

OBERTI ELISA, *Estetica. Teoria dell'oggetto artistico come presenza evidenziata*. Milano, Marzorati, 1962. Un volume di p. 371.

L'elaborazione sistematica di una dottrina estetica dal punto di vista filosofico impone un compito duplice, relativo al contenuto e relativo alla forma della disciplina da edificare.

Il trattato offre quindi insieme una teoria dell'arte e la giustificazione del ruolo di tale dottrina nell'ambito del sapere in generale.

La localizzazione è importante in quanto stabilisce la formalità e quindi il metodo, le categorie, l'ambito, il significato dell'estetica.

L'autore segue una domanda chiara e consistente, frutto di un'esperienza palesemente personale e vissuta, onde sdegna gli accostamenti generici e non si accontenta di orientamenti estrinseci: in altre parole, sa quello che dice e quello che cerca, e — senza indulgere a timbri polemici — direi che questo è il segno di un'autenticità, che non troppo spesso ci viene offerta e che già di per sé pone il lavoro di E. Oberti in un vigoroso rilievo.

Grazie alla consapevolezza vissuta dell'esperienza estetica e dell'impegno critico, l'autore propone in partenza il tema, dalla cui analisi dovranno spiegarsi le tesi dottrinali, e tiene sicuramente fermo ad esso: l'oggetto artistico o l'opera d'arte.

La scelta, oltre ad essere naturale frutto dell'esperienza, ha il vantaggio di stabilire un riferimento iniziale di fatto, da cui muovere per un rilievo fenomenologico assolutamente libero. Viene rifiutata ogni presa di posizione aprioristica, che già dall'inizio chiuda il discorso in un sistema categoriale più o meno estrinseco, ma si attende dall'oggetto stesso la rivelazione di sé. Non viene in partenza fatta nessuna concessione a teorie già costituite in altri campi di intervenire avanzando delle ipoteche sul dato fenomenologico, siano esse teorie ordinate positivamente o siano limitazioni polemiche o critiche.

Il punto di partenza fenomenologico oggettivo scelto richiede per altro già in partenza di essere difeso da certe pregiudiziali soggettivistiche, assai operanti in campo estetico, che tendono a negare consistenza autonoma all'oggetto.

Vengono affrontate posizioni, quali quelle di M. Geiger, di N. Hartmann, di J. P. Sartre, di Conrad, di R. Ingarden e magari di E. Gilson, che variamente concedono alla tendenza soggettivizzante nei confronti dell'oggetto estetico.

La base di oggettività viene brillantemente assicurata da ipotetiche critiche e viene rivendicato il diritto della coscienza comune da cui potrà muovere l'analisi fenomenologica.

La libertà fenomenologica viene difesa anche dalle tesi che positivamente o negativamente assorbono già in partenza l'estetica nella metafisica.

L'autore non ritiene tale imparentamento impossibile o inutile, lo considera però accettabile solo al di fuori dell'estetica vera e propria, e propone un aggancio della teoria dell'arte alla prospettiva metafisica solo a ricerca ultimata.

L'indagine estetica si concentra quindi nella considerazione dell'opera d'arte ed è rigorosamente fenomenologica: qui sta il nucleo rilevante del contributo di E. Oberti, che sobriamente fa cadere discussioni mal poste e quindi incapaci di concludere.

L'opera svela all'analisi una serie di caratteri successivi. Il primo è la presenzialità o dattità sensibile che la costituisce appunto oggetto. Tra la molteplicità degli oggetti l'opera d'arte emerge in quanto manifesta una chiara intenzione conoscitiva.

La conoscitività artistica ha una peculiarità individuata dalla guisa del suo rimando intenzionale, che non sta fuori dall'opera stessa, bensì è l'opera stessa, la quale in tale guisa appare evidenziantesi.

L'unità inscindibile di forma e di contenuto conoscitivo nell'opera che si evidenzia è l'immagine concreta. L'immagine trova in sé stessa la sua compiutezza ed è libera da ogni riferimento ad un'altra realtà sia servendo ad essa in una inutile imitazione, sia ribellandosi ad essa in una inautentica astrazione.

L'opera d'arte implica quale struttura interna una presa di posizione rispetto al mondo: la quale ha luogo attraverso la guisa stessa con cui l'oggetto che sensibilmente si offre si evidenzia: nella maniera in cui l'oggetto appare sottolineantesi risulta la valutazione e semantizzazione che l'artista ne dà, non in un ambito occasionale o parziale, bensì totale, ossia inquadrando l'oggetto nella sua concezione del tutto.

L'opera d'arte è così un oggetto che, diversamente dall'oggetto empirico, presenta, oltre ad un significato parziale, una visione universale: il dato empirico e l'universalità sono indiscindibilmente uniti, sì che non sarebbe più possibile l'oggetto qualora uno dei due elementi non fosse simultaneamente presente. In questo modo la conoscitività artistica supera l'empiria e anche la semanticità scientifica e filosofica, in quanto appunto particolare ed universale sono in essa inseparabili.

Nell'opera artistica domina la datità sensibile, che, assunta nell'immagine, perde ogni materialità, contingenza e strumentalità per essere elemento indispensabile della parola con cui l'io dell'artista si espone nel rivelare la visione del tutto.

La persona e il mondo sono non già situazione storica e contenuto psicologico, bensì struttura ontologica ed esistenziale. L'opera si conclude in sé stessa, raccogliendo in sé stessa, come una monade, il suo io ed il suo cielo; in essa l'universale è immanente ed è insieme trascendente all'empirico che non meno indispensabilmente essa racchiude in sé stessa come sua carne.

Mentre il pensiero logico respinge nell'attuarsi la matrice sensibile da cui si astraе, il pensiero estetico si manifesta con un linguaggio che è la sensibilità stessa, realizzando nell'immediatezza ciò che sarebbe logicamente il lento cammino della mediazione.

Usando una facile metafora, dalla portata amplissima, parleremmo di verbo incarnato che vive nella carne e la fa vivere in sé.

Tutto questo l'autore però guadagna con un'analisi fenomenologica assai severa e non concede a spontanei agganci a tesi metafisiche che si offrono continuamente.

Anche di questa castigatezza metodica credo si debba rendere lode.

Istruttiva metodologicamente quanto culturalmente ricca e documentata è la lunga discussione intessuta con le posizioni metafisiche e antimetafisiche che intendono inquadrare il fatto artistico prima della sua adeguata rivelazione fenomenologica. L'attacco è offerto dalla annosa questione circa la natura del bello su cui i metafisici sono stati soliti centrarsi, dal neoplatonismo alle più recenti riprese del pensiero classico.

Attraverso una critica interna e una precisazione storica viene superata la nozione di bello come trascendentale dell'essere e mostrata una via di progressive crisi teoretiche, che trapassando dalla bellezza metafisica in sé stessa, concedendo ai temi non meno metafisici della creatività, della formatività e della persona, fluisce in una inevitabile confluenza nella ripresa fenomenologica.

Ad una analisi attenta mostrano una fondamentale inconsistenza le tesi antimetafisiche, nel vano tentativo di prendere posizione davanti all'arte da posizioni puramente logicistiche o semantiche: Carnap, Ayer, Richards, Langer, Morris sono i documenti di questa mentalità scienziata, incapace di affermare la dimensione umana del sentire.

Del resto anche una impostazione puramente fenomenologica, quale quella di Sartre o della *Entwirklichung* di N. Hartmann o della disponibilità di Ingarden, non risulta alla fine capace di serbare adeguato peso di concretezza all'opera d'arte, che viene vanificata in una strumentalità provvisoria a beneficio di una esperienza interiore del soggetto.

Rifutato è pure l'atteggiamento di coloro che come Kant o M. Heidegger intendono fare dell'arte non già una realtà in sé compiuta ma un elemento di raccordo sistematico o magari una via di indagine speculativa metalogica.

Lo scritto dopo tante difese metodiche conclude per altro con una pacificazione finale con la metafisica. Oltre che nel comune richiamo all'umano e alla totalità, arte e metafisica

condividono lo slancio verso la trascendenza, che adeguano ciascuna in conformità alla natura del proprio linguaggio.

L'estetica non rappresenta soltanto un preannunzio della dimensione metafisica, che potrà essere esplorata poi dalla mediazione logica, bensì entra già di per sé nell'essere che coglie in una totalità vivente concreta. L'estetica obertiana si inserisce così naturalmente nella prospettiva metafisica, pur serbando un punto di vista autonomo ed irreducibile, testimoniando la verità per cui nel mondo del pensiero non si ripercorre passivamente l'orma di altri pensatori bensì ci si incontra pensando attivamente.

Tra le grandi basi dell'analisi fenomenologica e del confronto metafisico che contengono l'arcata teoretica dello scritto, è situato un grande nucleo dedicato al rapporto dell'arte con le altre forme essenziali dello spirito umano: la socialità, la moralità, la religione.

La posizione obertiana in questo classico problema, qui raccolto sotto il titolo di « Impegno dell'arte », è assai limpida grazie alla felice impostazione oggettiva e alla nozione di compiutezza dell'immagine artistica.

L'opera d'arte non può naturalmente essere usata strumentalmente al servizio di altri ideali. bensì raccoglie in sé stessa pur una dinamica intrinseca che la rende vivente nel concreto, nelle dimensioni del mondo e della ex-posizione dell'io dell'artista, i temi ai quali l'artista è sensibile nel proprio *Erlebniss*.

La natura strumentale dell'opera fa sì che di questa problematica vissuta dell'artista venga compiuto un filtraggio per cui il materiale contingente attraverso la evidenziazione artistica si pone sul piano di un giudizio di valore, pur rimanendo nella concretezza.

Siamo dolenti di poter fornire una immagine soltanto approssimativa, forse sfasata, certamente sbiadita, di questo scritto veramente importante.

Preghiamo il lettore di una meditazione diretta. In un prossimo saggio su un altro volume dell'autore, *Contributi all'analisi estetica*, ci proponiamo un esame più minuto dei temi di discussione che sono confluiti nell'opera sistematica qui annunciata.

ANGELO PUPPI

EMILIO ESTIÙ, *Del arte a la historia en la filosofia moderna*. Instituto de Filosofia, Universidad Nacional de la Plata, 1962. Un volume di pp. 249.

Il libro dell'Estiù (autore di parecchi saggi filosofici ultimamente interessati soprattutto all'estetica e traduttore, fra altri, di Lessing, N. Hartmann, Kant, Heidegger, Jaspers), a parte il primo capitolo dedicato a Leonardo, esamina nei sette successivi la teodicea, la filosofia della storia, l'antropologia, l'estetica di un momento della cultura tedesca ed europea tanto ben caratterizzato genericamente, quanto poco indagato da un'analisi minuta e puntuale; comunque facente capo ai nomi di Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Kant; un momento — a cavallo dei due secoli — adoperantesi nello sfruttamento a fondo della mentalità illuministica, il quale — come forse sempre accade — condurrà a rompere i limiti entro cui tale mentalità amava definirsi. Rousseau superava l'illuminismo sottolineando fino ad estreme conseguenze l'idea illuministica della naturalità; e così Lessing e Herder introducono allo storicismo espandendo pure a lontane possibilità la concezione progressistica del secolo dei lumi.

L'Autore si propone di « mostrare come, in alcune direzioni della filosofia moderna, la meditazione sull'arte e sulla storia, cioè sulla creazione estetica e sul destino dell'uomo, costituisca un tutto unitario » (p. 7). E il lavoro è condotto, pertinentemente, su testi anche non dichiaratamente (specialisticamente) filosofici, e su autori che stentano ad entrare nelle storie « ufficiali » della filosofia (p. 35), perché non in possesso di un sistema: ma nonpertanto irrilevanti nella storia del pensiero, anche se le loro incursioni nell'ambito della metafisica abbiano