del pensiero. Il disidrio di cui Lyotard parla è tra generi di discorso, famiglie di frasi: il sublime kantiano è il disidrio tra la capacità di presentare, l'immaginazione, e la capacità di concepire nel suo uso non conoscitivo, portata al suo limite, l'intelletto «scatenato» verso la Ragione. Noi possiamo infatti concepire un limite e un *al di là del limite*, un inizio assoluto o una fine assoluta, ma non potremo mai mostrarli. Possiamo concepire ad esempio la libertà, come capacità di produrre effetti senza essere effetto a sua volta, ma non saremo mai in grado di mostrare un caso di libertà nell'esperienza. Ecco il contrasto tra la ragione, che chiede all'immaginazione di presentare un assoluto,

e l'immaginazione (come vogliamo chiamarla, una «brava ragazza», una «servetta»), che si sforza di presentare un oggetto che corrisponda all'assoluto, ma che non vi riesce perché è limitata.

«Noi chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande», dice Kant e quello che il filosofo cerca, secondo Lyotard, sono quelle grandezze della natura che sono delle allusioni all'assoluto, sia nel senso della grandezza, sia nel senso della potenza e che funzionano da fili conduttori per condurci verso qualcosa che non può essere presentato nella natura, verso l'assoluto. Gli immensi oceani, i grandi ghiacciai, le tempeste suscitano in noi il sentimento della grandezza non dell'oggetto, ma del soggetto, capace di concepire l'assoluto.

Il conflitto tra le facoltà non è conciliabile e dà luogo quindi ad un «disastro». «C'è un conflitto del pensiero con se stesso e non c'è un terzo che possa sistemarlo, non c'è nessuno che lo diriga». Insomma non c'è dialettica. Ma questo disastro provoca una sorta di felicità. «La felicità è l'esaltazione che accompagna questa presenza, che non è una presentazione dell'assoluto - dice Lyotard - ma la capacità di alcuni fenomeni naturali di avere in sé il segno di qualcosa di non rappresentabile, qualcosa che non è qui». Anche nell'arte ciò che ci interessa non è solo la bellezza formale, ma l'allusione, attraverso le forme, a qualcosa che non si può presentare nella forma. «In occasione di queste «magnitudo» il nostro pensiero è in grado di pensare in proporzioni ancora più grandi e cioè è fonte di felicità, una felicità prettamente speculativa e morale, un piacere che nasce dal dispiacere. Una felicità che chiede all'immaginazione di presentare un assoluto,

Omero, inventore del romanzo e suo primo distruttore

C'è una soglia che la memoria non può oltrepassare. È la soglia dell'origine. Di là c'è l'oblio. Su quella soglia comincia il ricordo. Se noi uomini d'oggi ripercorriamo il cammino più lungo che, a ritroso, ci è concesso, su quella soglia troviamo due libri: la Bibbia e l'Iliade, due libri che non ne hanno un altro alle spalle, «niente che si sia voluto ricordare». Prendiamo in prestito queste ultime parole da un saggio molto bello che torna in libreria dopo una lunga assenza: *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione* (Oscar Saggi Mondadori, pagg. 100, 10.000). L'autore è Franco Ferrucci, italianista e scrittore, docente universitario negli Stati Uniti e in Italia. *L'assedio e il ritorno* è uno di quei saggi a cui bisogna abbandonarsi, leggerlo d'un fiato o asaporarlo pagina per pagina. L'effetto sarà sempre lo stesso: un piacere dell'intelligenza che si libera, una soddisfazione riscoperta dell'Iliade e dell'Odisea come grandi metafore della vita, non solo, ma come modelli dei nostri narrativi. Che altro è l'assedio se non un modello di narrazione? Ferrucci ci dice che l'Iliade, per le ragioni che si sono dette all'inizio, è il primo modello narrativo. Per la precisione: il primo modello narrativo, dice Ferrucci, è l'assedio.

L'assedio è un cerchio dal quale non si esce e nel quale gli assediati tentano di entrare. Esso ha un centro difeso e al centro del centro c'è Elena, la promessa di felicità e, di ritorno, di redenzione. Elena appare subito, in queste pagine, come un bene perduto, un bene rapito, sottratto, che gli assediati intendono riconquistare. La memoria degli assediati non va oltre il tempo in cui Elena era tra loro. Più oltre, a ritroso, c'è quella soglia; e, in senso opposto, c'è lei, la bella Elena. Memoria e spazio verso il futuro sono brevi. La guerra di Troia e l'assedio sono tuttavia fatti memorabili. Devono essere raccontati. Ferrucci vede bene quando, narratore anche lui, scopre in Omero una presenza divina che risolve un problema di struttura narrativa: «L'idea del dio nasce dal bisogno di raccontare». Così si crea l'antimoderno artistico, per necessità di sopravvivenza. È la storia della peste. La memoria non è gioia, o non è sempre gioia, è anche dolore. Se l'Iliade è la vita, l'Odisea è anche dolore. Per la prima volta nella letteratura occidentale, la peste, per volontà di Apollo, di un dio, si abbate sull'umanità. La peste è dolore; è consapevolezza. Essere consapevoli significa riconoscersi colpevoli. Qui calza l'analogia con la Bibbia, l'altro libro che non ha libri alle spalle, niente che si sia voluto raccontare. Achille è il guer-

In un bel saggio di Ferrucci l'analisi dell'Iliade e dell'Odisea. Gli archetipi della narrazione e il ruolo di tre straordinarie figure: Achille, Ettore e Ulisse

OTTAVIO CECCHI

riero consapevole, l'uomo che soffre e che si allinea con gli uomini e con gli dèi. Tocca a lui capire per primo che l'assedio è un'inutile beffa perché ciò che è perduto è perduto per sempre. Cade il primo sogno di redenzione. Comincia il passato e il ricordo del passato; comincia la memoria, la storia. Comincia il ritorno dopo l'assedio. Achille è l'eroe della consapevolezza perché ne porta il peso. Il ritorno è possibile solo nella memoria, nel desiderio. Ettore è la figura parallela di Achille. Ucciderlo è come uccidere la propria ombra, è un suicidio.

La fine della lotta è la fine dell'assedio. Ma è anche la fine della vita, di quel tendere verso Elena. Si sa che la vita ci trascina verso la morte, ma la vita, come l'assedio, non si può rovesciare. Gli sforzi di Achille, e di Ettore, urtano contro questa legge. Non vale



Una maschera funeraria. Si pensa fosse quella di Agamennone

della narrazione: «Scegliere di narrare significa cercare un'alternativa con la consapevolezza, fino a spingersi a raccontare una storia come se avesse un senso. (...) Il tempo è il vero spazio del narratore, come sa chi ricomincia la favola; e ogni narrazione chiede al lettore il tempo della sua attenzione per

gremirsi di mura e di armi e di guerrieri in corsa», destinati a essere contaminati dalla peste della consapevolezza. Questo è il destino di quanti «nel poema vivono sradicati dal passato, come nel più antico ricordo di noi stessi, là dove sembravamo emergere dal nulla». Tra l'inizio e la fine dell'Ili-

ade matura la consapevolezza e, quindi, il ricordo. Il ricordo è la brocca attraverso la quale si fa strada l'Odisea. Un altro modello di realtà prende il posto del precedente: «L'Odisea è il primo caso di un'opera letteraria che ne ha un'altra alle spalle». Un nuovo sguardo alla Bibbia e all'Iliade suggerisce

che questi due Primi Libri generano altri libri, che trovano fondamento e alimento nella memoria (il *Don Chisciotte*, la *Recherche...*), di qua dalla soglia dell'oblio e dell'origine. «Se ogni libro si porrà come antitesi filiale al precedente - scrive Ferrucci - sarà anche perché, fin dall'inizio, uno scrittore non si è considerato scrivano di Dio, ma egli stesso autore del mondo».

All'assedio dunque subentra il ritorno, il passato, la memoria. Lo stesso Ulisse, alla reggia di Alcino, lo dirà: «È il mio ritorno che ti sto per raccontare». Ad Achille e a Ettore subentra Ulisse. E con Ulisse, con Penelope, con Telemaco tramonta la dimensione eroica, si fa vivo il rimpianto, il passato. Se Achille era l'eroe della consapevolezza, Ulisse è l'eroe della nostalgia, del passato perduto: l'eroe di una diversa redenzione. Non è più la bella Elena il bene da riconquistare, ma Itaca, la saggia Penelope, Telemaco. Nell'Iliade, Ulisse appare come l'eroe delle certezze. Nell'Odisea, invece, come l'uomo che soffre il tormento della memoria e dell'identità legata al ricordo (Ulisse-Nessuno). Non raccontarsi, per Ulisse, è perdersi. «Per ritrovarsi occorre prima sapersi perdere. Se per riconoscersi occorre incominciare a dimenticare, tutto il viaggio di Ulisse è percorso, come un'os-

sessione, dalla vertigine dell'oblio». Si ricorda per timore di dimenticare: «e il ricordo è la guerra condotta contro l'oscurità della mente che minaccia il cammino del ritorno». Si vede allora di che cosa è fatta questa attitudine umana a conservare il passato: dal terrore che esso sparisca, anticipando, in un riflesso, la spartizione ultima. Ricordare la vita è scommettere contro la morte, distanziandola. Il modello del Ritorno - scrive Ferrucci - si edifica sulle fondamenta del passato; mentre quello dell'Assedio si era stabilito nella prigione del presente, il tempo che chiude ogni sbocco».

Ma a Itaca Ulisse ritrova il modello dell'assedio: il muro di cinta della corte, un muro che chiude anch'esso una promessa di felicità ricorda la città assediata. Là era Elena, qua la casa, Penelope, il figlio. E, dentro, una parodia dell'assedio: al centro, sta immobile nella sua alacrità la saggia Penelope, ironica figura parallela di Elena. Il mondo sentimentale, e così moderno, di Ulisse sfuma in parodia? I paragoni sono fallaci, indebiti. Ulisse è un prodotto del desiderio di Telemaco che crede nel ritorno. Giusta e adeguata appare la conclusione di Ferrucci: si trova, in Omero, il «primo esempio di spirito «roman-zesco», ma anche la «prima critica e dissoluzione ironica di questo spirito».