

Autonomia dell'arte, tempo e senso del celeste, dal barocco alla modernità: il posto dello Schopenhauer, di Giuseppe Brescia

“Noi altri Dipintori abbiamo da parlare con le mani”, afferma nettamente Annibale Carracci ( Bologna 1560 – Roma 1609 ), a proposito del fratello Agostino ( Bologna 1557 – Pisa 1602 ), autore di una lezione in Roma sul gruppo ellenistico del *Laocoonte*, sancendo il valore formante e autonomo dell' “opera”, canone dell'estetica moderna, e la critica dell'allegorismo in arte, assiomi che si affermano sino al Croce e ai dialoghi della 'Biblioteca' in *Ulysses* o ai saggi su Proust e *Dante...Bruno.Vico..Joyce*, delineati dal Beckett.

Certo, dotto è anche Annibale Carracci, conoscendo Tibaldi e Federico Barocci, il Correggio e i lombardi e veneti, i maestri della 'Rinascenza' e i ripetitori della 'maniera'. “Non potei stare di non andare subito a vedere la gran cupola” ( di Correggio nel *Duomo* di Parma ), scrive al cugino Ludovico, il 18 aprile 1580. Caravaggio rimase colpito dalla *Santa Margherita* del 1599, nella Chiesa di Santa Caterina dei Funari, esclamando 'esserci almeno un pittore in Roma', come ricorda il Bellori nelle *Vite de' pittori scultori e architetti moderni* ( Roma 1672, pp. 201-215 ).

Ma quel che è sfuggito – sinora - è la singolare acquisizione che della *querelle* compie Arthur Schopenhauer al paragrafo 50 del *Libro terzo. Il mondo come rappresentazione* de *Il mondo come volontà e rappresentazione* ( 1818, 1844 e 1859, per la terza e più fortunata edizione ), dispiegando la diretta e approfondita conoscenza non solo dell'arte e della critica d'arte italiana e europea, ma anche del rapporto di distinzione tra 'allegoria' e 'poesia' da una parte, e tra 'allegoria', 'simbolo' ed 'emblema' dall'altra. Benedetto Croce stesso non se ne avvale nella *Poesia di Dante* del 1921, né ( credo ) nel successivo corso ermeneutico. I letterati ed eruditi “puri”, né quelli “impegnati” ( di qualunque orientamento ideologico o sensibilità, cattolici come Papini, laici come Russo, Barbi, Parodi, Sansone, Binni ), nulla ne sanno, pur restando immessi e coinvolti nella tenace *querelle* dei rapporti tra poesia e struttura nella *Commedia*.

*L'attenzione specifica dedicata dallo Schopenhauer al tema riveste un ruolo ed ufficio centrale in estetica, tra l'età barocca e la modernità. L'importante passo schopenhauriano si apre a ventaglio sulle prospettive dell'arte barocca, il senso del celeste, la 'luce' o Licht nel rapporto con le arti figurative, oltre che sulle categorie di allegoria simbolo emblema.*

“Un'allegoria è un'opera d'arte, la quale significa alcunché di *diverso* da quel che rappresenta. Ma ciò che è intuitivo, e quindi anche l'idea, si esprime da sé in modo diretto e compiuto, né ha bisogno di altro intermediario, dal quale esso venga significato velatamente. Quel che in tal modo viene adunque significato e rappresentato mediante alcunché di affatto *diverso*, non potendo esso medesimo venire offerto all'intuizione, è sempre un concetto. Con l'allegoria viene quindi ognora significato un concetto, e per conseguenza la mente dello spettatore è condotta lungi dall'offerta rappresentazione intuitiva verso un'arte astratta, non intuitiva, che sta tutta fuori dell'opera d'arte: così il quadro o la statua devono compiere quel che compie, solo in modo più completo, la scrittura. Quel che per noi è il fine dell'arte – rappresentazione dell'idea percepibile solo intuitivamente – non è quivi più il fine. Per la mira, a cui nell'allegoria si tende, non è neppur necessaria una gran perfezione dell'opera d'arte: basta che si vegga che cosa sia l'oggetto; perché, una volta trovato questo, lo scopo è raggiunto, e lo spirito è condotto verso una rappresentazione di tutt'altra natura, verso un concetto astratto che era appunto il fine proposto. Allegorie nell'arte figurativa non sono perciò altro che geroglifici: il pregio artistico, che d'altronde possono avere come rappresentazioni intuitive, non appartiene loro in quanto sono allegorie, ma per un altro verso. Che la *Notte* del Correggio, il *Genio della Fama* di Annibale Carracci, le *Ore* del Poussin siano bellissime pitture, è cosa affatto indipendente dall'essere allegorie. Come allegorie non dicono più di un'iscrizione – anzi piuttosto meno. Siamo qui richiamati alla distinzione, fatta più sopra, tra il senso reale e il nominale d'un quadro. Il nominale è qui appunto l'allegorico, come, per esempio, il *Genio della Fama*; il reale è ciò che in effetti vien rappresentato: nel caso presente, un bel giovane alato, con bei fanciulli intorno. Questo esprime un'idea: ma cotal senso reale agisce solo fin che sia posto in oblio il senso nominale, allegorico; basta pensarvi, perché l'intuizione si allontani e un concetto astratto occupi lo spirito: ora il passaggio dall'idea al concetto è sempre una caduta. Sì, quel senso nominale,

quell'intenzione allegorica fa spesso danno al senso reale alla verità intuitiva: come, per esempio, l'innaturale luce nella *Notte* del Correggio, la quale, per quanto ben dipinta, tuttavia è motivata solo dall'allegoria, ed in realtà impossibile. Se quindi un quadro allegorico ha pregio d'arte, questo è del tutto separato e indipendente dall'ufficio dell'allegoria: un'opera siffatta serve insieme a due scopi, ossia all'espressione d'un concetto e all'espressione di un'idea, ma esclusivamente il secondo può essere un fine dell'arte, mentre l'altro è uno scopo estraneo; è la piacevolezza scherzosa, di far che un quadro serva in pari tempo come un'iscrizione, un geroglifico: piacevolezza inventata a vantaggio di coloro per cui è muta l'essenza vera dell'arte. Gli è allora come se un'opera d'arte fosse in pari tempo un arnese d'utilità pratica, nel qual caso anche serve a due scopi: per esempio una statua, che sia insieme candelabro o cariatide, o un bassorilievo, che sia contemporaneamente scudo d'Achille. Sinceri amici dell'arte non gusteranno né l'una né l'altro. E' vero, che un'immagine allegorica può appunto in questa sua qualità produrre un vivo effetto sull'animo: ma l'effetto medesimo produrrebbe, in circostanze eguali, anche un'iscrizione. Così, per esempio, se nell'animo d'un uomo sia fermamente e fortemente radicata la brama della gloria, ed egli guardi alla gloria come a sua legittima proprietà, a lui negata sol finché ei non abbia prodotto i titoli del suo possesso; e quest'uomo venga davanti al *Genio della Fama* coronato d'alloro; tutto il suo animo ne sarà infervorato, e la sua energia spronata all'azione. Ma non accadrebbe altrimenti, se d'un tratto e' leggesse grande e chiara sulla parete la parola 'gloria'. Oppure, se un uomo abbia svelata una verità, la quale sia importante o come regola per la vita pratica, o come cognizione per la scienza, ma non trovi fede; agirà profondamente su di lui un'immagine allegorica del Tempo, che alzi il velo e scopra la verità nuda. Ma non altrimenti agirebbe il motto: *'Le Temps découvre la vérité'*. Imperocché ciò che quivi propriamente agisce è sempre il solo pensiero astratto, e non la cosa intuita. Ora se, come abbiamo visto, l'allegoria nell'arte figurativa è una tendenza viziosa, asservita ad un fine, che all'arte è affatto estraneo, codesta tendenza diviene addirittura insopportabile, se è spinta a tal segno che la rappresentazione di sottigliezze forzate e introdotte arbitrariamente venga a cader nell'insulso. Di tal fatta è, per esempio, una testuggine, che voglia indicar la ritrosia femminile; la Nemese, che si guardi in seno dentro al vestito, per significar ch'ella vede anche l'ascoso; la dichiarazione del Bellori, che Annibale Carracci abbia vestita di giallo la voluttà, per esprimere che le sue gioie tosto appassiscono e si fanno gialle come paglia. Se adunque tra la cosa rappresentata e il concetto, per suo mezzo significato, non è alcun legame che abbia per base la sussunzione sotto quel soggetto e l'associazione delle idee; ma segno e cosa significata stanno in connessione tutta *convenzionale, mediante un ravvicinamento positivo e provocato a caso: allora io chiamo simbolo questa varietà dell'allegoria*. Così la rosa è simbolo della discrezione, l'alloro simbolo della gloria, la palma simbolo della vittoria, la conchiglia simbolo del pellegrinaggio, la croce simbolo della religione cristiana: e qui vengono anche tutte le significazioni dirette attribuite ai semplici colori, per esempio, il giallo come colore della falsità, l'azzurro della fedeltà. Cotali simboli possono sovente giovar nella vita, ma all'arte il lor pregio è straniero: sono da considerare in tutto come geroglifici, o addirittura come caratteri cinesi, ed appartengono in realtà alla stessa categoria degli stemmi, della frasca posta a insegna di un'osteria, delle chiavi da cui si riconoscono i ciambellani, o del cuoio da cui si conoscono i minatori. Quando infine certi personaggi storici o mitici, oppure certi personificati concetti vengono fatti conoscere mediante simboli convenuti una volta per sempre, forse dovrebbero questi chiamarsi propriamente *emblemi*: tali sono le bestie degli Evangelisti, la civetta di Minerva, il pomo di Paride, l'ancora della Speranza, e così via. Ma solitamente si dà il nome d'emblemi a quelle immagini parlanti, semplici, e illustrate da un motto, che servono a raffigurare una verità morale, e di cui si hanno grandi raccolte per opera di J. Camerarius, Alciatus e altri: esse formano il trapasso verso l'allegoria poetica, della quale sarà trattato in seguito. La scultura greca si rivolge all'intuizione, e però ella è estetica; l'indostana si rivolge al concetto, e però è solamente simbolica” ( trad. it. di Paolo Savj-Lopez e Giuseppe De Lorenzo, anche se datata al 1914-1916, UL, Bari 1986, con Introduzione di Cesare Vasoli, alle pp. 320-327: ora in nuova edizione per le cure di Sossio Giannetta, Milano 2006 ).

Di tale tema mi sono occupato, in sede di ermeneutica filosofica, con il *Croce e Schopenhauer. De Sanctis e Leopardi. “Volontà di vivere” e “vitalità”*, organicamente immesso ne *I conti con il*

*male. Ontologia e gnoseologia del male* ( Laterza, Bari 2015, pp. 93-192 della Parte prima ); e, per il celebre parallelo con Leopardi instaurato dal De Sanctis, in *Le "guise della prudenza". Vita e morte delle nazioni da Vico a noi* ( Laterza, Bari 2017, "Come fermar il declino delle nazioni", anche nella ricorrenza del bicentenario della nascita del critico irpino, per la 'Lectio magistralis' alla Biblioteca "Bovio" di Trani del 19 gennaio e 3 febbraio 2017 ). Ora, la profonda conoscenza dell'Italia, in cui il filosofo tedesco viaggiò, a pochi passi dalla Napoli di Leopardi e nella Roma fastosa d'arte barocca, impone di commentare le fonti artistiche pregiate dallo Schopenhauer, in tutte le direzioni metodiche. Non a caso, l'autore de *Il Mondo* si rifà a tre opere 'emblematiche' di Correggio, Annibale Carracci e Poussin, proprio perché parlanti nel loro linguaggio ed esemplari per la modularità allegorica, che l'autore 'osa' confutare, in sede propriamente filosofica. E sceglie *Il Genio della Gloria*, di Annibale Carracci: dove la critica dell'allegorismo è più facile ed immediata, dal momento che campeggia - in tale opera - il nudo maestoso del giovane, innalzantesi in volo tra i puttini, con tale imponenza da far passar subito in secondo, o infimo piano, il riferimento concettuale, 'nominale' ( come dice Schopenhauer ), o 'allotrio' ( avrebbe poi detto il Croce ), alla "Fama".

Quindi, lo Schopenhauer sceglie il Nicolas Poussin delle *Ore*, propriamente dette *Il ballo della vita umana al suono del tempo*, dove la confutazione delle pretese allegorizzanti in arte è sicuramente più difficile, visto che il celebre olio del 1640, custodito oggi alla "Wallace Collection" di Londra, scopertamente "disegna" la vita umana, come effigiata nel ballo di quattro donne ( la Povertà, la Fatica, la Ricchezza e il Lusso ), ruotanti le ultime due dal primo piano in tondo; mentre alle spalle si notano Povertà, in abito mesto con il capo cinto di fronde secche, e la Fatica con spalle e braccia nude, indurite dagli stenti. D'altra parte, anche al margine basso del dipinto, il vecchio Padre "Tempo" ( direbbe il Panokskj ) suona la cetra, mentre ai suoi piedi un fanciullo tiene in mano una clessidra, come lo strumento che evidenzia il fluire delle "ore", e, con esse, della "vita". Dall'altro lato, sotto la staua di Giano, la divinità bifronte che esprime il rapporto non solo - estensivamente - tra guerra e pace ma anche - intensivamente - di passato e futuro, un altro putto soffia una cannella di bolle di sapone, che, volando via e presto disperdendosi, rappresentano la vanità della vita umana. Pure, di fronte a tale 'summa' di riferimenti allegorici, il filosofo oppone: il "No", - si badi in senso metodologico e teoretico. *Hic Rhodus*. Per ciò, le "pitture son tutte bellissime" - dice lo Schopenhauer -, anche se è diverso il grado della loro 'nominalità', il quanto qualitativo del rinvio allegorico, che può andare dal meno ( *Il Genio della Fama*, ove l'immagine del bel giovane si sovrappone con prepotenza al 'concetto' della Gloria ) al più ( *La Danza delle Ore*, di Poussin, quando i rimandi al significato delle età ed alla labilità del tempo sono schiacciati ).

Invece, nella *Notte*, che è poi la *Natività*, del Correggio, la "luce", essendo di natura "mistica", risulta per ciò stesso "innaturale", provenendo - come da una torcia e lampada interna - dal Gesù bambino, e colpendo con tal violenza gli astanti e pastori, che questi se ne ritraggono sorpresi. Qui, insiste il senso "allegorico" che sovrasta la forza rappresentativa, formante, 'intuitiva' dell'opera d'arte ( mentre, dall'alto, un'altra fonte luminosa sporge, separatamente, negli angeli ). L'analisi fornisce alla Schopenhauer la leva per interpretare il ruolo della *Licht*, la 'Luce', nell'opera d'arte. Proseguendo il percorso ermeneutico, al paragrafo 43 della stessa opera, infatti, lo Schopenhauer si sofferma sul rapporto tra architettura e luce, in prossimità del senso del celeste. "Una specialissima relazione hanno poi ancora le opere di architettura con la luce: in pieno splendore di sole, col cielo azzurro nello sfondo, sono due volte più belle; e tutt'altro effetto producono inoltre nello splendore lunare. Perciò anche nella costruzione di una bell'opera architettonica si ha particolare riguardo agli effetti di luce e alle regioni del cielo " ( *op. cit.*, p. 295 ). Tanto si inverte nell'opera di Annibale Carracci, la *Santa Margherita*, che influenzò Caravaggio alla fine del sedicesimo secolo, o ne *La fuga in Egitto* (1604), nella Cappella del Palazzo Aldobrandini: dove "protagonista è il paesaggio vasto e maestoso, ricco di verdi intonati all'azzurro del cielo percorso da luci chiare, mosso e animato da elementi umani e naturali" ( come ben scrive Piero Adorno, *L'arte italiana*, Vol. 2° - Tomo secondo, Firenze 1986, pp. 1056-1060 ). Nella *Santa Margherita*, con il dito destro rivolto al cielo dentro un bellissimo squarcio prospettico e la scritta "Sursum Corda" sottostante, si segna la 'svolta' dell'arte moderna. Dopo di lei, Caravaggio cambia registro ( in San Luigi dei Francesi;

Santa Maria del Popolo; dal 1599 al 1601-1602, in Roma ). Perciò – dice il Bellori: “E s'inoltrò tanto in questo suo modo d'operare che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, *pilgliando un lume alto che scendeva a piombo o sopra la parte principale del corpo e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di charo ed oscuro* “ ( *op. cit.*, 1672, pp. 201-215 ). 'Lume', dunque, tutt'al contrario della “innaturale” derivazione 'mistica' nell'opera pur pregevole di Correggio, quella *Natività*, cui Schopenhauer toglie il riferimento nominale e allegorico, per restituirle – semplicemente - il 'naturale' *Notte*.

Ma, per il plesso “luce” - “senso del celeste”, all'interno della più vasta accezione della “volontà di vivere”, Schopenhauer non manca di citare probantemente Lord Byron ( al § 34, pp. 251-252 della citata edizione del *Mondo* ). “Egli trae adunque dentro a sé la natura, sì da sentirla solo come un accidente dell'esser suo. In questo senso dice Byron: 'Are not the mountains, waves and skies, a part / Of me and my soul, as I of them ?' ” - 'Non sono i monti, le acque e le *regioni del cielo* una parte / Di me e della mia anima, così come io lo son di loro ?' ( mia traduzione, adattata al nuovo contesto ermeneutico ). Paradigma del nuovo concetto di 'vitalità' è, peraltro, al § 51: “Nel giovane, ogni percezione produce dapprima sentimento e stato d'animo; e molto bene è ciò espresso da Byron: 'I live not in myself, but I become / Portion of that around me; and to me / High mountains are a feeling' ” ( *op. cit.*, pp. 338-339: “Io non vivo in me stesso, ma divento / Parte di ciò che è intorno a me; e in me / L'alte montagne sono un sentimento” ).

Più d'un secolo dopo, Martin Heidegger tematizza la dimensione della *Lichtung*, da *Licht*, o 'luce', come la “mezza luce” della contrada, che ci “metta nel bel mezzo della verità” ( avrebbe detto poi Montale ), che non è del tutto rada né del tutto impraticabile o folta, ma relazione dialettica di finito e infinito, aperto e chiuso, chiaro ed oscuro ( *Holzwege*, del 1950, “Sentieri interrotti”, a cura di Pietro Chiodi, Firenze 1969, pp. 246-297; già in *Perché i poeti ?*, conferenza del 1926 in onore di Rainer Maria Rilke e *L'origine dell'opera d'arte*, del 1936; poi interpretati da Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano 1985, p. 134 e Leonardo Amoroso, *La 'Lichtung' in Il pensiero debole*, Milano 1983 e 1987, pp. 137-163 ).

In Schopenhauer si forma, o ri-forma, anche il senso del celeste come “appartenenza” e “risorsa” etica ( “una parte di me e della mia anima, come io lo sono di loro” ). Ed è il “sursum corda” di Annibale Carracci, il dito puntato dalla Santa Margherita coronata di perle verso il cielo: non più il dito della “elongazione” che il Mercurio, “dio dei confini” della botticelliana *Primavera*, indirizza fuori del dipinto e in alto, per effetto della influenza astronomica del senso celeste ancor dominante ( vedasi il ciclo dei mesi a Schifanoia in Ferrara ); ma -già- il moderno acquisto del celeste come “risorsa etica”, in questo caso “cristiana”. e che si protende per altre vie da Leopardi a Tolstoj e Arthur Koestler, e da Baudelaire e Proust a Joyce e Calvino. In effetti, per quanto riguarda il 'classico' precedente botticelliano, indubbiamente noto al Carracci, si è potuto accertare: “Nel sistema del mito Mercurio deve raggiungere Apollo perché solo con il parere del fratello può scegliere la sposa; nella realtà della scienza il consiglio di ricercare il dio indica il momento in cui il pianeta, esaurito il moto di retrogradazione, inizia il moto diretto di avanzamento verso il Sole da cui si è trovato in elongazione”; e il “dito alzato” indica – in iconologia - “una realtà che trascende il sensibile” ( cfr. Walter Fontanella, *Mercurio alla ricerca di Apollo-Sole. La teoria eliocentrica di Eraclide Pontico nel 'De Nuptiis Philologiae et Mercurii' di Marziano Capella*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, 135, 1986-1977, pp. 308-312; Giovanni Reale, *Botticelli*, Milano 1984, pp. 242-245 ). Invece, il paradigma intimo e raccolto del cielo “parte di me e della mia anima”, fatto proprio dallo Schopenhauer, ben ricorda il “tutto questo è mio, solo mio” di Pierre Bezuchov, in *Guerra e pace*, che tanto piaceva a Italo Calvino ( cfr. i miei *I principi vichiani e il senso del celeste in James Joyce*, “Filosofia e nuovi sentieri”, novembre 2014 e *Italo Calvino e Andria. Variazioni del senso del celeste*, Matarrese, Andria 2016 ). Mentre il caso dello “spettatore”, “condotto fuori dell'opera d'arte” in virtù dell'allegoria, e perciò messo in comunicazione di una “scrittura” - come dice Schopenhauer nel passo citato –, risponde alla tematizzazione di “Percorso” ( artistico ) e “Discorso” ( trascrittivo ), elaborata da Carlo Ludovico Ragghianti ( nelle *Arti della visione*.III, Torino 1979 ), cui il presente saggio è dedicato a trent'anni dalla morte ( 1910-1987 ).