



LICEO SCIENTIFICO G. MARCONI

A.S. 2013 - 2014

CLASSE 5C

Coordinatore Prof. Gabriele Trivelloni

NELLA MENTE DELL'ARTISTA

UN "CHI" CHE OSA CON L'ARTE



Valentina Agrimonti Irene Apolloni Alessia Ardenghi
Francesca Bisi Sara Carta Silvia Cavallo Andrea Delsante
Chiara Guazzi Marco Marasi Andrea Mercadanti Antonia Negri
Edoardo Ronchetti

Coordinatore Prof. Gabriele Trivelloni

NELLA MENTE DELL'ARTISTA

UN "CHI" CHE OSA CON L'ARTE

Tesi presentata al Concorso nazionale di Filosofia

ROMANAE DISPUTATIONES

"Sapere aude! Natura e possibilità della ragione umana"

Roma, 18-19 marzo 2014



anno scolastico 2013-14

Indice

| | |
|---|---------|
| - Prefazione | pag. 4 |
| - Introduzione di <i>Beatrice Centi</i> | pag. 5 |
| - Par. 1 Al cuore del nostro lavoro | pag. 7 |
| - Par. 2 Il pensiero è un artificio, fino a... | pag. 8 |
| - Par. 3 ... <i>Sapere Aude!</i> E se fosse l'artista ad osare? | pag. 8 |
| - Par. 4 Il Bello e il Sublime | pag. 12 |
| - Par. 5 L'inevitabile bellezza della verità: l'opera d'arte per M. Heidegger | pag. 16 |
| - Par. 6 L'artista e l'interprete | pag. 18 |
| - Par. 7 Leopardi: filosofo-poeta | pag. 19 |
| - Bibliografia | pag. 22 |

In copertina: Johannes Anton Gump, Autoritratto, 1646

Prefazione

La ripresa in classe della *lectio magistralis* di Costantino Esposito, ordinario di Storia della Filosofia all'Università di Bari, introduttiva al concorso e tenuta in web conference, ha sollecitato negli studenti l'emergere di un interesse vero verso l'esperienza artistica per il suo "osare razionale". L'approfondimento dell'intuizione di partenza che l'esortazione di Kant - servirsi del proprio intelletto come obbedienza alla natura razionale - possa valere per gli artisti, ci ha condotto a seguire l'ipotesi che c'è "pensiero che osa" nell'esperienza artistica. Pensiero originale nel suo sorgere nell'artista ma non esclusivo rispetto all'esperienza del pensiero universalmente inteso. Da qui sono state prese le mosse per una ricerca individuale di testi di storia dell'estetica filosofica e di arte, seguendo interessi, intuizioni e conoscenze personali, e per la loro rielaborazione in classe. Cogliendo l'invito di Kant come punto di riferimento della ricerca, abbiamo invitato una docente dell'Università di Parma, Prof.ssa Beatrice Centi, ad una conversazione con noi a tutto campo sull'estetica kantiana, volendo in primis fare esperienza di incontro con un docente che ha dedicato la vita professionale a questo autore.

Si è data quindi preminenza alla capacità di ogni studente di interrogarsi e di approfondire la propria intuizione e il proprio interesse per la riflessione filosofica sull'arte, e alla sinergia delle ricerche individuali in un confronto costante di gruppo. Così facendo ci si è interrogati sulle questioni di fondo, sul chi e sul come si può pensare l'esperienza estetica attraverso le fonti.

A ciascuno è stato chiesto di prendersi cura della "sua" parte e di risponderne, con ragioni esplicite, nel lavoro in aula, in modo da giungere alla confluenza sintetica delle proposte personali e ad una unità elaborativa e teoretica. Approfondendo il lavoro anche nella praticità operativa della stesura di un testo che si avvale di numerose e variegata voci e di riflessioni individuali anche profondamente diverse.

Il mio ruolo è stato esclusivamente di guida nel metodo, di aiuto all'interpretazione, di coordinamento operativo.

Gabriele Trivelloni

31 gennaio 2014

Introduzione

Beatrice Centi*

Le studentesse e gli studenti della Classe 5 C del Liceo Scientifico “G. Marconi” hanno saputo, con intelligenza e passione, unire le conoscenze acquisite in diverse materie di studio in una ricerca sulla natura e sulle possibilità della ragione umana ricca di spunti per riflessioni che certamente li coinvolgeranno anche in futuro. E’ un risultato importante dei loro studi – e della particolare esperienza di questo lavoro comune – quello di essere in grado di porre domande che hanno un grande significato culturale e che nello stesso tempo riguardano l’esperienza di ognuno. Il lavoro è ispirato al pensiero di Kant per il quale, sia nella conoscenza scientifica – nella fisica ma anche nella biologia e nella chimica – sia nell’arte, le capacità umane interagiscono in modo analogo tra di loro. Così l’intelletto si riferisce sempre alle intuizioni della sensibilità attraverso l’immaginazione che, con i suoi schemi, coglie dei tratti universali in ciò che incontriamo nella nostra esperienza e che perciò riusciamo a vedere sia nella sua particolare individualità che nel suo significato più generale e comprensibile a tutti. Nell’arte il rapporto tra intelletto e intuizioni è più libero, in quanto lo scopo non è quello di ordinare i fenomeni attraverso i concetti ma di cogliere forme che i fenomeni offrono per così dire “in più” rispetto a quelle che vengono determinate dai concetti. Ciò a cui l’uomo aspira è però sempre la comprensione di tutti gli aspetti del mondo e la possibilità di comunicarli agli altri; la possibilità cioè di formulare dei giudizi, i quali, sia che riguardino la pesantezza dei corpi, sia che riguardino la bellezza di una rosa, di un fiocco di neve, di un’opera d’arte o la finalità nei rapporti di un organismo, devono essere condivisibili da parte di tutti, perché la validità di essi, oggettiva o soggettiva, pretende comunque un riconoscimento universale. E ciò è possibile perché il giudicare non dipende solo dall’intelletto ma anche dal sentimento, che consente di scoprire la bellezza, la finalità e l’armonia delle forme nella stessa realtà che la scienza studia. Kant ha saputo trovare nell’uomo capacità diverse di entrare in relazione con il mondo, capacità che proprio attraverso i loro rapporti possono cogliere la varietà delle forme che il reale assume, anche attraverso l’evoluzione della natura e la storia degli uomini. E proprio la ragione è soprattutto l’espressione del convergere delle diverse capacità umane e del costante tendere dell’uomo a voler sapere sempre di più del mondo, attraverso teorie scientifiche che unifichino un sempre maggior numero di fenomeni, ma anche attraverso altri modi di guardarli e vederli, come sono quelli, per esempio, della pittura, della letteratura, della musica. Ragione è la capacità di tutti noi di diventare uomini attraverso il voler conoscere, il voler scoprire la bellezza, il voler agire seguendo il fine più coerente con l’idea di umanità, quello della libertà come rispetto della legge morale. In questo senso tra le possibilità della ragione c’è quella di sentire il sublime, perché «la sublimità non è contenuta in alcuna cosa della natura, ma solo nel nostro animo» (Critica della capacità di giudizio, BUR, Milano 1988, p. 311), e di avere idea dell’infinito, perché è l’uso stesso della ragione che consiste, per gli uomini, in un progresso all’infinito.

Parma, 23 maggio 2014

*Professore ordinario di Storia della Filosofia Università di Parma

Introduzione

La prima scoperta di un artista, - ma non in quanto “pensatore” di nicchia privo com'è di ogni teorico presupposto “da artista”, il cosiddetto “genio” o sinonimi -, dovrebbe essere la libertà di pensiero come “*artificio*”.

Libertà a disposizione di tutti

Senza con questo finire necessariamente nel ribellismo artistico, eterna puerilità di un'opposizione del fallimento

Il pensiero vive di solo permesso: nulla lo obbliga, nulla lo proibisce, se non per l'azione di una Teoria censoria coatta anteriore alla deprivazione e all'impoverimento conseguenti.

E' tutto qui. Nell'ordine di questo permesso sarà sua cura avere uno stile, un gusto; offrire una forma bella, un ordine come rapporto reale e del reale - o come sistema nella sua fissazione -, senso delle proporzioni, percezione ed elaborazione intellettuale.

G. T.

Al cuore del nostro lavoro

Cosa significa conoscere? Quali sono i limiti della ragione umana entro i quali si generano le idee e il pensiero? Queste due fondamentali *quaestiones* possono essere riassunte e al medesimo tempo ampliate con la celebre espressione utilizzata da Kant, nel suo scritto del 1784, «*Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*», “*Sapere Aude*”. Ossia “Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza!”; il punto esclamativo vuole sottolineare come non sia un semplice consiglio ma, secondo l’etica pura kantiana, un imperativo categorico. Risulta essere fondamentale la distinzione tra imperativo ipotetico, eteronomo e vincolato all’autorità, e imperativo categorico, universale, comune a tutti gli uomini. In questo caso si parla di un imperativo categorico svincolato da un’autorità perché, come scrive Kant, “*l’uomo deve uscire dal suo stato di minorità di cui egli stesso è colpevole*” e universale, poiché “*la ragione umana non è una competenza di pochi ma è accessibile a tutti, manca solo il coraggio di potersene servire*”. Cosa vuol dire avere il coraggio di conoscere? “*Questo coraggio non è un eroismo solitario*” tipico degli eroi della tragedia greca, ma è una decisione valida per tutti gli uomini, quella di essere disponibili a seguire l’itinerario della ragione. Riprendendo la filosofia hegeliana, la ragione non si ferma mai, ma è un progredire per giungere a un grado sempre più evoluto dello spirito umano. La ragione “*non è una facoltà astratta ma è un lavoro, un impegno, una avventura*”¹.

Kant è convinto che avendo le mani l’uomo è stato costretto ad usarle, così avendo la ragione è “costretto” a ragionare. Non si tratta di una scelta, è la ragione che lo costringe, poiché essa è una funzione umana e in quanto tale tende ad attivarsi. Sono delle facoltà che in qualche modo ci trascinano, rendendoci uomini e non corpi naturali; la vita acquisisce un senso che è dentro di noi e che è legato a una funzione di critica e di esame. È stata una grande nostalgia degli illuministi immaginare di aver potuto vivere senza lavorare, senza ragionare, in un ipotetico stato di natura. Nonostante nessuno abbia costretto l’uomo a lavorare si è costretto da sé, ha usato le mani che aveva e così la ragione. La ragione ha questa scomodissima funzione: di fronte a qualunque cosa, ci avverte che c’è dell’altro, che non c’è forma che non possa essere oltrepassata o generata in un altro modo. Questo è il lavoro specifico della filosofia, che ha il compito di ricercare la verità, bisogno spirituale dell’uomo di conoscere come è la realtà. Se paragonassimo l’itinerario della ragione a una scalata verso la cima della montagna, ogni passo sarebbe un innalzarsi della ragione a un grado superiore di conoscenza, mentre la domanda è la vertigine della ragione che ci pone ad un bivio: possiamo scegliere di autolimitarci presi dalla paura di conoscere; oppure di avere il coraggio della verità che risulta essere la prima modalità dell’obbedienza, la “spinta” per proseguire la nostra scalata.

Nella vastità dell’itinerario della ragione, noi vogliamo analizzarne una tappa, una particolare forma di conoscenza: quella dell’Arte. Il nostro lavoro nasce da una spinta

¹ Costantino Esposito, dalla videoconferenza introduttiva al concorso.

dettata dalla *quaestio*: gli artisti sono filosofi? C'è pensiero nell'arte? E soprattutto, l'Arte è conoscenza?

Il pensiero è un artificio, fino a...

Da cosa nasce un'idea artistica?

Diremmo dall'esperienza: l'intuizione sensibile viene rielaborata nella mente e dà vita a un'idea, che assume la forma del bello estetico attraverso l'opera d'arte. Questa opera contiene un concetto universale: le idee sono espressione del rapporto tra l'io e qualcos'altro, e grazie alle idee sviluppate si produce conoscenza. Riprendendo la filosofia di Locke, l'esperienza del pensare è strettamente correlata all'esperienza sensibile dell'uomo: mancando le sensazioni, infatti, non esisterebbe alcun oggetto che sia motivo di riflessione per l'intelletto.

...Sapere Aude! E se fosse l'artista ad osare?

Che definizione si può dare di artista? Egli è forse pazzo? Probabilmente no: tale attributo risulterebbe improprio, in quanto "pazzia" è un termine utilizzato per indicare una serie di malattie mentali, oppure un atto sconsiderato. Accostare la genialità alla follia in maniera così superficiale come se una implicasse per forza l'altra, come avviene spesso nell'immaginario collettivo, è quindi inesatto, anche se le due cose possono in certi casi coesistere. Forse l'artista è, più semplicemente, un uomo che autorizza se stesso a rendere pubblica un'idea in una forma che non abbisogna di "permesso" giuridico esterno, ma soltanto del riconoscimento altrui del valore del pensiero da lui stesso posseduto. Questa "auto-autorizzazione" comporta dei rischi, in quanto chiunque può dipingere o comporre una melodia, ma solo pochi ottengono un'opera d'arte, intesa come resa materiale di un'idea esteticamente costituita e universalmente spendibile.

Arte non è solo tecnicità, ma anche e soprattutto pensiero che quell'opera esprime. Senza genialità o presupposizioni naturalistiche, ciò che è fondamentale è l'idea dell'artista nella cui opera lo spirito dell'arte stessa può manifestarsi in maniera evidente: considerando le possibilità della ragione umana, Leopardi esprime un cauto ottimismo, dicendo che "*non sappiamo di cosa sia capace l'uomo se messo in condizioni favorevoli*"².

Già Platone ed Aristotele si occuparono di arte. Platone considera l'arte in modo negativo, essendo essa "copia della copia": infatti già il Demiurgo aveva copiato le idee sotto forma di "cose", quelle stesse che l'artista tenta di imitare. Platone ritiene la stessa poesia "una pratica priva di arte", ma allora può essere un'opera d'arte anche un saggio filosofico, una melodia, un quadro. Aristotele, nella sua Poetica, scrive che "*c'è differenza (...) fra un'arte qualsiasi e la poesia*"³. Per Aristotele nell'arte esistono la mimesi e la catarsi. L'arte, così come la poesia, dev'essere mimetica, ovvero in grado di raccontare fatti

² G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, 1466.

³ Aristotele, *Poetica* 25, 1460 b 14-15.

che siano possibili nell'ambito del verosimile, e perciò plausibili. Non basta la tecnica produttiva dell'arte affinché il prodotto sia riuscito: ad esso deve accompagnarsi la catarsi, cioè la purificazione dei sentimenti dello spettatore, fruitore dell'opera d'arte.

Se Aristotele attribuisce all'arte una funzione gnoseologica con riflessi nel soggetto, a distanza di molti secoli la posizione di Freud sarà riformulata: l'arte è una "*attività che si propone di temperare desideri irrisolti, (...) in primo luogo nello stesso creatore e in seguito nell'ascoltatore o nello spettatore*"⁴. L'arte è una sorta di "terapia" in grado di mediare tra realtà e desiderio, e solo tra realtà e desiderio l'uomo sarà in grado di realizzare le proprie istanze inconscie, che altrimenti rimarrebbero insoddisfatte: l'artista diventa così una sorta di medico, che con la sua medicina (l'opera d'arte) permette al fruitore di soddisfare le proprie fantasie e i propri desideri.

*"L'arte offre soddisfacimenti sostitutivi per le più antiche rinunce imposte dalla civiltà e contribuisce perciò come null'altro a riconciliare l'uomo con i sacrifici da lui sostenuti in nome della civiltà stessa. Le creazioni dell'arte promuovono d'altronde i sentimenti di identificazione consentendo sensazioni universalmente condivise e apprezzate; esse giovano però anche al soddisfacimento narcisistico allorché raffigurano le realizzazioni di una certa civiltà alludendo in modo efficace ai suoi ideali"*⁵.

A Freud si riallacciano le teorie surrealiste - seppur Freud stesso non riconosca ai surrealisti intendere i suoi "termini" con lo stesso significato che egli attribuisce ad essi -, che considerano l'arte come modello puramente interiore, e risultato della corrispondenza tra inconscio e gesto artistico: l'arte ha quindi il compito di tradurre attraverso un'opera l'attività dell'inconscio, ammettendo nuovi stili e nuove sperimentazioni artistiche. Per i surrealisti, inoltre, notevole importanza ha la libertà, intesa come libertà dello spirito e della fantasia: "*fare schiava l'immaginazione (...) significa derubare se stessi di tutto quanto si trova in fondo a se stessi di giustizia suprema*"⁶, scriveva a riguardo André Breton nel *Manifesto del Surrealismo*. Riprendendo Kant, l'artista vede in modo diverso dal vedere con gli occhi, compie uno sforzo di ragione e di immaginazione insieme, dove l'immaginazione sa vedere rapporti diversi da quelli che la natura pone davanti agli occhi. Le forme che possiamo riprodurre nell'opera d'arte sono tanto belle quanto quelle che ci mostra la natura ma l'artista con lo sforzo dell'immaginazione e dell'intelletto sa vedere cose che in natura non ci sono. Quindi l'arte è costruttiva.

Potremmo attribuire al sapere osare dell'artista un colore: il blu. Il blu dei cieli di Giotto,



⁴ S. Freud, *L'interesse estetico della psicoanalisi* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, ediz.1980.

⁵ S. Freud, *L'avvenire di un'illusione*, 1927, pagg. 443-444.

⁶ André Breton, *Manifesto del Surrealismo*, ediz.1924.

quel blu che sostituiva l'oro, che sostituiva quegli sfondi piatti, irreali. Il blu che si avvicinava al vero, che tendeva al concetto di mimesi di cui ci parla Aristotele. Ma questo blu lo possiamo ritrovare un secolo dopo, nel cielo della “Madonna dei fusi” di Leonardo da Vinci,

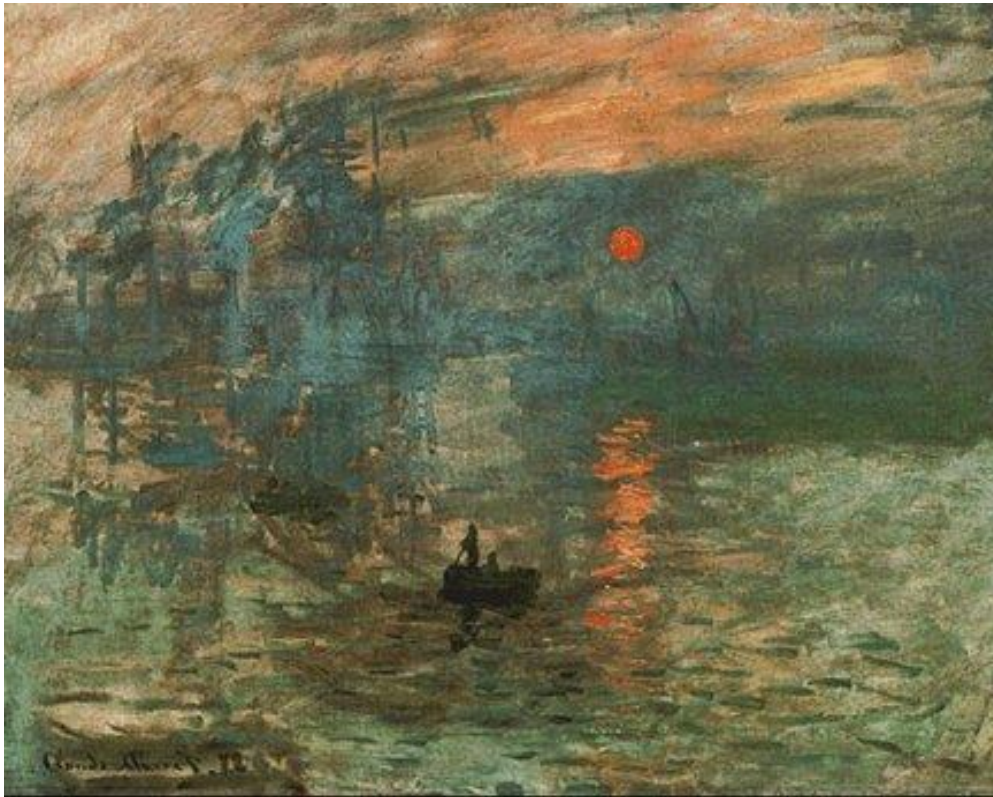


un cielo che finalmente acquistava una profondità, una prospettiva. Lo stesso blu del velo dell' “Annunziata” di Antonello da Messina, o de “Le onde” di Courbet.



Lo stesso blu che ritroviamo nelle pennellate degli impressionisti, simbolo dell'osare degli artisti, del distacco dalle regole per una vita più sregolata (fino a instaurare regole proprie e stili propri). L'impressionismo raggiungerà la massima espressione con Monet: l'artista, nell'opera “*Impression, soleil levant*”, dipinge le immagini come una molteplicità di tratti di colore stesi a rapide pennellate prive di contorni. Se si allontana il quadro le macchie prendono forma, e l'insieme delle immagini provoca nello spettatore impressioni profonde: Monet non vuole dipingere il sole che si leva al mattino, ma l'impressione del sole che si leva, puntando alla visione dell'insieme piuttosto che al particolare. Oppure Cezanne che, in una lettera, scrive: “*Ma la natura, per noi uomini, è più in profondità che*

*in superficie, ed è quindi necessario introdurre nelle nostre vibrazioni di luce, rappresentate dai rossi e dai gialli, una somma sufficiente di bluastri, per far sentire l'aria*⁷.



Quindi, con le sue pennellate, riesce a rendere visibile l'invisibile: l'artista si autorizza a rendere visibile la sua idea, invisibile, attraverso la forma estetica. Nell'impressionismo vi sarà la rinuncia del pittore a rappresentare la realtà attraverso forme codificate: la realtà è rappresentata dall'impressione della realtà stessa, ogni singolo accostamento di colore, ogni chiaroscuro, crea realtà. L'impressione, dunque, diventa un modo di conoscenza della realtà di tipo soggettivistico. Gli impressionisti hanno capito che all'occhio umano basta dare suggerimenti giusti perché esso ricostruisca, sulla base della propria conoscenza della realtà, le forme. Lo spazio della pittura impressionista è definito dal gioco di colori frazionati in migliaia di tratti giustapposti: ogni colore ha la sua consistenza e nel gioco di chiaro-scuro dato dall'utilizzo del colore esce l'impressione, che diventa un metodo per conoscere la realtà. Il pittore impressionista esprime una chiara volontà di cogliere con freschezza e immediatezza tutti gli effetti luministici che la visione diretta fornisce: di qui la scelta di rappresentare solo e soltanto la realtà sensibile, evitando qualsiasi riferimento alla costruzione ideale della realtà che implichi la memoria, la quale può alterare la sensazione immediata di una visione. Tale rapporto tra visione passata e presente era materia di studio, già nel '300, di Guglielmo d'Ockham, il quale sosteneva che l'uomo può conoscere per evidenza immediata, grazie all'intuizione che ha per oggetto una realtà individuale e attuale, mentre la memoria sollecitata dalla realtà presente permette di risalire all'intuizione passata la cui evidenza è di grado inferiore rispetto all'attuale.

⁷ P. Cézanne, *Lettere*, 1937, 259.

La cifra stilistica della pittura impressionista è la capacità di trasmettere all'osservatore dell'opera la propria impressione su una determinata visione paesaggistica: il pittore e l'osservatore si scindono, permettendo così di far cogliere ai posteri le forme a priori, spazio e tempo, dell'artista, e quindi "come" l'artista vedeva la natura.

*"L'impressionismo, per la prima volta dopo la scomparsa della pittura Rococò, rifugge dagli atteggiamenti tragici o drammatici. Torna a rappresentare un mondo felice ed allegro"*⁸. Il bello dell'opera impressionista permette al fruitore una sensazione di piacevolezza, rendendo così il quadro non una semplice copiatura della natura, ma una vera e propria rappresentazione artistica.

Il Bello e il Sublime...

in Kant...⁹

Il produrre un oggetto artistico di qualunque forma, che possa essere giudicato bello, dovrebbe poter cadere sotto un giudizio del tipo "x è bello". Tale oggetto deve avere una forma, poiché essa è ciò che consente di passare dal piano della mera esperienza di qualcosa al piano della valutazione. Questo è ciò che si traduce in un giudizio. La produzione artistica mostra una forma. Ma cosa si intende per "forma"? Essa è il risultato del libero gioco delle nostre facoltà, e il modo in cui immaginazione e intelletto si incontrano indica che ciò che compare davanti ai nostri occhi corrisponde a una domanda di armonia che si forma in questo incontrarsi di intelletto e immaginazione. È proprio tale incontro che ci consente di dire che questa è un'opera d'arte, nel senso che è possibile trovare una forma che, in quanto risultato del libero gioco di intelletto e immaginazione, suscita una risposta di piacere. Per Kant, ad esempio, il piacere consiste nella forma di accordo e di corrispondenza tra oggetto e soggetto. Quando ciò avviene è possibile dire "x è bello" e non "x mi piace" perché il piacere è legato alla valutazione del convergere tra una aspettativa di forma e la presenza della forma stessa in ciò che si palesa e che l'io può in qualche modo riconoscere come tale. Se possiamo dire "x è bello" abbiamo la capacità di far emergere la forma e di conseguenza il piacere suscitato è comunicabile e chiunque potrebbe provarlo.

Per Kant il bello è "*ciò che piace universalmente senza concetto*"¹⁰, ma ciò che ci consente di dire che un'opera d'arte è bella è proprio il giudizio, una sorta di livello intermedio tra l'intelletto e la ragione. Il giudizio ci permette una forma di comunicazione che non è racchiuso in un linguaggio formalizzato ma che interagisce con l'ambito dell'interesse umano. Il "bello" nell'autore di Königsberg riguarda tanto l'arte quanto, soprattutto, la Natura e in particolar modo il Sublime, considerato tale solamente riguardante l'ambito naturale. Kant considera in contrapposizione il Bello che è armonico, e il Sublime che è dismisura e come tale è attività della ragione. *"In questo andare oltre la*

⁸ F. Morante, *Impressionismo* in www.francescomorante.it

⁹ Il seguente paragrafo è una sintesi della conversazione avuta con Beatrice Centi, docente di Storia della Filosofia dell'Università di Parma.

¹⁰ Kant, *Critica del Giudizio*, 1790, I, 1, 9.

ragione certamente pensa all'infinito, ma pensa anche al modo in cui, attraverso l'arte, noi entriamo in contatto con l'infinito. L'arte bella, come Sublime, è certamente andata oltre, ma non oltre i suoi limiti perché non ha fatto altro che attivare le sue capacità. Le capacità della ragione sono altre rispetto al conoscere: la ragione è anche in grado di pensare e, nella sua azione precipua, pensa all'insieme delle condizioni e perciò si trova a pensare l'infinito declinato in tanti modi: come espressione artistica o esperienza dell'estetica e in particolare del Sublime, o come pensiero etico, come ad esempio il pensiero di un atteggiamento che non ha condizioni, ossia della libertà". Un'opera d'arte può essere giudicata Sublime? Le qualifiche di sublime che Kant dà sono legate a certi momenti della visione della natura e soprattutto a certi aspetti dell'animo umano. Il Sublime consiste nel sentire qualcosa che ci colpisce per il suo non essere condizionato, per il suo non essere limitato e limitabile, per il suo non essere coglibile in una forma. Il Sublime è per questo collegato alla ragione: quest'ultima è proprio la capacità di andare oltre le condizioni e di pensare ciò che non è condizionato. La ragione ci avverte inoltre che esiste una mancanza di forma che ha una sua bellezza e una sua sublimità, cioè è capace di provocare in noi una reazione di sbigottimento e di sconvolgimento non rinchiuso in una condizione limitante.

...e nel pensiero post kantiano

Il concetto di Sublime è dunque correlato e contrapposto a quello di Bello.

In *Un'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e Bello* (1757) Edmund Burke definisce Sublime *"tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore"*, o più semplicemente *"l'orrendo che affascina"*¹¹ in quanto è oltre le condizioni delle forme in cui si pone l'esperienza. La natura, nei suoi aspetti più terrificanti diventa la fonte del Sublime perché *"produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire"*, un'emozione creata però dalla coscienza della lontananza ed estraneità dal pericolo altrimenti vissuto con paura. Si accede così all'incondizionato che traduce l'invenzione di un contenitore che può avere le forme più diverse.

*"Nessuna passione come la paura priva con tanta efficacia la mente di tutto il suo potere di agire e di ragionare. Essendo il timore l'apprensione di un dolore o della morte, agisce in modo da sembrare un dolore reale. Tutto ciò che è terribile alla vista è pure sublime sia che la causa della paura sia dovuta alla grandezza delle dimensioni oppure no, poiché è impossibile considerare insignificante una cosa che può essere pericolosa. (...) Quando i pittori hanno tentato di darci chiare rappresentazioni di idee fantastiche e terribili, hanno, credo, quasi sempre fallito; tanto che mi sono domandato, davanti a tutte le pitture che ho visto dell'inferno, se il pittore non intendesse esprimere qualcosa di ridicolo. Parecchi pittori hanno trattato un soggetto di questo genere con la mira di riunire tanti orribili fantasmi quanti la loro immaginazione poteva suggerire; ma tutti erano una specie di strano e selvaggio grottesco che non qualcosa capace di produrre una seria passione"*¹².

¹¹ E. Burke, *Un'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e Bello*, 1756.

¹² E. Burke, op. cit.

Schopenhauer segue questa linea di pensiero e crede che il teatro e la tragedia in particolare sia la forma d'arte, utilmente catartica, che più rappresenti l'essenza umana in quanto esprime lo scontro tra volontà e dolore, in cui lo spettatore si gratifica estraniandosi dalle vicende rappresentate di fronte a lui, paragonabili alla natura che provoca sofferenza e angoscia. Secondo la visione schopenhaueriana l'arte è una forma di conoscenza a-concettuale, ma con un contenuto universale; è una forma di intuizione che osa andare al di là dei limiti dei fenomeni. Per Schopenhauer il sentimento del Bello è semplicemente un piacere disinteressato verso un oggetto, mentre il sentimento del Sublime è ciò che si prova osservando la potenza o la vastità di un fenomeno che potrebbe distruggerci. Il Sublime può essere una forza distruttrice, mentre il Bello è generatore. Emblematica è la posizione del fotografo Joel Meyerowitz, che descrivendo Ground Zero dichiara come nonostante fosse *“il cimitero di tremila persone”* abbia vissuto *“l'esperienza dello stupore e della bellezza”*.

È evidente come la maestosità della natura e la sua enorme forza, che spesso si pone contro l'uomo, possa far scaturire bellezza e stupore, nonostante i suoi effetti catastrofici e distruttivi, tanto da portare Meyerowitz dal pensiero *“è bellissimo”* alla domanda: *“ma sono pazzo?”*



*“Ground Zero era diventato bello, perché quel che c'era era diventato Natura. Il sole che sorgeva al mattino, la nebbia che saliva, gli arcobaleni, la neve, i temporali, la luce dorata che entrava nel pomeriggio. Io guardavo e fotografavo tutto, perché era bello. Dopo il crollo delle torri ha preso piede la Natura. Era il Sublime”*¹³.

La teoria del Sublime viene ripresa da Schiller secondo il quale esistono due "geni" che, *“nell'aspro cammin del viver ti tengon per mano (...); l'un dessi t'abbrevia il tragitto”*, il bello, *“radioso e sereno”*, legato però ai sensi, l'altro, il Sublime, *“lo segui sull'orlo del baratro, dove rabbrivendo il mar dell'eterno contempla”*, ed è *“silenzioso e grave”*, creando al tempo stesso paura e felicità, ma portando l'uomo oltre il mondo del sensibile.¹⁴ La natura ci ha dato come compagni della nostra vita: il sentimento del bello, che è benevolo e con il suo lieto agire sembra abbreviare il nostro viaggio, ma è legato ai sensi; e

¹³ Tratto da intervista a Joel Meyerowitz, da *“Tracce”*, 1/14

¹⁴ F. Schiller, *Il leader della vita in Poesie Filosofiche*, 1786-1805.

il sentimento del Sublime che è interiore e porta al di là di un abisso vertiginoso ed è sintesi tra un senso di pena che si manifesta come brivido e un senso di felicità.

Proviamo ora ad immaginare di trovarci su una soglia: facendo un passo avanti potremmo incontrare Hegel, ma facendo un passo indietro incontreremmo Kant. Quest'ultimo, a differenza di Hegel, sosteneva la centralità del sentimento e del giudizio estetico nel valutare un elaborato artistico, inoltre l'arte è vista come manifestazione della verità.

Hegel affronta la tematica del "bello artistico" come oggetto dell'estetica, sostenendo, al contrario di Kant, che essa debba essere intesa come "Filosofia dell'Arte", e che l'arte sia esperienza di una visione diretta con la realtà. L'essenza della bellezza risiede nell'opera d'arte in quanto prodotto dello Spirito, che raggiunge una maggiore comprensione di sé, liberandosi dall'esteriorità della natura grazie ad essa. L'opera reca in sé sia l'apprensione sensibile, che si offre ai nostri occhi, che il contenuto concettuale di un momento della vita dello spirito. L'arte è poetica, cioè è lo Spirito stesso autore dell'opera, e il compito dell'arte è quindi quello di far apparire l'idea nella materia, conciliando così il reale ed il razionale. Dal pensiero di Hegel sull'arte si deduce che ritenesse l'arte come forma intuitiva per cogliere il bello artistico considerato superiore al bello naturale, poiché la bellezza artistica, in quanto originata dallo spirito, ci permette di cogliere l'assoluto. Attraverso il prodotto artistico è possibile cogliere immediatamente il contenuto sensibile, e l'artista esprime questo contenuto attraverso i materiali a sua disposizione che vengono elaborati fino a diventare "veicolo" dell'espressione di un concetto. Possiamo dunque, attraverso l'apparire di un quadro e del suo colore, di una statua e delle sue forme, intuire il contenuto espresso nell'opera. Lo spirito umano è però in continuo divenire, e per questo motivo l'arte è rappresentata sotto varie forme, la più elevata delle quali è la poesia, che attraverso l'uso delle parole esprime più di ogni altro prodotto artistico il concetto assoluto.

In Hegel troviamo la distinzione fra tre tipi di arte: arte simbolica, dove l'idea non ha ancora trovato la sua forma, arte classica, dove troviamo una perfetta coerenza tra simbolismo esterno e contenuto concettuale, arte romantica, dove predomina il sentimento soggettivo e l'interiorità. Queste tre tipologie di arte rappresentano un divenire e uno sviluppo che, come ogni movimento dialettico, spinge ogni sua determinazione oltre se stessa. Proprio per questo l'arte in un certo momento dovrà arrivare a superare se stessa trapassando nella religione ed infine nella scienza dell'assoluto: la filosofia.

Schelling si discosta da Hegel almeno su un punto: egli sostiene che l'artista venga spinto alla produzione in maniera involontaria, come se si trovasse sotto l'influsso di una forza esterna capace di costringerlo a descrivere cose la cui significazione è infinita (in quanto l'arte è una forma di conoscenza a-concettuale con un contenuto universale, ovvero assoluto, e quindi non verbale, perciò molto complesso da esprimere a parole). La forza esterna è in questo caso lo Spirito, "essere supremo" che impone le idee all'artista, senza che a lui venga lasciata alcun'altra possibilità che farle venire alla luce in forma sensibile. L'arte è per Schelling la massima espressione dello Spirito assoluto, in quanto perfetta sintesi tra la materia (la tela) e Spirito, ovvero l'idea e i sentimenti che grazie a quella tela il pittore cerca di trasmettere al fruitore dell'opera d'arte. L'arte è così espressione di ciò che è velato nella realtà: grazie a essa si riesce ad esprimere ciò che non

si riuscirebbe ad esprimere con la semplice verbalizzazione¹⁵. Quindi l'atto della produzione artistica non può essere solamente dato dalla forza naturale che costringe l'artista a produrre, bensì è un atto ragionato, riflettuto, basato su metodo e ponderazione: l'artista ha volontà nel produrre l'opera d'arte. Non è escluso il fatto che un artista possa anche essere sotto l'influsso di una forza che si manifesta sotto forma di genio, talento o talvolta pazzia, ma sicuramente non è la condizione necessaria e sufficiente perché un artista sia definito tale.

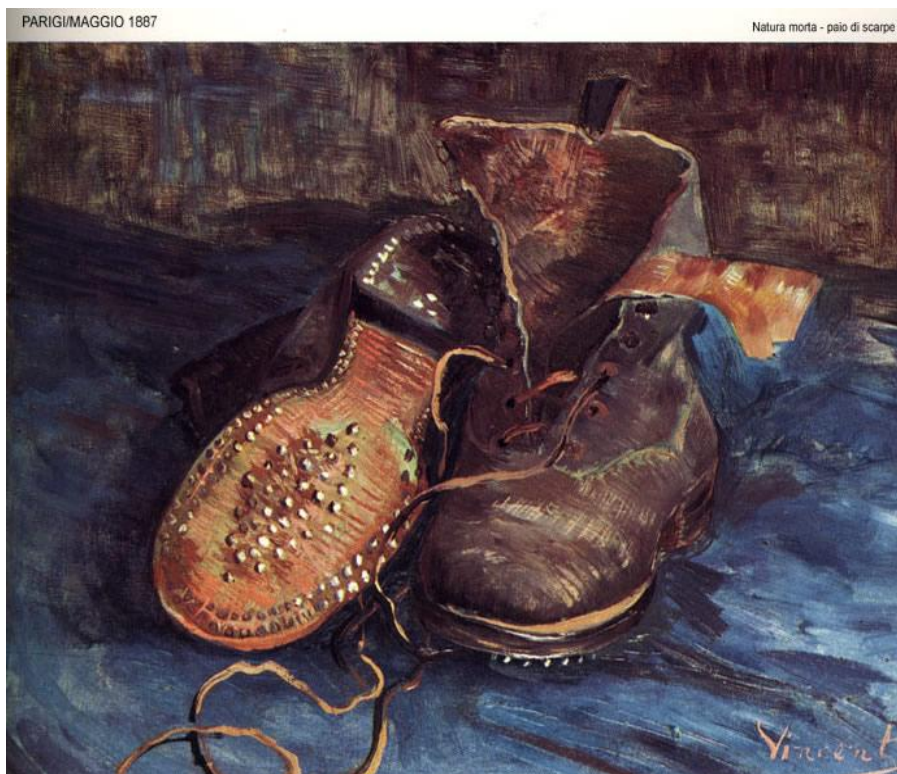
L'inevitabile bellezza della verità: l'opera d'arte per Martin Heidegger

La riflessione sull'opera d'arte, rispetto all'estetica idealistica di Schelling e di Hegel, assume in Heidegger una connotazione diversa. Il problema dell'opera d'arte diviene il suo "porsi oltre" lo stesso artista che la produce, svincolandosi dal concetto del primato dell'attività artistica. Heidegger anche per l'opera d'arte si rifà al "carattere di cosa" proprio di ogni opera, costituito naturalmente dalla materia, a cui riconosce in più il carattere di "allegoria e simbolo", cioè di una cosa che rivela e riunisce qualcosa d'altro.¹⁶ Perciò quel "porsi oltre" dell'opera d'arte è oltre la soggettività. È "l'ulteriore" della materia nel senso che si prolunga nei significati nell'opera d'arte. L'opera d'arte è perciò la messa in atto progettuale dei significati e, come tale, assume il compito di disvelare l'essenza delle cose e di divenire anche il luogo di accadimento della realtà. Il fare artistico per Heidegger è dunque un "lasciar venir fuori", è "evento della realtà". Tale concezione presuppone una connessione dell'opera d'arte con il concetto di verità, non nel senso classico di opera d'arte come frutto di *mimesi* del reale, ma di opera come disvelamento dell'essere. In altri termini " (...) il punto di vista di Heidegger sull'opera d'arte è questo: l'arte è il luogo in cui il sensibile cessa di essere un limite per lo spirito ed è, anzi, l'unico luogo in cui il sensibile appare finalmente in quanto tale"¹⁷. Perciò l'arte è verità nel senso del "non-nascondimento", essa non rappresenta né riproduce, ma porta e mantiene l'essenza della cosa nella luce della verità.

¹⁵ Cfr. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza, Bari 1965

¹⁶ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege*, a cura di V. Cicero, Bompiani Milano, 2002, par. 4-5.

¹⁷ U. Ugazio, G. Vattimo, "Presentazione", in W. Welsch, *La terra e l'opera d'arte. Heidegger e il Crepuscolo di Michelangelo*, trad. it. Di U. Ugazio, Gallio, Ferrara 1991, p.9



Di fronte al quadro di Van Gogh, *Natura morta, Paio di scarpe*, Heidegger, interrogandosi sull'enigma dell'opera, non considera certamente il quadro una mera copia dell'oggetto reale, presentata come frutto della produzione artistica, ma il manifestarsi dell'"essere mezzo" delle scarpe; il quadro di Van Gogh non fa conoscere nulla, ma consente che un paio di scarpe, utensili d'uso quotidiano, si manifestino nel loro "non-essere-nascosto", costituiscano il richiamo alla terra per il contadino ed aprano il suo mondo. Così la cosa appare nella luce dell'essere e tale "apparire ordinato nell'opera" ne costituisce la bellezza che, per Heidegger, non è qualcosa di relativo al piacere, bensì "il farsi evento", nell'opera, della verità. In questo forte nesso tra arte-verità " (...) *l'arte fa scaturire la verità*", la bellezza non si accompagna necessariamente a questa verità, la bellezza risiede nell'apparire della verità nell'opera d'arte. In tal modo Heidegger inverte il rapporto tra bellezza e verità presente nelle *Lezioni di estetica* di Hegel in cui è la bellezza, intesa come realizzazione esteriore dell'idea, che definisce anche il carattere di verità dell'opera d'arte. "*Se la bellezza è idea, allora bellezza e verità sono da un lato lo stesso. Il bello, infatti, deve essere in se stesso: più precisamente, però, il vero si distingue a sua volta dal bello. Vera è infatti l'idea com'essa è in quanto secondo il suo in sé e il suo principio universale, ed è pensata in quanto tale. (...) L'idea dunque non è solo vera, ma anche bella. Il bello si determina, perciò, come l'apparire sensibile dell'idea*"¹⁸.

In ultima analisi la posizione dunque fortemente antisoggettiva di Heidegger fa sì che sia difficile parlare per lui di estetica: nell'arte infatti emerge soltanto la "cosità delle cose", la messa in atto della verità, cioè la capacità di cogliere le cose in quel che esse sono.

"L'essenza dell'arte sarebbe quindi questo: il mettersi-in-opera della verità dell'essente. Ma finora l'arte ha avuto a che fare con il bello e la bellezza, e non con la verità. Le arti

¹⁸ Da Hegel, *Lezioni di estetica*, "Bellezza e verità. Natura e fruizione del bello artistico" in F. Cioffi, G. Luppi, A. Vigorelli, E. Zanette, A. Bianchi, M. De Pasquale, *I filosofi e le idee*, Mondadori, Milano 2004.

che producono opere di questo tipo sono chiamate - a differenza di quelle artigianali, che confezionano strumenti - le belle arti. Ma nell'arte bella non è l'arte a essere bella: essa viene detta così perché produce il bello. La verità, per contro, è di pertinenza della logica. La bellezza è invece riservata all'estetica."¹⁹.

L' artista e l'interprete

Nel trattato "*L'Esperienza Estetica*" di Luigi Pareyson viene esposta l'idea di Benedetto Croce riguardo alla creazione artistica, che avviene in modi differenti a seconda del tipo di espressione, in particolare la differenza che si trova tra poesia/teatro e musica.

La compiutezza dell'opera poetico-letteraria arriva solamente grazie all'attore teatrale che è chiamato ad una traduzione dell'opera originale ed ha il compito di prestare la sua anima al personaggio creato dall'autore, dando un' interpretazione soggettiva e personalmente emotiva all'opera: [l'attore] "*movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagna con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; la traduzione non è, direttamente, espressione della personalità del poeta che viene tradotto, ma di quella del traduttore*"²⁰. La traduzione, nel senso della declamazione o recita, è come opera nuova e diversa dall'originale, non segue nessuna legge che non provenga da sé stessa, o come dice Croce "*libera rispetto alle parole e alle immagini del testo originale*".

Diversamente accade per l'esecutore musicale: Croce definisce l'esecuzione come una mera rievocazione, in cui si riproduce l'opera originale. La musica non può che essere messa in scena così come composta originariamente dall'autore, in base al proprio testo. Non è presente quindi personalità e interpretazione soggettivata da parte del musicista, e, come dice Pareyson, "*dovrà guardarsi dal portare, nella rievocazione che essa compie, qualcosa di personale (...) e meno che mai sostituire alla fantasia dell'autore le personali immaginazioni dell'esecutore*"²¹. L' anima del rievocatore si immedesima con quella del creatore, l'esecutore non vi trasmette nulla di suo, eseguendo "*l'opera com'essa stessa vuol essere eseguita allo stesso modo che l'autore ha dovuto cercar di farla com'essa stessa esige di esser fatta, (...) l'esecuzione riesce ad esser l'opera stessa solo in quanto l'esecutore non vi ha messo nulla di suo, limitandosi al lavoro filologico*"²².

L'attore nel suo recitare non può però fare a meno di mostrare la propria personalità in quanto l'opera del recitare richiede espressioni e stati d'animo che non possono essere tradotti nel modo originale vissuto dall'autore, arrivando ad avere interpretazioni diverse nell'autore, nell'attore e nello spettatore. Nel musicista invece il testo viene suonato trascurando i sentimenti e le espressioni dell'esecutore, dovendo solamente riprodurre note e pause presenti nello spartito. Ciò non significa però che non vi sia posto nulla di nuovo dal musicista che rievoca un'opera, infatti in essa "*vi è nient'altro che il vivo*

¹⁹ M. Heidegger, ibidem, par. 21-22, 42-43.

²⁰ B. Croce, *La poesia*, cit.in L. Pareyson, *L'esperienza estetica*, Marzorati, 1974, pag.261.

²¹ L. Pareyson, op. cit. pag. 265

²² L. Pareyson, op.cit. pag. 274

presente, che pone, nel suo vivere, l'accento su questo o quell'aspetto di se stesso, ossia della propria storia."²³

In conclusione Pareyson afferma come *"la teoria del Croce rimane pur sempre estranea al riconoscimento della vera e propria interpretazione, che ha un carattere insieme esecutivo e personale, e che consiste nell'esser non solo l'opera stessa qual' essa vuol essere, ma anche, e al tempo stesso, l'espressione dell'interprete che così personalmente la possiede e la rende."*²⁴

Leopardi: filosofo-poeta

Leopardi, considerato come esempio di poeta-filosofo, nello *"Zibaldone"* descrive in modo sapiente il ruolo della ragione. Fondamentale è la riflessione sui tre modi di vedere le cose: il primo, *"Beata"*, *"per uomini di genio e sensibili, per cui ogni cosa parla all'immaginazione e al cuore, vedono la materia come un sublimarsi di sentire"*, la cui vita risulta essere indefinibile e vaga; il secondo, *"Corpo senza spirito"*, *"per uomini volgari che stimano l'immaginazione comunemente e senza dare gran risalto all'esistenza riempiono la vita di una pienezza non sentita ma sempre uguale e uniforme, la cui felicità risulta essere più durevole"*; infine si arriva al grado più alto per il poeta, la conoscenza *"Vera"*, *"funesta e miserabile: le cose non hanno né spirito né corpo ma tutte vane e senza sostanza e questa accumuna tutti i filosofi facendogli scaturire un sentimento di illusione inerente alla vita, la vanità delle cure umane e i desideri"*. Leopardi vuole far notare come la ragione umana *"il cui perfezionamento facciamo tanta pompa sopra gli altri animali (...) sia in realtà miserabile e incapace di farci felici e condurci alla stessa salvezza, che par tutta consistere nell'uso intero della ragione"*. Infatti Leopardi scrive come *"la ragione sia la facoltà più materiale che sussiste in noi"* e che *"è puro certissimo che tutto quello che noi facciamo, lo facciamo in forza di una distrazione e di una dimenticanza, la quale è contraria direttamente alla ragione"*²⁵. Per questo Leopardi afferma - come dice Loretta Marcon - che la ragione è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione ed è *"nemica d'ogni grandezza"*, non è nelle sue possibilità *"l'entrare e il penetrare addentro ne' i grandi misteri della vita"* e deve, quindi *"cedere il passo all'immaginazione e al cuore"*. Come afferma Kant, il limite, dunque, *"non si presenta come una barriera del tutto impenetrabile, bensì come una soglia, varcando la quale si esce dal campo della conoscenza determinata ma fenomenica, e ci si affaccia sul piano degli esseri noumenici"*²⁶. Leopardi, come filosofo, è costretto a rientrare nei confini della razionalità e risulta quindi necessario che compia, attraverso la poesia, quel passaggio che gli permette di librarsi in quello "spazio vuoto" di cui parla Kant. Questo passaggio è descritto in modo efficace nella celeberrima poesia *"L'Infinito"* in cui il poeta quando scrive *"io nel pensier mi fingo"* supera il confine dettato dalla ragione e *"sedendo e mirando"* oltre la siepe, egli può

²³ B. Croce, *La poesia*, ibidem.

²⁴ L. Pareyson, op.cit. pag. 286.

²⁵ G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, 1820, pp. 93, 95-96.

²⁶ Loretta Marcon, *Incontro sul limite: Kant e Leopardi* in *Rivista di letteratura italiana*, n.2, 2002, pp. 85-98.

immaginare e andare oltre l'umano conoscere per mezzo del cuore, *“riconosciuto sede di quel sentimento ingenito e proprio dell'animo nostro”*. Quindi il limite viene percepito prima dalla nostra ragione come un qualcosa che inibisce il movimento, ossia come una barriera, una linea immaginaria che fa da confine tra il conoscibile e non; mentre se ascoltiamo il nostro cuore, il limite può diventare una opportunità, una preconditione fondamentale affinché, se ci sono le condizioni favorevoli, il nostro limite non è più un'obiezione ma ci possiamo immergere in quello spazio che non è più vuoto, che prima potevamo solo pensare e per pochi istanti conoscere, assaporando *“sovraumani silenzi”* e *“profondissima quiete”*. Il poeta può offrirci solo una misera parvenza di ciò che ha potuto vedere poiché non è in grado di *“cavare nessun frutto dalle sue sensazioni”*, dovuto al fatto che *“l'infinito non si può esprimere se non quando si sente”*²⁷. In questo modo il poeta è consapevole di poter osare con la ragione e nell'esperienza dell'infinito oltre il reale può *“dipingere”* l'infinito.

John Gray, psicologo e saggista statunitense, nella recensione sul *“New Statesman”*, sostiene che Leopardi ha diagnosticato la malattia del nostro tempo, il *“mito della ragione”*, per cui le *“irrazionalità dei tempi andati sono state rimpiazzate dalla barbarie della ragione”*²⁸: malattia prodotta da un fideismo esaltato nei confronti della conoscenza e del potere che ci ha fornito la scienza considerata come unica via per giungere alla verità fino a sfociare nel moderno nichilismo. La critica di Leopardi stava *“sul bisogno dell'uomo di accettare in qualche modo l'illusione per potersi realizzare”* in quanto i razionalisti *“non hanno considerato menomamente il cuore umano”*²⁹.

Tuttavia è semplicistico definire Leopardi solo un poeta, se analizzando attentamente i suoi scritti ne possiamo scovare la sua vera identità. Infatti egli stesso non si definisce poeta, anzi, si ritiene estraneo a codesta categoria come tiene a ricordare in una lettera a Charles Lebréton: *“i poeti scrivono proprio per anime come la sua, per cuori teneri e sensibili come quello che ha dettato la sua lettera così amabile e che anch'io, se solo fossi stato poeta, avrei potuto scrivere”*³⁰. È questo che Leopardi, un anno prima di morire, vuole insegnarci: l'uomo tende ad avvalersi di stereotipi nel formulare giudizi, ma nel compiere questa operazione viene meno la razionalità. In quanto *“E' soltanto per effetto della viltà degli uomini che si sono volute considerare le mie opinioni filosofiche come il risultato delle mie sofferenze personali e che ci si ostina ad attribuire alle mie circostanze materiali quello che si deve unicamente al mio intelletto”*³¹. Leopardi si definisce così un filosofo, nella sua accezione più grande: indagatore della realtà e ricercatore della verità. In lui è appunto la ragione che prende il sopravvento e gli permette di potersi definire veramente un filosofo. *“Infatti nella poesia “L'infinito” Leopardi non lascia la ragione. Anzi la applica, nel modo più lucido possibile ed è proprio arrivando a fronteggiare l'esperienza dell'infinito che essa dà il meglio di sé, ma questo senza superare i suoi limiti. Andare oltre i limiti non vuol dire che possiamo conoscere senza quei limiti, perché questo sarebbe quanto di più sterile si potrebbe fare. Vuol dire pensare che c'è sempre altro che possiamo conoscere e pensare, e anche l'insieme dei limiti che di volta in volta possiamo*

²⁷ Loretta Marcon, *Incontro sul limite: Kant e Leopardi*, ibidem pagg. 98-101.

²⁸ John Gray, *Un pensiero dominante* in *Il Sole 24ore* del 3 novembre 2013.

²⁹ John Gray, *Un pensiero dominante*, ibidem.

³⁰ Rolando Damiani (a cura di), *Lettere di Giacomo Leopardi*, Mondadori, Milano 2006.

³¹ Rolando Damiani (a cura di), *Lettere di Giacomo Leopardi*, ibidem

raggiungere.”³². La “siepe” chiude lo sguardo a Leopardi, impedendogli di spingersi sino all’estremo dell’orizzonte. L’impedimento della vista, che esclude il reale, fa subentrare il fantastico: il pensiero si costruisce l’idea di un infinito spaziale, cioè di spazi senza limiti, immersi in silenzi sovraumani e in una profondissima quiete. *La ragione è andata oltre: ma non oltre i limiti dell’esperienza della conoscenza. Ha fatto dell’altro rispetto al conoscere: pensa all’infinito ma anche al modo in cui attraverso l’arte noi entriamo in contatto con esso.*”³³

Il mondo può essere visto in tanti modi diversi e tutti questi modi sono legati e dipendenti dalle capacità soggettive in quanto lo sappiamo vedere.

L’ordine del reale nell’esperienza artistica può assumere relazioni e forme “pensate”.

L’uomo non supera i limiti del condizionamento fisico ma nel movente delle sue azioni ha la forza di far valere la competenza del pensiero in rapporto a tutto, espressa anche con l’arte.

³² Citazione dalla conversazione con Beatrice Centi

³³ Citazione dalla conversazione con Beatrice Centi

Bibliografia

G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*.

Aristotele, *Poetica*.

S. Freud, *L'interesse estetico della psicoanalisi* in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, ediz.1980.

S. Freud, *L'avvenire di un'illusione*, 1927.

A. Breton, *Manifesto del Surrealismo*, Venezia, ediz.1945.

A.M. Moschetti, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1968, vol. XIII

J. Locke, *Sillogie del Saggio sull'intelligenza umana*

P. Cézanne, *Lettere*, 1937.

Kant, *Critica del Giudizio*, 1790.

E. Burke, *Un'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e Bello*, 1756.

Shelling, *Sistema dell' idealismo trascendentale*, Laterza, Bari 1965

M. Heidegger, *L'origine dell'opera d' arte* in *Holzwege*, a cura di V. Cicero, Bompiani Milano, 2002..

B. Croce, *La poesia*, IV ed.

L. Pareyson, *L'Esperienza Estetica*, Marzorati, 1974.

Da G. Leopardi, *Lettere*.

U. Ugazio, G. Vattimo, "Presentazione", in W. Welsch, *La terra e l' opera d'arte. Heidegger e il Crepuscolo di Michelangelo*, trad. it. Di U. Ugazio, Gallio, Ferrara 1991

Cioffi, G. Luppi, A. Vigorelli, E. Zanette, A. Bianchi, M. De Pasquale, *I filosofi e le idee*, Mondadori, Milano 2004.

Ignacio Yarza, *Filosofia e Arte. Tornare ad Aristotele*, in A. Molinaro (a cura), *Filosofia e arte*, Urbaniana University Press, Roma 2006.

Loretta Marcon, *Incontro sul limite: Kant e Leopardi* in *Rivista di letteratura italiana*.

John Gray, *Un pensiero dominante* in *Il Sole 24ore* del 3 novembre 2013.

Intervista a Joel Meyerowitz, da "Tracce", 1/14.

Claudia Bianco, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel - L'arte e l'apparire sensibile dell'idea*, da www.filosofico.net

Jacopo Agnesina, *Freud: temi e sviluppi estetici*, da www.filosofico.net/inattuale/freud

Francesco Morante, *Impressionismo*, da www.francescomorante.it

Nicola Vitale, *Apollineo e dionisiaco, lo stato attuale delle arti alla luce di vecchie categorie rivisitate* in *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, aprile 2008: <http://www.filosofia.unimi.it/itinera>