

G.C.S.I.

Giornale Critico di Storia delle Idee

KANT E L' INUTILITA' DELL'ARTE

di Romano Gasparotti

1. L'arte è un portare alla luce mediante libertà, 2. La natura mimetica dell'arte libera, 3. La bellezza dell' arte sta nella “finalità senza scopo”, 4. L'inutile fare del genio, 5. *Vaga pulchritudo*, 6. “Fantasie senza tema”, 7. *L'ergon* come dono impossibile, 8. Una *poiesis* improduttiva: l'arte non sta nell'opera fabbricata

Per Kant, ciò che contraddistingue l'arte – in quanto “bella Arte”(*schöne Kunst*) - è la sua inutilità. Ma in che senso l'arte è in quanto tale inutile?

Secondo le argomentazioni sviluppate nella *Critica del giudizio* (prima parte, sezione prima, libro secondo), sul tema della “deduzione dei giudizi estetici puri”, la sua essenziale inutilità si giustifica sulla base di una complessa articolazione di elementi, la quale impedisce di determinare l'inutilità artistica come l'opposto logico dell'utilità(*Nutzbarkeit*) e della convenienza(*Zuträglichkeit*), che Kant stesso(nel §63 della medesima opera) riconduce alla condizione di calcolabilità secondo i nessi causa-effetto e mezzo-fine.

1.L'arte è un portare alla luce mediante libertà

Innanzitutto l'arte, per Kant, distinguendosi dall'operare naturale(*agere*), non produce come suo risultato(*Wirkung*) un *effectus*, bensì dà luogo liberamente ad un *opus*. E' per questo che il suo *Werk* si addice solo ed esclusivamente all'uomo, a colui che “pone la ragione a fondamento delle sue azioni”(1), proprio perché esso accade in un “portare alla luce (*die Hervorbringung*) mediante libertà(*durch Freiheit*)”(2). I pur mirabili favi delle api, il cui *kosmos* appare così armoniosamente costruito, non sono affatto opere di arte libera, appunto perché si dà *opus* artistico solo nel mettersi in opera del libero arbitrio stesso proprio dell'*animal rationale*.

Kant precisa che l'arte, nella sua libertà, non si riduce all'esercizio di un mestiere(*Handwerk*), il quale di per sé si esplica solo quale “arte mercenaria(*Lohnkunst*)”(3), che si esercita nel lavoro(*Arbeit*), ovvero in una “occupazione che per se stessa è spiacevole(penosa) ed attrae soltanto per il risultato(per esempio la ricompensa) che promette e che quindi può essere imposta con la costrizione”(4). La bella arte, invece, è “puro gioco” e “attività piacevole per se stessa”(5). Mai il *facere* artistico potrebbe, dunque, essere confuso con il lavoro mercenario proprio di un mestiere, il quale disumanizza l'uomo quale essere libero,

vincolando il suo fare al conseguimento di un risultato (*Wirkung*), il quale conta, per il lavoratore, solo in relazione alla remunerazione, al salario o al guadagno che esso procura. Rispetto all'utilità del lavoro - che quindi, per Kant, rende tutt'altro che liberi - l'arte è inutile, in quanto è *ab origine* sottratta sia al conseguimento di un obiettivo, sia a qualsiasi valutazione di carattere economico, sia a qualsiasi soddisfazione legata alla produttività dei suoi risultati. Sotto questo punto di vista, l'*opus* artistico non ha né valore d'uso, né valore di scambio e non rientra in alcun modo nella logica e nei calcoli dell'*homo aeconomicus*. Qui sta il primo decisivo aspetto della radicale inutilità dell'arte. Come Kant spiega più avanti, l'utilità (*Nutzbarkeit*) per gli uomini (che è equivalente alla convenienza in natura) si misura allorché, in una situazione oggettiva calcolabile secondo la relazione di causa-effetto, fondamento della causalità della causa sia "l'idea dell'effetto come condizione della possibilità dell'effetto stesso" (6), in modo che l'effetto o è considerato come scopo, ossia "immediatamente come prodotto di un'arte" (7), oppure "come mezzo per l'impiego finale di altre cause" o "come semplice materiale per l'arte di altri possibili esseri della natura" (8).

E tuttavia l'inutilità dell'arte libera e piacevole in se stessa, non si oppone affatto all'utilità delle attività mercenarie, non è altro da essa - venendo a delimitarsi, in tal caso, come tale a partire da essa - ma assorbe nel suo intrascendibile orizzonte inutile, subordinandolo a sé, anche il mero lavoro, affinché l'*opus* possa aver luogo. Analogamente il "puro gioco (*blosse Spiel*) dell'arte non si oppone affatto al giogo del lavoro (*Arbeit*). Solo l'allegria superficialità di certi "nuovi educatori" - scrive Kant - si illude di favorire il miglior esplicarsi dell'arte libera "scartando da essa ogni costrizione" (9), per farla diventare nient'altro che un gioco (astrattamente separato da ogni componente tecnica ed esecutiva)! E invece non vi sarebbe *opus* dell'arte libera, senza una qualche costrizione. Non vi sarebbe arte a prescindere da un qualche *Mechanismus*, "senza il quale lo spirito, che nell'arte deve essere libero e che solo anima l'opera, non acquisterebbe corpo e svaporerebbe interamente" (10). Lo spirito libero che anima l'arte ha, infatti, necessariamente bisogno di incorporarsi. L'acqua che sprizza spontanea dalla sorgente può fluire liberamente verso la sua naturale destinazione solo se costretta e incanalata entro i limiti dell'alveo di un fiume. E così - esemplifica Kant - lo spirito libero della poesia può manifestare il suo *opus* solo prendendo corpo attraverso "la proprietà e la ricchezza della lingua, (...) la prosodia e la ritmica" (11).

Dunque né l'arte libera si oppone al lavoro mercenario, né l'arte libera e le attività mercenarie costituiscono due orizzonti assolutamente indifferenti l'uno rispetto all'altro. E allora come, per quanto riguarda l'*agere* della natura, il meccanicismo delle cause e degli effetti, secondo il quale funziona la *natura* in quanto *naturata*, è totalmente al servizio della libera produttività del *phyein* della *natura naturans*, così nell'orizzonte delle belle arti, il determinato esplicarsi del *facere* in un lavoro (che, di per se stesso, sarebbe inumano, meccanico e mercenario), si mette al servizio del giocoso libero manifestarsi dell'*opus* artistico. In tal guisa, il "portare alla luce (*die Hervorbringung*) mediante libertà (*durch Freiheit*)" artisticamente la bella opera ha necessariamente bisogno di servirsi di un brutto e brutto lavoro, senza tuttavia che con ciò l'arte libera si riduca ad attività mercenaria.

2. La natura mimetica dell'arte libera

Da questa articolazione emerge anche in che senso la libera arte sia *mimesis* della natura.

Il §45 della *Critica del giudizio* reca programmaticamente il titolo: "L'arte bella è un'arte in quanto ha l'apparenza della natura" (12), anche se il paragrafo inizia dicendo che: "Davanti a un prodotto dell'arte bella, bisogna avere la coscienza che esso è arte e non natura" (13) E tuttavia, come diciamo che "la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può essere chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la guardiamo come natura" (14). Vi è di mezzo un *als ob*, secondo il quale noi dobbiamo "riguardare" la bella arte "come se fosse un prodotto semplicemente della natura". Perciò l'opera d'arte deve sembrare essere scaturita da sé come un fiore selvatico e non deve mostrarsi affatto come il prodotto di una attività, che utilizza certi mezzi per ottenere certi scopi, applicando certe regole già pronte ed attinte altrove e dall'esterno. Anche se questa condizione non può certo negare l'evidenza del fatto che l'accadimento di ciò che suscita il bello artistico non sia *tout court* un fenomeno naturale, fermo restando il fatto che il suo libero manifestarsi in quanto *opus*, si debba alla *mimesis* dell'energia vitale della *natura naturans* stessa. Quale *mimesis*? Per Kant il *mimethai* costitutivo dell'arte

libera non ha nulla a che fare con l'imitazione intesa come mero “scimmiottamento”. Come aveva già sostenuto Aristotele nella *Poetica*, la *mimesis* è un'attività esclusiva dell'uomo e non consiste affatto nella copia, riproduzione, rappresentazione più o meno conforme di un ente dato. Nello stesso modo, per Kant, l'arte – quale opera del genio – non ha nulla a che vedere con la riproduzione in immagine degli enti della *natura* in quanto *naturata*. La *mimesis* artistica è da ricondursi a quella che già Aristotele aveva indicato come la sua origine: l'azione drammatica dell'attore del teatro tragico (*ypokrités*), il quale era colui che agiva portando il *prosopon*, la maschera. Il *mimēsthai* proprio dell'arte ha a che fare con il mascherarsi proprio dell'attore in quanto *ypokrités*, nome il cui significato originario – che ritroviamo nel verbo *ypokrinomai* – indicava l'interpretazione di un oracolo o di un sogno. Anche la sacerdotessa di Delfi agisce, a suo modo, *ipocritamente*. Il suo compito, infatti, non consisteva affatto nell'*atopon* dello svelamento del significato degli assolutamente indecifrabili segnali divini. Il suo compito era quello di corrispondere all'immostrabile manifestarsi del dio, cercando di mediare tra l'orizzonte umano e l'assoluta trascendenza divina, attraverso la costruzione di espressioni enigmatiche, intrecciando cioè parole secondo sequenze, in cui, di solito, coppie di determinazioni contraddittorie sono congiunte diversamente rispetto a quanto ci si aspetterebbe⁽¹⁵⁾ e in modo tale da far sì che le proposizioni che ne derivano siano solo apparentemente confrontabili con una realtà possibile (sulla base di una concezione della verità quale conformità-*adaequatio*). L'*ypokrinesthai* di un sogno, a sua volta, non si misura affatto a partire dal risultato – anch'esso impossibile e insequibile – del riprodurre da svegli, più o meno fedelmente, quanto è stato sognato nel sonno. Come scrive Dante, nel XXXIII canto del *Paradiso*, “dopo il sogno, la passione impressa/ rimane, e l'altro a la mente non riede;”(vv. 59-60). L'“altro”, che non ritorna più alla mente, ovvero il contenuto concreto del sogno, al risveglio, è *perfectum*, nel senso che si è definitivamente chiuso e compiuto in se stesso, in modo che qualsiasi testimonianza e racconto da svegli della “passione” rimasta impressa “dopo”, dice qualcosa di assolutamente altro rispetto a ciò che intenderebbe rammemorare. E la “traduzione”, in cui consiste il racconto diurno, non fa che testimoniare l'irrevocabilità del fatto che quanto è accaduto la notte nel sogno non è comunicabile, perché è svanito, non c'è più e appunto “a la mente non riede”.

In definitiva, tali forme di *ypokrinesthai* hanno in comune con l'agire dell'attore tragico il fatto di rendere qui presente l'irriducibile assenza e l'abissale distanza di ciò cui esse alludono (e cui possono solo alludere quali irriducibili “espressioni”⁽¹⁶⁾). Questa era l'originaria funzione della maschera, senza la quale l'attore non era tale, cioè, in tal senso, un “ipocrita”. Di sicuro essa non comportava né lo “scimmiottare” la sembianza propria di un altro, né esauriva la sua funzione nella mera dissimulazione/contraffazione della sembianza dell'umano recitante. Grazie alla maschera, l'attore portava qui di stanza l'irriducibile assenza e inattingibilità di colui che non c'è, dell'assolutamente Estraneo, nel manifestarsi e nel preservarsi della sua incolmabile distanza. E' per questo che l'attore tragico portava la maschera in un *agere*, sempre nel movimento di un *drama* e magari danzando...

In tal senso, per Kant, l'opera del genio – nel suo essere prodotta in un *facere* (il quale mette all'opera anche il lavoro sporco di un'attività che, di per sé, sarebbe meccanica) – essendo inequivocabilmente libera e bella arte, “ha l'apparenza” della natura, appunto perché è *mimesis*, nel senso indicato, della infinita e ineffabile energia della *natura naturans*.

3. La bellezza dell'arte sta nella “finalità senza scopo”

Afferma Kant: in quanto *mimesis*, l'arte libera non può essere chiamata “bella arte” se noi non la contempliamo come natura. Ma quando il prodotto dell'arte ha l'apparenza della natura? “Quando sia stata puntualmente ottenuta la conformità alle regole secondo cui soltanto essa è ciò che deve essere”⁽¹⁷⁾. Tutto ciò, però, deve rendersi visibile senza sforzo alcuno, “senza che, per alcuna traccia, si veda che l'artista ebbe la regola sotto gli occhi e le facoltà del suo animo furono inceppate”⁽¹⁸⁾. Ecco il motivo per cui la bella arte non può che essere arte del genio, appunto perché il genio sta in quel “dono naturale (*Naturgabe*)”, che nasce dalla “disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola all'arte”.⁽¹⁹⁾ Attraverso il genio, è la natura che dà la regola all'arte, affinché quest'ultima sia “bella arte” tale da essere “riguardata” come natura, dal momento che la regola del bello artistico deve di necessità provenire dalla natura stessa. E la bellezza naturale ha, *in primis*, la prerogativa di suscitare “un interesse immediato”⁽²⁰⁾ – il quale si dissolve “non appena ci accorgiamo di essere stati ingannati e che si tratta soltanto dell'arte”⁽²¹⁾ – per quanto, a sua volta, la bellezza naturale possa essere

superata da quella artistica “per ciò che riguarda la forma”(22). Qual è allora la regola di bellezza che la natura, attraverso l’opera del genio, fornisce all’arte? La definizione la troviamo al termine dell’ *Analitica del bello*: “La bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione di uno scopo”(23).

Nell’apparire *sub specie artis*, innanzitutto la bellezza non può che stare in una forma. E la sua forma è quella della “finalità di un oggetto (*Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes*)”, la quale finalità, però, appare artisticamente “senza”, a prescindere dalla rappresentabilità di uno scopo (*Zweck*). La forma della *Schönheit* riposa in una finalità senza fine. Nella nota a piè di pagina relativa a questa definizione, Kant anticipa una possibile obiezione che potrebbe essere rivolta alla sua tesi. Gli scavi archeologici spesso portano alla luce oggetti che presentano dei fori, i quali sembrerebbero ipoteticamente rinviare “ad una specie di manico”(24), in modo da mostrare una finalità, di cui però si ignora quale sia determinatamente lo scopo. Eppure non è detto che questi manufatti – il cui scopo non è precisamente determinabile – siano opere d’arte e non semplici oggetti o utensili. L’argomentare kantiano è incentrato sull’esempio del fiore. Perché si dice che il tulipano sia bello? “Perché nella sua percezione si nota una certa finalità, che(...) non si riferisce ad alcuno scopo”(25) In questo caso l’assenza di scopo non sta – come nel caso del reperto archeologico – nel non poter disporre di elementi tali da attribuire all’oggetto uno scopo determinato, ferma restando, però, la possibilità di rappresentare un certo scopo. L’assenza di scopo, per quanto riguarda questo tipo di oggetti utili, indica il semplice fatto che attualmente non si è in grado di determinarlo, in modo che nulla esclude, però, la possibilità di giungere a farlo, ferma restando la presupposizione che uno scopo determinato ci sia, per quanto attualmente esso non appaia evidente. Qualora un successivo scavo portasse al rinvenimento di un altro resto – magari un manico, perfettamente combaciante con i fori di quel reperto – ecco che lo scopo determinato verrebbe ad essere perfettamente rappresentabile. A nessuno, invece, verrebbe mai in mente di andare alla ricerca di quale possa essere lo scopo determinato per cui naturalmente fiorisce il tulipano, il quale, inoltre, a differenza del reperto archeologico, *evidentemente* non manca davvero di nulla, è in se stesso perfetto. Tutto, nel tulipano – chiosa Derrida – “sembra finalizzato, come se dovesse corrispondere ad un piano(...) e tuttavia, a questa intenzione dello scopo manca l’estremità”(26)

E’ come se la natura avesse messo in campo tutta la sua organizzazione finalistica e il suo movimento orientato, per sparare a salve, intenzionata a priori a mancare qualsiasi obiettivo anche puramente possibile. Potremmo anche dire che il finalismo della natura, in tal caso, si manifesta in un *energein* senza *entelécheia*, ossia in una *vis* manifestante – in cui la totalità appare sì orientata verso un *télos* – la quale non mira né giunge a possedersi e ad acquietarsi in alcuno scopo determinato. E allora, dal momento che non vi è bellezza artistica se non nella forma e se la regola del bello artistico deve essere ricavata dalla natura, grazie alla *mimesis* del genio, tale “regola” non può che essere tratta dall’organizzarsi e dal movimento finalistici della natura stessa, a prescindere dai quali non si darebbe forma alcuna. Ma il “piacere disinteressato” (*Uninteressierten Wohlgefallen*), che è inequivocabilmente indice dell’apparire del bello artistico, scaturisce solo nella misura in cui tutto questo organizzarsi teleologico, alla fine, necessariamente manca qualsiasi scopo ed obiettivo per rimanere un finalismo “senza” scopi. Va posto in rilievo che tutto ciò avviene senza comportare alcuna parzialità, né alcuna privazione in ciò che bellamente appare. Se lo spuntare del tulipano presuppone l’originario ritrarsi da ogni scopo ed obiettivo da parte dell’organizzazione finalistica della natura, ciò non implica alcuna reale mancanza nella forma del tulipano stesso, il quale appare così com’è, nella sua perfezione. Come perfetto – nel senso di non mancante di nulla – è il *Werk* della libera arte bella, a differenza di quanto accade per qualsiasi altro manufatto e oggetto, dove la mancata evidenza di uno scopo determinato – nella persuasione, nella fede/speranza (*elpis*), tuttavia, che uno scopo sia rappresentabile – si accompagnerebbe sempre e necessariamente alla visibile incompiutezza e incompletezza dell’oggetto stesso.

In questa radicale sospensione originaria di ogni *entelécheia* e di ogni scopo determinato viene ad essere ribadita l’inutilità dell’opera d’arte e viene ad essere rimarcata l’assolutamente irriducibile distinzione dell’*opus* dell’arte bella rispetto a qualsiasi altro prodotto del fare umano.(27)

4. L’inutile fare del genio

Con queste riflessioni, Kant prende nettamente le distanze da ogni concezione demiurgico-tecnica dell'arte propria della tradizione di pensiero occidentale.

Il *demiourgos* letteralmente è colui che rende pubblicamente visibile la propria opera, a partire dalla *chora* pre-esistente e contemplando le eterne idee, in maniera tale che l'opera manifesta sia conforme a quanto pre-visto quale archetipo e paradigma. Il *poietés*, a sua volta, greicamente può rendere visibile la sua opera solo attraverso l'esercizio di una *téchne*, che Aristotele intende, all'interno della sua essenziale filosofia del *télos*, quale *τελειωσις τοῦ εἶδους* (*teleíosis toy eidoy*), ovvero compimento/perfezione della forma, in una prospettiva generale secondo la quale tutto tende ad aver fine (in tutti i significati principali della parola) nel perfetto possedersi della sua propria forma(28). A sua volta la forma, *prima* di essere compiutamente posseduta dalla particolare *entelécheia* del determinato prodotto artistico, è anticipata e consaputa idealmente nella sua pura universalità. All'interno di tale *habitus* teoretico-finalistico – si ricordi che ogni *téchne*, per Aristotele, non si riduce ad un mero eseguire, ma implica un *theorein* accompagnantesi al calcolo di quali mezzi siano in grado di realizzare il fine pre-visto – il fare poietico trova la *teleíosis* della sua forma in altro rispetto al fare stesso. E' noto, infatti, che la *poiesis* si differenzia dalla *praxis*, proprio perché la *téchne*, senza la quale nessun *poiein* renderebbe visibile alcunché, implica un movimento “da altro ad altro”, mentre la *praxis* è destinata a trovare il proprio fine in se stessa. Perciò, un tale strutturarsi originario delle forme del fare non solo implica che l'orientamento teleologico, il quale avvolge e domina ogni *téchne*, debba necessariamente giungere a possedersi nella determinatezza del proprio scopo. Ma implica altresì che tale possedersi si realizzi nel manifestare qualcosa che è altro rispetto alla *téchne* e al suo movimento finalistico, ovvero in un prodotto. Questo risultato, a sua volta, da un lato è il rappresentarsi attuale e finale di ciò che è stato anticipatamente pre-visto come pura forma nel *theorein* della mente del *poietés*. Dall'altro lato, nella sua effettuale alterità di *cosa* determinata empiricamente percepibile nel suo *phainomenon*, il prodotto non è mai la mera ripetizione “di ciò che era presente al suo inizio nell'idea del lavoratore”(29), per citare Marx, che, nel *Capitale*, utilizza tale paradigma del fare tecnico-poietico all'interno della sua teoria del lavoro come autoproduzione dell'uomo essenzialmente *Arbeiter* e produzione del mondo come mondo umano. In che senso? Ciò che è presente “all'inizio”(inteso quale primo tempo) come idea nella mente del lavoratore – il quale proprio in questa visione anticipante, per Marx, umanamente si distingue dalla migliore delle api – è, infatti, il puro *eidos*, la pura forma universale, che il fare, attraverso la *téchne*, realizza specificamente nella particolarità di un certo ente determinato, che appare esternamente altro rispetto al movimento del fare e che, quindi, non è (non è più), in quanto tale, pura forma universale(30), bensì *cosa* formata, *synolon* di materia e forma.

La concezione kantiana dell'arte infrange questa tradizione ermeneutica della struttura tecnico-poietica del fare, la quale - basata sulla sintesi di elementi platonici ed elementi aristotelici - perdura almeno sino al pensiero dialettico marxiano (e continua a persistere a livello di senso comune). E lo fa proprio enfatizzando l'inutilità della libera arte, la cui bellezza sta nella “finalità senza scopo”.

Di nuovo, però, ciò non conduce affatto a concludere che Kant opponga astrattamente la bella arte, nella sua inutilità di puro gioco, al finalismo intenzionato ad uno scopo determinato, che caratterizza le forme tecniche del fare.

Se è vero che l'arte libera, per rendere visibile il suo *opus*, deve servirsi di un lavoro, subordinandolo all'umana libertà, è evidente che ad essere sussunta (nel modo riflettente proprio dell'orizzonte del giudizio estetico) all'interno della libertà dell'arte è anche la *téchne*. Solo che, in tale peculiare sussunzione, che avviene in ogni artistica messa in opera, la struttura originaria del fare tecnico, ben lungi dall'essere negata – e quindi sostituita da una struttura alternativa – viene piuttosto a perdere ogni autonomia, indipendente ed esteriore normatività, nel dissolversi del suo *imperium*. Da un lato, infatti, il carattere di *mimesis* dell'arte, attraverso il genio, libera l'*opus* da ogni vincolo di conformità-*adaequatio* del prodotto rispetto all'anticipazione ideale di una forma determinante già data in altra sede. E lo fa senza eliminare, con ciò, qualsivoglia regola dalla produzione artistica. Ciò impedisce di concepire l'*opus* come riproduzione, in un “dopo”, ovvero come rappresentazione – peraltro sempre inadeguata, giacché la determinata particolarità ontica del prodotto, in quanto tale, non è l'universalità della pura forma anticipante prevista *in mente hominis* – di un modello ideale dato “prima”, ossia in uno spazio/tempo, che è e resta altro rispetto a quello dell'apparire fenomenico del prodotto. Rientra, infatti, nella costituzione stessa della *mimesis* – come si è anticipato – l'originaria, incolmabile e inviolabile distanza tra quanto si

manifesta grazie al *mimēsthai* del genio e l'ineffabile abisso dell'inattingibile e invisibile Inizio, da cui ogni gesto artistico proviene e a cui misteriosamente allude.

A tale proposito Kant non avrebbe potuto essere più chiaro:

Difatti, ogni arte presuppone delle regole, sul fondamento delle quali ogni produzione che debba essere chiamata artistica, è rappresentata come possibile. Ma il concetto dell'arte bella non permette che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto sia derivato da qualche regola che abbia a fondamento un concetto, il quale determini come il prodotto sia possibile. Del resto l'arte bella non può trovare da se stessa la regola secondo cui deve realizzare i suoi prodotti. E poiché senza una regola anteriore un prodotto non può mai chiamarsi arte, bisogna che la natura dia la regola all'arte nel soggetto(...), vale a dire l'arte bella è possibile soltanto come prodotto del genio.

Da ciò si evince quanto segue: 1) il genio è il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata, (...) per conseguenza l'originalità è la sua prima proprietà. 2) (...) i suoi prodotti debbono essere insieme modelli, cioè esemplari (...) vale a dire come misura e regola del giudizio. 3) Il genio stesso non può mostrare scientificamente come compie la sua produzione, ma dare la regola in quanto natura (...). 4) La natura mediante il genio non dà la regola alla scienza, ma all'arte e a questa soltanto in quanto dev'essere arte bella. (31)

D'altro canto, se la finalità senza scopo, che caratterizza la bellezza artistica, non può prescindere dal *geniale* servirsi della *téchne* (e quindi dall'impiego di un certo lavoro utile), nondimeno l'alterità del prodotto cui la *téchne*, in quanto "movimento da altro ad altro" dà luogo, non è che venga "tolta", né logicamente negata. Bensì tale alterità viene ad essere *ab origine* sospesa, ovvero si dà nella sua radicale impossibilità di sussistere determinatamente ed obiettivamente come tale. Bisogna pensare sino in fondo che il "senza" - che è contenuto nell'espressione kantiana "finalità senza scopo" - non implica né una reale privazione, né l'assenza di ciò che dovrebbe essere presente e invece non lo è, appunto perché tale "senza" è proprio ciò che connota l'intrinseca bellezza di ciò che artisticamente appare! E il bello artistico, per Kant, in quanto tale sfugge ad ogni concettualizzazione e ad ogni calcolo e significazione propri del *logos* razionale, in modo che il bello e il piacere che esso comporta non siano mai l'esito di una valutazione e di un calcolo, né siano determinati dall'oggetto bello in quanto tale. E allora è come se, nell'arte, l'*energein* della tensione finalistica, nel suo scaricarsi senza scopo, subisse un contraccolpo in se stesso, in modo tale che lo stesso movimento della *téchne*, che si è posto al suo servizio, rimbalzi e rinculi su di sé, in una sorta di contraccolpo, manifestando la sua azione *come se (als ob)* fosse quella di una *praxis* (nell'accezione aristotelica del termine)!

Rispetto alla concezione aristotelica esposta nell'*Etica a Nicomaco* - che concorre nella determinazione di quella tradizione del fare che ritroviamo ancora in Marx - la concezione kantiana della *mimesis* propria della libera arte bella è come se abolisse la differenza tra la *téchne* e la *praxis* in un fare finalistico sì, ma senza scopo - quello proprio del genio - che si realizza in un *ergon*, il quale, *ek-sistendo* come puro agire, non termina in alcun risultato determinato e non si realizza affatto nel dar luogo ad un oggetto esterno rispetto al suo *energein*. In questo senso, l'*opus*, il *Werk* dell'arte del bello, è *ergon* nel significato letterale del termine greco, che non fa distinzione alcuna tra attività e opera. E lo è in un senso che potremmo definire addirittura performativo.

Ne consegue che, nell'impiego artistico del lavoro della *téchne*, viene meno anche la "fede" propria dell'uomo occidentale della tecnica, ovvero quella speranza/persuasione, la quale fa sì che chiunque si impegni in una delle forme del fare confidi di ritrovare, quale scopo determinatamente realizzato, nel prodotto - astrattamente separato dalla concreta unità dell'*ergon* - la medesima forma idealmente anticipata nel "prima" del progetto.

Per Kant questa circostanza - in cui "l'idea dell'effetto" è "condizione della possibilità dell'effetto stesso" (32) - concerne solo l'orizzonte logico-concettuale in cui si esercita il "giudizio determinante" e non l'orizzonte "riflettente", che invece riguarda il giudizio sull'*ergon* artistico.

E' dunque l'*ergon* - solo l'*ergon*, nulla al di fuori dell'*ergon*, nulla astrattamente separato dall'*ergon* - l'*ethos* del genio, il cui inutile *opus* vale "per gli altri (...) come misura e regola del giudizio" (33)

5. *Vaga pulchritudo*

La radicale *epoché* kantiana della tradizione di origine platonico-aristotelica del fare è confermata dalla distinzione, elaborata nella *Critica del giudizio*, tra i due principali tipi di bellezza: la “bellezza libera (*freie Schönheit*)” detta anche *pulchritudo vaga* e la “bellezza meramente aderente (*die bloss anhängende Schönheit*)” detta anche *pulchritudo adhaerens*. In che cosa esse si distinguono? “La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l’oggetto deve essere; la seconda presuppone questo concetto”(34). La bellezza libera e vaga rinvia al puro evento dell’*ergon* artistico in quanto tale, nella misura in cui esso “non significa nulla, non rappresenta nulla, nessun oggetto sotto un concetto determinato”(35) E nel giudizio di essa – che è “giudizio di gusto puro (*das Geschmacksurteil rein*)”(36) – “non è presupposto alcun concetto di scopo, cui debba rispondere il molteplice dell’oggetto dato e quindi ciò che l’oggetto deve rappresentare”(37). La bellezza aderente, invece, è una bellezza condizionata (*bedingte Schönheit*), perché “presuppone un concetto di scopo, che determina ciò che la cosa dev’essere, e quindi un concetto della sua perfezione”(38) La bellezza non libera è condizionata da un certo concetto di perfezione della cosa bella in quanto cosa determinata e rappresentabile e perciò aderisce sempre ad un qualcosa così e così determinato quale “oggetto (*Object* e *Gegenstand*)”. Da ciò si ricava che un oggetto, qualsiasi oggetto utile, può essere caratterizzato solo dalla bellezza aderente, mentre la bellezza libera e vaga non si riferisce ad alcun oggetto determinato secondo un certo scopo e un certo concetto e rappresentabile come tale, ma rinvia al suo stesso puro evento nell’*ergon* artistico. Le parole di Kant al riguardo sono estremamente chiare: la bellezza aderente “è attribuita ad oggetti (*Objecten*), i quali stanno sotto il concetto di uno scopo particolare”, mentre le bellezze libere sono “per se stanti (*für sich bestehende*)”, in quanto “non convengono ad un oggetto (*Gegenstände*) determinato secondo concetti in vista del suo scopo”(39)

L’*ergon* artistico, perciò, è bello per se stesso e in quanto tale non ha bisogno di nulla: non ha bisogno di un demiurgo, né di un oggetto (*Object* e *Gegenstand*) e non ha bisogno nemmeno di alcun soggetto (individualmente inteso) guardante, interpretante, significante. Rispetto al *theorein* e al sapere di qualsiasi spettatore o fruitore – ma anche rispetto a qualsiasi artefice inteso quale soggetto della *téchne*, il cui movimento “da altro ad altro” produce il risultato determinato - l’*opus* quale *ergon* permane intatto nella sua pura ed intangibile aseità(40).

A tale proposito, Kant sottolinea come la bellezza vaga dell’*ergon* artistico sfugga ad ogni osservazione, indagine e spiegazione scientifica. Il botanico – l’unico il quale sa “che cosa debba essere un fiore”(41) - “vede nel fiore l’organo riproduttore della pianta”(42), ma non spetta a lui dire che il fiore è bello, perlomeno non nel senso della *pulchritudo vaga*. Lo scienziato e chiunque eserciti la *ratio* logico-concettuale manifesta il che cosa dell’ente – di cui riconosce lo scopo determinato e l’utilità – mentre la bellezza, in quanto libera e vaga, rinvia al puro che: non all’oggetto, non al significato, non allo scopo, bensì al puro evento. Alla pura eventualità dell’*ergon*. Ha ragione Derrida nel sostenere, al proposito, che “la bellezza è sempre bella una sola volta”(43).

6. “Fantasie senza tema”

La *pulchritudo vaga* spetta per eccellenza, secondo Kant, alla musica e, in particolar modo alla “musica senza testo (*Musik ohne Text*)”(44) e, ancor di più, alle “fantasie senza tema (*Phantasieen ohne Thema*)”(45) Anche in questo caso l’*ohne*, il “senza” non è da intendersi nel senso della mera privazione (*steresis*), ma definisce un *opus* - in questo caso musicale - autonomo, perfetto e quindi non mancante di nulla. Le *Phantasieen ohne Thema* possiamo ipotizzare indichino dei brani musicali, la cui esecuzione non è del tutto vincolata alla riproduzione di un tema perfettamente precostituito, ma comportino margini più o meno ampi di improvvisazione. Questo *exemplum* kantiano – introdotto per chiarire ulteriormente le valenze della bellezza libera e vaga – è particolarmente significativo, perché richiama l’attenzione sulla manifestazione di un *opus* artistico, rispetto al quale l’interpretazione metafisica dell’arte sulla base del paradigma tecnico (poc’anzi richiamato) è del tutto inapplicabile.

Riprendiamo un attimo la struttura essenziale di questa tradizione, che abbiamo definito demiurgico-tecnica dell’opera d’arte, la quale domina il pensiero occidentale anche oltre Marx, almeno sino a *The*

Principles of Art di R.G. Collingwood(46). L'opera è tecnicamente producibile come risultato solo se la forma che, alla fine, determina quest'ultimo, è stata *dapprima* anticipata, nella mente dell'artefice in quanto pura presenza ideale. Volendo usare le parole kantiane: siamo all'interno del meccanismo di una logica fondata sui nessi causa-effetto e mezzo-fine, secondo la quale "l'idea dell'effetto" è "condizione della possibilità dell'effetto stesso".

Secondo questa struttura, il mettersi in atto del movimento della *téchne* quale saper fare(47), viene ad implicare il dispiegarsi di due differenti momenti. Uno è il momento propriamente esecutivo – il cui movimento è decisivo nel condurre all'apparire l'opera come risultato e prodotto – il quale presuppone, però, di necessità, un altro momento più originario - che è sempre parte integrante del produrre tecnico, pur essendo distinto dal primo - quello della ricerca e della "visione" anticipante, potremmo anche dire quello della progettazione e, in termini musicali, quello della composizione.

Come si evince dal brano del *Capitale* marxiano già citato e come è del tutto esplicito in Collingwood(48), questi due momenti, pur interdipendenti e inseparabili nel loro irreversibile dispiegarsi, hanno luogo in due spazi-tempi differenti. Il "prima" dell'ideazione avviene privatamente nella testa, come scrive Marx(49) e la composizione (musicale) matura a tavolino(50), mentre l'esecuzione – la quale, rispetto a questo momento, rappresenta la fase due – avviene di solito "dal vivo" a teatro, in concerto e comunque in luoghi e occasioni pubbliche. Questi due diversi momenti del produrre tecnico-poietico di solito sono irreversibilmente successivi e non avvengono mai *in uno*. Altro è lo spazio/tempo della composizione, altro quello dell'esecuzione. Anche la qualità di questi due momenti del produrre tecnico è incomparabile. Mentre il momento della composizione è caratterizzato dalla reversibilità dell'operare – chi lavora a tavolino non è costretto a procedere sempre avanti, ma può fermarsi, tornare indietro, correggere, riscrivere, sfruttando la dimensione temporale spazializzata di una scrittura – il momento dell'esecuzione è, invece, caratterizzato dalla ineludibile irreversibilità di un agire nel fluire lineare di un tempo non spazializzabile, che procede sempre e solo avanti.

Ebbene, qual è, rispetto a ciò, la peculiarità dell'improvvisazione musicale? Essa sta nel fatto che i due distinti momenti, in cui si articola il movimento della *téchne*, non si esplicano separatamente l'uno dopo l'altro e l'uno fuori dall'altro – in modo che il secondo possa aver inizio solo se e quando il primo abbia terminato sino in fondo il suo compito - e non sono spazio-temporalmente e qualitativamente nettamente differenziati. Tutto avviene, invece, nella medesima unità spazio-temporale caratterizzata dall'inoppugnabile legge dell'irreversibilità. Beninteso, non è che così venga meno la distinzione in quanto tale tra la composizione e l'esecuzione. Neanche il *free jazz* più radicale ed estremo è mera esecuzione del tutto priva di ideazione/composizione. Il fatto è che, nell'improvvisazione – nelle *Phantasieen ohne Thema* come le chiama Kant – l'*opus* musicale viene intuito/composto nel medesimo atto spaziotemporale in cui viene eseguito. In questo modo il musicista – kantianamente il genio – non si limita ad applicare, nell'esecuzione tecnica, delle regole e un modello già determinatamente dati e attinti dall'esterno e da un "prima": "per conseguenza, l'originalità è la sua prima proprietà"(51). Ma, poiché, per Kant, non si dà opera d'arte "senza una regola anteriore al prodotto"(52) e questa regola non può che provenire dalla natura, ecco che il genio la produce da sé col suo *ingenium*, attraverso la naturale "disposizione innata" delle sue facoltà. In ciò, ammette Kant, il genio può anche produrre "stravaganze", le quali, però, divengono immediatamente "modelli ed esemplari", che valgono come "misura e regola". Proprio come accade in ogni improvvisazione. Quest'ultima, non avendo più separatamente "prima" e alle spalle il momento e il modello della composizione a tavolino da dover successivamente manifestare/adequare esecutivamente, si sviluppa irreversibilmente in modo imprevedibile, in un perpetuo infuturarsi, essendo sempre proiettata, quasi perennemente in volo – come in una danza - verso un futuro, che è sempre di là da venire.

Ciò che viene così ad essere definitivamente decostruito è proprio il paradigma classico del fare della *téchne*, il quale esige l'insormontabilità della differenza e dell'ordine gerarchico tra l'ideazione della forma-*eidos* allo stato puro e la produzione effettuale di quell'alterità oggettivata che è il prodotto, la cui ragion d'essere(*eidos*) e la cui determinata conformazione visibile(*morphé*) sono condizionate e delimitate, prima e da fuori, da un'idea precostituitasi nella mente dell'artefice. Tutto ciò, tra l'altro, avviene all'interno di un finalismo dotato di scopo determinato, il quale, secondo Kant, riguarda, però, solo la rappresentazione concettuale e la significabilità dei fenomeni meccanici della *natura naturata* e degli oggetti utili, ma non ha nulla a che fare con l'*opus* dell'arte libera, né con la sua vaghissima *pulchritudo*.

7. L'*ergon* come dono impossibile

Il riferimento kantiano alle *Phantasieen ohne Thema* e quindi, se è plausibile la nostra ipotesi, alla pratica dell'improvvisazione viene a confermare ulteriormente la dissoluzione di ogni oggettività (*Object und Gegenstand*) nell'*opus* artistico – che dunque è *ergon* nel senso più puro – e a ribadire il senso della “finalità senza scopo”, che caratterizza l'arte libera e inutile.

Va ancora una volta precisato, a scanso di equivoci, che tale inutilità non vale come l'opposto dell'utilità, così come l'esercizio della *téchne* non è da intendersi come l'opposto del fare artistico del genio, così come la bellezza aderente che riguarda il ‘che cosa’ degli enti rappresentabili concettualmente e oggetto di considerazione scientifica, non è affatto l'opposto della bellezza vaga, la quale promana dal ‘che’ del puro evento dell'*ergon*.

In tale prospettiva, Kant, in fondo, fa proprio un motivo platonico estraneo alla dominante tradizione tecnico-demiurgica del fare (ed estraneo anche al Platone meta-fisico caricaturalmente interpretato da Heidegger quale principale responsabile del “primo inizio” onto-teo-logico del filosofare).

Nello *Ione*, infatti, Platone scrive:

Così la Musa rende i poeti ispirati e attraverso questi ispirati si forma una lunga catena di altri che sono invasati dal dio.(...) E come le baccanti, allorché sono invasate, attingono ai fiumi miele e latte e invece allorché sono in senno non lo sanno fare, così si comporta anche l'animo dei poeti melici(...). Infatti, proprio i poeti ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da giardini e da boschetti, che sono sacri alle Muse(...)

Incapace di poetare è il poeta, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la sua mente non sia interamente rapita.

Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare. (...)

In effetti non per scienza compongono i loro carmi, ma per una forza divina (...). E il dio toglie loro la mente e si serve di loro come di ministri, (...) affinché noi ascoltandoli, possiamo comprendere che non sono essi che dicono cose tanto mirabili, dal momento che la loro mente non è in loro, ma che è il dio stesso che le dice e parla a noi attraverso loro.(Platone, *Ione*, 533e – 534 d)

La “divina follia”, di cui sta parlando Platone, non ha nulla a che fare con quanto ribolle nella parte irrazionale dell'anima dei mortali, le cui manifestazioni andrebbero senz'altro bandite da ogni *polis*, com'è detto nel X libro della *Repubblica*. E' invece un puro dono, che viene a cadere gratuitamente su un mortale, provenendo da un non-luogo intemporale infinitamente distante e inaccessibile rispetto al mondo degli uomini. E' un dono, che l'uomo - il quale non può che saggiare e sperimentare, provando e riprovando, quanto la *téchne* di cui è esperto gli consente di prevedere e di eseguire – spera, auspica, attende, invocando le Muse, ma non può né garantire da sé e per sé, né esigere. Questo non è affatto nel suo umano potere. E' un dono che il *poietés* non è in grado nemmeno di riconoscere come tale, nell'attimo in cui lo riceve, appunto perché egli è stato momentaneamente privato del suo senno dalla possessione divina. E', quindi, un dono radicalmente im-possibile, ma un impossibile, il quale, nell'attimo in cui accade, impegna il ricevente in una responsabilità, alla quale egli non può in alcun modo sottrarsi. E' un dono che, come sottolinea Derrida(53), costringe il destinatario a rispondere(54) e corrispondere. Come? Nel *mimēsthai* dell'artista-genio, il quale evidentemente non può essere l'imitazione nell'accezione più comune (e non “ipocrita”) del termine, dal momento che, a disposizione del *poietés* folle e invasato, non vi è alcunché di dato. “Prima” e separatamente rispetto all'aver luogo dell'*ergon*, infatti, non è stata elaborata alcuna idea pre-esistente, né è disponibile la pre-visione di alcuna idea anticipante (la forma del prodotto finale). Tra il momento della divina possessione, in cui l'impossibile accade, e l'esecuzione dell'*ergon* attraverso la *téchne*, da parte dell'artista ispirato e assennato, non trascorre alcun tempo cronico. Insomma non vi è né un “prima” né un “dopo”. Non dobbiamo pensare che il subitaneo irrompere della “divina follia” avvenga in un tempo altro rispetto a quello del *facere* artistico, proprio perché l'evento del dono divino non ha tempo, né accade in un istante del tempo-*chronos*. Così come non vi è alterità, né

opposizione tra il momento in cui la “divina follia” colpisce il *poietés* involandogli il *noys* e quello in cui l’artista assennato esercita la sua *téchne*, mettendo in opera l’*opus*.

E’ noto il passo del *Timeo* in cui Platone scrive:

Solo a chi è nel pieno possesso della sua intelligenza spetta afferrare col pensiero e ricordare le cose dette(...) sotto l’influsso della natura divina(...) e l’analizzare col ragionamento tutte le immagini apparse, per ricercare che cosa esse significhino e per chi esse comportino un male o un bene, futuro, passato o presente che sia. A chi invece è fuori di sé, e persiste in quello stato, è precluso giudicare le immagini apparse e le parole da lui stesso pronunciate.(Platone, *Timeo*, 72a)

Ma il momento in cui il poeta è “fuori di sé” e perciò incapace di giudizio a proposito delle parole e delle immagini di cui è inconsapevole *medium* e il momento in cui l’artefice “afferra col pensiero”, rammemora e cerca di interpretare/imitare la traccia che il sogno divino, dileguatosi, ha lasciato in lui, non sono affatto due momenti diversi e crono-logicamente successivi. Essi, in realtà, accadono nell’unità del medesimo *symbollesthai*, costituiscono propriamente un *symbolon*, un uno-di-due e insieme un due che è uno, come dice Platone nel *Simposio* a proposito dell’essenziale “parentela” tra il gran demone di Eros e il *symbolon*.

E tutto ciò ci riporta di nuovo alla *Critica del giudizio*, laddove si fa riferimento alla “musica senza testo (*Musik ohne Text*)” e alle *Phantasieen ohne Thema* quali manifestazioni artistico-poietiche, in cui l’*opus* viene intuito e composto nell’unico e medesimo atto dell’esecuzione, senza che chi esercita la *téchne* si limiti ad applicare regole e modelli già dati e attinti dall’esterno, ma in modo che la regola - che pure deve esservi - possa provenire solo dalla natura quale *natura naturans*. E quindi scaturisca da sé nell’artista genialmente ispirato, facendosi *in progress* modello ed esemplare, nel manifestarsi irreversibile di un *ergon* imprevedibilmente destinato al perpetuo infuturarsi, in quanto proiettato verso un futuro sempre di là da venire.

8. Una *poiesis* improduttiva: l’arte non sta nell’opera fabbricata

Abbiamo visto come, per Kant, l’*opus* sta in un *facere*, il quale, nel suo manifestarsi “secondo libertà (*durch Freiheit*)”, non si compie, né “termina” in un risultato (*Wirkung*). Perciò l’*ergon* artistico sta nella prassi del Genio, una *praxis*, la quale tuttavia non si differenzia affatto dalla *poiesis* (come insegna il paradigma aristotelico), nella misura in cui quest’ultima porta all’apparire un prodotto che è altro rispetto al movimento del *facere* e la quale non è nemmeno del tutto indifferente rispetto al *poiein* tecnico, appunto perché l’intrascendibile orizzonte prassistico proprio del *facere* del Genio sussume (in modo non determinante), nel proprio porsi in opera, lo stesso *poiein* che si affida alla *téchne* e richiede un lavoro produttivo. In questo modo, solo in questo modo, viene ad essere salvaguardata la “finalità senza scopo”, che caratterizza la peculiare forma della bellezza artistica quale *pulchritudo* “libera e vaga” e quindi anche il fatto che noi dobbiamo “riguardare” la bella arte “*come se*” fosse un prodotto della natura. Solo in questo modo, infatti, l’arte, in quanto *Werk* del Genio, può trarre la regola di cui necessita dal finalismo della *natura naturans* stessa inteso quale *energein* senza *entelécheia*. L’arte, dunque, sta nella prassi del Genio, il cui *facere* accade nel *drama* di un *mimēsthai*, che è analogo all’agire drammaticamente “ipocrita” dell’attore tragico dotato di maschera (*prosopon*). Tutto ciò implica che l’*opus* dell’arte bella non sia identificabile ad alcun prodotto del fare. Se così fosse, l’arte bella sarebbe una mera attività utile, ovvero nient’altro che “arte mercenaria (*Lohnkunst*)” attraente “soltanto per il risultato (per esempio la ricompensa) che promette” (55) e tale da rendere l’uomo simile ad un’ape operaia e non puro gioco piacevole in se stesso, quale essa kantianamente è.

La libera e inutile arte del bello, tuttavia, in quanto tale non esclude, né respinge da sé l’arte mercenaria e il suo lavoro avvilente ma utile, né tantomeno si mantiene in una condizione di indifferente *immunitas* rispetto alla produzione delle attività tecniche. L’orizzonte artistico, infatti, avvolge, in una sorta di *periechein*, sussume e mette in opera la *téchne* e le indispensabili capacità teoretico-produttive, senza che il *poiein*, che vi è implicato, miri a “terminare” e a compiersi nel risultato di un prodotto capace di sussistere esternamente nella sua alterità rispetto al fare e al movimento della *téchne* stessa. Kantianamente quanto

appare come *Object und Gegenstand* potrebbe mostrare solo una “bellezza aderente”, la quale non ha nulla di artistico ed è una “bellezza condizionata (*bedingte Schönheit*)”, in quanto, nel suo aderire sempre ad un qualcosa così e così determinato quale risultato-oggetto, “presuppone un concetto di scopo, che determina ciò che la cosa dev’essere, e quindi un concetto della sua perfezione”(56) La bellezza libera, invece – che non è affatto l’opposto della bellezza aderente, ma è assolutamente “per se stante” - non sta mai in alcun oggetto determinato secondo un certo scopo e un certo concetto, ma rinvia solo al puro evento dell’ *ergon* artistico nella sua finalità senza scopo e nel suo perpetuamente infuturantesi mettersi in opera.

Con ciò il gesto e la prassi del Genio kantiano, nella radicale sospensione di ogni *proairesis*, vengono a identificarsi ad una sorta di *poiesis* improduttiva, nella quale la *téchne* non conduce all’apparire, come risultato, ciò che è stato pre-figurato altrove e nella quale il fare non è destinato a rappresentare-riprodurre – sempre peraltro inadeguatamente - in un particolare ente sensibile o in un certo fenomeno empiricamente dato e destinato a permanere nella sua datità, ciò che “prima” si era reso visibile *in mente hominis* quale universale e pura formalità. L’*opus* quale *ergon* accade radicalmente sempre e solo una volta sola!

La profonda inutilità dell’arte, per Kant, consiste allora nel fatto che essa non sta propriamente né nel risultato e nel prodotto della *téchne* di cui essa si serve, né nel fare tecnico stesso che produce l’oggetto, né nello sguardo dello spettatore o fruitore che, interpretando e significando quanto esteticamente esperisce, fa del puramente possibile “coefficiente d’opera” un quadro(come dirà Marcel Duchamp(57)).

L’inutilità dell’arte e la sua *vaga pulchritudo*, che è fonte di puro piacere universalizzabile, stanno nel fatto che essa si colloca in un inobiettivabile e inafferrabile *Zwischen*, “tra” il fare dell’artefice, la datità del prodotto e l’interpretare/significante del fruitore, ovvero resta sospesa in un incalcolabile e non concettualizzabile “tra”: tra il lavoro di colui che idealmente pre-vede, progetta, compone e si serve della *téchne*, ciò che determinatamente appare quale risultato del produrre tecnico e l’inevitabile significare del “testimone oculare”(come lo chiama Duchamp)(58).

Topologicamente e rispetto a quanto il contemporaneo continua a mostrare, nei suoi *erga*, circa la natura dell’arte, la riflessione kantiana appare, per certi decisivi aspetti, più feconda di quella hegeliana e ben più avanzata di quella di Heidegger (59), la quale rimane vincolata alla riduzione e all’identificazione dell’ *ergon* artistico alla “cosa fabbricata”, al prodotto, al risultato, al “quadro” insomma(60). Vale a dire a ciò - *Object und Gegenstand* - che è utile, ha valore di scambio e rientra perfettamente nella logica e nei calcoli dell’ *homo aeconomicus*.

Così Marcel Duchamp disse, nel 1970, ad Otto Hahn:

In pittura siamo rimasti al culto dell’originale. E’ un’accettazione dell’idea di distanza nel tempo: come i francobolli, che hanno un valore solo per il fatto che sono stati stampati nel 1860 e che li si guarda nel 1966. E’ questo che dà valore. C’è ipocrisia nel fatto di possedere un’opera d’arte. Chi acquista un Van Gogh è per dire: “Ho un Van Gogh”, il valore è nel fatto di possedere, e non nel valore profondo. Allo stesso modo di chi crede di acquistare un Holbein per il suo valore vero: ma sono il telaio o la tela o il legno che costano caro, perché hanno cinquecento anni. (61)

NOTE

1 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*(1790), ed. it. *Critica del giudizio*, trad. di A.Gargiulo(riv. da V.Verra), Laterza, Roma-Bari 1997, p. 283

(2) *ivi*

(3) *ivi*, p. 285

(4) *ivi*

(5) *ivi*

(6) *ivi*, p. 415

(7) *ivi*

(8) *ivi*

(9) *ivi*, p. 285

(10) *ivi*

(11) *ivi*

(12) *ivi*, p. 289

(13) *ivi*

(14) *ivi*

(15) Scrive G.Colli: “l’enigma si presenta come l’oscura sorgente della dialettica(...)L’enigma è designato come *problème*(...) *problème* sarà un termine tecnico della dialettica, nel senso di ‘formulazione di una ricerca(...)’; la maggior parte degli enigmi sono formulati in modo antifatico, così come la caratteristica del *problème* dialettico è la formulazione antifatica, ossia la richiesta di scegliere uno dei due corni di una contraddizione.”(G.Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974, p. 48)

“Nell’enigma di Omero l’intreccio di parole si presenta in una forma fatale: è la ragione astratta a disporle in antitesi incrociate. Due coppie di determinazioni contraddittorie sono congiunte inversamente a quanto ci si attenderebbe”(G.Colli, *La sapienza greca*, vol.I, Adelphi, Milano 1977, p. 48)

(16) parlare di “espressione”, per G.Colli – nella prospettiva secondo la quale il *logos* nasce come “un semplice ‘discorso’ su qualcos’altro(...), la cui natura è di esprimere un qualcosa diverso da sé” - significa che: “La significazione, la manifestazione traggono il loro nome da qualcosa che sta sotto. Ma questo star sotto, se viene introdotto nel contesto discorsivo, non sta più sotto.” (*Filosofia dell’espressione*, Adelphi, Milano 1969, p. 21).

(17) I.Kant, *Op.cit.* p. 291

(18) *ivi*

(19) *ivi*

(20) *ivi*, p. 275

(21) *ivi*

(22) *ivi*, p. 277

(23) *ivi* p. 139

(24) *ivi*

(25) *ivi*

(26) J.Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, trad.it. *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, p. 84.

(27) Vi è un punto debole, nelle sottili argomentazioni dedicate da Derrida alla terza *Critica* kantiana nel testo *La vérité en peinture*, laddove - a proposito della tesi kantiana, secondo la quale la bellezza artistica, in quanto “libera”, sta nella “finalità senza scopo” - Derrida intende la libertà, di cui parla Kant, nel senso dell’essere liberi-da: “Liberò vuol dire libero da ogni legame aderente, da ogni determinazione. Liberò vuol dire *distaccato*. (...). Liberò vuol dire staccato da ogni determinazione”(J.Derrida, *Op.cit.* p.90). Quand’anche volessimo tralasciare di addentrarci all’interno della complicata e spinosa questione della libertà in Kant e volessimo anche mettere da parte il fatto che, proprio nel §91 della *Critica del giudizio*, Kant parli dell’Idea della libertà come “mostrabile nell’esperienza”, l’interpretazione di Derrida della *pulchritudo vaga* come bellezza, che è *frei*, nella misura in cui si distacca – nel senso dell’esser libera-da - dalla bellezza aderente, che caratterizza ogni cosa nella sua determinatezza e utilità, ovvero come semplice privazione di determinatezza, non solo intende la libertà in termini puramente negativi, ma anche finisce per delimitare *ex negativo* la bellezza artistica a partire dalla *pulchritudo adhaerens*, che appunto aderisce ad ogni cosa in quanto essa è ente determinato e perciò perfettamente riducibile a significato e afferrabile in un concetto. In realtà la *pulchritudo vaga*, di cui parla Kant, è libera, in quanto è assolutamente *absoluta*, ovvero si mostra in origine e si manifesta esperenzialmente a prescindere da qualsiasi legame, qualsiasi relazione e qualsiasi rapporto con alcunché di dato.

(28) I.Düring sottolinea come “la teleologia ha in Aristotele la stesa funzione della teoria delle idee in Platone; essa è presente nella sua filosofia dall’inizio alla fine e la domina tutta”(…) *télos* in lui significa che tutto aspira al suo compimento: né ‘fine’, né ‘scopo’ rende dunque interamente il senso del termine, perché il *télos* include anche il processo mediante il quale una cosa raggiunge la sua forma perfetta”(I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Carl Winter – Universitätsverlag, Heidelberg 1966, trad.it. *Aristotele*, a cura di P.Donini, Mursia, Milano 1976, pp. 581 e 491)

(29) K.Marx, *DAS KAPITAL. Kritik der politischen oekonomie*, Erster Band, I, O.Meissner, Hamburg 1867, trad.it. *Il Capitale*, Libro primo, a cura di D.Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1977, terza sezione, capitolo quinto, p. 212.

(30) A questo proposito cfr. M.Donà, “*Il fare perfetto. Dalla tragedia della tecnica all’esperienza dell’arte*”, in M.Cacciari-M.Donà, *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2000, pp. 69-112.

(31) I.Kant, *Op.cit.* p.293

(32) *ivi*, p. 415

(33) *ivi*, p. 293

(34) *ivi*, p. 127

(35) *ivi*

(36) *ivi*

(37) *ivi*

(38) *ivi*

(39) *ivi*

(40) Sul tema dell’aseità dell’ *ergon* artistico cfr. R.Gasparotti, *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Cronopio, Napoli 2007

(41) I.Kant, *Op.cit.* p. 125

(42) *ivi*

(43) J.Derrida, *Op.cit.* p. 91

(44) I.Kant, *Op.cit.* p.127

(45) *ivi*

(46) Cfr. R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938

(47) Scrive Aristotele: “ogni *téchne* riguarda il fare e il ricercare con l’abilità e la teoria come possa

prodursi qualcuna delle cose che possono sia esserci sia non esserci e di cui il principio è in chi fa e non in ciò che è fatto; la *téchne*, infatti, non riguarda le cose che sono o che si producano necessariamente, né quelle per natura, dato che queste hanno il loro principio in se stesse”(*Etica Nicomachea*, VI, 1140a, 13-16).

(48) “La creazione di un brano ha luogo nella testa e in nessun altro luogo”(R.G.Collingwood, *Op.cit.*, p. 134)

(49). “Il ragno compie operazioni che assomigliano a quelle del tessitore, l’ape fa vergognare molti architetti con la costruzione delle sue cellette di cera. Ma ciò che fin da principio distingue il peggior architetto dall’ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera.”(K.Marx, *Op.cit.* , p. 212)

(50) Ha scritto il compositore Xenakis: “il lavoro che fai a tavolino, disponendo le note o calcolando i tempi, avviene in un certo senso fuori dal tempo; solo la messa in opera, l’esecuzione cala nel flusso del tempo tutto questo” (I.Xenakis, in AA.VV. *Xenakis*, Edt, Torino 1988, p.41)

(51) I.Kant, *Op.cit.* p. 293

(52) *ivi*

(53) Cfr. J.Derrida, “*Il giusto senso dell’anacronia*”, in Studio Azzurro, J.Derrida, C.Sini, *Pensare l’arte. Verità figura visione*, a cura di

C.Sinigaglia e A.Somaini, Federico Motta, Milano 1998, pp.5-39.

(54) La parola ‘responsabile’ deriva dal verbo latino *respondere* + il suffisso *-bilem*, che indica l’esser capace di in senso operativo. Nel nostro caso, l’artista è responsabile nella misura in cui risponde al dono ricevuto essendo capace di produrre l’*opus*.

(55) I. Kant, *Op.cit.* p. 285

(56) *ivi* p. 127

(57) Vedi M.Duchamp, in *Art News*, n.4, New York 1957, trad.it. di E. Grazioli: M.Duchamp, “*Il processo creativo*”, in *Marcel Duchamp*, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp. 25-26

(58) Cfr. R.Hamilton, “*Il grande vetro*”, trad.it. di E.Grazioli, in *Marcel Duchamp*, *Op.cit.* pp.103- 118

(59) La domanda circolare che apre il saggio heideggeriano su *L’origine dell’opera d’arte* è la seguente: “L’arte si trova nell’opera d’arte. Ma che cos’è un’opera d’arte? Solo l’opera ci può dire che cosa sia l’arte” (M.Heidegger, “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”(1935/36), in Holzwege, Klostermann, Frankfurt a.M. 1950, trad.it. di P.Chiodi, “*L’origine dell’opera d’arte*”, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 4).E l’opera d’arte, nel suo *phainomenon*, si presenta, per Heidegger, al modo di un oggetto, al modo di una cosa:

“Il quadro pende dalla parete allo stesso modo di un fucile da caccia o di un cappello. (...) Le opere sono spedite come il carbone della Ruhr e il legname della Selva Nera.(...) I quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina. Tutte le opere hanno questo carattere di cosa(*dinghaft*). Che cosa sarebbero senza di esso?”(*ivi*,p. 5) L’opera d’arte si presenta sempre nel suo carattere di *cosa*, anche se, in quanto tale, il suo apparire come “cosa fabbricata” *allo agoreyei*, è allegoria – cioè allude a qualcos’altro che va oltre il fenomeno della sua *cosalità* - e simbolo, perché mette e tiene insieme(in un *ymballein* appunto) il proprio apparire quale cosa e quell’altro cui essa allegoricamente allude. In ogni caso, è proprio perché l’arte si presenta innanzitutto come una cosa, che Heidegger, nella prima parte del saggio, si pone e pone la domanda su che cos’è una *cosa*, passando preliminarmente in rassegna i principali modi “metafisici” di intendere la cosa proposti dalla tradizione di pensiero occidentale.

Senza entrare minimamente nel dettaglio del saggio, va sottolineato il fatto che Heidegger afferma di esser giunto a penetrare l’esser mezzo del mezzo, ovvero l’intima natura della cosa, quale “fidatezza”, “semplicemente ponendoci di fronte ad un quadro di Van Gogh”, quello raffigurante i famosi zoccoli da contadina(o del cittadino Van Gogh stesso, secondo un’altra ermeneutica dell’opera di tipo critico-storiografico?): “E’ il quadro che ha parlato.(...)L’opera d’arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità”(*ivi*, p.21).

Con ciò l’indagine heideggeriana sull’essenza dell’opera d’arte: 1) riduce l’arte ad una determinata cosa visibile e l’*ergon* a mera cosa prodotta; 2) all’interno di una generale interpretazione di tipo constativo dell’arte, l’opera operata conserva un valore gnoseologico-conoscitivo(tant’è vero che l’esperienza della sua visione e fruizione consente di giungere allo svelamento del senso dell’esser cosa della cosa). Nei termini squisitamente heideggeriani, l’opera d’arte possiede una natura essenzialmente *esponente*, nel senso che “apre un mondo e lo mantiene in una permanenza ordinata”. 3) L’opera come “cosa fabbricata” viene considerata secondo un approccio referenzialistico: è attraverso l’indagine(apparentemente) fenomenologica del referente, che il quadro raffigura in immagine(gli zoccoli), che può rendersi accessibile il senso dell’esser cosa della cosa..

Ciò che impedisce di confondere l’opera d’arte con il manufatto dell’artigiano è così formulato da Heidegger: “Esser-fatta dell’opera significa: fissazione della verità nella figura”(*ivi*, p. 48). Perciò, ne ricava Heidegger, nell’autentica opera d’arte non è affatto importante la firma dell’artista, perché ciò che conta nell’opera è il suo semplice *factum est*, il quale testimonia l’“essersi storicizzato” del “non-esser-nascosto dell’ente”. Il suo essersi storicizzato in figura, secondo una determinata forma originaria, nel quadro, nel risultato dell’opera operata.

(60) Derrida sostiene che artisticamente ciò di cui si parla, ciò con cui ci si misura, ciò di cui si fa esperienza quali esseri pensanti(e dunque logocentrici) è sempre il *parergon* e mai l’*ergon*. Ma – proprio alla luce delle illuminazioni e delle stringenti argomentazioni kantiane contenute nella *Critica del giudizio* – non dovremmo forse dire che ciò che viene esposto nelle varie mostre, fiere, rassegne e ciò che viene conservato nei musei, nelle gallerie e nelle pinacoteche, più che *parerga* sono gli *escrementa* dell’arte, ovvero, alla lettera, ciò che dell’*ergon* e a partire dall’*ergon* si separa e cade fuori?

(61) *Marcel Duchamp*, *Op.cit.* p.59