



## Massimo Donà: Sistema filosofico e sistematica dell'arte

Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele)

È il concetto stesso di “sistema” a evocare *sic et simpliciter* l'idea di una complessità in qualche modo ordinata, [...] strutturata in modo che i suoi molti elementi formino, tutti insieme, un *unico* disegno<sup>1</sup>.

1. Teomorfica; 2. L'estetica del piacere; 3. Le estetiche dell'armonia; 4. Estetica tomista; Un sensibile negato.

La rivoluzione operata da Kant verso la fine del Settecento ha condotto la questione estetica ad assumere un ruolo nevralgico all'interno del sistema filosofico: la riflessione sul bello e il sublime s'inserisce tra regno della natura e regno dei fini e insieme prova a congiungere i due domini. Schiller seguirà quasi alla lettera le consegne kantiane, in particolare quando nella sua terza lettera definirà il bello come «pegno sensibile della moralità invisibile»<sup>2</sup>. I romantici non faranno che ampliarne ulteriormente la portata, guardando alla bellezza come momento apicale alla luce del quale ordinare il complesso delle attività umane<sup>3</sup>. Nel suo capolavoro del 1800, Schelling considera l'arte come «l'unico vero ed eterno organo della filosofia e insieme l'unico documento che rende testimonianza sempre e incessantemente a ciò che la filosofia non può esporre esternamente»<sup>4</sup>: l'espressione artistica si pone come vertice dell'intero *sistema* dell'idealismo trascendentale. Perfino la lezione hegeliana, «ultima e massima estetica dell'Occidente»<sup>5</sup> secondo Heidegger, pur sottraendo il ruolo guida all'arte e assegnandolo al concetto, si configura come un

<sup>1</sup> M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Bompiani, Milano 2015, p. 19.

<sup>2</sup> F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Rusconi, Milano 1998, p. 49.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare F. Schlegel, *Sul fondamento della dottrina dell'arte*, in *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Milano 1998, p. 135: «unificazione di bellezza, verità, moralità, so-cievolezza – tramite il romanzo», e ancora, ivi, *Sulla poesia*. 1799, p. 345: «il romanzo è palesemente sistema assoluto, un libro nel senso più alto».

<sup>4</sup> F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in *Sämtliche Werke*, a cura di F.K.A. Schelling, Cotta Verlag, Stuttgart Augsburg 1856-1861, Abt. 1, vol. III, p. 627, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Rusconi, Milano 1997, p. 579.

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen 1961, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 2000<sup>3</sup>, p. 93.



*sistema* storico-concettuale. Da ultimo, la distruzione di ogni pretesa sistematica, così come si presenta nel pensiero nietzscheano, passa anche – e vorremmo dire soprattutto – attraverso la trasvalutazione del rapporto sussistente tra arte e verità<sup>6</sup>.

Nel corso del Novecento le arti sembrano essere state le più valide alleate del pensiero asistemico o per lo meno dell'insofferenza verso qualsiasi apparato normativo rigido: la proliferazione delle tecniche e degli stili, la rottura di qualsiasi canone compositivo, il superamento di qualunque schema mimetico hanno contribuito potentemente a seppellire in maniera definitiva ogni velleità di sistema.

A questo livello appare sintomatico notare come da un lato diversi studi di estetica si siano concentrati, appunto, sulla morte dell'arte<sup>7</sup>, quasi a volerne indebolire il potenziale sovversivo, mentre dall'altro lato si sia assistito da più parti a una vera e propria rivendicazione di un nuovo ruolo dell'arte "dopo e nonostante" la ferrea necessità imposta dal rigore scientifico-concettuale<sup>8</sup>.

Forse nessun'epoca può vantare un tale livello di astrazione e una tale raffinatezza di elaborazione teorica come quella mostrata da tanti artisti del Novecento – del resto già Hegel aveva profetizzato che il pensiero sarebbe entrato nell'arte in maniera via via sempre più cospicua<sup>9</sup> – ma la radicalità dell'approccio esibita sul piano teoretico appare tesa a scardinare le vecchie convenzioni piuttosto che a ricercare nuove prospettive di fondazione complessiva del panorama estetico.

L'elaborazione teorica dei grandi artisti del Novecento parrebbe a prima vista non ricercare una teoria sistematica in senso classico<sup>10</sup>; sonda invece il terreno in vista di nuove possibilità ancora inesprese. Dove il *possibile* emerge a partire da un movimento inaudito che sfonda alcune strutture pregiudiziali: quel che prima ci appariva regolato secondo norme assolutamente ineludibili – in virtù dell'autorità preconstituita dell'eterno ieri – ora si svela trasgredibile, e dunque non più avvolto da un'aura di "necessità", bensì semplicemente "reale" e perciò "oltrepassabile", in modo che si possa attingere a opportunità ulteriori.

Se però l'indagine sui "possibili" raggiungesse un certo livello di profondità, a partire dal quale tutto ciò che da sempre è stato creduto *necessario* venisse liberato dalle pretese di una "normatività escludente", allora l'intero novero di regole stilistiche, canoni, parametrizzazioni e scuole di pensiero brillerebbe di luce nuova, perché si scoprirebbe come declinazione storica, come peculiare coniugazione del "bello" nel volgere delle epoche. *L'intero arco delle espressioni artistiche*

<sup>6</sup> Oltre al fondamentale contributo heideggeriano sul tema, appena citato, cfr. E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart 1960, *La filosofia di Nietzsche*, Marsilio, Padova 1995.

<sup>7</sup> Si pensi – per restare al dibattito italiano – ai contributi di Croce, Gentile, Argan, Formaggio, Cacciari, Eco. Nel panorama internazionale si segnalano, invece, i nomi di Gadamer, Henrich, Patočka, Gethmann-Siefert e Danto.

<sup>8</sup> Ci riferiamo in primo luogo a Kosuth, ma anche ai saggi più recenti di Belting e Bredekamp.

<sup>9</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, vol. XIII, p. 25, *Estetica*, Einaudi, Torino 1998, vol. I, p. 16: «lo stesso artista, nell'esercizio della sua arte, è sollecitato e influenzato ad introdurre nel suo lavoro sempre più pensieri dalla riflessione che risuona intorno a lui».

<sup>10</sup> Qui possiamo solo rinviare a L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano 1968<sup>3</sup>.

*reali smetterebbe i panni della necessità e vestirebbe quelli della possibilità*: il reale non dovrebbe più farsi carico di recuperare in se stesso quella legittimazione teorica che ne mostri la necessità, ma piuttosto si sorprenderebbe come quel che è di volta in volta accaduto effettivamente, concretizzando in una forma determinata il ventaglio del possibile.

### 1. *Teomorfica*

Una concezione dell'arte nella quale le forme siano pensate *per* liberazione piuttosto che mediante la costruzione di vincoli: su questo intimo nesso che lega arte e possibilità si sofferma quel "sistema di estetica" che prende il nome di *Teomorfica*<sup>11</sup>. Nel titolo si condensa la questione essenziale: «fare i conti con il problema della Forma significa doversi necessariamente misurare con la questione "teo-logica" per eccellenza; quella relativa alla natura di Dio»<sup>12</sup>. Dal modo in cui s'intende la natura di Dio – e in particolare il suo rapporto con la forma – derivano tre diversi "filoni di estetica" che attraversano l'intero corso del pensiero occidentale.

Una *macchina concettuale* convive accanto a un *laboratorio sperimentale*: la macchina si avvale di un dispositivo che le consente di analizzare ogni teoria estetica prodotta nell'arco di oltre due millenni e di assegnarle una precisa collocazione all'interno di una precisa tripartizione; il laboratorio in cui si verifica l'impostazione teorica è l'arte del Novecento, saremmo quasi tentati di dire la pittura del Novecento, se la presenza autori come Duchamp e Beuys non costringesse ad allargare leggermente l'ambito preso in esame. La macchina copre l'intero territorio sotto il profilo teoretico, mentre il laboratorio ritaglia uno spazio ben preciso di applicazione.

Volendo osservare le dinamiche che regolano il funzionamento di questa macchina, non si può che prendere le mosse dal problema centrale di tutto il pensiero antico, quello della separatezza della forma. Lo si può dire tramite le parole di Carlo Diano: «la forma non si deduce e non si induce: è o non è»<sup>13</sup>. E sul rapporto tra forma ed evento Diano scriveva: «tutti i tentativi fatti nella storia del pensiero per ricondurli a un unico principio, a partire da Platone, sono andati falliti. Di qui l'inevitabilità di Dio»<sup>14</sup>. Sulla medesima inevitabilità, sul medesimo problema – il rapporto forma-evento – si concentra l'impianto essenziale di *Teomorfica*.

Per comprendere come funziona la scansione tripartita delle teorie estetiche, si potrebbe partire da una tesi: «quello neoplatonico non è l'Uno di Platone»<sup>15</sup>. Ora, se si guarda al *Parmenide* come all'apertura di ogni possibile ipotesi meta-

<sup>11</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit..

<sup>12</sup> Ivi, p. 20.

<sup>13</sup> C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici*, in *Studi e saggi di Filosofia antica*, Antenor, Padova 1973, p. 20.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 392.

fisica frequentata in seguito dall'Occidente, è difficile non scorgere nella prima ipotesi la progenitrice dell'uno plotiniano<sup>16</sup>. Non è questa, però, la prospettiva tramite cui leggere *Teomorfica*: si deve guardare, invece, all'importanza strategica di questa mossa. Disgiungere nettamente Platone da Plotino consente di avvicinare tra loro Platone e Aristotele – che insieme costituirebbero il primo paradigma estetico, di contro appunto al secondo, che vedrebbe in Plotino il proprio capostipite<sup>17</sup>. A questi due si aggiungerà l'estetica tomista.

*Primo movimento.* Memori della lezione del *Timeo* – «il legame più bello è quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola»<sup>18</sup> – si può arrivare a dire che in Platone «il *demiurgos* è proprio questo “vedere” – ossia, un vedere l'eterno. Cioè l'identico»<sup>19</sup>. Il cosmo è ordine e bellezza perché ogni cosa è costituita in modo da formare un'unità con tutte le altre. Che cos'è dunque il bello? Il tentativo di imitare questo *farsi uno* di tutte le cose nella loro reciproca relazione.

Qui si verifica la stretta comunanza tra Platone e Aristotele<sup>20</sup>, ossia nel concepire la bellezza esclusivamente come *mimesis* dell'unitarietà vigente nell'ordine cosmico. Si tratta però di superare il preconetto secondo cui la *mimesis* funzioni prendendo a modello qualche cosa di determinato<sup>21</sup>, di modo che la bellezza risulterebbe una sorta di “immagine seconda”: «il modello non ha un suo volto proprio»<sup>22</sup>, poiché lo stesso cosmo è già icona perfetta, in quanto dirsi identicamente da parte della totalità dei diversi.

Aristotele tenderebbe soltanto a legittimare una possibilità<sup>23</sup>, che Platone aveva pur visto e tuttavia rifiutato recisamente – da qui dipenderebbe anche la

<sup>16</sup> Un raffronto anche sul piano testuale è possibile accostando Plat. *Parm.* 138 B 5; trad. di M. Migliori e M. Moreschini, *Parmenide*, Rusconi, Milano 1994, p. 103 e Plot. *E*, V, 5, 9, 21, *Enneadi*, Mondadori, Milano 2002, p. 1299. Entrambi i passi discutono l'impossibilità di identificare il luogo in cui risiede l'Uno, non essendo né in sé, né in altro. Su questo tema si veda ad esempio W. Beierwaltes, *Il paradigma neoplatonico nell'interpretazione di Platone*, in AA.VV., *Verso una nuova immagine di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 1994, p. 61.

<sup>17</sup> Qui è opportuno introdurre una premessa metodologica che varrà poi anche in seguito: una tesi così netta e radicale potrebbe provocare, anzi è facile prevedere che provocherà senz'altro una levata di scudi da parte della critica, da sempre intenta a soppesare con cura ogni presa di posizione. Se adesso però ci si avventurasse in una disamina critica, al di là di possibili conferme e smentite, si otterrebbe come unico effetto quello di non avere poi il tempo per apprezzare la portata complessiva della proposta. Lo stile stesso presente in *Teomorfica* – come del resto si dice esplicitamente nel preambolo, cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 16 –, così scarso nelle note e di fatto privo di una qualsiasi discussione della bibliografia secondaria, ha lo scopo di concentrare l'attenzione del lettore sull'andamento dell'argomentazione.

<sup>18</sup> Plat. *Tim.*, 31 C 2-3, *Timeo*, Bompiani, Milano 2000, p. 95.

<sup>19</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 72.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 207. Una comunanza capace di superare, al fondo, tutta la serie di indiscutibili differenze, che tuttavia non minano mai l'assunto essenziale in base a cui la bellezza sarebbe intesa soltanto in virtù di una teoria dell'imitazione. Su questo tema si veda un testo che torna spesso in *Teomorfica*, ossia W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Naukowe, Warszawa, 1970, *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1979, vol. I, pp. 141-195.

<sup>21</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 137.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 239: «Ecco, Aristotele sviluppa questa possibilità».

celebre condanna – ossia che l'arte possa produrre *piacere*: Aristotele traduce in senso “terapeutico” quel che Platone condannava, sfruttando tale effetto in chiave catartica per liberarsi dalle passioni.

*Secondo movimento.* Malgrado tutti gli sforzi profusi, l'Uno di Plotino sarebbe destinato a rimanere perennemente un “due”<sup>24</sup>, nel senso che proprio la pretesa separatezza della prima ipostasi non riuscirebbe di fatto a costituirsi se non in perenne relazione rispetto ai molti, e dunque tradendo la sua presunta separatezza<sup>25</sup>. Per conferire all'Uno uno statuto di “totale irrelazionalità” – quell'irrisolvibile utopia consistente nel cercare di ricondurre il molteplice esistente alla pura e perfetta *simplicitas* – Plotino dovrà negargli persino l'attributo della bellezza.

Da qui nascerebbero «le moltissime estetiche dell'armonia»<sup>26</sup> che animeranno la cultura europea, mosse dall'anelito all'Uno, nella consapevolezza di non poterne mai riprodurre l'astratta separatezza. La bellezza – come del resto emerge esplicitamente nel sesto trattato della prima enneade e nell'ottavo del quinto – sarà intesa come perenne anelito al ricongiungimento con l'Uno, pur essendo inevitabilmente coinvolta (e definitivamente compromessa) nella tragedia della molteplicità.

*Terzo movimento.* «Platone e Plotino non avrebbero mai attribuito l'essere al Principio – per non farlo diventare molteplice. [...] Tommaso riconosce il “principio” come essere, per il semplice fatto che in esso la semplicità non dice mai semplice “assenza” (o “mancanza”) di “relazioni”, ma piuttosto autentica *irrelazionalità*»<sup>27</sup>. Tommaso è riuscito dove Platone e Plotino avrebbero fallito! Anzi, avrebbe compiuto proprio quella riduzione a un unico principio di forma ed evento in cui tutti gli altri – secondo Carlo Diano – avrebbero fallito. Dinnanzi al problema della separatezza della forma Platone dovette ripiegare – nel *Sofista*<sup>28</sup> – dando vita alla teoria della “comunanza dei generi”, mentre Aristotele provò a risolvere il problema puntando tutto sull'individuo<sup>29</sup>, come

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, pp. 127-129 e inoltre pp. 692-694. Altro punto delicato della discussione, su cui si può rimandare a W. Beierwaltes, *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Vittorio Klostermann, Frankfurt 1985, *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica*, Vita e Pensiero, Milano 1992.

<sup>25</sup> Qui è soltanto possibile enunciare una tesi che meriterebbe ben altre argomentazioni critiche. Sull'intendimento radicale del concetto di relazione, tale da poter sottoporre a seria critica il tentativo plotiniano, si può solo rimandare a M. Donà, *L'aporia del fondamento*, Città del Sole, Roma 2000, in particolare pp. 19-42, che rimane comunque alla base anche del *Sistema di estetica* nella sua interezza.

<sup>26</sup> *Id.*, *Teomorfica*, cit., p. 184. Di nuovo cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, cit., vol. I, pp. 255-365, dedicate all'estetica plotiniana. Sulle teorie dell'armonia in epoca medioevale cfr. C. Benincasa, *L'altra scena. Saggi sul pensiero antico, medioevale, controrinascimentale*, Dedalo, Bari 1979, in particolare pp. 70-73 sull'estetica di Plotino, e 265-300 sull'estetica medioevale.

<sup>27</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 709.

<sup>28</sup> Cfr. Plat. *Soph.* 256 A, *Sofista*, BUR, Milano 2011<sup>3</sup>, pp. 433-439. Su questo punto, in particolare per il confronto con la tradizione aristotelica e con la diversa soluzione al medesimo problema dell'assoluta irrelatività delle idee si veda G. Calogero, *I fondamenti della logica aristotelica*, Le Monnier, Firenze 1927, pp. 3-7.

<sup>29</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Geschichte der Philosophie*, in *Werke*, cit., vol. XIX, p. 136, *Lezioni sulla storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze 1985, vol. II, p. 280: «Er hatte rein nur das Individuum vor».

direbbe Hegel, tentando di concepire l'idea come immanente alla sostanza – ma il problema della separatezza si sarebbe riproposto di lì a poco nello statuto metafisico del motore immobile<sup>30</sup>.

Nella visione tomista Dio costituisce la coincidenza di essenza e esistenza<sup>31</sup>; ogni ente determinato, invece, esiste distinguendosi dagli altri: l'essere del tavolo è il distinguersi dalla sedia. Dunque «l'essere costituisce l'unica vera e propria condizione di possibilità del *differire*; di un differire che non si risolva in mera voce dell'identità»<sup>32</sup>. Soltanto in Dio le determinatezze non sarebbero mai astrattamente diverse tra loro. Ancora più icasticamente si potrebbe dire: «non vi è mai un quarto (da concepirsi come il soggetto di cui i tre generi sommi [scil.: identità, differenza ed essere] possano essere predicati)»<sup>33</sup>. Dove il quarto è proprio il personaggio che manca nel *Timeo*<sup>34</sup>, a simboleggiare l'irrecuperabilità del principio ultimo. Al contrario in Tommaso l'esistere stesso, inteso come «il costituirsi della possibilità di tutte le infinite predicazioni»<sup>35</sup>, coincide con il “possibile originario”. E dunque la “bellezza tomista” può farci solo rammemorare Dio: è soltanto analogica<sup>36</sup>.

Tre “macroraggruppamenti”, dunque, che per semplicità possono essere rubricati sotto le etichette: *topos* aristotelico, *topos* plotiniano, *topos* tomista, dove quest'ultimo sarebbe l'unico in grado «di offrire un futuro all'arte occidentale»<sup>37</sup>, constatando l'esaurirsi della vena legata alle estetiche del piacere da una parte e alle estetiche dell'armonia<sup>38</sup> dall'altro.

<sup>30</sup> Su questo tema in particolare si veda C. Diano, *Da Anassimandro agli Stoici*, cit., p. 80: «E Aristotele dimostra forse egli quell'intelletto attivo, che è la sola parte eterna dell'anima e entra dal di fuori? L'essere non si dimostra, né come essenza né come esistenza».

<sup>31</sup> Cfr. Tommaso D'Aquino, *De ente et essentia*, 5, 38, *L'ente e l'essenza*, in *Opuscoli filosofici*, Città Nuova, Roma 2001, p. 66.

<sup>32</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 667. Qui possiamo esporre solo in forma abbreviata, grazie a un frammento, quel che in realtà si costituisce come rigorosa dimostrazione nelle pagine del testo. Per il nucleo teorico cfr. Id., *Aporia del fondamento*, cit., p. 30: «ogni determinato dovrà dire, prima ancora della sua specifica determinatezza [...] il suo “essere”». Nell'analisi della metafisica e dell'estetica tomista, si fa spesso riferimento al saggio di U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milano 1970<sup>2</sup>.

<sup>33</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., 706. Si tratta di un quarto “sostanziale” che possa fungere in qualche modo da *Hypokeimenon*, ossia sostrato indeducibile, e dunque da principio di qualsivoglia ulteriore attribuzione, ivi compresi quei grandi generi che sono l'essere, l'identico e il diverso.

<sup>34</sup> Cfr. Plat. *Tim.*, 17 A 1; trad. *Timeo*, cit., p. 47.

<sup>35</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 552.

<sup>36</sup> Cfr. ivi, p. 695. L'analogia dev'essere intesa dunque, in questo contesto, come l'unica possibilità di manifestazione dell'irrelatività dell'idea. Non certo nel senso che possano esservi altre possibilità per qualche strana ragione precluse alla nostra esperienza, bensì come unica possibilità per intendere insieme la separatezza e la non separatezza del fondo ultimo di Dio rispetto alla realtà. Questi passi dovrebbero essere letti entrando in dialogo critico con M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano 2004, p. 340: «Nell'*analogia della Croce*, invece, ogni “proporzionalità” o commensurabilità si spezza. È l'abisso tra le realtà in gioco che si spalanca».

<sup>37</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 22.

<sup>38</sup> Per un'analisi della storia dell'idea di armonia si veda L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins Press, Baltimore 1963, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 1967.

Se il grande sistema hegeliano era concepito come perfetta coincidenza tra tempo e concetto, tra storia e logica, qui assistiamo a un andamento che risente fortemente di un impianto topologico<sup>39</sup>, ovvero di una scansione che non rispetta lo sviluppo cronologico e fa saltare ogni rigida logica della storia intesa come progressivo dispiegamento dell'idea, anzi vede compresenti negli stessi anni opere appartenenti a "età concettuali" completamente differenti tra loro<sup>40</sup>.

Ciascun filone, dunque, possiede una sorta di genealogia propria e autonoma, mentre sul piano cronologico non mancano intrecci tra i tre lungo il corso della storia, addirittura gli uni finiscono per confluire negli altri.

## 2. *L'estetica del piacere*

Il filone platonico-aristotelico – vale a dire l'estetica del piacere – che annovera i due giganti dell'antichità vive un lungo silenzio sino a riesplodere nel sensismo illuministico, in particolare mediante la curiosa triade Hume, Burke e Kant.

Si può infatti mostrare come quella «fabbrica interiore della soggettività»<sup>41</sup>, di stampo tipicamente humeano, si costituisca sottraendo alla bellezza lo statuto di qualità oggettivamente inerente agli oggetti. In tal modo il legame tra esperienza estetica e sentimento del piacere non soltanto si rafforza, ma si presenta come momento imprescindibile di costituzione dell' "Io", ciò che viene chiamata «l'irragionevole ragione della ragione»<sup>42</sup>. Si potrebbe arrivare a dire che, nell'ottica humeana, «proviamo piacere solo per il nostro *costituirci come vero e proprio fine di qualsivoglia oggettualità*»<sup>43</sup>.

Il tema sarebbe stato portato a coerenza sul piano metafisico da Kant, che elimina qualsiasi possibilità di riferire il fine a un determinato "qualcosa": il piacere deve rimanere del tutto disinteressato affinché sia evitato qualsiasi rischio di condizionare lo statuto del bello<sup>44</sup>. D'altronde questo sentimento di piacere viene ad assumere una sorta di "tonalità negativa", dal momento che si

<sup>39</sup> Forse, sotto questo profilo, non è casuale che il saggio sia dedicato a Vincenzo Vitiello. Cfr. V. Vitiello, *Topologia del moderno*, Marietti, Genova 1992.

<sup>40</sup> Il modello di riferimento classico sono certamente i *Weltalter* di Schelling. Mentre, se dovessimo individuare un analogo novecentesco, in qualche modo potremmo riferirci a E. Jünger, *An der Zeitmauer*, Ernst Klett, Stuttgart 1959, *Al muro del tempo*, Adelphi, Milano 2000.

<sup>41</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 292. Qui si legge D. Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Abscondita, Milano 2006, esattamente come approfondimento del più celebre *Trattato sulla natura umana*. Al fondo della ragione Hume avrebbe scoperto l'irragionevolezza del piacere come momento costitutivo della formazione dell'Io.

<sup>42</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 297.

<sup>43</sup> Ivi, p. 300.

<sup>44</sup> Per quanto Kant abbia riabilitato il tema della finalità interna (cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 10, in *Werke*, a cura di W. Weischedel, WBG, Darmstadt 1983, p. 298-299; trad. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano 1998, pp. 193-195), il terzo momento dell'analitica del bello mostra come la bellezza piaccia senza interesse per l'esistenza della cosa. Cfr. ivi, § 17, p. 319; trad. p. 235.

delinea come puro e semplice caso felice, come una possibilità particolarmente propizia dal punto di vista del “soggetto”, ma assolutamente non garantita da nessuna costruzione logica.

Il piacere diverrebbe luogo paradossale di costruzione e insieme di naufragio dell’Io: «nella bellezza si esprime davvero la verità dell’Io, e quindi il suo fondo infondato, il suo presupposto»<sup>45</sup>, il puro evento del piacere. Se per un verso ciò determinerebbe – al massimo della rigorizzazione – una sorta di «vero e proprio neoplatonismo di ritorno»<sup>46</sup>, e perciò un confluire del primo *topos* nel secondo, per altri versi in questa prospettiva l’estetico celebra la propria dimensione virtuale. In tal senso la *cyber art* non sarebbe che la massima coerentizzazione delle estetiche del piacere, sulla linea Platone-Aristotele-Hume-Kant. In quest’ottica viene di fatto riletta, analizzata e criticata quella «fantomatica dissoluzione dell’Io su cui tanto avrebbe insistito il Novecento»<sup>47</sup>. Da sempre l’arte maneggia il possibile e dunque si trova a fare i conti con la dimensione virtuale.

### 3. Le estetiche dell’armonia

Il filone plotiniano annovera invece Dionigi Areopagita e Meister Eckhart, come massimi rappresentanti di una teologia negativa che afferma l’intraducibile negatività<sup>48</sup> come unica esperienza autentica del divino. A questa frattura insanabile tra l’Uno e i Molti appartiene anche la metafisica della luce di Roberto Grossatesta.

Le estetiche dell’armonia domineranno in vari sensi l’arte medioevale, per poi attraversare una fase di crisi e riaffiorare in Pavel Florenskij, il “neoplatonico”<sup>49</sup> Florenskij, testimone di una concezione estetica in cui Dio non risulterebbe mai pienamente traducibile in immagini. L’icona infatti non è la “visione”, bensì allude a un’esperienza in virtù della quale «si profila la possibilità di toccare il noumeno»<sup>50</sup>. La dimensione noumenica rappresenta una costante dell’esteti-

<sup>45</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 461.

<sup>46</sup> Ivi, p. 303. Il motivo dovrebbe essere chiaro. Il piacere non è più riferibile a un oggetto (e dunque a un *telos*) preciso, esattamente come l’Uno plotiniano, a cui tutto il cosmo anela, rimane inafferrabile da parte dei molti.

<sup>47</sup> Ivi, p. 75. Si pensi in particolare, quasi come ultimo frutto di questa tendenza novecentesca – che forse trova un suo capostipite nel *Monsieur Teste* di Valéry – al saggio di J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano 2005.

<sup>48</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 370. I testi principali ivi discussi sono Dionigi Areopagita, *La gerarchia celeste*, e *Circa i nomi divini*, in *Corpus Dionysiacum*, a cura di E. Turolla, La Vita Felice, Milano 2014.

<sup>49</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 413. Il saggio principale su cui concentrarsi risulta inevitabilmente P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 2004<sup>9</sup>. Questi passaggi e in generale la vicinanza del pensiero di Florenskij con l’iconoclastia di radice plotiniana cfr. M. Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 2002<sup>4</sup>, in particolare pp. 194-197.

<sup>50</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 407.

ca del primo Novecento: già Louis Vauxcelles nel 1906, commendando i quadri di Matisse, scriveva: «Non più astrazione, non più pittura in sé, [...] ma quadri-noumeni»<sup>51</sup>.

Qui la macchina concettuale cede il passo al laboratorio sperimentale: Piet Mondrian, Paul Klee e Kazimir Malevič attuano concretamente il *topos* neoplatonico nel Novecento; l'elaborazione teorica e la realizzazione artistica appaiono indistinguibili. Per Paul Klee «l'arte non ripete cose visibili, ma rende visibile»<sup>52</sup>, in perfetto accordo con la metafisica dell'icona<sup>53</sup>. D'altronde Mondrian, il cartesiano<sup>54</sup>, concentrandosi soltanto su “linea retta” e “colore primario”, dava vita alla rappresentazione plastica del rapporto puro<sup>55</sup> – con uno sforzo di intrinseca riduzione della molteplicità, teorizzando peraltro la superiorità della pittura rispetto all'architettura e alla scultura nella resa del plasticismo puro. Da ultimo Malevič, spezzando l'anello dell'orizzonte, dichiarava di essere uscito dal “cerchio delle cose” e di esser libero di navigare verso il bianco<sup>56</sup>. Questi autori sono tra loro accomunati da un'ossessione comune: «una progressiva e radicale riduzione dei capricci della molteplicità»<sup>57</sup>. Tre diverse declinazioni pittoriche novecentesche nel motto plotiniano che campeggia al termine del terzo trattato della quinta *Enneade*: «spogliati di tutto»<sup>58</sup>.

Se la struttura portante, per così dire lo scheletro, del secondo *topos* è costituita dall'analisi della concezione plotiniana innanzitutto dell'Uno e in secondo luogo del Bello, carne e sangue sono invece garantiti da due cospicui trattati di fatto quasi autonomi – benché nelle intenzioni strettamente sincronizzati – relativi alle figure Mondrian e Malevič, in cui si rifugge da quel «delirio alfabetico»<sup>59</sup> che caratterizza la critica e l'interpretazione filosofica dei grandi eventi artistici del XX secolo.

<sup>51</sup> L. Vauxcelles, *Au Grand-Palais. Le Salon d'Automne*, in supplemento a “Gil Blas”, 5 ottobre 1906, ora in P. Dagen, *Pour ou contre le fauvisme*, Somogy, Paris 1994, p. 78. Per quanto Vauxcelles intendesse la cosa in senso diverso, accusando Matisse di aver impostato nei suoi quadri un'operazione dialettica.

<sup>52</sup> P. Klee, *Das bildnerische Denken*, a cura di J. Spiller, Benno Schwabe, Basel 1990<sup>5</sup>, p. 76, a cura di M. Barison, *Il pensiero immaginale*, in *Teoria e forma della figurazione*, Mimesis, Milano 2012, vol. II, p. 76.

<sup>53</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 428.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 510. Sul “cartesianesimo” di Mondrian, proprio in riferimento al saggio *Il neoplasticismo in pittura*, cfr. M. Donà, *Sulla negazione*, Bompiani, Milano 2004, in particolare pp. 143-184.

<sup>55</sup> P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 30.

<sup>56</sup> Cfr. K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo in pittura*, in *Scritti*, a cura di A. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977, p. 176.

<sup>57</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 694. Per comprendere appieno come viene tematizzata la questione dell'arte astratta rimane imprescindibile il saggio di W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München 1908, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>58</sup> Plot. *E*, V,3, 17, 38; trad. *Enneadi*, cit., p. 1261.

<sup>59</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 450: «il vero e proprio “delirio” alfabetico che, dal “proprio” dell'esperienza estetica, finisce per allontanarci in modo pressoché irrimediabile».

Il tutto è coronato da un raffronto tra alcune espressioni artistiche del Novecento e il pensiero di Fichte<sup>60</sup>, con cui si porta a un ulteriore grado di sviluppo la concezione fichtiana del divenire tema già presente in *Aporia del fondamento*<sup>61</sup>.

#### 4. Estetica tomista

Il sottotitolo del terzo movimento appare già significativo: “Da Tommaso d’Aquino a Marcel Duchamp”. Il Dio di Tommaso è il “non” di ogni determinato essente, a patto di non intendere questo “non” in senso privativo<sup>62</sup> – alla maniera di Aristotele – né in senso escludente: «il Dio di Tommaso non vive il distinguersi come un determinato distinguersi dalla propria identità (al modo delle sostanze separate); ma sempre come un distinguersi assoluto. Tale da determinarlo come negazione di tutte le possibili distinzioni tra essenza ed essere»<sup>63</sup>. Insomma, l’identità divina non dev’essere concepita come esclusione rispetto a una qualsiasi distinzione. Come irrelazionale «Dio è altro dal mondo non-essendolo»<sup>64</sup>: tale è il «fondo ultimo della trascendenza divina»<sup>65</sup>.

La bellezza potrà essere intesa soltanto per analogia: in un certo ente prodotto accade che la ineludibile relazionalità che pure lo caratterizza – e continuerà immancabilmente a caratterizzarlo – possa quasi dileguare «lasciando emergere la “pura esistenza” del medesimo»<sup>66</sup>.

Sul piano “genealogico” è lecito affermare che così come l’estetica del piacere, tramite Kant, giunge sino a lambire una posizione neoplatonica, allo stesso modo dal Dionigi neoplatonico<sup>67</sup> – per il tramite della riflessione di Alberto Magno<sup>68</sup> – sarebbe poi sorto il sistema tomista. Due importanti saggi su Hegel “Sull’essenza dell’arte o del manifestarsi dell’essenza” e inoltre “Hegel. Arte e verità” – da

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, pp. 608-643. In particolare questa sezione, anche attraverso un ripensamento di alcune espressioni classiche del pensiero vichiano, ci traghetta quasi verso il terzo movimento: già compaiono, infatti, i nomi di Kandinskij e Beuys, quasi un anticipo dell’estetica tomista. Proprio in questa parte conclusiva del topos plotiniano, considerare la perfetta contemporaneità di Beuys e Aristotele (cfr. *ivi*, p. 618) conferma il presagio iniziale di un’ottica topologica che intende sottrarsi ai vincoli dell’interpretazione cronologica lineare.

<sup>61</sup> Cfr. *Id.*, *Aporia del fondamento*, cit., pp. 397-420.

<sup>62</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 659. Su questo tema, oltre a rimandare inevitabilmente al già citato *Aporia del fondamento*, cfr. anche M. Donà, *Il tradimento originario*, in *Sulla negazione*, cit., pp. 17-44.

<sup>63</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 671.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 671.

<sup>65</sup> *Ibidem*. Su questa indimostrabilità dell’assoluto, benché svolta sotto il profilo hegeliano, cfr. *Id.*, *Hegel contra Kant*, in *Sull’assoluto*, Einaudi, Torino, pp. 65-85.

<sup>66</sup> *Id.*, *Teomorfica*, cit., p. 698.

<sup>67</sup> L’influsso dello Pseudo Dionigi, e più in generale del neoplatonismo, in virtù anche della mediazione di Proclo prima e di Scoto Eriugena poi, sull’estetica medioevale costituisce ormai un dato acquisito dalla critica da numerosi studi, si veda per esempio E. Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis*, in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999<sup>3</sup>, in particolare pp. 126-133. Cfr. inoltre U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d’Aquino*, cit., pp. 43-45.

<sup>68</sup> Cfr. M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 996.

leggere entrambi nell'ottica "Con Hegel, oltre Hegel" – fanno quasi da prologo alla trattazione di Wassily Kandinskij, il maestro dell'arte astratta che può essere sicuramente annoverato tra gli esponenti di spicco di questo terzo movimento. Il rapporto tra problema della forma e suono interiore esemplifica perfettamente il paradigma dell'Aquinate: in maniera totalmente indipendente dal senso esteriore, infatti, gli oggetti parlano «con una voce precisa che non è possibile sopprimere»<sup>69</sup>. Il suono è il "non" che è altro da ogni forma senza escluderne determinatamente alcuna.

A sua volta, Kandinskij non rappresenta altro se non il preludio ai due veri e propri campioni dell'estetica tomista nella sua realizzazione novecentesca: Man Ray e Marcel Duchamp, cui dovrebbe aggiungersi, in realtà, anche lo «sciamano Beuys»<sup>70</sup>: soltanto a questo livello, per così dire, «l'arte può tornare ad ospitare l'indeterminabile evento di quella *qualitas* assoluta che mai sarebbe stato possibile ricondurre alla semplice "parzialità" cui viene normalmente costretta la determinazione empirica»<sup>71</sup>.

La maniera più icastica per introdurre Man Ray concerne *Visual Poetry* del 1924: «anche quell'insieme di segni disposti sul foglio con un certo ritmo è infatti in qualche modo *significante* [...]. Esso "significa" o indica quanto meno la sottrazione di un certo significato – appunto *quello linguistico-proposizionale*»<sup>72</sup>. In tal modo Man Ray fa essere «quella *nuda cosa* che il tempo finirebbe in ogni caso per consegnarci»<sup>73</sup>: quasi a testimoniare come non possa mai esservi «*un al di là del frammento ...* in cui il frammento possa prima o poi incontrare l' "intero" finalmente riconosciuto quale sua ineludibile verità»<sup>74</sup>, e tale prospettiva ermeneutica legittima la presenza di Benjamin all'interno di questo terzo *topos* – nel saggio a lui dedicato si discute in particolare il *Passagen-Werk*.

Provando a delinearne l'appartenenza di Marcel Duchamp all'estetica tomista, dovremmo focalizzarci sul cosiddetto "coefficiente d'arte", che si può così sintetizzare: un quoziente o una proporzione «al di sopra della quale sta ciò

<sup>69</sup> W. Kandinskij, *L'arte d'oggi è vicina più che mai*, trad. di P. Sers, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1989<sup>4</sup>, vol. I, p. 187. L'argomentazione viene ripresentata in M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 745.

<sup>70</sup> Ivi, p. 610. Sulla figura di J. Beuys cfr. inoltre Id., *Joseph Beuys. La vera mimesi*, a cura di L. De Domizio Durini, Silvana, Milano 2004.

<sup>71</sup> Id., *Teomorfica*, cit., p. 910. Della medesima indeterminabilità a proposito dell'evento artistico, benché declinata sul fronte kantiano, si discute già in Id., *La relazione estetica. Kant e l'arte contemporanea*, in *Sulla negazione*, cit., pp. 341-372.

<sup>72</sup> Id., *Teomorfica*, cit., p. 911. Di qui potrebbe in effetti nascere l'accostamento ai celeberrimi versi «*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*». Cfr. F. Hölderlin, *Mnemosyne [Zweite Fassung] – Die Nymphe*, v. 1, in *Sämtliche Werke – Kleine Stuttgarter Ausgabe*, a cura di F. Beissner, Stuttgart 1953, vol. II, p. 204; trad. di L. Reitani, *La ninfa*, in *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano 2004<sup>2</sup>, p. 1107: «Un segno siamo, senza spiegazione».

<sup>73</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 912. Intuizione analoga era sorta in Merleau-Ponty quando commentava le mele di Cézanne. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Editions Nagel, Paris 1948, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 30: «l'oggetto non è più coperto di riflessi né perduto nei suoi rapporti con l'aria e con gli altri oggetti, ma è come illuminato sordamente dall'interno, la luce emana da lui».

<sup>74</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 917.

che viene espresso senza un'intenzione cosciente e al di sotto ciò per cui si ha un'intenzione ma che non viene espresso»<sup>75</sup>. E questo "coefficiente" non può non riportare alla mente le riflessioni schellinghiane su fattore conscio e fattore inconscio all'interno dell'opera d'arte, così come vengono presentati nel *Sistema dell'idealismo trascendentale*.

### 5. Un sensibile-negato<sup>76</sup>

«L'arte abita il frammezzo, luogo dell'identità in sé contraddittoria di elemento sensibile e di elemento di pensiero»<sup>77</sup>: queste parole, interne all'ermeneutica dell'estetica hegeliana, alludono alla straordinarietà dell'esperienza estetica. L'opera d'arte consente al *logos* di rivolgersi a quel «silenzio del *pre-logico*»<sup>78</sup> inteso come il puro esistere di ciò che pur presentandosi sempre, di volta in volta, secondo una determinata forma e all'interno di un certo preciso contesto, non sarà mai quel che la forma e il contesto mostrano, pur essendoli perfettamente. Questo si deve intendere quando si parla di un "non" che non è escludente, di un "non" irriducibile alla privazione.

Il "sensibile-negato" non è una esclusione del sensibile, anzi, è la sua piena e definitiva legittimazione come unico luogo in cui il puro esistere della cosa si manifesta, pur *non* essendo quella specifica configurazione.

*Teomorfica* parrebbe proporsi più come un sistema di pittura, piuttosto che come un vero e proprio sistema di estetica; anzi, forse come un sistema di pittura novecentesca<sup>79</sup>. In realtà la scansione del testo segue un andamento musicale<sup>80</sup>: l'introduzione è una *ouverture*, cui non seguono tre capitoli, bensì tre movimenti. La spiegazione è affidata alle parole di Carlo Sini: «chi mai oggi capisce se gli si dice che la musica è il tutto della vera formazione, la sua sostanza e il suo mezzo?»<sup>81</sup>, poiché si tratta di educazione all'accento ritmico, all'accordo, quali componenti imprescindibile per la strutturazione dei significati e dunque della cultura in generale.

<sup>75</sup> Cfr. *ivi*, p. 1063. Si tratta di un intervento di Duchamp tenuto in occasione di una relazione sul "Processo Creativo" all'interno di un dibattito con Arnheim e Bateson.

<sup>76</sup> Cfr. *ivi*, p. 801.

<sup>77</sup> *Ibidem*. Su questo tema è d'obbligo rimandare a *Id.*, *Fenomenologia del negativo*, in *Sulla negazione*, cit., pp. 85-117. In particolare cfr. *ivi*, p. 108, dove a proposito del determinato si afferma che «è il suo apparire a renderlo diverso da altri determinati», ma questo stesso "apparire" è in realtà – al contempo – ciò che accomuna tutti i determinati. L'apparire è l'indifferenza rispetto ad ogni determinatezza, l'unico autentico differenziante.

<sup>78</sup> M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 749.

<sup>79</sup> Benché non manchino riferimenti a Dante, Proust o Kafka, per esempio, così come per altri versi a Boccioni.

<sup>80</sup> Una caratteristica presente, in modo forse ancora più raffinato, in *Aporia del fondamento*.

<sup>81</sup> C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, in *Figure dell'enciclopedia filosofica*, tomo VI, Jaca Book, Milano 2005, p. 21 (citato in M. Donà, *Teomorfica*, cit., p. 1007).

### Massimo Donà: Sistema filosofico e sistematica dell'arte

Ricordando «l'invidia di Kandinskij per i musicisti»<sup>82</sup>, si ricorda come di fronte al suono «l'assenso o il dissenso accadano in modo "assoluto" ... e per ciò stesso gratuito»<sup>83</sup>: nel suo rapporto con le forme e dunque con una dimensione tipicamente figurativa, il suono – forse meglio rispetto a ogni altro "materiale" – mostra quella pura esistenza che è ogni cosa, *non* essendola.

Un sensibile-negato.

valagussa.francesco@univr.it

<sup>82</sup> Ivi, p. 1028, dove ci si riferisce a un'intervista rilasciata nel 1937 – del resto, difficilmente si potrebbe negare la presenza in Kandinskij di un'autentica "mania" per la musica, dal suono giallo, alla sua collaborazione con Schönberg, sino al suono interiore delle cose.

<sup>83</sup> Ivi, p. 1037.