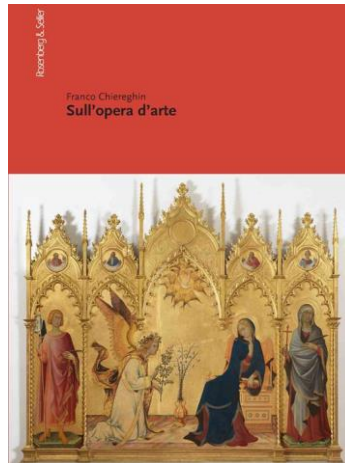


RECENSIONE a cura di F. Fraisopi



Franco Chiereghin, *Sull'opera d'arte*, Rosenberg&Sellier, Torino, 2023

Recensire un libro come quello di Franco Chiereghin, *Sull'opera d'arte*, non è affatto compito semplice, e questo per molteplici fattori, che s'intersecano nella lettura e nello studio di quest'opera che si dimostra un universo, se non un multiverso. La fama dell'autore, *de facto*, già di per sé stessa, non lascerebbe adito a dubbi. Tuttavia, l'Autore - Professore Emerito di Filosofia, Accademico dei Lincei e grandissimo interprete dell'idealismo tedesco (e di Hegel in particolare), già da tempo esplora un percorso filosofico e spirituale più ampio, sebbene in modo discreto, ma profondissimo. Già con *"Il grande oltre. Il cammino di pensiero aperto da Yajñavalkya e da Naciketas nelle Upanisad"* (Padova University Press 2019) e con il romanzo *"Un pensiero"* (Ranzani Editore, 2022) ma anche con l'edizione francese, profondamente ripensata del testo sulla lettura della *Scienza della logica (Rélire la Science de la Logique de Hegel. Récurtivité, rétroactions, hologrammes, Paris, Hermann 2020)* si annuncia un allargamento (perlomeno l'esplicitazione di un allargamento) e un approfondimento (nel senso hegeliano del processo dell'*auf den Grund gehen*) della sua prospettiva filosofica. Per fornire una descrizione sommaria d'insieme dell'apertura di quest'orizzonte (e del percorso filosofico che lo esplora) potremmo affermare che il potenziale speculativo accumulato nel confronto con il pensiero hegeliano e con la sua visione sistematica si sia liberato e abbia cominciato a esplicitare un'interrogazione del presente. Una tale interrogazione - questo lo si legge e lo si deduce necessariamente dai testi - è stata sempre presente, operante in filigrana e nelle ultime opere emerge alla superficie con forme molteplici, volte a prolungare un lavoro orientato a riaffermare sempre con maggiore presa quel "tenore spirituale" [*geistiger Gehalt*] che dovrebbe contraddistinguere l'esercizio filosofico.

Per queste ragioni il lettore che si avventura nella lettura di questo testo non deve aspettarsi un'estetica di stampo "hegeliano" o quella che molto dossograficamente e molto poco hegelianamente si attribuisce a Hegel, cioè un'estetica come teoria (sistematizzante) dell'arte. Il testo di Chiereghin, pur mantenendo un'intenzione chiaramente sistematica, si concretizza in un'interrogazione aperta, non solo aperta a stili e forme di espressioni che (secondo pretese tassonomie già *eo ipso* superate) eccedono a forme "classiche" di espressione estetica, ma anche ad approcci concettuali ermeneutici che l'Autore impiega ed adatta a pensare la dimensione multiforme della creazione artistica e dell'esperienza estetica.

La creazione artistica e l'esperienza estetica determinano infatti, a nostro modo di vedere, i due poli entro i quali si muove questa ricerca, un movimento che pone tuttavia l'approccio "oggettivo" all'opera d'arte come *terminus a quo* e *terminus ad quem* dell'intera ricerca, termini che descrivono lo spazio per un approccio doppiamente mediato all'esperienza estetica. La prima e la quarta parte

del libro, rispettivamente, sono dedicate a “*L'organizzazione nell'opera d'arte tra formazioni naturali e artefatti*” e alla transizione “*dalle proprietà all'essenza dell'opera d'arte*”. La seconda e la terza adottano, per così dire, un registro più prossimo a quello dell'esperienza estetica. La seconda parte colloca l'opera d'arte tra l'artista e il fruitore, interrogando così il comprendere, l'agire e il mondo emotivo “in gioco” nell'esperienza estetica. A questi tre elementi se ne aggiunge nella terza parte un altro, più fondamentale, la percezione. A queste quattro parti si aggiungono due appendici, molto importanti, di cui parleremo oltre. È con questa doppia transizione che l'Autore si propone e ci propone di esplorare il fenomeno artistico in tutta la sua complessità. Infatti, la complessità - già largamente esplorata attraverso la lettura della *Scienza della logica* di Hegel - che s'impone come il filo conduttore per quest'indagine sistematica che tuttavia, in virtù della complessità del fenomeno, diviene anche sistemica, attraverso un riadattamento e reintegrazione costante degli esiti di interpretazioni locali all'intero.

La trama della complessità è quella che risiede all'origine del lavoro di Chiereghin nella sua interezza, a partire dall'intuizione del carattere pervasivo dell'arborescenza nell'Annunciazione di Simone Martini:

Posso provare a descrivere quello che provai cominciando dalle grandi ali dell'angelo, le quali non sono chiuse nella posizione di riposo, ma si biforcano verso l'alto, come di chi ha terminato in quell'istante il volo. Le sue mani, così come il movimento delle braccia, si biforcano la sinistra verso il basso a reggere il ramo d'ulivo, la destra verso l'alto a indicare lo Spirito. Si biforcano ancora, verso il basso, la banda dorata che avvolge la figura dell'angelo (e in cui sono scritte le parole dell'annuncio che poi fuoriescono dalla sua bocca), le estremità del nodo che, sotto il collo, regge il mantello, così come i due nastri svolazzanti sotto la nuca. Il ramo d'ulivo e il serto attorno al capo producono una serie continua di biforcazioni, sia nelle coppie di rametti laterali sia nella disgiunzione delle foglie. Infine le piume delle ali, divergenti fra loro, presentano all'interno, in scala decrescente fino all'attaccatura delle spalle, una serie di biforcazioni analoghe a quelle delle arborescenze. I dettagli delle biforcazioni, strettamente somiglianti fra loro, si trovano ripetuti a scale diverse sia nelle arborescenze sia nel piumaggio delle ali secondo modi che richiamano da vicino alcune delle caratteristiche proprie delle strutture frattali. Il ramo d'ulivo, ad esempio, è costruito in maniera tale che ciascuno dei suoi componenti (i rami laterali) riproduce una struttura somigliante a quella del ramo principale e le piume delle ali, pur essendo di grandezza e di orientamento diversi, ripropongono a scale via via più piccole somiglianze sia di forma sia di composizione interna (p. 12).

L'arborescenza come elemento estetico della biforcazione dunque - e quest'ultima come elemento metonimico della complessità del reale che l'opera d'arte è chiamata a strutturare esteticamente. Quest'arborescenza ritornerà, in chiave cosmico-esistenziale, più in là, in relazione alla *Recherche* proustiana:

non si tratta più solo di cercare (la *Recherche...*), è necessario saper creare: «Cercare? Non soltanto: creare». A questo essenziale cammino che dalla ricerca porta alla creazione: tramite l'esperienza della gioia possente di poter essere le essenze del mondo, si oppone la consapevolezza di quanto queste mirabili efflorescenze di eternità, capaci di fendere intatte la corrente del tempo, non siano in grado di cancellare l'onnipotente forza devastante della morte. Così la vista di come il duca di Guermantes muove qualche passo via dalla sua poltrona, tremante come una foglia sul culmine poco praticabile dei suoi 83 anni, fa balenare a Proust l'immagine conclusiva della sua immane fatica. La nostra esistenza è come un camminare su dei trampoli che hanno una sorta di natura arborea vivente, perché continuano a crescere in altezza con l'avanzare dell'età. E se all'inizio l'appoggio per i piedi è quasi a livello del terreno e ci consente di procedere non solo con sicurezza e senza fatica, ma quasi come in un gioco, col trascorrere del tempo l'appoggio si alza sempre di più e il nostro incedere, via via più insicuro, ci fa tremare come foglie, finché, preda della vertigine finale, crolliamo rovinosamente a terra: «Come se gli uomini fossero appollaiati su dei trampoli viventi che crescono continuamente, talvolta più alti dei campanili, e che finiscono per rendere il loro cammino difficile e pericoloso, e dai quali d'un tratto cadono giù» [M. proust, *A la recherche du temps perdu*, IV, p. 625]. Sono solo due esempi di come la

capacità regolativa della tensione che oppone la gioia possente e incausata della creazione alla voracità della morte possa guidare all'invenzione di immagini costitutive del senso delle forze più segrete e abissali che governano l'esistenza (p. 122/3).

Questa lunga citazione può dare la misura dell'ampiezza e della profondità dell'interrogazione intrapresa da Chiareghin ne *Sull'opera d'arte*, un'interrogazione il cui statuto di approccio estetico verrà discusso oltre. Per il momento è opportuno cercare di dipanare, nella misura del possibile e nello spazio ristretto di una recensione, le trame molteplici che orientano e sostengono quest'interrogazione.

La complessità "naturale" o la sublimazione della complessità "naturale" che è possibile rinvenire nell'opera d'arte come sua struttura portante assume, nel primo capitolo "Modelli di organizzazione" la figura dell'auto-organizzazione, e, più in particolare, dell'auto-organizzazione del prodotto: «per quanto complessa possa essere la catena delle mediazioni, anche il più autosufficiente degli artefatti fa sempre capo all'attività auto-organizzatrice di un artefice» (p. 29). Prosegue l'Autore nelle pagine immediatamente successive: «l'opera d'arte sembra essere ambigualmente sospesa tra i modi di produrre organizzazione che sono tipici degli artefatti e quelli delle organizzazioni naturali» (p. 31). Ovviamente la semplice analogia non basta, si tratta di individuare, in una sorta di gesto proto- o cripto-trascendentale, quali «possano essere le disposizioni che consentono sia all'artista sia a chi fruisce delle sue creazioni di produrre, sentire e godere qualcosa di peculiare qual è l'opera d'arte». In questo contesto la nozione di "gesto" permette di esplorare la messa in opera di questa dinamica auto-organizzativa, non solamente nel contesto delle arti figurative ma anche della musica. Tuttavia il gesto non incontra un *hyle* amorfa ma si adatta, in virtù della messa in opera dell'autorganizzazione, al sapere tecnico dei materiali: «l'opera d'arte, infatti, è una sorta di crocevia dove i significati in uscita dall'artista vengono rappresentati in essa in modo tale da essere recepiti e riattivati da chi variamente ne fruisce» e da chi li interpreta.

Questo *jeux à trois* espropria, per così dire, l'opera d'arte da un canone semplicemente "soggettivista" ma anche "oggettivista" nel senso in cui è al crocevia (né oggettivista del creatore né soggettivista del fruitore o dell'interprete) e la pone in un orizzonte che è intersoggettivo, quindi *eo ipso* storico-comunitario, in una continua osmosi tra la produzione, la fruizione e l'interpretazione, essendo l'artista fruitore e interprete: «una volta assunti in carico dall'artista, i significati si trasformano profondamente. L'immaginazione creatrice dell'artista libera i significati dalla massa dei vincoli e delle connessioni date e tramandate e li rende operanti in vista di tutt'altro ordine di rapporti. Accolti all'interno del mondo emotivo dell'artista e trasformati in figurazioni sensibili dalla sua abilità di "lavorare" determinate materie, i significati diventano "progetti". E ancora: «nell'unità di pensiero e di esecuzione compenetrati dalle emozioni, l'operare dell'artista è un intero in moto fluente» (p. 47). In questo senso si può parlare di un espropriazione dell'opera d'arte da qualsiasi dominio chiuso, tanto quello della creazione quanto quello della fruizione o dell'interpretazione, diventando essa sistema aperto, un crocevia di tensioni, in cui addirittura la dicotomia tra *opus confectum* e *work in progress* sembra svanire come anche la dicotomia tra fragilità e saldezza, o stabilità rappresentativa: «nella funzione rappresentativa inerente alla sua esistenza oggettiva, l'opera d'arte si presenta fragile e potente insieme» (p. 54). È infatti con la fissazione dello statuto essenzialmente incerto dell'opera d'arte che si conclude la prima parte.

La seconda e la terza si faranno carico di fissare questo "statuto incerto" in una sorta di perimetro di oscillazione, attraverso attrattori strani che ne dovranno delineare la dinamica complessa. Uno di questi è quello di "cervello emotivo" che sembra riprendere quello di "*emotional mind*" utilizzato nelle scienze cognitive (di cui l'Autore, come d'altronde per le scienze naturali mostra una conoscenza molto spiccata). È infatti la dimensione emozionale, neurocognitivamente descritta e applicata all'esperienza dell'opera d'arte, che occupa la seconda parte, laddove invece, nella terza, l'attrattore è quello di creatività, intesa essenzialmente - con tonalità che riprendono esplicitamente il

saggio heideggeriano sull'origine dell'opera d'arte - come processo di costruzione della manifestatività del mondo (p. 99).

E proprio nel processo sempre in atto, sempre rinnovantesi di manifestatività del mondo - in questo caso, quello di Chiereghin, fortunatamente non sottomessa o ancorata a ontologie abissali - l'opera d'arte procede a nuove spazializzazioni (pp. 104-110) che attingono a una matrice genetica complessa, mai declinabile (cioè accordabile) alla singolarità del fondamento ma riconducibili ad una pluralità irriducibile, cioè costitutiva: «Ricorrendo alle immagini di Goethe, si potrebbe dire che l'artista si accosta al germinare dei significati quando, come Faust, sprofonda (o sale, tanto è lo stesso, dice Mefistofele) nell'abisso dove le "grandi Madri" custodiscono l'eterno formarsi e trasformarsi del senso del mondo. Le immagini suggeriscono che l'abisso è una sorta di collettore di ciò che è stato elaborato dalle tradizioni e di ciò che pervade l'inconscio individuale e collettivo, nel quale l'artista torna sempre ad immergersi per ricreare ogni volta un inizio ed un annuncio unico e originale» (p. 114). *De facto*, le trame di cui l'opera d'arte si fa l'istanziamento, in un processo orizzontale di costruzione della manifestatività del mondo, sono anche verticali, ipogee, arrivando a includere - e portando giustamente a manifestatività - ciò che nell'umanità e nella comunità storica operano in modi non visibili. Queste trame, «queste direttrici regolative dell'opera hanno realizzazioni di sconfinata complessità e bellezza, grazie ad un linguaggio che entra a costituire immagini e nessi tra immagini assimilabili al dipanarsi dei più segreti ritmi interiori dell'esistenza» (p. 121).

Allo stesso tempo, l'individuazione di queste direttrici regolative permette di tentare un percorso di definizione, che l'Autore ovviamente intraprende con tutta la cautela del caso, senz'alcuna pretesa di definizioni o tassonomie definitive: «di fronte a un fenomeno proteiforme, qual è la produzione artistica, dove i confini tra le arti divengono spesso ambigui e le arti stesse, soprattutto oggi, risultano frantumate in una miriade di specificazioni che sembrano sfuggire a qualsiasi possibilità di classificazione, rispolverare il vecchio strumento della definizione e presumere di formularne una non può non apparire ridicolo. E tuttavia, come dicono gli scrittori di polso, rompo gli indugi...*und schreibe getrost*: l'opera d'arte è un a priori materiale simbolico» (p. 128). Si tratta di una definizione *pro tempore*, che serve piuttosto da canovaccio per ulteriori ricerche e riflessioni. Questa definizione, che sembra voler sintetizzare, proprio nel crocevia rappresentato dall'opera d'arte, i due grandi progetti di filosofia trascendentale del ventesimo secolo, quello della fenomenologia husserliana da un lato e quello della filosofia delle forme simboliche di Cassirer dall'altro, non deve sembrare intempestivo. *De facto* - sebbene non possiamo darne una legittimazione precisa in questa sede - il lavoro di Chiereghin si muove sin dall'inizio nel solco tracciato da quell'estetica come "filosofia non speciale" che è la teoria kantiana del giudizio riflettente.

È proprio questa definizione tuttavia che suscita i maggiori problemi del lavoro di Chiereghin, determinando allo stesso tempo lo stimolo a pensare una tale definizione "oltre" le categorie classiche: le perplessità potrebbero esser suscitate infatti dalla scelta dell'opera d'arte, e non dell'arte, come "a priori materiale simbolico". Infatti tanto in Husserl per quanto concerne l'apriori materiale quanto per Cassirer per quanto concerne la forma simbolica, si tratta di categorie - certo dinamiche, cioè evolutive - ma pur sempre di forme trascendentali che eccettuano la singolarità, proprio perché la determinano (sebbene non ontologicamente). Ora com'è possibile pensare una "categoria" trascendentale ogni volta diversa istanzianta in quel *singolare tantum* che è l'opera d'arte? Si arriva certamente a comprendere in che senso, qui, sia usata la nozione di "a priori materiale", cioè come dimensione - o istanziazione - auto-organizzativa della materia che si manifesta *bottom-up*; si capisce altrettanto bene in che senso, qui, il "simbolico" che occorre nella definizione rimandi alla forma simbolica di Cassirer, cioè «qualcosa che non esprime meramente [*bloß*] qualcosa di semplicemente presente [*ein Vorhandenes*] ma che include una energia indipendente dello spirito [*eine selbständige Energie des Geistes*], attraverso la quale il semplice esserci del fenomeno riceve un significato determinato, un tenore ideale caratteristico» (E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, I Teil, Die Sprache*, Hamburg, 2001, p. 7). Se tanto l'apriori materiale, come istanziazione

di ontologie regionali costitutivamente separate, quanto la forma simbolica, come categoria alternativa, nella determinazione, alle altre, sono universali, com'è possibile affermare che, di volta in volta, siano un *singolare tantum*? E di fatto qui le perplessità suscitate dalla definizione - a partire da un punto di vista trascendentale - dell'opera d'arte, e non semplicemente dell'estetico, ci portano a quella costante deterritorializzazione che l'opera dell'arte mette in atto tra categorie ontologiche e/o gnoseologiche, confondendo, frastagliando una topografia che sembrava stabilita una volta per tutte. Se l'opera d'arte - e non l'estetico - è essa stessa un apriori materiale simbolico, cosa traduce in sé, o cosa istanzia in sé, a partire da quali regioni di significati singolarizza materialmente via l'autopoiesi il tenore spirituale di cui si fa portatrice? Due piste di riflessione importante a tal riguardo sono le due appendici al libro.

La prima, "Per una fenomenologia della transizione: l'esempio musicale di Arnold Schönberg", ci offre un saggio magistrale di interpretazione dell'estetica musicale del creatore della musica dodecafonica, un saggio che non è volto all'erudizione ma, a nostra modesta opinione, a mostrare o ad aiutare a pensare come il genio creatore, nel dar alla luce le sue singolarità estetiche, non solo traduce universali in concrezioni singolari, ma è capace sempre e costitutivamente di mettere in interazione ontologie regionali o a priori materiali in modo nuovo per esprimere la transizione di tempi, di epoche, di strutture comunitarie ad altre. Questo si fa attraverso la ricerca, un termine che domina la produzione artistica, cioè la concrezione di apriori materiali simbolici ma che scompare nella considerazione estetica, o estetizzante, quasi mercantile, dell'opera d'arte come *ready made*, una considerazione che oggettualizza l'opera e soggettivizza il creatore/fruttore occultando la complessità delle trame autopoietica dell'esser messa in opera dell'arte come costruzione di orizzonti sempre nuovi di manifestatività: «lo scarto che separa il mondo in disfacimento dalla nascita del nuovo è colmato dall'impeto della ricerca. Rispetto a coloro che abitano, appagati, il sistema tradizionale, potrà anche sembrare che quelli che si avventurano nella fase di transizione "sappiano ancor meno, ma sanno di certo qual è la cosa che veramente conta: la ricerca!"». La seconda appendice, tematicamente legata alla prima, "Riti di passaggio. I limiti di una comprensione teoretica delle epoche di transizione", conferisce una figura metonimica alla transizionalità costante, e costitutiva dell'opera d'arte, la danza - simbolo, giustamente, della «capacità della percezione di trasformare gli apporti ambientali in prodotti dell'attività del soggetto, come modalità originaria di "simbolizzare le "cose" del mondo» (p. 170). Qui si capisce, in modo plastico e sempre eccettuantesi da una tassonomia statica, ma anche eccennuantesi dall'autopoieticità dell'organismo, come «l'opera d'arte vera e propria si collochi a un secondo e ulteriore livello di creatività, nel quale viene prodotto un altro mondo rispetto al mondo ordinario», cioè un mondo di senso strutturato o un orizzonte di strutture di senso [*Sinngestaltungen*] che rappresenta per l'uomo, e la comunità umana, un *topos* esistenziale e storico.

Per concludere, non pensiamo di far torto all'Autore affermando che questa ricerca è ed allo stesso tempo non è una ricerca estetica. Lo è ovviamente, se per estetica s'intende qui un filo aureo di ricerche "estetiche" volte a declinare l'estetica come filosofia non speciale, cioè come un'interrogazione sul nostro abitare "estheticamente" su questa terra, un filo aureo che dalla *Critica della facoltà di giudizio*, via Heidegger e Wittgenstein, trova la sua caratterizzazione esplicita in Emilio Garroni. Anche laddove Chiereghin parla con insistenza di opera d'arte - senza per fortuna ricorrere a *jargons* estesiologici *à la mode*, troppo *à la mode* (soprattutto in ambito analitico) - le trame che l'intessono e che vengono dipanate nel libro sono trame che eccedono l'oggetto artistico. Questo perché giustamente l'opera d'arte non è oggetto, ma campo di forze, attrattore (strano), oscillante, che incorpora e trasfigura, dal punto di vista del suo tenore spirituale [*geistiger Gehalt*] la dialettica tra ordine e disordine nei sistemi naturali complessi. Tra la complessità della natura da un lato e la complessità dei processi storici con tutte le loro crisi dall'altro, il lavoro di Chiereghin indaga quella sorta di prisma attraverso il quale (solo?) concretamente questo rapporto può esser pensato, e concepito, come una specularità.