

N. 3

Collana diretta da *Anna Czajka*

La collana presenta opere capitali della cultura polacca, che hanno segnato il suo pensiero filosofico e la sua ricerca umanistica. Seppure ancora poco conosciute sul piano europeo, queste opere aprono orizzonti di portata mondiale, scoperti a partire da un concreto contesto culturale.

La collana intende avviare un 'polilogo' tra culture europee, un tentativo di comunicare un patrimonio umanistico che attinge a diverse fonti e favorisce una ricerca complessa, interculturale, pluriprospettica.

Il progetto della collana è promosso dalla Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università Card. Stefan Wyszyński di Varsavia (UKSW) e finanziato dal Programma Nazionale per lo Sviluppo delle Scienze Umanistiche (NPRH) del Ministero della Scienza e della Educazione Universitaria (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego).



WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI

*INTORNO
AL BELLO*

a cura di Anna Czajka e Gerardo Cunico

Prefazione di Angela Ales Bello

© Copyright by Władysław Stróżewski

Traduzione dal polacco di Margherita Bacigalupo

In copertina

Władysław Strzemiński, *Powidoki (Post-immagini)*, 1948-49



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Biblioteca di Cultura Polacca*, n. 3

Isbn: 9788857544755

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

L'editore ha effettuato, non sempre con successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo rispetto ai diritti delle opere riprodotte. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

INDICE

PREFAZIONE <i>di Angela Ales Bello</i>	7
LE TRE DIMENSIONI DELL'OPERA D'ARTE	21
<i>MIMESIS E METHESIS</i>	55
LA METAFISICITÀ NELL'ARTE	73
DEL BELLO	107
LA POSSIBILITÀ DEL <i>SACRUM</i> NELL'ARTE	127
I PIANI DEL SENSO NELLE OPERE PITTORICHE	147
IL TEMPO DELLA BELLEZZA	157
CHOPIN E NORWID	173
DIALETTICA DELLA CREAZIONE ARTISTICA	189
NOTA ALLA TRADUZIONE	205
NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA	207
ABSTRACT	209
INDICE DEI NOMI	211

ANGELA ALES BELLO
PREFAZIONE

Un libro di filosofia non si può riassumere, questa è la ragione per cui le opere filosofiche si distinguono dai racconti, se sono veramente opere filosofiche e non solo tentativi di filosofare. La precedente affermazione – che ho sentito per la prima volta dal prof. Pietro Toesca quando ho iniziato a frequentare la Facoltà di Filosofia dell’Università di Roma “La Sapienza” – mi è tornata spesso in mente e in particolare questa volta, dopo la lettura dell’opera di Władysław Stróżewski, *Intorno al bello*, tradotto magistralmente da Margherita Bacigalupo. Dico magistralmente non perché io conosca la lingua polacca e, quindi, possa giudicare rispetto all’originale, ma perché posso constatare che il lettore si trova di fronte a un testo assolutamente scorrevole che non “sa” di traduzione e quando ciò accade, vuol dire che il pensiero dell’autore è stato reso perfettamente nella seconda lingua; d’altra parte, la validità della traduzione si può evincere dalla linearità e coerenza delle argomentazioni.

Ho affermato che il libro in esame non è riassumibile. E la ragione non sta nella sua struttura, essendo formato da saggi apparentemente separati l’uno dall’altro, ma nel suo andamento analitico che si sviluppa intorno a un filo conduttore unitario, snodandosi attraverso successivi approfondimenti che propongono sempre nuove prospettive, aprono nuovi orizzonti, dando origine ogni volta a una trattazione autonoma.

Il tema, che lega le varie parti, è quello del “senso” dell’arte; l’Autore risponde, infatti, alla domanda: che cosa intendiamo quando definiamo un’espressione umana artistica? Il libro, allora, non è riassumibile poiché l’autore mostra che è la stessa opera d’arte che richiede di essere avvicinata ora sotto un profilo, ora sotto un altro. Stróżewski coglie l’inesauribilità della comprensione del fenomeno artistico e nell’esordio ci avverte che “L’opera d’arte continua a essere un mistero e di certo rimarrà fino alla fine” e che, quindi, ogni scavo analitico non sarà mai esauriente. Tuttavia, niente sollecita di più l’intelletto umano che la sfida di comprendere il “mistero” e, in questo caso, si tratta del mistero che avvolge il *novum* dell’arte. L’essere umano è capace di produrre qualcosa di nuovo, ma come? perché? E che cosa è?

Ho indicato che in questa indagine di Strózewski è presente un filo conduttore; lasciamoci, pertanto, condurre da esso senza fare salti, senza alterarlo. Esaminiamo le singole parti che compongono il testo come un mosaico che alla fine ci rende il suo “senso”.

Le tre dimensioni dell'opera d'arte

Considero molto importante per la comprensione di tutto il libro il saggio introduttivo, intitolato, appunto, *Le tre dimensioni dell'opera d'arte*, nel quale l'autore espone la sua tesi di fondo: riconoscendo che il prodotto artistico è complesso, mostra tale complessità attraverso tre componenti che considera fondamentali: quella ontologica, quella semiologica e quella assiologica.

Mi fermo su questi tre aspetti che costituiscono, secondo Strózewski, la chiave interpretativa dell'opera d'arte e che sono da lui discussi in riferimento a pensatori del presente e del passato.

Riguardo all'aspetto ontologico, egli inizia dal momento ontico, come concretizzazione, e si riferisce, in primo luogo, a Plotino, il quale considera l'opera d'arte come un oggetto in cui si è incarnata l'idea. Si manifesta, perciò, una sorta di “doppio” in quella concretizzazione: da un lato, la materia di cui è formata, dall'altro, una forma che la permea, rendendo l'oggetto ideale-materiale; tale interpretazione giunge fino al Rinascimento, ripresa dai filosofi Marsilio Ficino e Leon Battista Alberti e dagli stessi artisti, quali Raffaello e Michelangelo. Si può ricordare che quest'ultimo dichiara di scegliere il marmo, perché in esso già scorgeva la forma ideale che intendeva realizzare, seguendo l'interpretazione della realtà come “metessi” fra idee e materia teorizzata da Platone nel dialogo *Timeo*.

Tale dualità si ripropone in forme diverse nei teorici dell'arte contemporanei, con i quali Strózewski fa i conti lungo tutto il libro considerandoli interlocutori privilegiati: Martin Heidegger e Roman Ingarden; a questi aggiunge Mikel Dufrenne, mostrando, in tal modo, di sentirsi vicino alla corrente fenomenologica, anzi dichiarando ciò espressamente. Indubbiamente il filosofo che gli sembra più congeniale è Ingarden, discepolo di Edmund Husserl, dal quale eredita la lettura “essenziale” del fenomeno, in questo caso del fenomeno estetico. Egli è uno dei discepoli di cui “il maestro” si era circondato, prima a Gottinga e poi a Friburgo, insegnando loro le linee fondamentali del suo metodo d'indagine e auspicando che ciascuno di essi prendesse in esame un particolare campo di ricerca, una di quelle che egli definiva “ontologie regionali”, in modo da applicare il metodo

all'analisi di diversi gruppi di fenomeni. Ciò accadde; infatti, i discepoli si divisero ambiti da indagare secondo i loro interessi, tra loro possiamo citare Hedwig Conrad-Martius, che, competente anche in biologia oltre che in filosofia, scelse il tema della natura vivente, Gerda Walther, la quale esaminò la psicologia e la mistica, Heidegger, che approfondì il tema dell'esserci (*Dasein*) e dell'essere, e Edith Stein, grande amica di Ingarden, che considerò sempre centrale la questione antropologica. Quest'ultima rimase a lungo in contatto con il collega polacco anche quando costui tornò nel proprio paese, come dimostra il loro epistolario¹ dal quale si ricava che Ingarden le sottoponeva i suoi scritti sull'estetica.

A questi scritti e a quelli di Heidegger sull'arte si riferisce Stróżewski discutendo le loro interpretazioni. Fra i due filosofi le vie di ricerca divergono, tuttavia, li accomuna il riconoscimento della dualità dell'opera d'arte: Heidegger distingue fra cosa fisica e allegoria, come rimando ad altro, esposizione del mondo; ad esempio, le *Scarpe* dipinte nel celebre quadro di van Gogh rimandano al "duro lavoro dei campi", e ciò è bene espresso attraverso l'immagine della *Lichtung*, della radura in cui entra la luce della verità; Ingarden procede alla distinzione fra prodotto puramente intenzionale e fondamento ontico fisico, scavando in modo approfondito in questa direzione. E si tratta di un guadagno, secondo Stróżewski, perché il rischio di Heidegger è di considerare l'opera come un pretesto per raggiungere altro, unicamente come un fattore che evoca il mondo e che conduce alla verità, senza fermarsi sul senso intrinseco della produzione.

Per avvalorare l'interpretazione dell'Autore ci si può riferire ai commenti delle poesie di Hölderlin e di Trakl proposti da Heidegger in *Unterwegs zur Sprache*, penso in particolare alla poesia *Der Wanderer*, la cui analisi è finalizzata a cogliere l'apertura, la *Lichtung* che conduce al *Geviert*, cioè l'unione fra cielo e terra, divini e mortali. Se questo può essere anche il senso ultimo del componimento, tuttavia, ciò è espresso da Trakl attraverso immagini che hanno un loro significato e che devono essere analizzate anche in relazione all'esperienza vitale del poeta e alle sue intenzioni. Su tale aspetto della composizione dell'opera d'arte si ferma molto opportunamente Ingarden, quando, ad esempio, apprezza la capacità di un pittore di trasformare la tridimensionalità in bidimensionalità, cioè "l'interpretare le sembianze sotto di cui si presenta un oggetto reale in una «forma» pittorica e il costituire in base a questa un nuovo oggetto, governato da

1 E. Stein, *Lettere a Roman Ingarden*, trad. it. di E. Costantini e E. Schulze, revisione e integrazione di A. Maria Pezzella, Introduzione di A. Ales Bello, Città del Vaticano 2001.

leggi proprie”². Si tratta di trovare i mezzi espressivi adeguati per rendere visibile l’idea. La componente fondamentale di tale operazione è, secondo Ingarden, la pura immaginazione.

Il momento intenzionale è anche importante, prova di ciò è l’opera letteraria, che può fare a meno del mezzo fisico, basta la memoria e l’immaginazione. Un caso particolare, poi, è quello della musica che dipende totalmente dall’esecutore, dalla sua capacità di interpretare il suono e di renderlo attraverso lo strumento. Si può concludere che per comprendere l’opera d’arte come un “arte-fatto” è opportuno utilizzare le modalità della potenza e dell’atto di cui ha parlato Aristotele; infatti, il materiale contiene in potenza l’intenzionale e a sua volta quest’ultimo, quando è realizzato, cioè è in atto, contiene in potenza il primo.

Si tratta di un dinamismo che coinvolge anche il fruitore; in tal modo entriamo nel secondo aspetto che è necessario prendere in considerazione, secondo Strózewski, quello semiologico o semiotico. In questo caso il riferimento è a Charles Peirce, Ernst Cassirer, Ludwig Wittgenstein, i filosofi che hanno trattato la semiotica, e ai linguisti, come Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson. Qui si affronta la questione del senso dell’opera d’arte che interpella il fruitore/la fruitrice che “pretende” una risposta alle domande che l’opera stessa gli/le pone. Ma, al contrario di ciò che i semiologi e i linguisti sostengono, Strózewski ribadisce che il senso ultimo è ontologico.

Possiamo, inoltre, distinguere l’aspetto pragmatico, sintattico e semantico; infatti, attraverso la comunicazione (pragmatica) di una struttura che la costituisce (sintattica), l’opera ci dice qual è il suo rapporto con la realtà (semantica), una realtà che trascende l’opera. Tutto ciò, ad esempio, costituisce un’efficace critica al debolismo che sostiene un rimando infinito di significati, ad es. la semiotica infinita di Umberto Eco, la quale non tocca mai il cuore della realtà. Come si è visto, l’impostazione ontologica di Strózewski mi sembra che chiarisca meglio il valore dell’opera che non è un mero artificio, ma, appunto, un arte-fatto.

Poiché Ingarden mette in evidenza l’importanza dell’immaginazione, mi viene in mente ciò che dice Husserl sul ruolo dell’immaginazione legata alla fantasia che è alla base dell’arte, che consente di creare un nuovo mondo “come se fosse vero”. Il “come se”, però, non significa falso e neppure solo evasivo, perché in questo nuovo mondo sono presenti aspetti veritativi, che sono messi in evidenza muovendo dalla realtà, benché trasfigurata dalla fantasia e, pertanto, sono potenziati e

2 *Infra*, 28.

fissati: è questo, secondo il fenomenologo tedesco, il fascino dell'arte, una sorta di sublimazione, che consente, aggungerei, una catarsi in senso aristotelico.

In linea con la posizione husserliana, anche se non in modo esplicito, Strózewski sottolinea che l'arte rende presente, riproduce, simbolizza, ma tutto ciò non basta, non ci si può fermare a questi aspetti, la cosa più importante è che essa mostra l'essenza: "Presentare l'essenza è anche cogliere la verità delle cose. La verità, infatti, secondo una venerabile definizione, è ciò «attraverso cui si manifesta ciò che è» – *veritas est qua ostenditur id quod est*³. La citazione latina, che è definita "venerabile" dall'Autore, è tratta dal *De vera religione* di Agostino, e si trova anche nelle *Quaestiones disputatae de Veritate* di Tommaso d'Aquino.

Funzione veritativa dell'arte

Il richiamo ad Agostino e a Tommaso, nell'intreccio delle loro posizioni, ci porta nel cuore della trattazione del nostro Autore. Andando contro corrente, ma argomentando con efficacia, egli fa i conti con il pensiero medievale, che aveva già messo in luce come l'arte abbia un valore veritativo.

Si può notare che nell'indagine di Strózewski siamo di fronte a una sorta di "regressione" dal punto di vista storico, nel senso che muovendo dal confronto con le teorie sull'arte dell'Età contemporanea si giunge con un notevole salto storico direttamente all'Età Medievale e la ragione di tale ritorno al passato emerge con chiarezza man mano che si prosegue nella lettura del libro ed è finalizzata alla ricerca della verità presente nella produzione artistica.

Già nella trattazione del terzo aspetto dell'arte, quello assiologico, contenuta nel primo saggio, emerge chiaramente che il valore di un'opera non si misura sulla base delle proiezioni del fruitore, ma esso è ancorato all'oggetto, è oggettivato, e ciò non concerne solo il suo valore estetico. Infatti, seguendo le indicazioni di Ingarden, l'Autore distingue valori artistici e valori estetici, questi ultimi consistono in aspetti che si potrebbero definire fisici: "la durezza del bronzo, la porosità o levigatezza della pietra, l'intreccio della tela, il tipo di colori usati (a olio, acrilici) e così via". Si può aggiungere che essi sono molto importanti nella costruzione e nella manipolazione di un prodotto artistico perché rappresentano ciò che in termini fenomenologici husserliani costituisce la sfera hyletica, da intendersi come

3 *Infra*, 36.

quel sostrato fisico che produce straordinarie risonanze psichiche⁴. Infatti, colpendo i sensi, essa sollecita reazioni di attrazione e repulsione sulle quali si forma lo stesso giudizio estetico, rappresentando, appunto, la concretizzazione fisica dell'opera e il suo *novum* rispetto all'ambiente circostante.

Tutto ciò è trattato ampiamente da Strózewski, anche se egli non fa riferimento alla sfera hyletica, nel saggio *I piani del senso nelle opere pittoriche*, in cui analizza lo strato delle “macchie di colore” di un dipinto che non sono solo le tracce del pennello, ma rivelano una sorta di “intelligenza” presente nella macchia, la quale, lungi dall'essere un “ornamento”, costituisce la base del senso estetico ed è dettata dal “senso artistico” che tende alla realizzazione di qualità spirituali, come le definiva Kandinskij. Si potrebbe interpretare tutto ciò dicendo che i piani del senso sono individuabili in una base hyletica legata alla dimensione sensoriale fisica e alla risonanza psichica, attraverso la quale si esprime un messaggio spirituale. Si può applicare la stessa griglia interpretativa alla musica e chiedersi perché essa sia diversa rispetto ai suoni della natura come le macchie di colore sono diverse dalle pennellate. Ci si può domandare, inoltre, la differenza fra la musica e i suoni prodotti artificialmente che, però, non definiamo artistici, il rumore di una macchina, infatti, non è uguale agli accordi del violino, ma neppure tali accordi di per sé sono artistici.

Allora è necessario scavare ancora più a fondo e analizzare il mondo dei valori che consentono di definire artistica un'opera: ci si può riferire qui alla dialettica fra costituzione e scoperta di cui Strózewski tratta nel saggio *Dialettica della creazione artistica* e ciò consente anche di tornare alla ripresa dell'interpretazione della bellezza data da Tommaso d'Aquino, secondo il quale l'opera è artistica se esprime la bellezza, detto in modo sintetico, se ci conduce verso la verità.

Verità e bellezza si rimandano. Questo è il tema trattato dall'Autore nel saggio centrale *Del Bello*, nel quale si riferisce esplicitamente a Tommaso d'Aquino. Per quest'ultimo *ens, unum, verum* e *bonum* sono le proprietà che accompagnano ogni cosa che esiste, che è individuale (*unum*) e in rapporto con l'intelletto (*verum*) e in rapporto con la volontà (*bonum*). A essi egli aggiunge il *pulchrum*, dando di quest'ultimo la seguente definizione: “Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas*, sive *perfectio* [...]. Et debita *proportio* sive *consonantia*. Et iterum *claritas*”⁵.

4 Ho esaminato la costituzione della sfera hyletica nel mio libro: A. Ales Bello, *Il senso delle cose. Per un realismo fenomenologico*, Roma 2013.

5 Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, pars I, q. 39, a. 8, c.

Ho citato il testo di Tommaso perché Strózewski, non solo nel saggio che sto esaminando, ma anche in altri punti del suo libro, riprende le tre caratteristiche dell'opera d'arte che la rendono tale in quanto "bella" cioè l'*integritas*, la *consonantia* e la *claritas*; in altri termini: a essa non si può aggiungere nulla poiché ha già raggiunto una sua perfezione, le sue parti sono armoniosamente coordinate – è la *proportio* – e in essa splende la verità, perciò il *pulchrum* può essere considerato un ulteriore trascendentale che si connette agli altri.

Proprio in questa direzione si trova, secondo l'Autore, una "affermazione etica del mondo che tocca in un momento particolare anche noi stessi, potenziando misteriosamente il bene in noi o, almeno, elevandoci a questo bene. Non ci viene qui in mente che potrebbe essere diversamente. Affermiamo in muta ammirazione la bellezza delle montagne che svettano davanti a noi, degli oceani sconfinati, del gioco delle luci e ombre di un sentiero del bosco – o la corsa di una cerbiatta, una rosa appena sbocciata, il preciso disegno di colori sulle ali di una farfalla. E sappiamo che questo entusiasmo è un nostro bene"⁶. Si può aggiungere, rimanendo sul solco tommasiano, che altrettanto vale per l'opera d'arte, fatta dall'essere umano in quanto *causa secunda* rispetto a Dio, *Causa Prima*.

Tutto ciò dal punto di vista assiologico ed etico, ma il *pulchrum* è anche legato al *verum* e come tutti i trascendentali ci porta alla Trascendenza pura. E i riferimenti dell'Autore in questo caso, come si è già accennato, sono alla filosofia platonica e neoplatonica e in ambito culturale cristiano allo Pseudo-Dionigi. Attraverso un'analisi storica che percorre il Medioevo, egli passa a Hegel per giungere a Heidegger; anche per quest'ultimo compito dell'arte è rivelare (*a-letheia*) la verità, cioè la verità dell'essere: "Il bello riposa, sì, nella forma, ma solo perché la *forma* prese luce dall'essere come «entità» dell'ente"; queste parole del pensatore tedesco tratte da *L'origine dell'opera d'arte*, sono citate dall'Autore, che ritrova in esse uno straordinario richiamo allo *splendor formae* dei filosofi scolastici, tra i quali, abbiamo già visto, Tommaso d'Aquino.

E di nuovo a Tommaso si riferisce Strózewski, quando non solo pone in relazione il bello e il vero, ma quando mostra che tutto ciò è detto dall'essere umano perché sperimenta tale relazione: "pulchrum est quod visum placet"⁷. In realtà, si può osservare che l'essere umano vive l'esperienza di tale coincidenza, ma essa è vera non solo *quoad nos*, perché è vera *in se*. Infatti, la citazione di Tommaso è tratta da un passo della parte I della *Sum-*

6 *Infra*, 115.

7 *Infra*, 123.

ma *Theologiae* (q. 5, a. 4, ad 1) che così suona: “Pulchra dicuntur quae visa placent”, dove il “dicuntur” si riferisce all’opinione umana che sarebbe insufficiente se s’intendesse che è bello ciò che piace; al contrario il bello piace perché è riflesso della trascendenza della verità, come si esprime anche Stróżewski nel testo sopra citato⁸.

Ciò non significa che non sia valido anche il ruolo del fruitore. L’Autore, seguendo una studiosa polacca, rileva l’importanza dell’incontro estetico fra soggetto e oggetto e ricorda l’istituzione dell’*Académie Française* che incoraggiava a studiare le opere d’arte “per mutuarne le regole della creazione artistica. Nel medesimo tempo, tale studio indagava l’essenza della bellezza, della creatività, della verità artistica, ideava criteri logici per inventariare le opere, confrontava l’attività artistica con altre praticate dall’uomo”⁹.

L’arte come disvelatrice della soggettività umana

Il saggio in cui si penetra più profondamente nell’essere umano attraverso l’opera d’arte è quello dedicato al confronto fra Chopin e Norwid. In esso si nota la capacità di Stróżewski di compiere un’indagine che, di nuovo, si può definire “fenomenologica”, perché entra profondamente nelle esperienze vissute dagli esseri umani attraverso la via della musica e della poesia. Egli esamina, in particolare, i vissuti dei due artisti notando, da un lato, che sono propri di ciascuno, che sono legati alla loro personalità, alla loro cultura polacca, ma nello stesso tempo che essi sono capaci di renderli universali. L’analisi filosofico-fenomenologica compiuta da Husserl e proseguita dalle sue discepole Edith Stein e Gerda Walther, può essere intesa come una chiave interpretativa per cogliere la profondità di questo saggio: noi possiamo comprenderci, perché viviamo esperienze che sono personali, ma che hanno una struttura universale.

8 L’osservazione che riguarda la presenza del *dicuntur* nel testo di Tommaso si trova nel libro di Piero Trupia, *Perché è bello ciò che è bello. La nuova semantica dell’arte figurativa* (Milano 2012) fra i pochi teorici dell’arte contemporanei – in realtà, conosco solo tre pensatori contemporanei, Trupia e Stróżewski e Edith Stein – che si riferiscono a Tommaso e sostengono il valore veritativo dell’opera d’arte che apre alla Trascendenza. Per chi fosse interessato all’argomento segnalò che la citazione di Tommaso d’Aquino si trova nel libro della Stein, *Essere finito e essere eterno*, trad. it. di Luciano Vigone, revisione e presentazione di Angela Ales Bello, Roma 1988, cap. V, § 19, 348-349.

9 Citazione riportata dall’Autore, *infra*, 120.

Chopin nei suoi *Preludi* e Norwid nei componimenti poetici contenuti nel *Vade-mecum* esprimono e raggiungono un grado di universalità straordinario, pur rimanendo se stessi. Un brano di Strózewski mi sembra particolarmente significativo in questa direzione, desidero citarlo integralmente perché da esso emerge la peculiarità dei due artisti e nello stesso tempo l'acutezza dell'interprete:

All'idea di corrispondenza all'essenzialità è strettamente legata l'idea di individualità. Essa non è riferita soltanto all'unicità, all'irripetibilità del fenomeno descritto o espresso, ma anche al modo in cui esso viene trattato. Né i *Preludi* né il *Vade-mecum* sono, sotto questo aspetto, opere oggettivate, pur aprendosi a valori universali. La personalità degli autori è riconoscibile in ogni accordo, in ogni verso: è il "filtro" attraverso il quale passa tutto il ricco mondo trasmesso in una irripetibile esperienza. Un mondo che non è "dipinto" con indifferenza, senza passione, ma, al contrario, con pieno coinvolgimento, manifestando il proprio rapporto verso di esso, senza nascondere i sentimenti suscitati da tale esperienza. Sia i *Preludi* sia il *Vade-mecum* sono opere eminentemente personali, straripanti di emozionalità, di riflessione e, nel caso di Norwid, del proprio giudizio sui fenomeni, appassionato e profondamente impegnato. Osserviamo, però, che tali individuali esperienze vissute e le verità rese percepibili grazie a queste assumono il rango di valori universali¹⁰.

Ciò significa che non siamo di fronte a una presa di posizione teorica, quale può essere quella filosofica, che si limita a mettere in evidenza i due aspetti, ma alla realizzazione concreta della loro compresenza attraverso la musica e la poesia, stabilendo un colloquio diretto fra il fruitore e l'artista.

Ciò che impressiona Strózewski è che l'incontro fra i due – Chopin alla fine della sua vita e Norwid che ancora deve dare il meglio di sé – mostra sia la straordinaria influenza del primo sul secondo sia l'affinità nel sentire e nell'esprimere che li accomuna.

Entrambe le loro opere citate sono cicliche: esse lavorano su un tema, intrecciano fra loro altri temi, li svolgono, facendo in modo che si mostri di volta in volta l'essenza del mistero, del dolore, della violenza, della mitezza, della malinconica armonia, della fretta, della fuga, della quiete e beatitudine, dell'eroismo e della determinazione.

Si tratta di uno scavo nelle profondità della vita umana che ne presenta tutte queste facce, nella sofferenza e nella gioia; Norwid, che è anche "filosofo" a suo modo, perché non solo sente le emozioni, ma sa anche riflettere in quanto è capace di descriverle, sembra tradurre in parole l'essenza della musica di Chopin, unendo emozione e lucidità soprattutto nel compo-

10 *Infra*, 186.

nimento dedicato all'amico: *Il pianoforte di Chopin*, che tocca, secondo l'Autore, le alte vette della liricità.

Psicologia e metafisica si fondono. In questo senso i due artisti conducono l'ascoltatore e il lettore lungo il cammino, la strada, alla ricerca di se stesso, nella profondità del suo mondo interiore. Si tratta di togliere il velo che ci impedisce di vedere noi stessi e di imparare a farlo attraverso questo *Vade-mecum*, accettando l'invito di affiancarsi al poeta, ma ciò accade anche ascoltando il musicista: straordinaria intesa fra i due che legano di nuovo cielo e terra, vivi e morti, sacro e profano. Al variare delle tonalità della musica che indica questo percorso corrispondono lo scorrere dei piani del poeta, come anelli di un solo tema, di volta in volta sereni e cupi.

Il sacro e l'arte

Nella descrizione delle opere dei due artisti riappare l'apertura al sacro. Si può notare che, sul solco dello splendore della verità sull'umano, si innesta la riflessione sul divino presente nell'arte. In uno dei saggi che compongono questo libro l'Autore affronta esplicitamente il tema della Trascendenza come tema non solo filosofico, ma, in primo luogo, teologico; si tratta di analizzare *La possibilità del sacrum nell'arte*.

Mostrando la sua impostazione fenomenologica Stróżewski inizia giustamente domandandosi che cosa sia il sacro e compie preliminarmente un'interessante ricerca etimologica nelle lingue osca, umbra e latina, le cui origini si trovano nell'indoeuropeo, come ho messo in evidenza nel mio libro *Il senso del sacro*¹¹.

La doppia valenza del termine *sacer* come consacrato agli dèi dell'Olimpo e agli dèi inferi, le divinità ctonie come le chiamavano i Greci, consente all'Autore di privilegiare il vocabolo *sanctum*, che pur provenendo dalla stessa radice di *sacer*, cioè da *sancire* per mezzo di una benedizione religiosa, quindi "consacrare", mantiene il riferimento al Dio Uno e interamente positivo – con *sanctus* si appella, infatti, il Dio biblico – che è presente nella predicazione di Gesù e, quindi, nella tradizione cristiana e nella filosofia cristiana. Giovanni da San Tommaso è citato dall'Autore perché attribuisce la *sanctitas* a Dio, filosoficamente definito sulla scia di Aristotele *actus purus*.

11 A. Ales Bello, *Il senso del sacro. Dall'arcaicità alla desacralizzazione*, Roma 2014.

Il termine “sacro” può essere attribuito al Dio biblico, ma solo come aggettivo e significa in modo ampio “ciò che è altro”, ma non necessariamente trascendente.

Nelle indagini di Stróżewski trovo una straordinaria conferma dei risultati delle mie analisi sul sacro, soprattutto riguardo alla sua raffigurazione, o meglio, identificazione con particolare riferimento al sacro arcaico. Si legga questo brano dell’Autore:

Tornando all’etimologia, si tenga in considerazione che *sacrum* significa molto spesso semplicemente “ciò che è altro”. A volte è spontaneo dire “trascendente”, ma non è necessariamente così. Lo sottolineo perché l’alterità non è necessariamente qualità direttamente conseguente dalla santità. Può accadere l’opposto: l’originaria esperienza dell’alterità può essere interpretata come santa. La montagna più alta è la più alta: quindi, diversa (altra) dalle restanti. Un fuoco di origine sconosciuta, tanto improvviso da essere inspiegabile, è “altro”, appunto, e gli viene perciò attribuita la qualità di santo. Le persone non normali, gli epilettici, gli scemi del villaggio e così via sono spesso definiti come genti di Dio proprio a causa della loro diversità¹².

Si può interpretare tutto ciò seguendo le indicazioni della hyletica fenomenologica che serve egregiamente per comprendere come la montagna più alta colpisce nella sua alterità, come sottolinea l’Autore, i nostri sensi, suscitando reazioni psichiche di stupore, ammirazione, entusiasmo, ma anche di timore che associamo, questa è la mia interpretazione, all’esperienza profonda della Potenza del sacro o del divino – dipende dalla configurazione delle diverse esperienze religiose presenti nell’umanità – che vive interiormente in tutti gli esseri umani. Tutto ciò sarà espresso filosoficamente da Agostino, quando ci dice che la verità, cioè Dio, abita in noi.

Tutto ciò è solo apparentemente estraneo all’opera d’arte; in realtà in essa si concretizza anche una scintilla della verità e quindi del divino; il *sacrum* vive in essa ed è per questo che si può parlare di una “concretizzazione numinosa del quadro”, come fa Stróżewski.

Analizzando l’opera d’arte dal punto di vista semiotico, l’Autore nota che per comprendere l’apparire del sacro ci debbono essere forma e qualità simboliche che “possono servire a suscitare il fenomeno del *sacrum*”¹³. Segue un’esemplificazione: “lo slancio verso l’alto delle colonne o degli archi gotici per rendere la trascendenza del *numinosum*; il buio reale o rappresentato in un quadro, per designare il mistero; il vuoto degli spazi

12 *Infra*, 129-130.

13 *Infra*, 137.

nell'architettura cinese, per suscitare l'impressione del nulla rispondente sul piano cognitivo all'impossibilità di immaginare il dio ecc.”¹⁴. Mi sembra di comprendere che non siano necessarie raffigurazioni dirette delle divinità, come avviene nell'arte che definiamo sacra; anche in quel caso, tuttavia, l'antropomorfismo è un tentativo umano di rendere il divino e perfino nel caso di Gesù che pure era uomo-Dio, di cui abbiamo sempre un ritratto, non una presenza reale, il sacro appare più nello svuotamento che nel riempimento.

Lo svuotamento indica, a mio avviso, una presenza/assenza di cui gli esseri umani fanno sempre esperienza, anche quando lo negano. Si sa che c'è il divino, perché lo viviamo, ma non possiamo mai afferrarlo pienamente. Allora ci affidiamo a forme simboliche che possono essere anche astratte, colori o figure geometriche che rimandano ad altro: “le grandi opere d'arte si arrestano raramente in se stesse. Di regola, evocano o indicano qualcosa «di più», che le oltrepassa e che attraverso di esse si manifesta in una forma più pura di quella conseguibile nella limitata realtà della semplice opera, sempre marcata da una mancanza”¹⁵. Ciò sembrerebbe contraddire il criterio dell'*integritas* precedentemente invocato, ma la mancanza alla quale qui si allude è bene espressa da Stróżewski con queste parole: “uscire dal quadro, non nella direzione di ciò che esso – se si tratta di pittura figurativa – riproduce, ma nella direzione dei contenuti puri, più precisamente delle idee, di cui partecipano i sensi che prendono corpo nel quadro. Alla riproduzione si contrappone la partecipazione”¹⁶.

Poiché la comprensione semantica richiede di “uscire dal quadro”, essa ci rimanda a una visione ontologica, ci spinge verso il valore ideale, verso le idee, verso la bellezza che è connessa con la verità e quindi con il sacro, bellezza che comprende anche ciò che per solito definiamo “brutto”, *turpia*, come diceva Tommaso d'Aquino. E questo perché, se si riesce a rendere presente il sacro nell'opera d'arte, “affascina più della bellezza e, insieme, è più lontano, trascendente, sublime di ogni sublimità estetica. [...] La cosa più importante è che quel carattere di impenetrabile mistero ci trasferisce all'essenza del mistero in generale, alla sua idea che oltrepassa l'opera d'arte da cui partiamo, ma che è reso presente in essa e attraverso di essa”¹⁷.

14 *Ibid.*

15 *Infra*, 138.

16 *Ibid.*

17 *Infra*, 143.

Si tratta di una partecipazione fra divino e umano che può superare il *sacrum* per raggiungere il *sanctum*, cioè il Dio della tradizione ebraico-cristiana, solo nell'icona, definita da Strózewski *sacramentum* – si pensi all'eucarestia – che non solo partecipa all'idea del sacro, ma è manifestazione del divino, teofania, secondo l'interpretazione di Pavel Florenskij: “i pittori di icone testimoniano non della loro arte dell'icona, cioè non di sé, ma dei santi testimoni del Signore, e con loro del Signore stesso”¹⁸.

Con la trattazione del tema del sacro si giunge al culmine di una ricerca, articolata, ampia e complessa che risponde pienamente alla questione posta all'inizio sul senso dell'opera d'arte.

Che cosa aggiungere in una Prefazione, se non osservare che questo libro non solo non è riassumibile, ma che meriterebbe un commento puntuale che dovrebbe avere l'ampiezza di un nuovo libro, tanto il testo è ricco di sfaccettature, di riferimenti, di successive riprese e approfondimenti.

Ho cercato di tracciare le linee essenziali della lettura teoretica dell'opera d'arte proposta da Strózewski che ne mostra il *novum* in modo convincente e che costituisce essa stessa un *novum*, pur riprendendo, in fondo, tesi antiche, perché il *novum* non consiste nell'originalità a tutti i costi, ma nel cogliere ciò che è vero, e ciò che è vero è atemporale, anzi, nel caso del sacro, è eterno.

Il libro di Strózewski, entrando nella costituzione del prodotto artistico, si contrappone a una visione dell'arte puramente storicistica che è dominante nella nostra epoca sia da parte degli storici dell'arte sia sul versante della critica d'arte. A costoro sfugge ciò che è veramente la produzione artistica, la quale, benché contestualizzata temporalmente, ci lascia un messaggio che supera la contingenza.

Il suo contributo, controcorrente rispetto alla mentalità prevalente nel mondo contemporaneo, ma, proprio per questo, molto opportuno, anzi necessario, si distingue per il tentativo di mostrare che ogni espressione umana, in particolare quella artistica, rivela una tensione interna all'umano fra il finito e l'eterno, fra il contingente e l'assoluto e raggiunge la sua relativa perfezione quando mostra di aver colto alcune schegge di verità.

LE TRE DIMENSIONI DELL'OPERA D'ARTE

Lineamenti generali

Osservazioni introduttive

L'opera d'arte continua a essere un mistero, e di certo lo rimarrà fino alla fine. Nessuna delle definizioni che ne sono state date finora è appieno soddisfacente, né risultano esaurienti le teorie che la riguardano, innanzi tutto quelle che si sforzano di chiarirla in base a un'unica chiave interpretativa. «Le controversie intorno a ciò che precisamente è o non è «opera d'arte» non cesseranno mai, appartengono indissolubilmente, anzi, alla «vita dell'arte» di una data epoca e di un dato ambiente – per quanto, naturalmente, vi si siano sviluppati specifici criteri cosiddetti artistici. Una particolare vigoria di tali controversie caratterizza il ventesimo secolo – almeno fino a un certo momento»¹. Anche la “definizione alternativa” di opera d'arte proposta da Władysław Tatarkiewicz presta eccessivamente attenzione al suo aspetto estetico, trascurando ciò che potremmo chiamare “messaggio” o senso dell'opera: “l'opera d'arte è riproduzione di oggetti o costruzione di forme o espressione di esperienze, ma soltanto di quelle capaci di destare meraviglia, commuovere, scuotere”². Malgrado ciò, sembra che la definizione sia la più felice tra quante finora proposte. Assumiamola quindi come punto di partenza per le successive riflessioni, con l'obiettivo non tanto di approfondirla, quanto di formulare una teoria in grado di darle fondamento. In altre parole, si tratta di rispondere alla domanda sul *perché* ciò che è riproduzione, costruzione o espressione sia capace di meravigliare, commuovere, scuotere: a volte ci basta, infatti, la normale accettazione, il riconoscimento di un dato oggetto come opera d'arte, mentre altre volte gli neghiamo tale riconoscimento anche se ce ne sentiamo commossi. La vera opera d'arte sembra “qualcosa di più”, supera ogni tentativo di definirla.

1 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, 8.

2 W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Palermo 1997, 63.

La proposta che desidero qui presentare non porterà alla piena soluzione dei quesiti posti. Non giunge all'essenza dell'opera d'arte per via diretta, segue, invece, un percorso più obliquo: si occupa delle condizioni che rendono tale l'opera d'arte, piuttosto che delle sue qualità costitutive. Il suo senso è riconducibile al tentativo di illustrare tre diversi versanti dell'opera d'arte (le tre "dimensioni" menzionate nel titolo), che, mi pare, debbono essere trattati a pari diritto, se vogliamo arrivare vicini alla risposta di cosa veramente sia l'opera d'arte. Non si tratta unicamente degli aspetti in cui si può presentare l'opera d'arte: le "dimensioni" a cui ci riferiamo non risultano dall'adozione di diversi punti di vista circa una medesima cosa, bensì sono in essa oggettivamente radicate. Si tratta di: onticità dell'opera (oggetto della sua ontologia); versante del significato dell'opera (oggetto della semiotica); versante dei valori dell'opera (oggetto dell'assiologia). Per semplificare, continueremo a servirci anche del concetto di aspetto (che ha il compito di indicare l'oggettiva dimensione dell'opera a esso corrispondente) e a parlare di aspetto ontologico, semiotico e assiologico. Tali aspetti sembrano indispensabili per afferrare l'essenza dell'opera d'arte e non riducibili l'uno all'altro, ossia nessuna dimensione dell'opera può essere sostituita da un'altra come equivalente. Esse rimangono, d'altro canto, in strette relazioni tra loro, a volte, anzi, condizionandosi a vicenda. Si può supporre che proprio il carattere di questi legami decida dell'unità dell'opera d'arte.

Se, in base agli aspetti dell'opera menzionati, ci seducesse, nonostante tutto, l'idea di definire l'opera d'arte, si tratterebbe di una definizione condizionale, del tipo: *Se A risponde alle condizioni B, A è C*. Nel nostro caso, se un oggetto adempie determinate condizioni ontiche, semiotiche e assiologiche, è opera d'arte.

Senza avere la pretesa di esaurire il tema, cercherò, nel prosieguo, di prendere in considerazione alcuni problemi che emergono nella sfera di ciascuno degli aspetti sopra accennati in cui viene studiata l'opera d'arte.

Aspetto ontologico

La dimensione ontologica dell'opera d'arte contiene almeno due principali gruppi problematici: 1. problematica della genesi dell'opera d'arte; 2. problematica della sua struttura ontica. La prima coincide con la problematica della creazione in senso lato, che raggiunge talvolta il territorio della metafisica. La seconda è impostata sull'esame delle possibili strutture dei vari generi di opere d'arte e, quindi, piuttosto delle loro "idee", rimanendo, con ciò stesso, sul piano dell'ontologia.

1. Problematica della creazione

Ogni opera d'arte è un particolare prodotto. In quanto prodotto, indica gli atti che gli hanno permesso di sorgere, e questi, a loro volta, rinviano alla propria fonte – l'artista e la sua arte. L'arte, intesa come specifica disposizione soggettiva orientata alla produzione dell'opera, si attualizza in determinati atti creativi – diventa creazione. La creazione consiste nel chiamare all'esistenza una cosa nuova: qualcosa che prima non c'era. Ai sommi vertici della creazione così intesa può trovarsi solo la Potenza Infinita, l'Assoluto, Dio. In ogni prodotto umano, tuttavia, è contenuto un certo momento di novità per il quale non troviamo alcun corrispondente in ciò che già esiste. Tale momento, dunque, non è riconducibile ad altro che a se stesso. Possiamo dire che è emerso come *ex nihilo*, poiché prima della sua comparsa non c'era niente tale e quale. *Nihil* non significa qui, evidentemente, il niente assoluto, ma solo quel singolo *non-essere* di tale momento (o elemento) oggetto della nostra attenzione come giustificazione della novità dell'opera ora comparsa. Quanti più momenti del genere scopriamo in una data opera, tanto più essa merita di essere ritenuta un qualcosa di nuovo. La novità non può essere compresa senza fare riferimento al “vecchio”, che, tuttavia, *non c'è* nella nuova opera. È qui indispensabile richiamarci alla negazione e, più precisamente, alla cosiddetta “negazione abrogativa”. Essa giustifica il senso del *nihil*, benché, d'altra parte, sia essa stessa dal *nihil* condizionata³.

2. Struttura dell'opera: esempi di soluzioni

1. Il filosofo che forse per primo dedicò attenzione alla specificità della struttura ontica dell'opera d'arte fu Plotino. A dire il vero, alcune implicazioni del suo pensiero possono essere rintracciate in concezioni dell'arte precedenti, che trattavano l'opera d'arte come prodotto di atti subordinati a determinate regole (prende origine di qui la definizione medievale di arte come *recta ratio factibilium*). Se ne sarebbe potuto concludere che l'opera così sorta dovesse differenziarsi nettamente dagli altri oggetti (soprattutto dagli enti naturali): in nessun pensatore, per quanto ci

3 Esiste un'ampia letteratura riguardante la creazione e le sue condizioni. *L'origine dell'opera d'arte* di Martin Heidegger è oggi considerata l'opera più significativa in materia. Ho cercato di sviluppare e di motivare più approfonditamente – spero – le osservazioni più sopra presentate in *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983 e nel capitolo *Z problematyki negacji* del volume *Istnienie i sens*, Kraków 1994.

è noto, sono rintracciabili simili conclusioni. Platone e Aristotele nutrivano interesse, piuttosto, per il versante semantico dell'opera: su questo piano devono essere collocate – a mio parere – le riflessioni riguardanti la funzione mimetica dell'arte.

Secondo Plotino l'opera d'arte è un oggetto in cui “si è incarnata” l'idea⁴. Con ciò stesso veniva scoperta la singolare “doppiezza” dell'opera: essa è qualcosa di materiale, ma, nel medesimo tempo, in quanto soggetto dell'idea innestata in lei in forza della partecipazione, diventa “altra”. Tale alterità non è affatto esito dell'agire della forma accidentale, come si dovrebbe pensare in base alla teoria aristotelica delle categorie: l'idea permea l'opera, piuttosto, in una modalità simile all'azione della forma sostanziale in Aristotele. L'oggetto concreto sorto in tal modo è qualcosa di materiale-ideale, in cui ciò che è materiale è ricomposto secondo un progetto che gli arriva dall'esterno: dal mondo delle idee “mediato” nella mente dell'artista.

La concezione di Plotino aveva trovato grandi continuatori attraverso i secoli. L'aveva ripresa lo Pseudo-Dionigi Areopagita e, da lui, Giovanni Scoto Eriugena. In età rinascimentale, la svilupparono filosofi e teorici dell'arte, come Ficino o Alberti, la fecero propria artisti quali Raffaello e Michelangelo. Hegel fece della relazione tra le idee e la materia che le manifesta il principale criterio di classificazione e di periodizzazione delle arti; secondo Schopenhauer le idee che si realizzano nell'arte sono oggettivazione del principio metafisico della realtà – la volontà.

4 “Ammettiamo, se vuoi, che ci siano due blocchi di pietra uno accanto all'altro, uno di forma irregolare e senza traccia di lavoro umano e l'altro invece già ridot- to dall'arte nella forma di un Dio, o di un qualche uomo o della divina Grazia o Musa [...]. Ebbene, quella pietra che è stata trasformata dall'arte in una bella forma apparirà tale non in quanto pietra – perché altrimenti anche l'altra pietra, «quella grezza», lo sarebbe allo stesso titolo –, ma in ragione della forma che l'arte vi ha apportato. Senz'altro, questa forma non era una proprietà della materia, ma esisteva in chi la pensava ancor prima di finire nella pietra: era, insomma, nell'artista non in quanto dotato di occhi o di mani, ma in quanto partecipe dell'arte.” Plotino, *Enneadi* V, 8, 1, Milano 2002, 1345. “In secondo luogo, si deve capire che le arti non si limitano a imitare la realtà visibile, ma si elevano alle ragioni formali dalle quali proviene la natura, molti particolari producendoli da sé [...]” Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1, Milano 2002, 1347. “Forse come l'architetto può chiamare bella la casa dopo aver confrontato quella esteriore con la forma della casa che ha dentro di sé? In verità, fatta eccezione per il materiale da costruzione, la casa esteriore consiste nella forma interiore divisa dalla massa della materia esterna, mentre essa stessa rimane una realtà indivisibile, pur rivelandosi in una molteplicità di aspetti.” Plotino, *Enneadi* I, 6, 3, Milano 2002, 187.

La teoria dell'opera d'arte come incarnazione dell'idea apriva, da un canto, ricche possibilità interpretative, che tenevano conto, tra l'altro, della sua funzione simbolica; contribuì, d'altro canto, all'affacciarsi di nuovi problemi, relativi innanzi tutto alla possibilità di collegare in un unico oggetto due diversi ordini ontici, il materiale e l'ideale. La medesima difficoltà riguarda, del resto, la questione del "fissare" ogni tipo di contenuto immateriale nella materia, indipendentemente dal fatto che sia inteso come idea della mente dell'artista, come progetto ("disegno"), come prodotto psicologico o come oggetto intenzionale⁵.

2. La dualità ontica della sua struttura induceva Martin Heidegger a ritenere l'opera d'arte come allegoria o simbolo. L'opera è, sì, "cosa" o, almeno, racchiude in sé un che di tale – la pietra di un edificio, i colori a olio di un quadro, il legno di una scultura, il suono fisico di una composizione musicale (nella sua esecuzione). Vi è in essa, tuttavia, un *qualcosa d'altro*, che la rende non più esclusivamente cosa, ma opera⁶.

Che cos'è questo *altro*? Nel pensiero di Heidegger, se lo comprendiamo bene, esso si identifica con ciò che egli definisce "es-posizione del mondo". L'opera, cioè, istituisce una rete di riferimenti alla realtà in cui è immersa – come le *Scarpe* di Van Gogh nei confronti del duro lavoro dei campi, il tempio greco nei confronti della sacralità del Dio che vi abita, del cielo che lo sovrasta, della miseria dell'uomo, che vi cerca conforto. "Espo-endo" il mondo, l'arte ne rivela l'"apertura", che conduce alla "radura in cui entra la luce" (*Lichtung*) – luogo in cui si realizza la verità.

Nello stesso tempo, l'opera non annienta, tuttavia, la propria "cosalità". Vi si installa come un edificio, per esempio un tempio greco, si installa nella terra. Ciò fa chiamare "terra" quella cosalità. La terra è fondamento dell'opera e, insieme, fonte del materiale di cui questa è fabbricata. Del medesimo materiale si servono anche i "normali" artigiani; utilizzato dall'artista, acquista però un nuovo carattere – entrando a far parte dell'opera diventa davvero se stesso. È lecito dire, quindi, che soltanto "l'opera

5 Importanti distinzioni sono state introdotte su questo tema da K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach*, in Id., *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965.

6 "[...] l'opera è qualcos'altro, al di sopra e al di là della cosalità. Quest'altro, è ciò che costituisce l'artistico. L'opera d'arte è, sì, una cosa fabbricata, ma dice anche qualcos'altro oltre la pura cosa: ἄλλο ἄγορεύει. L'opera d'arte rende noto qualcos'altro, rivela qualcos'altro: è allegoria. Alla cosa fabbricata l'opera d'arte riunisce anche qualcos'altro. Riunire si dice in greco συμβάλλειν. L'opera d'arte è simbolo." M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze 1968, 5-6.