

quello che proclama la perfetta autonomia del naturale, o l'esistenza di una fisica disintenzionalizzata. E noi, riconoscendo l'esattezza di questa diagnosi, diremo che ciò è avvenuto precisamente perché col venir meno di una posizione trascendentistica, sia in senso gno-seologico che in senso metafisico, è stata tagliata fuori dall'ambito filosofico la tesi della partecipazione. In conseguenza di ciò si sono delineate per l'appunto alcune istanze che confluiscono in Bultmann e conferiscono al suo concetto di demitizzazione un significato fondamentalmente arbitrario: l'istanza kantiana della separazione tra fenomeno e noumeno (dove la fisica disintenzionalizzata, di cui parla a buon diritto il Castelli) che stabilirà le condizioni di una interpretazione esistenziale; e l'istanza hegeliana di un razionalismo integrale con la conseguente esigenza di una laicizzazione della religione cristiana (i cui misteri vengono trasformati in altrettante verità razionali), che avvierà la demitizzazione ad operare sulla traccia di una mitizzazione fittizia, determinata cioè dall'applicazione in senso normativo dello stesso presupposto razionalistico.

Una conclusione ci sembra che si imponga: solo un atteggiamento scarsamente filosofico frutto di una ipoteca antimetafisica di carattere immanentistico, ha portato a stabilire la tesi della assoluta autonomia del naturale, motivando tutti gli inconvenienti lamentati dal Castelli, sia in rapporto alla menomata funzione dell'immagine (che perde ogni riferimento ad una realtà celeste e rischia di ridurre la storia sacra a semplice storia del sacro), sia in rapporto alle difficoltà di una sintonizzazione resa problematica dal ritmo di un tempo tecnicizzato in modo parossistico. La vera demitizzazione che si presenta come ineliminabile di fronte a questa situazione tragica, è quella che, restituendo il dovuto rigore speculativo alla dimensione filosofica, consenta di ritrovare la via della trascendenza sulla linea del potenziamento dell'istanza razionale e critica. Per questo noi vediamo con soddisfazione nel Lazzarini delinearsi un interesse, nuovo sotto molti aspetti, verso l'affermazione della finitudine e dell'analogia, e riconosciamo volentieri al Castelli di aver esattamente puntualizzato, con una sensibilità che contiene virtualmente l'avvio alla soluzione, una delle fondamentali carenze del pensiero moderno,

GIORGIO GIANNINI

UMBERTO ECO, *Opera aperta (Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee)*, Milano, Bompiani, 1962. Un volume di pp. 376.

L'opera è una raccolta di saggi che vogliono «costituire una proposta di discussione» in funzione della tematica dell'«opera aperta» che qui è presentata. Vuole cioè essere una definizione a carattere generale

sul modo col quale si fa arte oggi, ovvero il concepire un'opera come campo di possibilità non solo interpretative ma anche costruttive, in modo da permettere l'entrata del «fruitore» stesso non solo come tale ma come co-autore all'opera medesima. La ricerca dell'A. è tutta rivolta a stabilire il valore di queste «opere aperte» così come si presentano storicamente; indagine perciò di carattere fenomenologico che non può mancare d'interesse data anche la posizione che assume in essa l'Estetica, scienza autonoma che «analizza le possibilità generali delle strutture artistiche» (Introduzione, p. 13).

Il primo saggio (*La poetica dell'opera aperta*, pp. 25-56) si muove mostrando attraverso esemplificazioni la possibilità che esiste nell'opera di organizzarsi in vari modi col variare del fruitore. L'insistenza è costantemente rivolta a una mutazione di carattere contenutistico: è qui che l'A. indica la novità dell'«opera aperta». L'esempio più caratteristico offerto è quello del *Livre* di Mallarmé ove esiste non solo la possibilità di una varia interpretazione (il che limita però, in definitiva il numero delle diverse chiavi di lettura — mentre storicamente si ammette, secondo l'A., un'improvvisa curva verso l'«opera aperta» soltanto nell'epoca barocca. Colui al quale l'opera è diretta è sempre però uno spettatore che si trova essenzialmente al di fuori della costruttività della stessa; ecco quindi il carattere che già sopra s'è avvertito, quello di «fruitore» —), ma anche quella di una illimitata costruzione. La disposizione non numerata delle pagine, vari accorgimenti tecnici fanno sì che dell'opera si possano dare differenti e molteplici realizzazioni. Il lavoro però non fu finito e l'A. ne avverte il carattere utopistico e ingenuo all'interno della tematica che lo interessa. Pure ciò non toglie che vi permanga un carattere di proposta benché esso si manifesti in «una problematica assai ambigua e storicamente ben delimitata» (p. 41), mentre all'interno dello stesso generale campo di indagini — l'indagine fenomenologica delle «opere aperte» — s'individua e si precisa il campo delle «opere in movimento» che cercano di creare «armonici e concreti rapporti di convivenza» (*ibid.*) tra «creatore» e «fruitore» (che perciò cessano d'essere assolutamente tali ma vengono a trovarsi in un rapporto di interdipendenza) — è il caso offerto ad es. dall'opera *Scambi* di Pousseur.

L'opera appare nella sua «apertura» quando dunque la si consideri come una totalità irrealizzabile di possibilità, «sintesi non mai compiuta» così come afferma l'A. citando Merleau-Ponty (p. 47). Ma mentre parlando di «opere in movimento» l'analisi è propria della poetica (e quindi ogni interpretazione appare compiuta e definitiva nella sua irripetibilità, e tutte valgono nessuna essendo la più valida), all'Estetica toccherà badare alla fondatezza di queste poetiche, vale a dire, alla loro possibilità.

Il secondo saggio (*Analisi del linguaggio*

*poetico*, pp. 57-84) esamina l'oggetto artistico dal punto di vista dell'espressività. Il che porta ad analizzare l'opera nel quadro di una psicologia generale della conoscenza (p. 62) che offrirebbe — per altro — la possibilità di immettere l'Estetica medesima nella metafisica ricordando che l'oggetto estetico è un oggetto che ha un «in più» conoscitivo, o piuttosto che esso è quel particolare tipo di conoscenza che è la conoscenza artistica. Ma questo l'Eco non dice, ché anzi togliere l'autonomia all'Estetica sarebbe per lui una contraddizione alla stessa (mentre tale non sarebbe per noi, giacché la preoccupazione si orienta verso una fondazione metafisica dell'Estetica medesima).

L'analisi dell'A. ad ogni modo non trascurava di seguire le odierne tematiche del linguaggio che toccano ampiamente il settore psicologico e proprio secondo il linguaggio che a questa scienza si riferisce viene a fare una descrizione del processo di fruizione estetica (specialmente cfr. pp. 74-76) non tralasciando ancora una volta di introdurre un «rapporto conoscitivo», luogo in cui si organizza comunicativamente la forma artistica (cfr. p. 77 *passim*). Ma ancora, nel livello d'apertura dell'opera andranno anche manifestati i gradi di tale movimento: all'apertura «univoca» l'Eco contrappone quella implicita, «ambigua», il che dipende da una sospensione delle usuali regole sintattiche in vista di una moltiplicazione delle possibilità di linguaggio offerte dall'opera medesima (cfr. p. 81 in particolare).

Il rapporto linguaggio-informazione è toccato dal terzo saggio (*Apertura e teoria dell'Informazione*, pp. 83-130), che, muovendo da un esame generale ed espositivo della teoria dell'informazione viene a vedere le possibili connessioni e comunanze di strumenti. L'A. muove dall'affermazione che «La teoria dell'informazione nello studiare la trasmissione dei messaggi, li intende appunto come sistemi organizzati retti da leggi di probabilità convenute» (p. 93) nei quali può introdursi qualche elemento di disturbo in modo da spezzare la «prevedibilità» con l'«imprevedibile» che conterà proprio nella non-probabilità. Questo discorso viene poi trasportato nel campo artistico, più precisamente poetico, ove si contrappongono la poetica classica dei «limiti ben definiti» (p. 104) e quella contemporanea dell'«ordine improbabile» (*ibid.*) costretta a costruirsi un suo proprio sistema linguistico con sue regole caratteristiche e in esso introdurre «moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne la possibilità di informazione» (p. 105). La poetica «del disordine» ora toccata apporta perciò moduli nuovi, come si vede nella musica elettronica (cfr. p. 111 ove il «fruitore» — secondo gli autori di tale direzione musicale — interpretando fa suono il rumore attraverso un processo di scelta), i quali dicono anche la misura di incertezza offertaci, il che significa preparare — secondo l'A. — una serie «di mondi assuntivi che contemplino la

discontinuità dell'esperienza» (p. 126) dando all'uomo contemporaneo una pedagogia dell'«autodirezione» (p. 127).

Ne *L'informale come opera aperta* (pp. 131-164) viene specificato quanto fin qui proposto sotto la categoria dell'«informale», il che — secondo l'A. — significa dare una «qualificazione» — alla tendenza generale che occupa l'arte contemporanea (p. 131). E questo rientra nelle possibilità di movimento date all'opera (movimento che è linguaggio dell'opera), che, anzi — in un settore — vengono ad essere l'opera medesima almeno nella misura in cui si parlava sopra di «movimento». Occorrerà quindi, nel caso dell'opera aperta, vedere che una possibilità infinita di scelte offre una possibilità infinita di interpretazioni e perciò di decisioni formative che riapriranno — di nuovo — una doppia serie di problemi (le «ragioni storiche» di tale scelta, le «possibilità di lettura», cfr. p. 136) dei quali il primo sarà il compito di una storia delle idee, mentre il secondo riporta il limite non all'opera in questione ma al «fruitore» della medesima, il cui limite — a sua volta — si manifesterà nella misura in cui egli presenta le possibilità contenute nell'«Informale» medesimo. Più oltre una nuova serie di rapporti di lettura verrà offerta dall'analisi mediata tra «opera e apertura delle sue letture» (p. 154). L'indagine fenomenologica riporterà alla persistenza dell'opera garanzia «delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica» (p. 161).

I saggi che seguono vogliono essere perciò la ricerca di una conferma d'ambito fenomenologico di quanto fin qui detto.

«Il caso e l'intreccio — L'esperienza televisiva e l'estetica» è il titolo del primo di questi (pp. 165-190). Si parla qui delle varie poetiche televisive mostrando come siano possibili espressioni «informali» nella ricerca dello stesso modulo di ripresa (il che porta perciò a costruire un nuovo linguaggio improbabile di carattere televisivo, improbabilità che viene a dare la libertà dell'evento contro i vari determinismi ambientali — è il caso offerto, ad esempio, nel modo di «costruire» da parte del regista una ripresa di un fatto di cronaca come una partita di calcio).

Ne «Lo Zen e l'occidente» (pp. 191-214) si mostra come «una caratteristica fondamentale sia dell'arte che della non-logica Zen sia il rifiuto della simmetria» (p. 197) con che è manifestata la «tendenza all'apertura» (p. 198) contenuta in questo particolare tipo di dottrina-costume. Se ne mostrano le notevoli influenze nei vari settori dell'arte oltre a cercare perfino legami con la «mistica» di Wittgenstein (ma qui pare che l'A. forzi leggermente). È infatti con l'identificazione di Zen a misticismo (p. 209 *passim*) che si dà possibilità a un numero notevole di paragoni. Ma più di tutto — e questo pare lo scopo di tale saggio — si mostra costantemente come anche questa voce entri, o come regista o come

attore, nel teatro generale — proprio perché tale — dell'« opera aperta ».

L'ultimo saggio (« Dalla Summa al Finnegans Wake — Le poetiche di Joyce — », pp. 215-361) compare quasi come opera a sé, ma si giustifica la presenza di esso nel volume proprio perché il Joyce è indicato dall'A. come una delle figure più rappresentative della « poetica dell'opera aperta », che in lui si mostra nel passaggio dall'« Ulisses » al « Finnegans Wake » ove « l'apparato linguistico si fa testimonianza di una condizione della cultura e al tempo stesso immagine delle relazioni possibili » (p. 323). Anzi, il progressivo variare delle poetiche nel medesimo autore offre all'Eco la possibilità di ripercorrere fenomenologicamente quanto affermato nei primi saggi del volume. Oltre che, si osservi, offrire a sua volta il metro di lettura — proprio quello dell'esclusione dei metri di lettura — di colui che diviene il simbolo dell'« opera aperta », Joyce, appunto.

ALESSANDRO CORTESE

EDITH STEIN, *Briefe an Hedwig Conrad-Martius*, München, Kösel, 1960. Un volume di pp. 89.

È una raccolta di diciotto lettere di Edith Stein che la Conrad-Martius ha ritrovato in mezzo ad altri documenti, miracolosamente scampati alle traversie della guerra. Segue il testo di una conferenza che la Conrad-Martius tenne alla Società per la Collaborazione tra Ebrei e Cristiani, e già pubblicata su « Hochland » (ottobre 1958) e in « Archives de Philosophie » (aprile-giugno 1959).

Alcune lettere sono del periodo in cui la Stein insegnava al Pädagogische Institut di Münster (1932/33); le altre sono state scritte dal Carmelo di Colonia negli anni 1933-1938; l'ultima lettera, di particolare valore documentario, è inviata dal Carmelo di Echt il 5 novembre 1940.

L'interesse di queste lettere sta nelle notizie che si possono ricavare sugli studi, le letture, i rapporti della Stein col mondo filosofico tedesco, anche nel periodo che era al Carmelo. Da Münster informa la Conrad-Martius che sta rivedendo la prima stesura della sua opera su *Akt und Potenz*, e accenna a divergenze di pensiero da lei riscontrate rispetto ai *Metaphysische Gespräche* dell'amica. L'informa pure che a Münster ha tenuto un corso su *La struttura ontica della persona e la sua problematica gnoseologica*, e un altro corso di *Antropologia teologica* (i manoscritti sono tuttora inediti).

La lettera del 31 ottobre 1933 ci fa sapere che l'attività filosofica della Stein è rimasta interrotta durante l'anno di noviziato presso le Carmelitane di Colonia, ma in quella del 15 dicembre 1934 apprendiamo che i superiori

desiderano che ella riprenda il suo lavoro in vista della pubblicazione. Chiede libri all'amica (specie le sue ultime pubblicazioni) e prevede che ben poco rimarrà della prima stesura dell'opera scritta a Münster, e che la Conrad-Martius aveva già visto.

Nel 1936 la Stein lavora ad una appendice sulla filosofia di Heidegger (purtroppo l'edizione tedesca di *Endliches und ewiges Sein* non comprende questa appendice, che rimane tuttora sconosciuta).

Esprime anche la speranza che la sua opera possa essere tramite ai contemporanei per accostarsi alla filosofia classica. Nel 1937 è pronto il primo volume di *Endliches und ewiges Sein*, comprendente i primi cinque capitoli, ma in una lettera dell'anno dopo si parla di crisi, di difficoltà per la stampa: l'autrice per la sua origine ebraica non vedrà pubblicata l'opera e riuscirà a correggere solo le prime bozze.

Qui termina la corrispondenza.

Nella conferenza di Hedwig Conrad-Martius, commossa rievocazione dell'ambiente di Gottinga, troviamo varie notizie interessanti sulla formazione filosofica delle due filosofe tedesche e sui loro rapporti con gli altri discepoli di Husserl, che rimasero strettissimi nonostante le differenze di ideologia e di religione. La Conrad-Martius testimonia che la Stein era una fenomenologa nata, dallo spirito aperto e chiaro. A proposito della conversione della Stein, osserva che il gruppo dei fenomenologi era naturalmente disposto dal genere di meditazioni alle quali erano consueti, a penetrare nel mondo cristiano, ad aprirsi alla trascendenza, sia pure in modo personale. Infatti avendo riconosciuto la possibilità di una realtà che ha in sé la pienezza dell'essenza, l'ambiente fenomenologico era per sé aperto ad accettare la trascendenza, la rivelazione, il divino e Dio stesso: donde ritorni e conversioni.

L'atteggiamento spirituale della Stein avrebbe qualchecosa del radicalismo assoluto proprio dello spirito israelita, come anche della fenomenologia, che vuole appunto essere una disponibilità spirituale verso le cose mettendo da parte pregiudizi e giudizi prematuri. *Endliches und ewiges Sein* è, secondo la Conrad-Martius, un esempio di questo atteggiamento di sottomissione alla realtà (*Sachlichkeit*) investigata con acume e audacia senza pregiudizi. Questa accettazione della realtà è rilevabile nella stessa vita della Stein, virilmente sottomessa alla sofferenza. Ella era spiritualmente pronta a questo: anche nell'opera su S. Giovanni della Croce rilevava l'autenticità dell'atteggiamento che assumono nei confronti del reale, adeguandosi ad esso, il fanciullo, l'artista, il santo, quasi volesse sottolineare che questo era il suo stile.

LUCIANA VIGONE