

UNA LETTURA MODERNA DEL CONCETTO DI CATARSI

NOTE A MARGINE DI UNA RIFLESSIONE SU “LA TEORIA DEL TRAGICO” DI GIUSEPPE BRESCIA

Beniamino Vizzini

Ciò che in codesta augurale occasione, con il mio personale contributo, ho inteso apportare, sarà leggibile dallo svolgimento del testo che segue ma volendo, in qualche modo, illustrarne il movente essenziale, direi che esso coincide con un omaggio alla “ostinata filosofia” di Giuseppe Brescia.

Confesso di avere rubato tale espressione dal titolo di un suo scritto dedicato a Rosario Assunto e pubblicato nella raccolta *Non fu sì forte il padre. Lettura e interpretazioni di Croce*, del 1978. La liceità di un simile furto mi sia accordata se ne chiarisco le motivazioni. E di buoni motivi credo ve ne siano più di uno; eccone almeno tre qui di seguito enumerati in bell'ordine: 1) la filosofia di Giuseppe Brescia può definirsi “ostinata” in quanto che grazie alla sua incorrotta fedeltà al frutto più maturo del Novecento filosofico italiano mantiene, ferma e stabile, la rotta della Ragione contro le derive irrazionalistiche nel mare della crisi tardomoderna dell'occidente; 2) ostinata è la sua filosofia anche per l'estrema coerenza con cui non ha mai tradito quella comunità di pensiero, di relazioni e di affetti che fu degli “eredi non inerti” di Benedetto Croce; 3) ostinata ancora, infine, per i suoi inscindibili legami con la radice umanistica della tradizione italiana riaffiorante ai vertici della grande cultura europea. Un omaggio, dunque, alla “ostinata filosofia” di Giuseppe Brescia, che si

concentrerà però su di un solo ed unico punto lasciando ad altri, sicuramente più autorevoli ed esperti, l'onere e l'onore di lumeggiarla, come essa merita, in tutta la versatile multiformità dei suoi aspetti, ricostruttivi della totalità dialettica con cui si manifesta la vita dello spirito.

Mi limito perciò a richiamare il senso globale della razionalità di questa filosofia (inclusiva di ragione e sentimento, intellesione ed emozione) nell'unità di un concetto troppe volte dissoltosi in fughe irrazionalistiche o, per converso, in reazioni di stampo astratto-intellettuale, qual è quello di "autonomia" dell'arte che, a modesto parere di chi scrive, oggi ancor più di ieri necessita d'essere rivalutato, alla luce della ricostruzione di un principio razionale cui tornare a riferirsi, nell'atto del giudizio estetico, attraverso la mediazione critica dell'opera d'arte.

Ad una prima disinvolta, quanto superficiale, approssimazione al tema sembrerebbe quasi un passo obbligato, scontato, associare al termine di "autonomia dell'arte" un significato che finisca per restituircelo come sinonimo di *estetismo*, ultima spiaggia di una tarda concezione "decadente" dello Spirito Romantico, riassunta dall'emblematica formula *l'art pour l'art* del francese Theophile Gautier. Il tema romantico della *scissione* fra individuo e totalità viene ripreso ma esasperato, abbandonando la fede romantica nella natura e nella possibilità di una rigenerazione spirituale dell'umanità ed accentuando, invece, gli aspetti "estetizzanti" relativi al carattere di "bella apparenza" dell'opera d'arte. Ciò che «veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau».

L'arte diviene l'unica forma che costituisce un compiuto orizzonte di senso (il "bello"), avulsa da qualsivoglia altra forma di esperienza significativa «...abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe».¹

Così nella cultura del Decadentismo il senso estetico *sostituisce* il senso morale, la volontà - scrive Gabriele D'Annunzio ne *Il Piacere* - cede lo scettro agli istinti: «gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano».

Questa idea di autonomia come *autosufficienza* dell'arte e dell'arte come celebrazione dell'apparenza, è stata identificata, nel contesto di analisi di un estetologo contemporaneo, Mario Perniola², con una delle due tendenze opposte che si possono individuare nell'avventura artistica dell'Occidente e che «ha considerato l'attitudine estetica come un processo di catarsi e di derealizzazione», essendo l'altra orientata al contrario verso l'esperienza della realtà. «Nella prima tendenza - scrive Mario Perniola - porrei coloro che considerano compito dell'arte quello di allontanarci dalla realtà e di liberarci dal suo peso; nella seconda tendenza quelli che attribuiscono all'arte il compito di fornirci una percezione più forte e intensa della realtà». Di quest'ultima Perniola precisa che essa ha pensato l'arte come

¹ Le citazioni sono tratte da LIONELLO VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, 1964.

una perturbazione, una folgorazione, uno *choc*. Ma quel che più importa notare è qui la seguente osservazione per cui, secondo l'autore, la prima tendenza (che considera compito dell'arte "allontanarci dalla realtà", "liberarci dal suo peso") avrebbe trovato nello sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, un potente alleato. «L'idea dello spettacolo sociale, la poetica dell'effimero, l'espansione e la commercializzazione del tempo libero hanno incoraggiato l'aspetto edonistico e ricreativo dell'arte». Insomma, sembra quasi indicare un passaggio o scambio "naturale" fra quella delle due tendenze in cui sarebbe da riconoscersi una attitudine estetica alla catarsi come *derealizzazione* e la attitudine all'evasione, alla fuga dalla realtà, favorita dalle produzioni mediatiche di intrattenimento e comunicazione di massa.

Una tesi del genere può risultare convincente ad una sola condizione: che sia davvero pensabile la categoria della catarsi all'interno di una teoria esteticistica dell'autonomia dell'arte e, quindi, nei termini di un piacere estetico dall'aspetto meramente edonistico e ricreativo. In altre parole, occorrerebbe domandarsi se il carattere liberatorio della catarsi artistica non sia altrimenti leggibile, piuttosto che concludere con un sommario giudizio di condanna sull'ingannevolezza e illusorietà di un presunto superamento estetico del reale. Ciò che non significa, comunque, leggerlo in senso preminentemente etico, senza coglierne il nesso dialettico che, invece, ne coniuga la sostanza proprio con l'autonomia estetica dell'arte.

È in questo punto esatto di incrocio e dissolvenza reciproca, fra etica ed

² MARIO PERNIOLA, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, 2000.

estetica (dove una si risolve nell'altra), che interviene la *dialettica delle passioni*, a dirimere un nodo di pensiero cruciale per la corretta comprensione dell'effetto catartico provocato dall'autentica e pura opera di poesia anzi, dall'operare in sé poetico dell'arte.

Come ha avvertito Ernesto Paolozzi in *Le passioni e la loro dialettica*³ bisogna assumere piena consapevolezza che «il tema della dialettica delle passioni è tema centrale» o che diviene centrale soprattutto ai fini di un'elaborazione ulteriore della filosofia crociana là dove, in essa, ritrova conferma la teoria d'una risoluta autonomia dell'arte rispetto ad altre forme culturali, intese come forme *distinte* di vita dello spirito.

Da questo punto di vista, è doveroso riconoscere a Giuseppe Brescia il merito «di avere riproposto la questione, non solo per averla rimessa all'attenzione di alcuni studiosi attraverso un pubblico dibattito, ma soprattutto perché da anni è tema fondamentale delle sue ricerche filosofiche come di quelle storiografiche».⁴

³ ERNESTO PAOLOZZI, *Le passioni e la loro dialettica*, in "Atti dei corsi di formazione dell'Anno Scolastico 2004-2005 del Liceo Ginnasio Statale C. Troya di Andria e Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli", a cura di GIUSEPPE BRESCIA, Edizioni Giuseppe Laterza, 2005.

⁴ ERNESTO PAOLOZZI, *op. cit.* «Il tema della dialettica delle passioni è tema centrale per la comprensione della filosofia hegeliana e crociana e, per tanti aspetti, della filosofia in generale. Eppure è tema marginale, poco o punto studiato, raramente scandagliato, difficilmente interpretato con sagacia e intelligenza. Si deve dar merito a Giuseppe Brescia di avere riproposto la questione, non solo per averla rimessa all'attenzione di alcuni studiosi attraverso un pubblico dibattito, ma soprattutto perché da anni è tema fondamentale delle sue ricerche filosofiche come di quelle storiografiche. A partire dal volume del 1978 *Non fu sì forte il padre, Letture e interpreti di Croce*, sino ai recenti e sistematici lavori come quello del 1999, *Antropologia come dialettica delle passioni e prospettiva* (nel quale si riprende anche il discorso, già accennato nel volume del 1978 a proseguito poi in *Questioni dello storicismo* del 1980, sul giudizio prospettico e sui modi categoriali), all'ultima ricerca *Teoria della tetradè*, del 2002, Giuseppe Brescia

Merito niente affatto secondario di Giuseppe Brescia è stato, anche, quello di avere riportato al centro delle sue riflessioni *La terza scoperta dell'estetica crociana. La dialettica delle passioni e il suo superamento nell'arte*⁵, con il saggio *Alfredo Parente e la integralità del sentire. Considerazioni a proposito della dialettica delle passioni*.⁶

A ricordarlo è ancora Ernesto Paolozzi, il quale richiama altresì la determinante problematica apertasi, nell'ultimo periodo di ripensamento critico ed autocritico di Benedetto Croce, riguardo alle relazioni della vitalità con la dialettica, e «la tematizzazione della categoria del vitale che, come è noto, ha dato luogo a svariate interpretazioni tra le quali spicca quella di Alfredo Parente, ripesa e considerata ancora da Brescia, *come modo categoriale*, ossia come ciò che accompagna ogni categoria, sorregge ogni giudizio, ogni azione. (...) Secondo questa interpretazione di Croce, che è anche, per taluni aspetti, una visione nuova della concezione dialettica della vita, il rapporto di mediazione avviene essenzialmente come rappresentazione più che non come superamento logico-dialettico della opposizione. E non vi è dubbio che lo spirito dell'estetica crociana è

riconsidera e approfondisce quel problema che ancora oggi si pone e si propone come questione redimente per la comprensione del circolo dialettico».

⁵ «*La terza scoperta dell'estetica crociana. La dialettica delle passioni e il suo superamento nell'arte* reca infatti per titolo il saggio forse maggiore di Alfredo Parente (unitamente a quello posteriore, e intimamente prosecutore del primo, sul concetto di vitalità), scritto nel 1953 per il volume miscelaneo *Benedetto Croce* voluto dal diletteissimo e fraterno conterraneo ed amico Francesco Flora in un numero speciale di "Letterature moderne"». PIETRO ADDANTE, *La Fucina del mondo*, Schena Editore, 1994.

⁶ GIUSEPPE BRESCIA, *Alfredo Parente e la integralità del sentire. Considerazioni a proposito della Dialettica delle Passioni*, nella Parte Terza. *Con Croce e dintorni*, di

sicuramente identificabile in questa determinazione la quale, peraltro, rimette in circolo l'idea di fondo dell'estetica moderna»⁷ ovvero l'idea di autonomia dell'arte per cui, nel processo fra legge della forma e contenuto materiale, le opere d'arte *sono* la loro propria catarsi: ciò che i greci proiettavano nella loro efficacia esterna, la purificazione degli affetti, avviene tutta perfettamente *all'interno* dell'esperienza estetica.

La Catarsi, allora, così va intesa, come un processo con cui prende forma la dialettica delle passioni e che non è altro se non lo stesso dinamismo interno al processo "poietico" (creativo) dell'opera d'arte. In estrema sintesi, un'opera conseguente ad un atto di vera creazione poetica è, nel contempo, anche una azione catartica; essa agisce togliendo la vita ad un ordine superiore di realtà, che la rende più intensa e più pura, «essa ci rinfresca, per così dire, e ci accresce la vitalità».⁸

Meglio di qualunque critico Giacomo Leopardi ha saputo descrivere il valore del potere catartico dell'arte quando scrive, «hanno questo di proprio le opere di genio, che, quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita... Tuttavia ad un animo grande ... servono sempre di consolazione, riaccendono l'entusiasmo ... E lo stesso conoscere l'irreparabile vanità e falsità di ogni bello e di ogni grande è una certa bellezza e grandezza che riempie l'anima... pare che ingrandisca l'anima

“Non fu sì forte il padre. Letture e interpreti di Croce”, Editrice Salentino, Galatina, 1978.

⁷ ERNESTO PAOLOZZI, *op. cit.*

⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, II, a cura di F. FLORA, Ed. Mondadori, pp. 1259.

del lettore, la innalzi e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione».⁹

Si tratta, in verità, di ragionare intorno a questa peculiarissima proprietà che hanno le “opere di genio” di potenziare il sentimento della vita, perfino di fronte alla *tragedia*, onde chiarificarne la misteriosa “logica” da cui tale conversione trae origine sia nell’animo di chi produce, sia nell’animo di chi contempla, l’opera d’arte. Compito che Giuseppe Brescia, unitamente ad una costante attenzione rivolta agli esiti più cospicui di pensiero, raggiunti nell’ambito della *Koiné* degli “eredi non inerti” di Benedetto Croce, ha sempre tenacemente perseguito con le originalità della sua ricerca.

«L’originalità della ricerca del Brescia - ha scritto Pietro Addante - consiste nell’aver analizzato il problema del sentimento o degli stati d’animo nella loro modalità di espansione e nel costituire il palpito della vita come *successione e simultaneità*».¹⁰ Successione con cui, dice il Brescia, «si realizza il passaggio graduale da uno stato d’animo all’altro (...) così che la “dialettica delle passioni” pare spiegarsi nel tempo» e, tuttavia, ad un tratto anche precipitarsi in una «intensa e sorprendente culminazione drammatica» in cui opposti sentimenti coincidono, dando

⁹ GIACOMO LEOPARDI, *op. cit.*, I, pp. 252-253.

¹⁰ «Mi sembra importante insistere, come fa giustamente il Brescia a proposito di un’ascendenza Kantiana nel crocianesimo, sul concetto di validità del “categorismo”, sul principio “regolativo” e sulla “modalità” funzionale delle categorie. Lo storicismo avrebbe pertanto tenuto conto del legame esistente tra le tre critiche di Kant, ponendo in luce e dando grande attenzione al sentimento di piacere e dispiacere raccolto da Kant dall’estetica del Sei e Settecento e dando rilievo all’esigenza di una metacategorialità del tono morale e vitale», PIETRO ADDANTE, *op. cit.*

luogo ad un massimo di “compresenza” come integralità del sentire che prefigura e configura il «punto terminale e prospettico del passaggio verso l’opera, del *parto* o dello *slancio creativo*». Scatto che si protende alla produzione dell’opera, quasi che la miscela dei sentimenti all’improvviso divenisse esplosiva e così esplodendo, manifestasse tutta la potenza creatrice della poesia. Dialettica delle passioni e loro catarsi nel processo estetico sono tutt’uno con il gesto creativo dell’artista; gesto con il quale l’artista, grazie alla sovrana libertà con cui mette in gioco insieme l’immaginazione e l’intelletto, rompe l’oscura necessità della vita, vissuta nell’immediatezza del suo essere spontaneo e “naturale”. Un gesto indispensabile affinché la libertà creativa si eserciti e l’opera trascenda l’origine che l’ha generata, salvandone l’essenza sul piano proprio alla sua realtà.

Come ha notato Giuseppe Brescia citando il saggio di Alfredo Parente, i sentimenti «si spiegano e si affermano nella virulenza della vita pratica in lotta coi negativi corrispondenti, ciascuno escludendo più o meno recisamente e violentemente il suo contrario e sgombrandone l’anima» per ritrovarsi come in una suprema riconciliazione soltanto nella sfera contemplativa dell’arte.¹¹

L’opera ha insomma a che fare con i nostri sentimenti, con la verità che noi stessi siamo epperò, verità non più vissuta ma contemplata e quindi, ancor più come vissuta due volte o rivissuta nella rappresentazione dell’arte. Mimesis è Catarsi. Un lungo itinerario ha percorso la civiltà

dell'arte occidentale fino ad approdare a queste rive così lontane dall'antica sponda del concetto greco di *Téchne*, la cui complessità noi moderni abbiamo ridotto traslandone il significato nella traduzione semplificata di "tecnica"; arte come virtuosità o abilità tecnica. I termini *téchne* e *ars*, in Grecia, a Roma, nel Medioevo, e anche all'inizio dell'età moderna, significavano la capacità di fare qualcosa seguendo certe regole di costruzione. L'arte, intesa in questo senso, si configurava come capacità di fare o di "produrre" (in greco: *poieîn*, da cui *poietés*: "fabbricatore, produttore") secondo regole, di adattare e costringere la materia all'intenzione dell'autore.

Dunque il concetto antico di arte non aveva a che fare con l'ispirazione o con una qualsiasi attività irrazionale, e nel complesso designava un'attività umana che si compie secondo regole dettate dallo studio e dall'esperienza, un saper fare ordinato acquisibile attraverso un opportuno tirocinio.

Questo generico e diffuso concetto di arte, che appartiene al senso comune dell'epoca antica e medievale, sopravvive fino alle soglie della modernità caratterizzando, per tutto questo tempo, le arti nel significato generale di *téchnai*, senza mai aver avuto alcun legame organico con la bellezza e con l'ispirazione né, tantomeno, si può parlare ancora di "autonomia" dell'arte.

Ciò non toglie però che nella riflessione speculativa dei filosofi e, talora, nelle riflessioni degli artisti, emerga già con forza ed in modo problematico la specificità di alcune arti, in particolare della poesia, nelle sue diverse

¹¹ GIUSEPPE BRESCIA, *op. cit.*, p. 122.

forme e nella sua connessione alla musica, alla recitazione, alla danza e al canto. Queste arti appaiono infatti legate, prima che all'idea di *téchne*, all'idea di *mousiké*. Il canto delle Muse, racconta Esiodo nella *teogonia*, è la sorgente della poesia che realizza due supreme finalità: una civile e sociale, instaura la concordia tra gli uomini ispirando le parole del sovrano; l'altra intima e personale, poiché soprattutto consola dal dolore per la morte. È la prima volta che s'intravede la percezione di un potere catartico della parola poetica, connessa al divino.¹² Ma oltre a ciò anche altre arti, per esempio la pittura, tendono a ritagliarsi già nella Grecia classica una loro specificità che è, innanzitutto, connessa al complesso senso di una parola "mimesis", la quale, addirittura per tutto il periodo che va dalla Grecia classica al Rinascimento, pare in grado di tenere insieme sia la dimensione propriamente "tecnica" del produrre artistico, sia la differenza

¹² «L'altra figlia di Gea e Urano con la quale si congiunse Zeus, fu Mnemosine, la dea "Memoria". Alla festa nuziale Zeus chiese agli dèi che cosa mancasse loro ancora. Essi risposero: "i celebranti". Allora egli creò le Muse. Esse donavano agli uomini anche l'oblio delle sofferenze e la cessazione delle preoccupazioni, la *Lesmosyne*». KÁROLY KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*.

«Beato colui che le Mus/amano; dolce dalla sua bocca scorre la voce; / se c'è qualcuno che per gli affanni nel petto recente di lutto / dissecca nel dolore il suo cuore, se un aedo / delle Muse ministro le glorie degli uomini antichi / celebra e gli dei beati signori d'Olimpo, / subito egli scorda i dolori, né i lutti / rammenta perché presto lo distolgono i doni delle dee». ESiodo, *Teogonia*.

«Dea titana, sorella di Kronos e di Okeanos, madre delle Muse, il cui coro essa guida e con le quali talvolta si confonde, Mnêmosynê presiede, com'è noto, alla funzione poetica. Che questa funzione esiga un intervento soprannaturale, è cosa evidente per i greci. La poesia costituisce una delle forme tipiche della possessione e del delirio divini, lo stato di "entusiasmo" nel senso etimologico della parola. Posseduto dalle Muse, il poeta è l'interprete di Mnêmosynê, come il profeta, ispirato dal dio, è l'interprete di Apollo». JEAN-PIERRE VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci*.

Entusiasmo deriva dal greco *EN-THEÔ-ÉINAI*, che letteralmente significa "essere in dio" e indica perciò l'"indirsi" della persona, l'entrare in qualche tipo di comunione con la divinità.

“spirituale” dell’opera rispetto alla sua materiale oggettualità come prodotto. Questa parola però assume, nei diversi autori ma talvolta anche nel pensiero di uno stesso autore, differenti significati. È comunque all’interno del quadro semantico della *mimesis* che occorre perseguire la decifrazione dell’enigmatica esperienza catartica, provocata dal contatto con l’opera d’arte.

Mimesis è termine che nasce nei riti e nei misteri del culto dionisiaco, dove indicava il fare rituale composto di danza, musica, canto. Soltanto più tardi, nel V Secolo, *mimesis* comincia a indicare la riproduzione della realtà, e quindi ad essere applicata anche alla pittura e alla scultura.

Ma anche la riproduzione della realtà viene intesa in modi diversi, come attesta la rivoluzione di pensiero intercorsa fra Platone e Aristotele: per uno, essa rinvia ad un rapporto tra un modello (l’“Archetipo”) e la copia, accusando l’imitazione di essere un impoverimento e riduzione della realtà; per l’altro, invece, riprodurre la realtà significa aderire compiutamente ad essa tanto da restituirla intensificata. Nel giovanile dialogo intitolato al rapsodo Ione, Platone tuttavia distingue chiaramente l’arte ispirata dalle Muse, dalla *téchne*: se la produzione della poesia dipendesse dall’abilità tecnica - argomenta Socrate nello *Ione* - allora potrebbe essere appresa e ripetuta ma, siccome al contrario la poesia si impone per la sua unicità e irripetibilità, essa è evidente che non è opera umana, bensì dono del divino. Ma tale arte, proprio in quanto non è “opera umana” ma dono divino, è evento non dominabile dalla ragione. Essa è evento che fa emergere l’irrazionale come necessario, al punto da distruggere la ragione dell’uomo.

La poesia solleva - scriverà Platone nella *Repubblica* - la «facoltà deteriore dello spirito, la sostiene e rendendola vigorosa porta a rovina la facoltà razionale». Per Aristotele l'arte, qualsiasi arte, è, diversamente che per Platone, in primo luogo *téchne*. Ma, proprio in quanto Aristotele mantiene ferma la dimensione "tecnica" della produzione (*poíesis*) poetica, l'arte risulta essere produttiva in quanto *opera come la natura*. Ma nell'operare *come*, cioè nella somiglianza, ecco annidarsi una verità in cui si riconosce simile alla natura lo spazio pur differente dell'arte, come spazio di un processo *creativo*.

«L'essenza della produzione - scrive Giorgio Agamben - pensata in modo greco, è di portare qualcosa nella presenza (per questo Aristotele dice "ἔστι δὲ τέχνη πρὸς τὴν φύσιν", ogni arte concerne il dare origine)». Proprio a partire dalla preminenza accordata a codesta analogia con la natura ("produttiva" della natura) incomincia ad avanzare una teoria della *mímesis* opposta a quella proposta da Platone. Avanza un'ipotesi che diventerà rilevante: che la *mímesis* possa essere interpretata come "creazione" e che, perciò, correlativamente, il contenuto dell'opera d'arte non possa essere semplicemente considerato "falso".

Nel trattato cinquecentesco, *Naugerius sive de Poetica*, di Gerolamo Fracastoro, che elaborò un tentativo di sincretismo fra Aristotele e Platone, possiamo leggere: «...non è giusto dire menzogneri i poeti, come quelli che, come indica il nome, sono piuttosto creatori». Sarà con Giordano Bruno che prenderà ad avviarsi la svolta decisiva verso una concezione di autonomia dell'arte e, particolarmente, della poesia. Essa non è più pensata

come imitazione né degli enti naturali, né delle idee, né dei modelli del passato, bensì come produzione d'una "realtà" che ha la sua radice nella natura creativa del *poietes*. La poesia è espressione fundamentalmente libera, che liberamente riflette l'infinita potenza (poietica) della natura e, nel suo esprimersi, inventa le regole più adatte al suo stesso farsi. Dunque ci saranno tante specie e tanti generi di poesia quanti sono i veri poeti.

Scrive Giordano Bruno negli *Eroici Furori*: «però corone a' poeti non si fanno solamente de mirti e lauri: ma anco de pampino per versi fescennini, d'edera per baccanali, d'olivo per sacrifici e leggi; di pioppo, olmo e spighe per l'agricoltura; de cipresso per funerali: e d'altre innumerabili per altre tante occasioni», dove il richiamo alle altre piante, rispetto ai mirti e ai lauri, indica l'infinita ("innumerabile") varietà delle possibili esperienze poetiche, derivante dall'infinità degli ingegni e, in ultima analisi, dall'infinita potenza generatrice della natura.

Con Giordano Bruno si avvia un cambiamento che diventerà nei due secoli successivi, attraverso le poetiche del barocco, sempre più radicale, fino a culminare nell'estetica di Giambattista Vico e di Immanuel Kant: l'arte è libera creazione portatrice di una verità, in se stessa, alternativa ed autonoma rispetto alla filosofia. La poesia per Vico è verità originaria, poiché la verità è originariamente poetica, è "diversa" da quella filosofica, precedente al pensiero razionale e al linguaggio concettuale ed è rintracciabile in una "sapienza" più antica di quella della filosofia.

La "Sapienza poetica" è una forma di conoscenza testimoniata dai miti, dai misteri religiosi, dalle sentenze poetiche e che esprime verità

intraducibili in un altro ordine simbolico, verità che non attendono alcun disvelamento da parte della ragione filosofica o scientifica.

La “Logica poetica”, che pure organizza, secondo Vico, il materiale della sapienza in un linguaggio, non è scienza del giudizio adatta a significare in termini logici l’essere poetico fondato, contrariamente, su «robusti sensi e vigorosissime fantasie». Vico riconferma l’opposizione tra fantasia e raziocinio¹³, già posta all’interno della tradizione razionalista, ma se ne serve per aprire uno spazio di autonomia all’elaborazione fantastica, contravvenendo alla tradizione “metafisica”, sia scolastica sia cartesiana, nel nominare tale spazio proprio metafisica “non ragionata ed astratta”, che chiamerà “poetica”.

«Il Vico fu consapevole dell’originalità e dell’importanza delle sue teorie. Con esse, egli dice (II, 2), “si rovescia tutto ciò che dell’origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine a’ nostri Patrizi, Scaligeri e Castelvetri, ritrovatosi che per difetto d’umano raziocinio nacque la poesia”. In questa rivoluzione è già in germe l’idea kantiana dell’attribuire il senso del bello a una facoltà diversa dalla ragione e dalla pratica». ¹⁴

Kant affronta il problema estetico facendo leva su una facoltà non razionale - il *sentimento* di piacere e dispiacere - e connettendo tale facoltà a quella di *giudicare*, che è, evidentemente, una facoltà dell’intelletto. Una

¹³ G. B. VICO, *Degnità XXXVI*: «La fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio».

delle questioni chiave poste dall'estetica kantiana (e dalla stessa estetica contemporanea) è costituita dal suo porsi come un'esperienza affatto diversa dalla conoscenza di carattere astratto-razionale. In altri termini, per Kant, l'esperienza artistica (la produzione e/o la fruizione di un'opera d'arte) non è, né vuole essere un'"esperienza di verità" in senso mimetico-oggettivo, perché riguarda unicamente il piacere o il dispiacere collegato a una determinata rappresentazione (quindi il giudizio estetico, *di valore*, su di essa) e non il "che cosa" sia l'oggetto rappresentato.

La rappresentazione viene riferita interamente al soggetto e precisamente al suo "sentimento vitale" altrimenti detto "sentimento del piacere o dispiacere". Il provare un simile sentimento non offre alcun contributo alla conoscenza dell'oggetto ma, neppure ha nulla a che fare - sul piano del compiacimento estetico - con l'attrazione o repulsione emotiva per l'oggetto. Il giudizio di gusto non può dipendere da principi che implicino un interesse per l'esistenza reale della cosa, cioè per la sua gradevolezza, bontà o utilità. Gradevolezza sensibile, bontà e utilità non dovranno costituire il "fondamento di determinazione" del giudizio di gusto, che predica la qualità estetica della "bellezza" e che pretende validità universale. Ma universale è la conoscenza e, tuttavia, il compiacimento estetico non è per la conoscenza.

Formulando un giudizio di gusto, invero, si comunica il piacere per la conoscenza non di questo o di quell'oggetto, ma per la conoscibilità in generale, in quanto proprietà delle facoltà umane. Il piacere per la

¹⁴ ARMANO PLEBE, *Storia dell'Estetica*, C.E.L.U.P., Palermo, 1973.

conoscenza in generale viene spiegato da Kant come un particolare rapporto di collaborazione, un “libero gioco” fra immaginazione e intelletto, da cui si genera un sentimento che «agevola e intensifica la vita». Nel giudizio estetico che opera non come facoltà logico-teoretica od etica ma, all’interno del sentimento di piacere e dispiacere, il soggetto prova un sentimento di piacere quando percepisce l’accordo spontaneo, il “libero gioco” tra l’intelletto e l’immaginazione che organizza i dati secondo progetti fantastici senza regole, in cui l’intelletto scorge una regolarità, libera da categorie, conforme alle proprie esigenze.

Per quanto concerne, dunque, la catarsi del “piacere estetico” (del Bello, come piacere positivo o del Sublime, come piacere negativo) con Kant essa prende ad iscriversi ora compiutamente per entro l’ordine del giudizio di gusto, tanto da non poter più essere distinta in nulla dal processo mimetico che avviene nella e con l’opera d’arte.

Catarsi è *Mimesis*! Ma che cosa significa pensare questa identità unicamente nel dominio della rappresentazione estetica, senza scendere nelle multiformi tentazioni dell’estetismo? Senza fare dell’arte il regno dell’evasione “edonistica” della realtà? Una plausibile risposta potrebbe venire da un suggerimento, niente affatto peregrino se si pensa che la dottrina (aristotelica) della catarsi nasce come interpretazione del carattere speciale proprio alla *mimesis* del teatro *tragico*. Proseguo, perciò, appellandomi ad alcune pagine esemplari di Giuseppe Brescia tratte dal

capitolo su “la teoria del tragico” in *Il tempo e la libertà*¹⁵ grazie alle quali potrebbe suggerirsi appunto un miglior chiarimento circa la natura catartica della produttività artistica in quanto tale.

Ad un certo punto della sua trattazione Giuseppe Brescia riporta le seguenti osservazioni di David Hume, scritte nel saggio del 1757 *of tragedy*: «Sembra che non sia possibile rendere ragione del piacere che gli spettatori di una tragedia ben scritta ricevano dal dolore, dal terrore, dall’angoscia e dalle altre passioni che per se stesse generano pena e dispiacere. Quanto più essi vengono colpiti e commossi dalla tragedia, tanto più provano diletto per lo spettacolo; ed appena le passioni che generano pena cessano di operare, ha termine lo spettacolo».

La prima ipotesi di spiegazione di cui dà conto Giuseppe Brescia, ma che non può, davvero, essere giudicata se non in minima parte soddisfacente, è quella «per cui il piacere di fronte a spettacoli tragici dipenderebbe dall’interruzione del languore o dell’indifferenza apatica dell’animo». Un tentativo meno superficiale di rendere ragione di questo strano piacere, inviterebbe a meditare sul fatto che «lo stesso oggetto di dolore che piace in una tragedia, se si svolgesse realmente davanti a noi, ci provocherebbe la

¹⁵ Si trova esattamente in questa pagina ciò che Ernesto Paolozzi ha identificato con una lettura moderna, interessante ed originale del concetto aristotelico di Catarsi che, in quanto superamento dialettico delle passioni (e scioglimento risolutivo della dialettica delle passioni), è dialettica modernamente intesa. L’arte «non ha fra i suoi compiti quello di smorzare il conflitto della vita quotidiana, di sublimarne il male che anima ed agita ogni sentimento umano. La catarsi è qualcosa di più. È il superamento del mondo puramente affettivo in quanto lo rappresenta, e in questa rappresentazione, lo domina trasportando in una sfera diversa, anch’essa sentimentale ma non più meramente passiva e vitalistica. Insomma, è *la conoscenza*, e perciò rappresentazione, di uno stato d’animo che altrimenti rimane al puro livello della pulsione, della cieca passionalità».

pena più sincera». Questo - dice Brescia - induce Hume a togliere in esame un'altra interpretazione del fenomeno, quella prospettata dal Fontenelle, secondo il quale l'effetto di piacere indotto dallo spettacolo della tragedia si spiega perché «nel fondo si nasconde una certa idea della falsità di ciò che stiamo vedendo, nel suo insieme. [...] Noi piangiamo per la sventura dell'eroe a cui siamo affezionati: ma nello stesso istante ci consoliamo riflettendo che essa non è che una finzione». Qui, nota il Brescia, si fa perno sulla condizione dello spettatore. «La contemplazione del dolore, legata all'immagine stessa dello *spectator*, nella sua "oggettiva" distanza dai casi cui assiste, è insieme classica e moderna». Basterebbe ricordare soltanto, una per tutte, la celebrata rappresentazione di Lucrezio.

Ma un passo decisivo viene compiuto quando Hume dalla posizione esistenzial-contemplativa dello spettatore procede al livello propriamente letterario, riconoscendo che è l'ELOQUENZA stessa «che genera piacere anche di fronte a casi tragici o delittuosi». A tal proposito, opportunamente, Giuseppe Brescia osserva che «l'accento del tragico si sposta così risolutamente dal "contenuto" alla "forma", dalla passione vissuta alla passione rappresentata». Come dire che bisogna riflettere, allora, non su quanto riguarda la condizione empirica dello spettatore ma sulle modalità di ciò che accade nella dinamica formale dell'opera, poiché è da lì che proviene quell'effetto catartico generato nell'animo di chi guarda. Accade come una conversione dell'esperienza emozionale da uno stato all'altro impressa - secondo Hume - dalla predominanza emotiva della bellezza. «Essendo l'emozione predominante, afferra tutto l'animo e converte le

prime emozioni in se stessa, o quanto meno la colorisce in modo così intenso da modificarne totalmente la natura. [...] Lo stesso principio si realizza nella tragedia, con questa aggiunta che la tragedia è imitazione e l'imitazione è sempre per se stessa piacevole». *Mimesis* è catarsi, nel senso che la catarsi costituisce una proprietà intrinseca al procedimento mimetico dell'operare artistico. Giuseppe Brescia tiene a precisare come Hume inserisca di fatto nella definizione aristotelica della mimesi tragica la sua esperienza e indagine della vita emotiva, sottolineando però, la centralità dell'esigenza di un principio che regoli, o associ, o organizzi "prospetticamente" la singolarità delle tendenze affettive. «Hume scomponne e ricomponne, a seconda dei contesti e dei quadri sistematici, la propria analisi, ma l'incentra pur sempre - qui il dato comune e centrale della sua "ricerca" - nel momento associativo delle passioni, che è momento prospettico, orientato verso l'avvenire, creativo di opere, socialità, istituti».

Vi è un momento - l'istante platonico che sembra indicare il punto dal quale un qualche cosa passa d'uno ad altro stato - un momento «la cui natura straordinaria è di sedere da intermediario nell'intervallo tra il movimento e il riposo, senza che sia nel tempo» - un attimo senza tempo che dà vita al tempo, ossia all'alternanza della temporalità in cui tutto *si converte* nel suo contrario. «È proprio verso di questo stato e da questo stato che ciò che si muove passa al riposo, e ciò che è in riposo al moto!»¹⁶.

¹⁶ «È la stessa misura che sottilmente orienta tutta l'analisi della graduazione e quantità che provoca i trapassi fra "mali di privazione" (*mala privationis*) e "mali di assenza"»

Se è vero che questa tematizzazione dell'istante o "momento" può essere ricondotta, peraltro, alla concretezza dell'esperienza interiore e della metabasis comico-tragica o tragico-comica, come rileva il Brescia, altresì vero è che questa, essendo ciò che permette anche nella dialettica del tempo interiore di funzionare da soglia, può presentarsi nella forma quasi di esigenza psichica di decantazione delle emozioni troppo violente. L'esigenza "psicagogica" di cui parla il Corsano, come di un «indebolimento del momento emozionale», corrisponde ad un bisogno di attenuare l'eccesso di sensibilità o, all'obiettiva necessità di decantarne la morbosa eccedenza, se si vuole attuare il passaggio ad uno stato di minore eccitazione e perciò stesso più compatibile con la calma contemplativa dell'arte.

Insomma, ciò di cui si discute in termini di "momento" prospettico e risolutivo della catarsi tragica, sarebbe tale in quanto descrivibile come un momento di «decantazione mediatrice che ammansisce e impoverisce l'energia del dato originario». Ma si tratta di una verità parziale che, se confinata nella sua parzialità, risulterebbe completamente falsa. Pare, infatti, che questo ruolo "psicagogico" del momento catartico di "decantazione mediatrice" debba venire inteso come premessa ad un impoverimento e spegnimento d'intensità dell'esperienza emozionale del reale tragico e della sua passione, una *reductio* del sentire.

(mala defectus), conducendo a una tematizzazione dell'"istante" o "momento" che, se ricorda la geniale conquista del *Parmenide*, si applica peraltro alla concretezza dell'esperienza interiore e della metabasis comico-tragica o tragico-comica».

Non è così nell'interpretazione humane della teoria aristotelica della catarsi anzi, non vi si giustifica in alcun modo - afferma e sottolinea con forza Giuseppe Brescia - «La delicatezza del gusto, per Hume, allarga la sfera sia della felicità che del dolore» e poco oltre aggiunge come «l'attenuazione di sensibilità» invece di deprimere sia, anche e soprattutto, potenziamento o allargamento di umanità o di giudizio, «attenuazione di una influenzabilità particolare ma rafforzamento dell'esperienza globale e del sentire».

«La decantazione “mediatrice” non serve solo a spegnere la passione impulsiva o iniziale ma a circondarla, per così dire, delle altre correlate dialetticamente e prospetticamente, come in una più vasta gamma di suoni e colori (...): in un indebolimento che giova a resuscitare miracolo perenne, mobile e totale; in una attenuazione che presto si atteggia come più variopinto e fresco rilievo; e in uno spegnersi che è un rifrangersi più armonico e teso, silenzio di una voce che vale il ripristino di un coro, impoverimento del dato originario che riadduce energia e fecondità di motivi insospettati».¹⁷

Quella che è stata definita con il termine di *decantazione mediatrice* impoverisce, da un lato, l'energia del dato originario per trascenderlo, dall'altro, nel dato ancor più intenso di un'energia spirituale; non è lo spegnersi dell'eccitamento emotivo ma il trapassare all'ordine di un eccitamento di potenza superiore, il quale «rende sensibili a pene ed a

GIUSEPPE BRESCIA, da “La Teoria del tragico”, in *Il tempo e la libertà*, Lacaita Editore, 1984.

piaceri che sfuggono ad altri». Si decanta la sensibilità immediata dell'emozione attraversando la soglia per cui diviene, nel medium della *mimesis* artistica, accessibile il passaggio ad altra forma più onnicomprensiva, più vasta di sensibilità e più intensa di vitalità. Ciò accade, in definitiva, per il semplice motivo che l'esercizio stesso dell'«imitazione», in quanto azione volontaria che implica osservazione e studio, esecuzione controllata e consapevole nell'atto di riprodurre qualcosa, ricerca dell'esattezza o della perfezione, porta inevitabilmente a smorzare la disponibilità naturale verso l'eccesso di ogni singola passione, che ne assolutizza il predominio e uccide la varietà delle passioni opposte che convivono, sono compresenti, nell'anima dell'uomo.

«Se fate crescere la passione subordinata - scrive Hume citato da Brescia - in modo che essa diventi predominante, essa divora quell'affezione che prima nutriva ed incrementava. La troppa gelosia estingue l'amore; l'eccessiva difficoltà ci rende indifferenti; l'eccesso di malattia e infermità fa un genitore egoista e crudele».

Accade nella vita che l'eccesso annienti la vita nella realtà multiforme e variegata di tutti i suoi aspetti; così come nell'arte quando, per esempio, una tragedia - dice Hume - è troppo sanguinosa, orrorifica ed atroce; tutto il teatro inglese elisabettiano «è troppo ricco di simili immagini repulsive» e perciò veniva ormai producendo stanchezza nella cultura del Settecento; o come certi pittori della Controriforma che hanno rappresentato soltanto soggetti che suscitano orrore, crocifissioni, torture, martirii, ferite,

¹⁷ GIUSEPPE BRESCIA, *op. cit.*, p. 246.

esecuzioni capitali e persone che subiscono sofferenze. Vera arte è ben altro, ce lo ricorda Giuseppe Brescia riportando l'acuto giudizio di Carlo Antoni, per cui si può dire che la vera arte sia intrinsecamente dialettica, ed anzi, «diventi così un simbolo o mito della dialetticità della vita. [...] La dialettica, che la ragione pensa, la fantasia poetica la crea contemplandola. [...] Si può trovare addirittura un significato anche al vecchio concetto della mimesi: non nel senso di una meccanica riproduzione, ma in quello di una immagine che “ritrae” con impressionante verità, che “rivela” e “svela” la realtà della vita nella sua concretezza».¹⁸

È vera arte, vera poesia, dunque, non fuga bensì rivelazione o disvelamento della realtà della vita in tutta la concretezza della sua drammaticità. Ed alla vita torna David Hume, a sigillo d'una meditazione sul tragico che anticipa - come con felice annotazione ermeneutica avverte Giuseppe Brescia - taluni presupposti della teoria kantiana sull'arte e sul giudizio, soprattutto nei riguardi di quella «concezione per cui il concetto di tragico è ricompreso in quello più alto dei “sentimenti misti” e, specialmente o sinteticamente, del piacere e dispiacere (...) precludendo, per l'altro, alla dottrina preromantica e kantiana del “sublime”».¹⁹

Se è vero che attenuandosi la sensibilità prende più forza e rallentandosi il moto affettivo trapassa in un moto ancor più impetuoso, e tanto più s'accresce la vitalità quanto meno s'irrigidisce la tensione fra gli opposti, sciogliendosi nel dileguare dialettico, giusta l'osservazione humanea sulla

¹⁸ CARLO ANTONI, *Drammaticità dell'arte* in *Il tempo e le idee*, Napoli, 1967, citato da GIUSEPPE BRESCIA in *Il tempo e la libertà*, p. 247.

tecnica del rallentare con la quale si fortifica la commozione od impressione dominante, ha diritto Giuseppe Brescia a porvela in analogia con la concezione kantiana del sublime “negative lust”, un piacere «che è possibile solo per mezzo di un dispiacere». Scrive infatti Kant: «Il sentimento del sublime è un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento seguito da una più forte effusione delle forze vitali».²⁰

Impedimento momentaneo come l'*exaiphnēs*, l'istante platonico, «l'*exaiphnēs* è la *diaphora* in sé: ciò che divergendo illimitatamente da sé congiunge sé con sé in figura di altro, come giovinezza e vecchiaia, come amore e aridità sentimentale, come vita e morte»²¹, come piacere e dispiacere, reversibili nell'alternanza del tempo ma raccolti nell'unità senza tempo dell'istante catartico, in cui avviene la folgorante *metanoia*, o conversione, dell'uno nell'altro. In ciò tutta la dinamicità-drammaticità dell'essere in quanto apparente divenire o apparenza necessaria, ineliminabile nel senso che esso esiste e si manifesta solo svolgendosi lungo il nastro srotolantesi del tempo, sicché Giuseppe Brescia tocca un tratto essenziale della catarsi quando, accostando la definizione di Kant sull'indiretta genesi del piacere contemplativo e il superamento del suo

¹⁹ GIUSEPPE BRESCIA, *op. cit.*, p. 250.

²⁰ IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23 e 27, trad. Gargiulo-Verra, Bari 1971, citato da GIUSEPPE BRESCIA, in *Il tempo e la libertà*, p. 251.

²¹ «Nel *Parmenide* l'*exaiphnes* assolutamente singolare e neutro non è in alcun tempo. Esso non è *parte* del tempo *costituito* dagli ora presenti, passati e futuri, ma si iscrive in modo univoco in tutti i presenti e circola attraverso essi fondando così la coesione e la continuità della successione. L'*exaiphnes* è la *diaphora* in sé:...». ROCCO RONCHI, *Il*

momentaneo impedimento, alle profonde note humane circa la tecnica del “rallentare” che potenzia l’emanazione estetica preminente, ricorda il suo profondo intrinseco nesso con la temporalità.

Questa concezione catartica della processualità all’opera nella *mimesis* artistico-poetica «non è poi altro che la perenne verità teoretica della temporalità come drammaticità ideal-reale dell’arte, ossia - appunto - della dottrina aristotelica della catarsi nel dramma, come anche di qualsiasi raffigurazione cinetica dell’arte come “fare”, dramma etico rispecchiato nella processualità della forma, giusta la più recente coscienza del neokantiano o fiedleriano e crociano pensiero estetico».²²

Beniamino Vizzini

pensiero bastardo. Figurazione dell’invisibile e comunicazione indiretta, Christian Marinotti Edizioni, 2001, Milano.

²² GIUSEPPE BRESCIA, *op. cit.*, pp. 251-252.