

SCUOLA DI TEOLOGIA PER I LAICI

Alfonso Tedesco
DECANATO E ZONA DI MONZA



Monza, 24 ottobre 2008

Prof. Virgilio Melchiorre

GIUSTIZIA E BELLEZZA

*Si incontreranno amore e verità
 si baceranno pace e giustizia
 la verità germoglierà dalla terra
 dal cielo si affaccerà la giustizia
 (SI 88)*

Che nesso può esserci fra giustizia e bellezza, se l'una sta nel campo dell'ordine etico e l'altra in quello della contemplazione? Ci sovviene la parola di Kant che nella sua terza *Critica* dice della bellezza come simbolo della moralità: una considerazione che Kant svolge mettendo a confronto le caratteristiche essenziali del giudizio estetico e quelle che appartengono alle costituzioni della vita morale, ma che egli fa riferendoci anche al «comune intelletto» ovvero all'abitudine con cui ci capita di designare «oggetti belli della natura o dell'arte con nomi che sembrano porre a fondamento una valutazione morale». Ci accade infatti di dire «che edifici o alberi sono maestosi e splendidi, o che i campi sono ridenti e lieti; gli stessi colori sono detti innocenti, modesti, delicati perché suscitano sensazioni che contengono qualcosa di analogo alla coscienza di uno stato dell'animo suscitato da giudizi morali»¹. Ma che cosa permette

questa analogia e più precisamente che cosa lo permette, quando ci riferiamo più in particolare al tema della giustizia e persino alla sua rilettura cristiana nel senso della giustificazione come salvezza e ritorno del regno proprio della giustizia? Lasciamo per il momento la pagina kantiana, alla quale potremo ritornare in seguito. Si deve dapprima mettere a tema l'idea di giustizia che, per ora, è il nostro punto di riferimento.

1. L'idea di giustizia

Platone diceva della giustizia come del compito per cui ciascuno è chiamato a svolgere quelle funzioni che per natura è chiamato a fare². Nel fondo di questo pensiero, come proprio Platone nota, sta il principio o, se si vuole, l'ideale di un rapporto armonico fra le parti di un intero³. Nello stesso senso può essere

¹ E. KANT, *Critik der Urtheilskraft* (in seguiti *KU*), in *Werke*, a cura di W. Weischedel, vol. 8, Darmstadt 1983, p. 260 (riferita, come nell'ed. Weischedel, alla seconda

ed. originale del 1793); tr. it. di M. Marassi, *Critica della forza di giudizio*, Bompiani, Milano, p. 409.

² *Resp.*, IV, 432 b ss.

³ *Resp.*, IV, 430, a, dove a proposito della temperanza, virtù essenziale per l'adempimento della giustizia, si dice

riletta l'etica di Aristotele, che nella giustizia ravvisava la pratica della *giusta misura* nella ripartizione dei beni: in tal senso si poteva ben affermare che nella giustizia sono ricomprese tutte le virtù⁴. Dunque anche qui la prospettiva di fondo resta quella di un intero e del suo vissuto armonico.

La giustizia, dunque, come armonia delle parti. Se poi risaliamo alle sorgenti del pensiero occidentale, si noterà come la dimensione etica della giusta armonia fosse intesa in senso metafisico: trapassava nella dilacerata memoria di un ordine cosmico e rinviava al principio stesso dell'essere. Si ricordi il frammento di Anassimandro secondo il quale all'origine sta l'infinito grembo di tutte le cose (*a[peiron]*): l'ingiustizia si dà nel differire da quel raccoglimento e la giustizia nel ritorno a quell'intima reciprocità delle relazioni:

Da dove sorgono le cose, e viene anche il loro per-ire⁵, secondo necessità; esse infatti si debbono reciprocamente giustizia e ammenda per la loro ingiustizia, secondo il tempo stabilito⁶.

Sullo sfondo di questa memoria e anche sul filo della tradizione pitagorica, si può comprendere come Platone verrà a dire del principio che lega tutte le cose ovvero della proporzione, dell'ontologica similitudine (*ajnalogiva*) che lega cosa a cosa:

che essa ben più di ogni altra virtù appare somigliante a uno stato di *accordo* e di *armonia*.

⁴ *Eth. Nic.*, V, 1129 b 27-30; 1133 b 32-1134 a 1.

⁵ Traduco *fqorav* che è anche "venir meno", "finire", con *per-ire*, seguendo una suggestiva ambiguità suggerita da M. HEIDEGGER, *Der Spruch des Anaximander*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1996 o anche in *Gesamtausgabe*, sempre dello stesso ed., Bd. 5, p. 342; tr. it. a cura di V. Cicero, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2002: «Possiamo senz'altro tradurre *fqorav* con "perire" (*Vergehen*); ma qui il per-ire (*Ver-gehen*) dobbiamo pensarlo come l'andare, come quell'ire che, a sua volta uscendo dall'inascoso, se ne va via per trans-ire nell'ascoso e desistere».

⁶ DIELS-KRANZ, *Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Berlin 1964¹¹, 12, B 1.

Quanto all'*a[peiron]* vale la testimonianza di Simplicio (*phys.*, 24, 13): «Anassimandro di Mileto [...] disse che il principio delle cose è l'infinito, introducendo per primo questo nome di principio».

Il più bello dei legami (*desmw`n de; kavllisto*) è quello che di sé stesso e delle cose legate fa una sola cosa in grado supremo. E questo per sua natura nel modo più bello (*kavllista*) compie la proporzione. [...] in questa maniera di necessità accadrà che tutte le proporzioni siano le stesse e, divenute fra di loro le stesse, tutte saranno una unità⁷.

E già qui, non a caso, incontriamo il nome della bellezza, il «più bello dei legami», la proporzione che è data «nel modo più bello». Possiamo chiederci il senso di questo richiamo, che sta nell'ordine di un riferimento segreto, metafisico, mentre l'esperienza della bellezza sta nel campo della visibilità, nella distesa radura della nostra esperienza, finita, limitata. Ma la risposta di Platone ci sollecita appunto a compiere un passo inaspettato:

Quale violenza d'amore non produrrebbero sapienza e gli altri obietti degni d'immenso amore, se almeno un'ombra sola s'offrisse alla vista in modo manifesto! Alla sola bellezza questa sorte fu concessa d'essere straordinariamente evidente e straordinariamente amabile⁸.

Nel *Simposio* Platone spiega il senso di questa destinazione indicando al vertice dell'essere una Bellezza assoluta, pura e impartecipata. Tutte le altre cose, le cose finite che chiamiamo belle lo sono perché di «quella sola Bellezza per misterioso modo hanno partecipazione»⁹. Plotino dirà che lo Spirito, là dove tutto prende forma, ed è ordine, armonia, è per se stesso mondo della bellezza¹⁰. E dell'Uno, al vertice dell'essere, dirà che è «bellezza che trascende ogni bellezza» e insieme «potenza di ogni cosa bella»¹¹. Qual è il principio e la ragione di questa partecipazione?

In terra cristiana e sulla scia della tradizione platonica, lo Pseudo-Dionigi

⁷ *Tim.*, 31 c - 32 a (tr. G. Reale in PLATONE, *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano 1991).

⁸ *Phaedr.*, 250 d 5, cito dalla sempre affascinante tr. di E. Turolla, in PLATONE, *Opere*, Rizzoli, I, p. 923

⁹ *Symp.*, 211 b 5, tr. Turolla, in PLATONE, *Opere*, cit., I, p. 852.

¹⁰ Cfr. *Enneadi* I, 6, *passim*; V, *passim*.

¹¹ *Enneadi*, VI, 7, 22.

indicherà nella Bellezza il nome stesso di Dio e proprio perché nella parola trapassa il principio del *raccoglimento*, della *comunione* di tutte le cose «secondo la misura (ajnalogiva) che è particolare a ciascuno»¹². Bello – questa è l'assonanza ricostruita dall'Areopagita – suona in greco kalovn e come tale non è che il riflesso del verbo kaleivn, che noi traduciamo con «chiamare». Del resto già Platone aveva scritto che un divino pensiero, un pensiero che trapassa pure nel pensare dell'uomo, è quello che dà nome, che chiama (to; kalou`n) tutte le cose¹³. L'Autore dei *Nomi divini* riprende e innalza questo pensiero dicendo che "Bellezza" (kavlllo") è il nome del divino, appunto perché Dio «chiama a sé tutte le cose (pro;" eJauto; kalou`n) e raccoglie in se stessa tutto in tutto»¹⁴. Tommaso, commentando il testo dionisiano, dice che Dio è in se stesso bellezza «inquantum est causa consonantiae et claritatis»¹⁵.

Questa sentenza tomasiana sulla bellezza di Dio, quale principio di armonia e consonanza può richiamarci anche al filo rosso della tradizione biblica, dove il termine ebraico che sta per "giustizia", *sedek*, indica essenzialmente fedeltà di comunione e di reciproca alleanza: comunione e reciprocità che hanno la loro radice nella *giustizia di Dio*, un genitivo che vale primamente in senso soggettivo¹⁶. E, al riguardo, va ricordata nuovamente l'esegesi di Tommaso che legge la giustizia di Dio appunto in senso soggettivo, come radicata nella stessa

essenza di Dio che è per se stessa amore¹⁷ e in quanto tale principio di un ordine universale dove ogni cosa sta secondo la propria dignità¹⁸. Potremmo siglare questo pensiero ricordando ancora uno dei passi più significativi della *Scrittura*, quel passo del *Qohelet*, che, dal fondo del suo pessimismo, pur si leva a dire che ogni cosa ha nel mondo il suo tempo opportuno: «Dio ha fatto buona e bella ogni cosa nel suo tempo»¹⁹, eco della parola che del resto conclude il racconto della creazione, dove si dice che nel settimo giorno Dio vide che quanto aveva fatto era molto *tôb*, ovvero e insieme buono e bello²⁰.

Per tradizioni diverse siamo dunque portati a connettere il principio della giustizia con quello della *consonanza*, dell'*armonia*, della *comunione*, della *reciprocità partecipante* fra le cose del mondo. E di tutto questo si dice a un tempo nel nome della bellezza: la bellezza, per ricordare nuovamente la suggestione platonica, come evidenza del legame che tutto trattiene e ordina. Che cosa dunque permette questo raccordo fra giustizia e bellezza? Della giustizia o della bellezza divina abbiamo inteso dall'Areopagita che è quella che congiunge cosa a cosa e tutto in se stessa: o{la ejn o{loi" eij" taujto; sunavgon²¹. La traduzione che Tommaso dà di questo passo è molto istruttiva: Dio è quella suprema bellezza che raccoglie e congiunge tutto in tutto, verso quell'identità che egli stesso è: «congregat omnia in omnibus, ad idem»²². La

¹² DIONIGI AREOPAGITA, *De coel. hierarchia*, c. 4, § 1, PG 3, 177 C 9-19. Cfr. c. 12, § 2, 292 D - 293 A. Cfr. anche nella tr. it. di Pietro Scazzoso in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, Rusconi, Milano, 1981, pp.93, 117-118.

¹³ *Crat.*, 416 c. Nella prospettiva neotestamentaria ritroviamo *1 Tr.*, 2, 12: «...affinché camminate in modo degno del Dio che vi ha chiamato (tou` Qeou` tou` kalou`nto)» e *I Pt.*, 2, 9: «...Colui che dalle tenebre vi ha chiamato (kalevsanto") alla sua ammirabile luce».

¹⁴ *De div. nom.*, IV, 7, 134, trad. it. di Pietro Scazzoso in DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, Rusconi, Milano, 1981, pp. 301-302.

¹⁵ *In De Div. Nom.*, C. IV, Lc. V, 339.

¹⁶ Cfr., ad esempio, *Dt* 12, 4; *S/* 7, 12; 9, 9; 118, 142; 144, 17; e in Paolo: *Rm* 1, 17; 2, 2.6; 3, 21-26; *2 Tm* 4, 8 ecc.

¹⁷ *S. Th.*, I, q. 21, a. 1, ad 4, dove si legge: «aliquid dicitur esse bonum non solum secundum quod agit, sed etia secundum quod in sua essentia perfectum est. Et propter hoc ibidem dicitur quod bonum comparatur ad iustum, sicut generale ad speciale».

¹⁸ Ancora in *S. Th.* I, q. 21, co., leggiamo: «ordo universi, qui apparet tam in rebus naturalibus quam in rebus voluntariis, demonstrat Dei iustitiam». Subito dopo Tommaso richiama lo Pseudo-Dionigi, nel cap. 8 del *de Div. Nomr.*: «Oportet videre in hoc veram Dei esse iustitiam, quod omnibus tribuit propria, secundum uniuscuiusque existentium dignitatem; at uniuscuiusque naturam in proprio salvat ordine et virtute».

¹⁹ *Qo*, 3, 1.11.

²⁰ *Gn*, 1, 31

²¹ *De Div. Nom.*, IV, 7, 135.

²² *In De Div. Nom.*, C. IV, L. V, 340. La traduzione usata da Tommaso è quella di Giovanni Saraceno che però aveva semplificato il testo dionisiano traducendolo solo con un «tota in totis congregans». Nel suo

traduzione sottende una fine progressione dal fenomenologico al metafisico. Vi si dice, infatti, della coniugazione che apparenta tutte le cose, *omnia in omnibus*, ma questa non è che il dato primario della visione che avverte la parentela nell'essere. Ma qual è poi la *ratio* di questa connessione? Non è quell'*idem*, che pone le cose in comunione e che insieme lascia ogni cosa in sé: l'Uno che per se stesso non è altro da tutte le cose, medesimezza che in tutto trapassa, sebbene in nulla si confonda? In questo senso Tommaso torna a dire che in Dio va appunto cercata la causa del consentire delle cose in quanto tutto Egli converte a sé come al proprio ultimo fine: il suo nome va per questo sotto il segno della bellezza, visto che in greco la parola fiorisce dal verbo "chiamare". «Deus est causa consonantiae, sicut vocans omnia ad seipsum, in quantum convertit omnia ad seipsum sicut ad finem [...] et propter hoc in greco *cállos* dicitur quod est a vocando sumptum»²³.

Giustizia, consonanza, bellezza: siamo così portati a considerare una sottile trama di termini. Dovremo farlo in due tempi: dapprima con una considerazione fenomenologica di ciò che chiamiamo bello e solo dopo con una riflessione che dispiega i nostri dati al piano metafisico del senso.

2. La bellezza come *consonantia rerum*

Muoviamo dunque dal dato più elementare, quello per il quale diciamo che bello è quanto si dà nel piacere della contemplazione, dove appunto visione e piacevolezza fanno tutt'uno: non mera emozione sensibile, bensì proprio quell'emozione che nasce nell'atto del contemplare. Possiamo dirlo con le parole di Tommaso: «pulchra dicuntur quae visa placent [...] nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva»²⁴. E,

commento Tommaso dunque corregge significativamente la lettura del Saraceno

²³ *Ibid.*

²⁴ *S. Th.*, I, q. 5, a. 4, ad 1. E ancora, con una più ampia giustificazione fenomenologica: «ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus precipue respiciunt

infatti, come ancora Tommaso annota, non di ogni piacevole diciamo che è bello: non chiamiamo belli i sapori o gli odori. Lo diciamo invece solo per quella gradevolezza che si dà nel compimento di una visione. Nello stesso senso ci sovviene un'analogia distinzione introdotta da Kant: «Si chiama *gradevole* a qualcuno ciò che lo *soddisfa*; *bello* ciò che semplicemente gli *piace* [...]. La gradevolezza vale anche per gli animali privi di ragione; la bellezza soltanto per gli uomini, cioè per esseri che sono animali e tuttavia razionali»²⁵.

Questa prima, elementare evidenza ci sollecita per diversi aspetti, secondo diversi interrogativi. Se cognizione e piacevolezza sono così intimamente coniugate, qual è la cognizione che propriamente produce quella piacevolezza che sta nell'ordine del bello? Non ogni cognizione si traduce in un giudizio di gusto, non certo una cognizione che sia determinata e che dunque sia chiusa nei modi di una determinazione logico-concettuale. In questa direzione, ma solo in questa, si potrebbe ben dire con Kant che il giudizio di gusto non produce conoscenza²⁶. E tuttavia da che parte si orienta il nostro universo conoscitivo quando si dispiega in un sentimento di bellezza?

A questa domanda si potrà rispondere per gradi e comunque dopo aver chiarito il carattere della piacevolezza, di quel sentire che è il sentire della bellezza: siamo da questo lato sul versante della soggettività. Ancora Kant ci direbbe che questo sentire sta nell'avvertire la congruità delle nostre potenze conoscitive, immaginazione e intelletto, rispetto a un oggetto rappresentato: esperienza di un accordo ben proporzionato, di un gioco delle facoltà libero e insieme armonicamente dato in un rapporto di conoscenza²⁷.

pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes: dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis: non enim dicimus pulchros sapores aut odores» (*S. Th.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3).

²⁵ *KU*, § 5, p. 15; tr. cit., p. 89. Cfr. § 14, p. 43; tr. cit. p. 125.

²⁶ *KU*, § 1, p. 4; tr. cit., p. 75. Cfr. prima nella *Einleitung*, p. XLIV; tr. cit. p. 51.

²⁷ *KU*, § 9 pp. 29-32; tr. cit., pp. 107-111.

Questa notazione sollecita, di là dalla pagina kantiana, una riflessione che decisamente passa dal rilievo fenomenologico a quello ontologico: una prospettiva forse sottesa e quasi avvertita nel testo kantiano, là dove si dice che nel sentire della bellezza ne va del sentimento stesso della vita (*Lebensgefühl*)²⁸. Si deve, infatti, riconoscere che il piacere soggettivo della contemplazione estetica, il sentimento di un'armonica congruenza con quanto si dà a conoscere, ha la sua condizione di possibilità in una reciproca comunione nell'essere, in un sentire che nel molteplice del reale avverte una comune affinità delle essenze. È qui di nuovo pertinente l'osservazione, in parte già citata, di Tommaso: «sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva»²⁹. Potremmo parafrasare questo testo in tre tempi consecutivi: (1) il diletto della contemplazione che si riconosce nell'ordine di cose debitamente proporzionate, (2) che in quest'ordine avverte un'intima affinità fra il proprio sentire e le cose sentite, (3) e che proprio in questo costituisce una singolare conoscenza dell'essere.

Qual è dunque questa *quaedam ratio*, questa potenza rivelatrice della bellezza? Dove porta questo *con-sentire nella similitudine di sé e delle cose*? Ci sovviene l'enigmatica parola dell'antico Empedocle: «Con la terra, infatti, noi vediamo la terra, e con l'acqua l'acqua / e con l'etere l'etere celeste, e con il fuoco il fuoco tremendo; /e l'amore vediamo con l'amore, e così con l'astio luttuoso»³⁰. Di nuovo, qual è lo scenario conoscitivo della bellezza?

Se, come si è appena avvertito, la contemplazione estetica dischiude l'armonica proporzione e, in questo senso, il *con-essere* delle cose, si deve insieme riconoscere che la contemplazione estetica non produce conoscenze propriamente *determinate*. Ancora una volta ci sovviene, ma con cautela, l'asserto con cui Kant dà avvio alla terza *Critica*, quando afferma che il giudizio estetico «non contribuisce in nulla alla conoscenza», ma precisando che

è così perché qui non si tratta di un «giudizio logico»³¹. Non si tratta dunque di un giudizio che produce concetti, che offra una cognizione adeguata per la conoscenza di questo o quello. Si ricorderà, del resto, che già Aristotele aveva formulato una riserva del genere. Dopo aver colto nell'uso del linguaggio metaforico una modalità essenziale del dire poetico, Aristotele aveva appunto notato che questo linguaggio non è per se stesso volto a produrre definizioni³². Anzi, ove lo si assumesse per definire, produrrebbe più oscurità che chiarezze³³.

Queste affermazioni potrebbero sembrare, a prima vista, sconcertanti. Non si deve, infatti, notare che la contemplazione estetica e la stessa invenzione poetica mirano pur sempre a qualcosa di determinato? Non accade persino che la parola o il tratto dell'artista siano talora tanto determinanti da raccogliersi non in una cosa, ma persino solo in un suo frammento, in una sua porzione?

S'empì d'uno zampettio
di talpe la limonaia,
brillò in un rosario di caute
gocce la falce fienaia.

Così, ad esempio, inizia una poesia di Montale³⁴: non, dunque, le talpe nella limonaia ma il loro zampettio; e poi, nella falce, appena il brillio di caute gocce. Che cosa di più determinato? Eppure qui né la falce né le gocce e neppure le talpe col loro zampettio, nulla qui sta per sé: tutto scorre e dilegua come in un "rosario", dove s'accende il sogno del poeta: quel sogno che intride e lo fonde nel respiro dell'amata, sino al punto che l'oscuro pensiero di Dio discende sul poeta, sull'amata, sui limoni.

Rapito e leggero ero intriso
di te, la tua forma era il mio
respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva

²⁸ KU, § 1, p. 4; tr. cit., p. 77.

²⁹ S. Th., I, q. 5, a. 4, ad 1.

³⁰ DIELS-KRANZ, cit., 31 B, 109; tr. it. di C. Gallavotti, EMPEDOCLE, *Poema fisico e lustrale*, Mondadori, Milano 1975, p.13.

³¹ KU, § 1, pp. 4-5; tr. cit. pp. 75-77.

³² An. post., 2, 13, 97 b 35 ss.

³³ Top., Z, 2, 139 b 32, 140 a 5-15.

³⁴ Nella *serra*, in *Silvae*, da MONTALE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 249.

sui pochi viventi, tra suoni
celesti e infantili tamburi
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni...

Le cose sono dunque nominate una a una, ognuna è al suo posto, ma il poeta le evoca non per se stesse, bensì per riportarle alla ragione del loro essere: una ragione che va cercata appunto nelle pieghe del loro nesso, nella similitudine che le pone in reciprocità. Il linguaggio della poesia, per dirla nuovamente con Aristotele, è tanto più efficace quanto più insegue il pensiero della similitudine o della comune appartenenza³⁵: un'appartenenza che nel linguaggio poetico si fa sorprendente, quando il gioco delle metafore giunge a connettere i diversi nell'*identità* della copula³⁶. Quando – sia detto ancora con un esempio che ora traggio dalle liriche di Luzi – il poeta si fa memore del tempo ignoto da cui proviene e in cui trascorre la vita, verso la fine, e intanto avverte che «il grido del fringuello è già gelo»³⁷, qui quello che conta non è dunque né la dizione del fringuello né quella del gelo, bensì la loro sorprendente fusione, che nel contesto degli altri versi è quasi specchio di una dolente nostalgia dell'animo. Il poeta

³⁵ *Poet.* 22, 1459 a 7.

³⁶ ARISTOTELE, *Rhet.*, G, 10, 1410 b 17-21, dove appunto si legge che la mente coglie il senso della relazione solo nell'*identità* che l'è della metafora costituisce.

³⁷ M. LUZI, *Anno*, in *L'alta, cupa fiamma*, Rizzoli, Milano 1990, p. 40. Per utilità del lettore è opportuno trascrivere qui per intero la composizione del poeta:

Provvidi ora, ma quieti
si espongono graticci e vasi,
si appende l'uva. L'altro è ignoto, l'altro
era ed è chiuso in questo cielo opaco
dove un lume vinato si rapprende
e il grido del fringuello è già di gelo.

È qui, è in queste opere miti
e chiare che trascorre e brucia
quel che non ho e che pure dovrò
perdere.

Tempo passato e prossimo si libra...
Io, come sia, sono qui venuto, avanzo
da tempi inconoscibili, ardo, attendo:
senza fine divengo quel che sono
trovo riparo in questa luce vuota.

avverte l'ignoto da cui si stagliano le forme della vita e, nell'ignoto, la profondità inconoscibile del tempo da cui fiorisce il suo tempo: il tempo che non gli appartiene e che pure dovrà perdere, in cui trova riparo e attesa, in cui senza fine diviene quel che è. In questo cielo opaco e scuro, la vita che scorre, la vita dell'uva e quella sua, sono attraversate da un velo quasi angoscioso: risuona il grido del fringuello ma è già gelo. Questa inattesa, quasi innaturale fusione, del grido e del gelo dice di un sentimento che, a ben vedere, non definisce né il fringuello né il gelo: dice appunto della sottesa tristezza che la profondità del tempo arreca al poeta. La copula, l'è in cui il fringuello e il gelo fanno tutt'uno dischiude, nell'intimo di quel nesso una inafferrabile, dolente trascendenza di senso. Quel che poeticamente conta è quella fusione e il rinvio che vi sta celato.

La bellezza dunque come campo di fusione dove ogni cosa sta al suo posto, ma per essere e comporre un senso che la raccoglie in un intero. La cosa risulta ancor più evidente se pensiamo al linguaggio musicale, dove ogni nota vale per sé, ma solo nella misura in cui dilegua e si fonde nelle note che la precedono, in quelle che la connotano e in quelle che la seguono. «È vero – come nota Levinas – che la durata musicale può essere frazionata in elementi che possono essere contati. Ma ciascun istante non conta. Gli istanti della melodia sono lì solo per morire. La nota falsa è un suono che si rifiuta alla morte. Il presente non svanisce solo per una riflessione che lo dichiara inafferrabile, è evanescente, per il suo modo stesso di prodursi in una melodia»³⁸.

³⁸ E. Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947, pp. 46-47; trad. it. di F. Sossi, *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Genova 1986, p. 26. Altrove, con parole che richiamano Kant, Lévinas ha pure scritto: «Il suono è la qualità che più si distacca dall'oggetto. Il suo rapporto con la sostanza da cui si sprigiona non si iscrive all'interno della sua qualità. Esso risuona impersonalmente. Anche il suo timbro, traccia della sua appartenenza all'oggetto, si dissolve nella sua qualità e non conserva la sua struttura di relazione. Così, quando ascoltiamo, non riusciamo a cogliere un "qualcosa", ma siamo senza concetti. La musicalità appartiene al suono per natura. Ed infatti, tra tutte le specie di immagini che la psicologia tradizionale distingue, l'immagine del suono è quella più vicina al suono reale. Insistere sulla musicalità di ogni immagine significa cogliere

Non sembra, a prima vista, che si possa dire altrettanto delle arti figurative, dove le immagini sembrano stare nella loro determinatezza e nella loro definizione fisica. Tuttavia quando le riconosciamo nella loro bellezza è perché nei loro tratti e nei loro rinvii avvertiamo l'indicazione di un senso che nello stesso tempo sta in altro. La mano dell'Adamo, che Michelangelo unisce al dito del Creatore, non è reale per se stessa: l'Adamo e il Creatore non sono reali, non esistono nel dipinto, che di per sé è solo percezione di colori, di linee, di figure. E tuttavia quei colori, quelle linee, quelle figure sono *disposte* in modo da darsi come *analogon* di una realtà che l'immaginazione è chiamata a pensare nella sua possibilità, nel suo movimento reale, nella vivente fluidità delle persone e nell'intimità dell'una con l'altra.

In ogni forma dell'arte avvertiamo dunque che la cognizione dei dati resta sullo sfondo per quel tanto che serva a ricomprenderli nella relazione che li costituisce e infine nel principio stesso che li pone a senso: *omnia in omnibus* appunto. Ma ricordiamo ancora come il testo dionisiano indichi nella bellezza e nel suo sotteso principio non soltanto lo splendore delle relazioni, bensì e ad un tempo il *richiamo* della loro concreta possibilità: «propter hoc in greco *callos* dicitur quod est a vocando sumptum»³⁹. Che cosa spinge a cogliere nella bellezza non solo lo splendore delle relazioni e delle proporzioni, ma anche il richiamo della loro possibilità? Un richiamo si dà ove si dia dispersione e perché mai, dunque, la bellezza suppone una dispersione, una distrazione da cui occorre destarsi: un'ingiustizia che attende giustificazione?

nell'immagine il suo distacco nei confronti dell'oggetto, la sua indipendenza nei confronti della categoria di sostanza che l'analisi dei nostri manuali attribuisce alla sensazione pura, ancora non convertita in percezione – alla sensazione intesa come aggettivo – e che, per la psicologia empirica, rimane come un caso limite, come un dato puramente ipotetico».

(*La réalité et son ombre*, in «Les Temps Modernes», 4, 1948, n. 38, pp. 771-789, ripreso in *Noms Propres, Fata Morgana*, Paris 1987; tr. it. (da cui cito) di F. P. Ciglia, Marietti 1984, pp. 178-179 e in *Les imprévus de l'histoire*, trad. it. di Rocco Ronchi, *La realtà e la sua ombra*, in «Nuova Corrente», 1985, p. 779.

³⁹ Cfr. nota 23.

3. La dispersione

La risposta va cercata in una sorta di ambiguità ontologica propria dell'ente. Possiamo, infatti, ben dire – in linea di principio – che ogni realtà sta in sé in quanto sta, ad un tempo, in altro: l'intero dell'essere e lo stesso "lovgo" che lo costituisce si danno in ogni ente, ma nel modo in cui ogni ente può tradurli nella propria identità e nella propria determinatezza: *omnia in omnibus* e però sempre nel modo di una determinazione che, in quanto tale, tende a conservarsi nella sua identità. Spinoza direbbe: «Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur»⁴⁰. È da qui che nasce quella pulsione centrifuga verso il sé, nella pretesa d'essere per sé o di esaurire nel sé il senso dell'intero. L'incontro con la bellezza, il rinvio di ogni possibilità alle proprie condizioni essenziali, interrompe questa pulsione ed è appunto come un risveglio o come un richiamo a quell'ultima condizione del senso, alla sottesa *congregatio in unum: omnia in omnibus, ad idem*. In questa direzione viene infine a chiarirsi quella riserva kantiana, a cui ci siamo riferiti ricordando che la cognizione del bello «non produce conoscenza». Ma ecco la correzione o l'integrazione con cui Kant viene infine a notare che «nel giudizio di gusto è senza dubbio contenuto un *riferimento più ampio* della rappresentazione dell'oggetto (e al contempo anche del soggetto)»: un riferimento che, senza tradursi in una cognizione determinata, dischiude tuttavia su quel «soprasensibile che sta a fondamento dell'oggetto (e anche del soggetto che giudica)»⁴¹.

4. Dialettica del bello, dialettica del giusto

Torniamo così al tema della bellezza quale risveglio dalla dispersione, quale richiamo nel raccoglimento di una comune medesimezza. Ricordando ancora il frammento anassimandreo sulla giustizia, si potrebbe dire dell'itinerario estetico come del cammino a ritroso che

⁴⁰ *Ethica*, III, prop. 6.

⁴¹ *KU*, § 57, p. 236; tr. cit. p. 377. Corsivo mio.

dall'ingiustizia dei separati risale alla, per quanto innominabile, comunione dell'origine. Questa considerazione ci porta a dire che, nella bellezza, il campo della *consonantia rerum* non si dà necessariamente nella pace di un'armonia composta. Nei corali gregoriani tutto è tenuto in forza di un continuo centrale, rispetto al quale il levare e il calare delle note è sempre discreto e sempre modulato nel nesso con quella linea tenuta: una linea sottesa che si dà come una felice "indifferenza" per la quale ogni differenza, ogni identità è resa possibile e insieme concorde. Ma non è così per ogni evento musicale, dove l'evento delle note è tanto spesso intessuto da contrasti, da opposizioni drammaticamente tese. Non è così nel campo della narrazione tragica, dove sembrano trionfare inspiegati il lutto, la discordia, le contraddizioni estreme. Eppure anche in questi casi ci accade di considerare belle opere che pur narrano il massimo della discordanza. In che senso parliamo qui di bellezza? Può qui soccorrerci la nozione aristotelica di *catarsi*, per la quale quei casi che nella tragedia sono volti a suscitare sentimenti di pietà e terrore sono tuttavia rappresentati in modo da liberare *proprio* da quei sentimenti⁴². In che senso? Le interpretazioni del testo aristotelico sono diverse, ma è comunque opportuno tenere in conto un altro asserto aristotelico, quello che dice dell'arte come più prossima alla filosofia che non la storia⁴³ e questo perché la concretezza degli eventi è in essa narrata secondo verosimiglianza, in ordine dunque alla possibile verità della cosa, al suo darsi secondo un'universale validità⁴⁴. Altrove Aristotele ha scritto che «ogni cosa possiede tanto di verità quanto

possiede di essere»⁴⁵. Ma allora, quando si mostrasse che qualcosa si produce senza un suo compimento di verità, non verrebbe ad indicarsi anche una sua impossibilità a persistere in sé? La catarsi sta, da ultimo, appunto in questo, nel portare all'estremo la contraddizione o la perversità di un evento, per porne così in evidenza l'impossibilità a sussistere in sé. Ma in questa impossibilità non verrebbe, per contrasto e a un tempo, indicato quanto invece dovrebbe propriamente darsi? Al riguardo, può ad esempio essere illuminante la confessione di Pirandello per la composizione dei suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*: figure che ossessionano l'immaginario del poeta, creature inaccettabili cui Pirandello non avrebbe voluto dar voce e che tuttavia insistono per averne una. Alla fine – racconta lo stesso Pirandello – «di quei sei ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere [...] di ragion d'essere, di funzione, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione "impossibile", il dramma d'essere in cerca d'autore, rifiutati»⁴⁶.

Siamo dunque partiti dall'idea di bellezza quale rivelazione di una consonanza nell'essere, d'una comunione di realtà che sono in sé in quanto sono anche in altro e nella radice d'un unico, ultimo senso: «secundum ordinationem earum ad invicem, [...] omnia in omnibus ad idem»⁴⁷. Ma per contrappunto ora diciamo pure d'una bellezza che dialetticamente viene dischiusa nella pietà che la invoca, mentre con rigore sa guardare al suo opposto, sino al limite dell'impossibile. Nel parallelo che accompagna la nostra riflessione potremmo dire che la bellezza sta all'antitesi che la invoca, come la giustizia sta alla giustificazione del pentimento.

Vorrei a questo riguardo riprendere un pensiero di Adorno: riprenderlo e svilupparlo per mio conto ponendomi in margine alla sua scrittura. Pensando all'immane tragedia della Shoah, Adorno aveva infatti ritenuto che, dopo Auschwitz,

⁴² ARISTOTELE, *Poet.*, 1449 b 26, dove nella definizione che suona: *th;n tw~n toiouvtwn paqhmvvtwn kavqarsin*, mi sembra decisivo proprio quel *tw`n toiouvtwn*.

⁴³ *Poet.*, 1451 b 4 ss.

⁴⁴ *Poet.*, 1451 b 31 ss. Cfr. anche *Metaph.* B, 4, 999 b dove si dice che si dà scienza del singolare solo in riferimento ad un universale che lo ricomprenda. Tommaso spiega questo passaggio notando che «singularia omnia cognosci non possunt nisi in quantum reducuntur ad aliquid unum, quod est universale. Sic igitur scientia de rebus singularibus non habetur, nisi in quantum sciuntur universalialia» (*In Metaph.*, lectio IX, 444).

⁴⁵ *Metaph.* a-, 1, 993 b 30.

⁴⁶ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1930⁴, pp. 7-8, 11. Cfr. anche la lettera del 23 luglio 1917 al figlio Sefano, in «Sipario», dicembre 1952, p. 37.

⁴⁷ Ancora TOMMASO, *In De Div. Nom.*, C. IV, L. V, 340.

non si potesse più scrivere alcuna poesia. E, tuttavia – ecco un secondo pensiero – Adorno viene poi a dire che dopo Auschwitz «si debbono però ancora scrivere delle poesie», giacché «finché tra gli uomini c'è una coscienza del dolore, ci deve essere appunto anche l'arte come forma oggettiva di questa coscienza»⁴⁸. Riprendo a mio modo questi pensieri dicendo che, se alla bellezza dev'essere chiesto di alludere all'armonia e alla giustizia dell'essere, allora vien da chiederci: come cantare la bellezza, se non bestemmiando, nel tempo del dolore e dell'ingiustizia, nel tempo che conosce la dilagante contraddizione del male? E però, se il desiderio della bellezza e della giustizia resta pur sempre un'insopprimibile esigenza della nostra coscienza, se solo in forza di questo desiderio e della verità che lo sostiene possiamo riconoscere la contraddizione del male, non deve allora accadere che la coscienza dell'insopportabile contraddizione e del dolore che ne viene possa anche tradursi nel canto nostalgico o nella sottesa quanto perentoria allusione per un regno di redenzione?

5. Possibilità e realtà

Stiamo parlando dell'opera poetica. E ne parliamo come di allusione ovvero di un'apertura dischiusa sul versante di una possibilità desiderabile e, infine, propriamente credibile. Questo pensiero può essere meglio compreso con una ulteriore precisazione sulla bellezza "poetica", che certamente ha una sua peculiarità rispetto alla contemplazione di una bellezza "naturale".

Da questo lato, dal lato della bellezza "naturale", si dà la contemplazione di un ordine, d'una composizione armonica di cose, forme, colori, così come possono essere raccolti dal fuoco visivo di una determinata prospettiva. Ogni prospettiva si distende verso un suo orizzonte, che dunque è, per quanto ampio, pur sempre finito: proiezione limitata dal fuoco prospettico che lo rende possibile. E tuttavia, dato che la coscienza del limite,

del finito, non potrebbe darsi senza una misura e da ultimo senza supporre un'idea dell'illimitato, dell'infinito, ecco che una parziale visione di bellezza diventa di quell'idea, simbolo e prefigurazione⁴⁹. In questo senso, potremmo anche dire che il vissuto di un determinato complesso armonico porta con sé l'annuncio profetico di una *proportio* universale, d'un reale seppur invisibile regno di giustizia.

Il caso della contemplazione e della produzione poetica sembra invece consistere meno sul piano della realtà e piuttosto su quello del possibile. Si è già prima notato, chiamando ad esempio il *Giudizio universale* della Cappella Sistina, come il dito dell'Adamo e quello del Creatore non siano realmente nei tratti disegnati da Michelangelo: ciò che qui ci è dato in percezione non è che disegno, colore, forma. Solo la percezione apre all'esistente e qui l'esistente non è appunto che materia fisica a suo tempo disposta così come ora la percepiamo. Tuttavia abbiamo anche notato che quella disposizione di colori e di forme è tale da prodursi come l'*analogon* di una realtà che però possiamo solo immaginare e che dunque si dà solo nel modo dell'assenza ovvero della possibilità. Nel vissuto dell'artista quei tratti e quelle forme potevano pur esprimere un sentimento reale, potevano forse corrispondere a un vissuto di realtà, ma non così per uno che contempli quell'affresco o, altrimenti, per uno che ascolti un corale di Bach o una salmodia gregoriana. Di nuovo, la fisicità percepita delle forme o dei suoni è qui solo una disposizione analogica che rinvia a un possibile, a un'assenza da incontrare e da percorrere così come forse fu realmente incontrata e percorsa solo dall'artista dell'opera: il regno dell'arte, come ci ha insegnato Aristotele, manifesta essenzialmente non ciò che è, ma ciò che può essere⁵⁰. E, si aggiunga pure che l'opera poetica, in quanto nasce dal vissuto

⁴⁸ TH. W. ADORNO, *Metaphysik, Begriff und Probleme*, Shurkamp, Frankfurt a. M. 1998; tr. it. di L. Garzone, Einaudi, Torino 2006, p. 133.

⁴⁹ Sia detto tra parentesi che qui la nozione di simbolo va intesa nel senso forte del termine, ossia nel modo in cui un determinato significato si dà ad un tempo, per trasparenza e partecipazione, come significante di un'alterità non altrimenti significabile: dunque, un'insieme armonico determinato inteso e vissuto come manifestazione simbolica di un'universale armonia dell'essere.

⁵⁰ *Poet.* IX, 1451 a 37-39; b 3-4, 21-22.

di un'esperienza sempre storicamente, esistenzialmente determinata, manifesta nelle possibilità evocate un possibile coinvolgimento nell'avvenire dei tempi: è profezia di una condizione in cui ognuno possa ben collocarsi rispetto all'intero dell'essere. Ma per dischiudersi a questa possibilità è necessario che il piacere della contemplazione si converta nell'ascolto responsabile della sua evocazione, nella penetrazione delle possibilità annunciate: un'autentica contemplazione esige una conversione intenzionale, interiore, che dalla percezione dei significanti trapassi ai significati e che da questi si lasci investire come da un possibile impegno che vale per se stessi.

Alla fine torniamo a comprendere l'idea kantiana da cui siamo partiti, un'idea nata nell'osservare che spesso e spontaneamente riconosciamo «oggetti belli della natura o dell'arte con nomi che sembrano porre a fondamento una valutazione morale». Che la bellezza sia simbolo della moralità attiene appunto a quella conversione intenzionale di cui stiamo dicendo: una conversione che, certo, sta per ora solo sul piano della conoscenza, non su quello dell'*appetere* ovvero della decisione etica che converte la possibilità in realtà esistente⁵¹. E tuttavia questa conversione, in quanto apre ai campi della *debita proportio*, non importa se direttamente o dialetticamente traggurati, può ben essere intesa come il momento profetico, simbolicamente dischiuso⁵², di una possibile composizione nel tutto dell'essere.

⁵¹ Anche per Tommaso, a cui mi sono richiamato sulla via della *debita proportio*, si dà una corrispondenza fra i campi della bellezza e quelli dell'etica: il bene, come la bellezza, attiene a sua volta al rispetto dell'ordine ontologico: ogni ente ha un *suo modo* di adeguare l'ordine o la giusta relazione con l'essere, ma è appunto l'*ordo*, la *causa*, inscritta nell'essere che determina l'itinerario della volontà etica: «censura omni rei modum praefigit» (*S. Th.*, I, q. 5, a. 5). L'ordine della bellezza è l'ordine dell'etica, dunque, coincidono anche per Tommaso: si distinguono «sola ratione»: il primo come conoscenza, il secondo come appetizione, come decisione etica (*S. Th.*, I, q. 5, a. 4, ad 1; I-II, q. 27, a.1, ad 3).

⁵² È opportuno notare che qui la nozione di simbolo va intesa nel senso forte del termine, ossia nel modo in cui un determinato significato si dà ad un tempo, per trasparenza e partecipazione, come significante di un'alterità non altrimenti significabile: dunque, un'insieme armonico determinato inteso e vissuto come

Tornando alla relazione da cui siamo partiti fra giustizia e bellezza, la composizione nel tutto dell'essere ci ritorna ora, di là da ogni contraddizione, come la possibilità di un regno di giustizia. A questa possibilità si perviene attraverso la via del pentimento, del perdono, della giustificazione. In che senso ce ne parla la bellezza? Potremmo infine istituire una sorta di proporzione dicendo che la bellezza sta alla giustizia come il piacere estetico sta alla giustificazione. Il piacere estetico rispetto alla bellezza, così come la giustificazione rispetto all'idea di giustizia, non è che l'apertura di un campo di possibilità: apertura di un regno di cui la singola bellezza non è che l'annuncio o forse la velata presenza o, ancora, l'inizio di un compimento che ci trascende e che insieme richiama alla sua prossimità. Così, a sua volta, il campo della giustizia, che le immagini della bellezza rivelano come un destino dell'essere in generale, non è per l'esistente, con le sue malattie e le sue contraddizioni, che l'annuncio di una possibile giustificazione. Ma al dono della giustificazione ci si può poi rendere disponibili solo con la conversione del proprio sé, facendo della propria identità non un centro di esclusione, bensì una prospettiva operante per il bene comune, per una possibile comunità dei giusti. Così come ho cercato di delinearlo, il filo profetico che tiene insieme bellezza e giustizia esige dunque il compito responsabile delle decisioni. E a questo chiama appunto la bellezza: *callos* – torniamo a dirlo con Tommaso – dicitur quod est a vocando sumptum

Non altrimenti potrebbe dirsi di quella invocazione che, con la parola di Dostoevski, avvertiva che solo la bellezza potrebbe salvarci.

manifestazione simbolica di un'universale armonia dell'essere.