

Goethe: il paesaggio della Sicilia come spazio intermedio

di Silvano Tagliagambe*

1. Il filtro creativo: vedere la natura con gli occhi dell'arte

Il pensiero di Goethe è caratterizzato dalla specifica relazione da lui teorizzata tra il “particolare” e il “generale”, che, come sottolinea Cassirer:

è difficile trovare altrove nella storia della filosofia o delle scienze naturali. Goethe ha la ferma convinzione che non solo l'uno e l'altro siano strettamente connessi, ma che si compenetrino vicendevolmente. Il 'dato di fatto' e la 'teoria' non sono per lui due poli opposti: sono soltanto due espressioni e due aspetti d'una relazione unica ed indissolubile. [...] L'esperienza si deve muovere costantemente verso l'idea, questa verso l'esperienza, se si vuole che sia possibile una conoscenza della natura. Non ha senso domandare quale delle due abbia un maggior valore, se una sia superiore o inferiore all'altra. Qui non esiste che un semplice alternarsi¹.

È alla luce di questa specifica relazione che si possono comprendere passi come i seguenti: «Il particolare è eternamente subordinato al generale; il generale si deve eternamente adattare al particolare»²; il particolare rappresenta il generale «non come un sogno e un'ombra, ma come la manifestazione vivente e momentanea dell'imperscrutabile»³, per cui tra il secondo e il primo non c'è la relazione della sussunzione logica, ma quella della *rappresentazione simbolica*. Ecco perché «la

* Università degli Studi di Sassari.

¹ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV, Einaudi, Torino 1958, pp. 230-1.

² J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Max Hecker, Weimar 1907, XXI, n. 199.

³ Ivi, n. 314.

cosa più importante sarebbe di comprendere che ogni fatto è di per sé stesso teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale della cromatica. Non si cerchi che cosa stia sotto a tali fenomeni; essi stessi sono la teoria»⁴. Commenta Hegel:

Il senso del colore deve essere una qualità artistica, un modo peculiare di vedere e concepire i toni di colori esistenti, e del pari un lato essenziale dell'immaginazione riproduttiva e dell'invenzione. A causa di questa soggettività del tono del colore, in cui l'artista concepisce il suo mondo, e che rimane al contempo produttiva, la grande diversità di colorazione non è semplice arbitrio e maniera casuale di una colorazione, che in rerum natura non esiste in quel modo, ma è implicita nella natura stessa delle cose. Così, per es., Goethe racconta in *Poesia e verità* il seguente esempio calzante: "Quando (dopo una visita alla galleria di Dresda) ritornai dal mio calzolaio" – presso cui egli per capriccio aveva preso alloggio – "per far colazione, facevo fatica a credere ai miei occhi: infatti mi pareva di aver davanti un quadro di Ostade, così perfetto che il suo posto giusto sarebbe stato solo nella galleria. La disposizione degli oggetti, la luce, le ombre, la tinta brunastra del tutto, tutto quel che si ammira in quei quadri, lo vedevo lì nella realtà. Era la prima volta che in così alto grado notavo il dono, che dopo ho usato con maggiore consapevolezza, di vedere la natura con gli occhi di questo o di quell'artista, alle cui opere avevo poc'anzi prestato particolare attenzione. Questa capacità mi ha riservato molto godimento, ma anche ne è stato accresciuto il desiderio mio di dedicarmi con zelo di tanto in tanto allo sviluppo di un talento che la natura sembrava avermi negato"⁵.

Proprio questo è l'aspetto che ci interessa maggiormente. Ne scaturisce, infatti, un rapporto molto stretto tra attività fantastica e percezione visiva propriamente detta, attraverso il quale la prima colma le restrizioni della seconda dando luogo a un processo complesso, refrattario a sottomettersi a regole e a leggi. Ciò che chiamiamo "visione" di un oggetto qualsiasi, nel caso dell'esempio riportato da Hegel di un luogo, è in realtà il risultato di una convergenza di immaginazione, sensibilità, intelletto e memoria, di una sintesi tra processi fisici, processi fisiologici e processi cognitivi e creativi, mediante la quale si stabiliscono nessi tra livelli distinti che danno corpo a una specifica totalità. Come lo stesso Goethe scrive in *La teoria dei colori*:

Quando l'occhio percepisce il colore viene subito posto in attività, ed è conforme alla sua natura la produzione, tanto inconsapevole quanto necessaria, di un altro colore che con quello dato racchiude la totalità del cerchio dei colori. Ogni colore singolo stimola nell'occhio, mediante una sensazione specifica,

⁴ Ivi, n. 575.

⁵ G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, p. 947.

l'aspirazione all'universalità. Per cogliere questa totalità, per appagare sé stesso, l'occhio cerca, accanto a ogni spazio colorato, uno spazio incolore sul quale produrre il colore che viene richiamato. [...] Se quindi la totalità dei colori è offerta all'occhio esterno in qualità di oggetto, essa gli giunge ben accetta in quanto la somma della sua propria attività gli viene incontro come realtà⁶.

Questa totalità non è una banale composizione di parti: come rileva Hegel, nel passo dell'*Estetica* che abbiamo citato, e come osserva lo stesso Goethe nel brano di *Poesia e verità* che Hegel riporta, si tratta di un qualcosa che emerge nello spirito solo sulla base di un lungo apprendistato e di una faticosa esperienza e che è in qualche modo l'esito del passaggio dalla sfera naturale (la natura così come ci appare) nella sfera estetica (la stessa natura vista filtrata attraverso l'occhio dell'arte). Si tratta dunque di una totalità che si colloca al *confine* tra il mondo naturale e quello culturale, tra la realtà oggettiva e l'uomo, e che pertanto costituisce la *linea di demarcazione e di congiunzione a un tempo* tra due ambiti di fenomeni differenti. Una totalità che, proprio per questi suoi caratteri e questa sua specifica funzione, *ha una natura eminentemente simbolica*.

Anche a Palermo, nel corso del suo viaggio in Sicilia, Goethe prova una sensazione simile a quella da lui descritta in *Poesia e verità* durante una visita al giardino pubblico, vicino alla marina. Come scrive infatti il 7 aprile 1787:

ciò che dava all'insieme un fascino eccezionale era un'intensa vaporosità che si stendeva uniforme su ogni cosa, producendo un effetto così sensibile che gli oggetti, anche se distanti fra loro di pochi passi, risultavano uno dietro l'altro in nette tonalità azzurrine, tanto da perdere i loro colori reali, o quanto meno da apparire all'occhio intensamente inazzurati. Quale fantastico aspetto conferisce tale nebulosità agli oggetti lontani, alle navi, ai promontorii, è cosa che colpisce un occhio pittorico, perché permette non solo di distinguere bene le distanze, ma anche di misurarle; perciò godei sommamente una passeggiata verso l'alto. Ciò che si vedeva non era più la natura, ma una serie di quadri che un provetto pittore avesse ottenuti graduandone a una a una le velature⁷.

Ci troviamo così di fronte a una stretta e inscindibile relazione non solo tra particolare e generale, fissata nel concetto di totalità, ma anche tra natura e arte: pur divisi da un confine che non può essere cancellato

⁶ J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, il Saggiatore, Milano 1979, pp. 192-3.

⁷ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, Mondadori, Milano 2013, p. 267.

e che si presenta come linea di demarcazione imprescindibile, questi due ambiti sfumano però l'uno nell'altro, posti in reciproca relazione da un confine che in questo caso si presenta come interfaccia e ponte sottile di collegamento tra di essi.

Casi come questo evidenziano pertanto, a giudizio di Goethe, che i processi percettivi e cognitivi sono sempre il risultato dell'inserimento dell'oggetto verso il quale l'attenzione è diretta entro un *contesto*, che ne determina il *modo di lettura*. Di questo contesto entrano a far parte in modo determinante, oltre allo "sfondo" in cui l'oggetto medesimo è collocato, il soggetto con il bagaglio di conoscenze di cui dispone e il complesso di emozioni che accompagna la visione propriamente detta. Non è, ovviamente, necessario che questo contesto venga indicato in maniera esplicita: ma è la sua presenza a determinare "letture" diverse della stessa situazione o del medesimo processo. È un po' ciò che accade nel rapporto tra una qualsiasi figura e il suo sfondo: la fondatezza di ogni figura che cogliamo con lo sguardo è tale se essa è in grado di far emergere l'altro da cui si distingue ma al quale è indissolubilmente legata, e cioè lo sfondo, come proprio presupposto, e di individuare il confine tra l'uno e l'altra. In questo senso possiamo estendere il concetto di totalità anche alla relazione tra la figura e lo sfondo e tra un segnale qualunque e il contesto che, come si è appena detto, ne determina il modo di lettura e gli conferisce significato.

È importante sottolineare che questo contesto acquista una duplice valenza: da un lato è riferimento imprescindibile al soggetto che vede, con l'archivio di dati, informazioni e conoscenze di cui dispone; per l'altro è relazione, altrettanto inderogabile, con l'ambiente e con la rete di scambi in cui esso si articola. Nell'atto del vedere c'è dunque un duplice riferimento relazionale: da una parte, il rapporto con il contesto, che incide sul significato, dall'altro il passaggio attraverso il filtro costituito dall'universo interiore dell'osservatore dal quale scaturisce quella continua *ricomposizione* dell'*oggettivo* nel *soggettivo*, e viceversa, che arricchisce continuamente e integra l'informazione ricevuta e le conferisce quella specifica impronta legata al fluire della propria corporeità e alle reazioni *emotive* che esso determina.

2. Goethe: il colore come realtà di "confine"

Ecco dunque, presentarsi in modo chiaro in Goethe la duplice funzione della linea di confine, che interviene rendendoci consapevoli che ogni percezione minimamente complessa trae alimento e sostanza da

una doppia istanza psichica e dal duplice rapporto con la coscienza che, attraverso essa, si realizza.

Per chiarire ulteriormente questo duplice rapporto ci si può utilmente riferire al tipo di articolazione tra visibile e invisibile a cui si riferisce Goethe quando parla dei colori diottrici, vale a dire

quelli per il cui sorgere è richiesto un mezzo incolore, di modo che luce e oscurità, passando per la sua mediazione, esercitino la loro azione sull'occhio o su una superficie a esso posta dinanzi. È dunque necessario che il mezzo sia trasparente o per lo meno, entro certi limiti, translucido. Sulla base di queste condizioni dividiamo le manifestazioni diottriche in due classi, collocando nella prima quelle che sorgono con mezzi torbidi e translucidi, nella seconda quelle che risultano quando il mezzo è trasparente nel più alto grado possibile⁸.

La translucidità, ovvero quel grado di trasparenza di un corpo che consente di distinguere approssimativamente la forma, ma non i contorni, di un oggetto posto dietro di esso, è la condizione tipica delle realtà di confine, vale a dire di tutto ciò che, pur essendo estraneo alla coscienza, è tuttavia capace di entrare in un qualche tipo di relazione con essa, dimostrata dal fatto che è comunque in grado di far risuonare e produrre significati al suo interno, anche se, ovviamente, non in modo immediato, ma attraverso un prolungato lavoro di scavo e di approfondimento.

Questo tipo di spazio, essendo generato dalla tensione antinomica tra visibile e invisibile, tra finito e infinito, tra la realtà e le rappresentazioni che ne fornisce il soggetto conoscente, che è produttiva e creativa, non può essere elaborato attenuando, né, tantomeno, spegnendo questa tensione, che costituisce, come detto, una sorta di “riserva percettiva” dalla quale scaturiscono nuovi modi di vedere e di pensare che arricchiscono e approfondiscono di continuo la nostra percezione e concezione della realtà. Proprio per questo il rapporto tra i due estremi, visibile e invisibile, finito e infinito, realtà e sue rappresentazioni percettive e concettuali, non può essere posto in termini di “trasparenza” assoluta dell'uno rispetto all'altro.

Goethe è stato uno dei primi pensatori ad avere esplorato con grande attenzione e profondità la natura di quelle “realtà di confine” che si collocano in uno spazio intermedio, nel quale s'incontrano due opposti. E proprio in uno spazio di questo genere, com'è noto e come si è in parte già cominciato a vedere, egli colloca il colore, che abita, a

⁸ Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 51.

suo giudizio, la regione intermedia nella quale luce e oscurità s'incontrano. Tutta la sua teoria si fonda infatti sul presupposto che il colore non sorga dalla mescolanza di queste ultime – di principio impossibile – bensì solo ai loro confini.

Il colore nasce dunque *tra* la luce e l'oscurità, dalla tensione tra essi e dalla determinazione di questa tensione. La teoria dei mezzi torbidi è appunto formulazione di questa concezione: il chiaro tocca e si sovrappone allo scuro, lo scuro tocca e si sovrappone al chiaro. Sorgono così giallo e azzurro, le manifestazioni di colore ai confini tra bianco e nero, i rappresentanti della luce e dell'oscurità nell'ambito del colore dai quali il cerchio origina⁹.

Merito indiscusso di Goethe secondo Pavel Florenskij, matematico, filosofo, teologo e storico dell'arte russo, che ne fu grande estimatore, è stato quello di porre le basi della *psicologia dei colori*, vale a dire dello studio degli effetti generali di questi ultimi sullo psichismo, prodotti dalla loro percezione. Ciò ha permesso di chiarire che un certo colore diviene per noi il simbolo d'una idea determinata se e in quanto riesce a suscitare in noi qualcosa come il *presentimento* di questa idea, se cioè ci orienta verso di essa suggerendoci un qualsivoglia aspetto che le sia analogo. A questo proposito Florenskij ricorda come per Goethe tutti i colori si dividano in due gruppi, positivo e negativo: e questa suddivisione vale sia in relazione alla loro origine, sia con riferimento alle reazioni psichiche che suscitano. I colori dal lato del più sono il giallo, il più prossimo alla luce, il giallo-rosso (arancio), il rosso-giallo (minio, cinabro). Essi danno luogo a stati d'animo attivi, vivaci, tendenti all'azione. Quelli del lato del meno sono l'azzurro, che conduce sempre in sé qualcosa di scuro, l'azzurro-rosso e il rosso-azzurro. Essi dispongono a uno stato d'inquietudine, di tenerezza e nostalgia. Particolarmente interessante, secondo il filosofo russo, è l'analisi che nella *Teoria dei colori* viene proposta dell'azzurro: «Questo colore esercita sull'occhio un'azione singolare e quasi inesprimibile. Come colore è un'energia e tuttavia, trovandosi dal lato negativo è per così dire, nella massima purezza, un nulla eccitante. Esso è, nell'aspetto, una contraddizione composta di eccitazione e di pace»¹⁰.

Incisiva ed estremamente significativa è questa idea del “nulla eccitante”, strettamente legata all'altra, secondo la quale la natura specifica di questo colore sta nel suo essere una contraddizione che tiene

⁹ R. Troncon, *Goethe e la filosofia del colore*, in Goethe, *La teoria del colore*, cit., p. 231.

¹⁰ Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 189.

insieme e armonizza in un'unità due estremi come l'eccitazione e la pace. Questo nulla che eccita non è, ovviamente, il niente, una semplice assenza o mancanza, il non-ente che cancella l'ente, ma "il luogo proprio dell'immagine", ciò che «nomina il fatto per cui ogni presenza è una prospettiva, un aver da essere e un aver da interpretare»¹¹. Questa enunciazione, apparentemente oscura, si può più agevolmente comprendere se si tiene presente che l'intera varietà di colori del cielo è determinata, in primo luogo, da due principi: «l'energia della luce che illumina e la passività della materia che è illuminata, e perciò non assorbe la luce, cioè non lascia passare la luce oltre a sé»; ma, come appunto Goethe segnala, a questi due principi ne va aggiunto un terzo, «quello di cui solo grammaticalmente si può dire che sussiste, perché è il *nulla*, lo spazio vuoto, cioè una luce la cui intensità si immagini pari a zero – pura *possibilità* di splendore della luce, la quale, tuttavia, non c'è»¹².

La presenza di questo terzo principio, il nulla, evidenzia come nella totalità simbolica *venga condensato in figure il nesso di possibilità insito nelle cose*. Esso evita dunque che il simbolo venga ridotto a una sua manifestazione e interpretazione concreta, che l'immagine venga compressa nella dimensione dell'effettualità e richiama, di conseguenza, al fatto, sottolineato con efficacia da Sini, che

l'immagine è il linguaggio del *symbolon*. Come evento originario l'immagine è l'accadere della fessura, e perciò non è più visibile che udibile, non è gialla né rossa, gravida o acuta, ruvida o liscia ecc. [...] L'immagine, nel suo accadere originario, non è che la divisione che *perciò* unifica; la possibilità, cioè, che qualcosa sia infinitamente *lo stesso*. Lo stesso che nulla. E in quanto lo stesso che nulla, ogni qualcosa è lo stesso di ogni qualcosa, anche se non l'eguale¹³.

È proprio per questo suo carattere specifico, magistralmente colto da Goethe, che, secondo Florenskij, «il blu simbolizza l'aria, il cielo e, di conseguenza, la presenza della divinità nel mondo attraverso la mediazione delle sue opere, della sua energia»¹⁴. L'incorniciamento blu della

¹¹ C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 181.

¹² P. A. Florenskij, *Nebesnye znamenija (Razmyšlenie o simvolike cvetov) (Segni celesti – Riflessioni sul simbolismo dei colori)*, in *Ikonostas. Isbrannye trudy po iskusstvu (Iconostasi. Scritti scelti sull'arte)*, Mifril, Sankt Peterburg 1993, p. 311.

¹³ Ivi, p. 209.

¹⁴ P. A. Florenskij, *Stolp i utverzdenie istiny*, Pravda, Moskva 1990 (trad. it. *La colonna e il fondamento della verità*, Rusconi, Milano 1974, p. 552).

Sofija¹⁵, che si riscontra nell'icona che Florenskij analizza con particolare attenzione, quella della dedica della cattedrale di santa Sofija a Novgorod, consacrata nel 1052, non è dunque soltanto un emblema, il segno d'un altro mondo e della sua presenza, una formula algebrica che traduce quest'altro mondo in un diverso linguaggio, secondo lo schema semplificante: «Il cielo significa la Sofija; il cielo è blu; dunque è perfettamente lecito e giustificato accostare all'immagine della Sofija questo colore». Questo, secondo Florenskij, è proprio il tipo di impostazione di cui Goethe ci ha insegnato a diffidare. L'esempio, da lui ricordato, di quanto gli era accaduto nel giardino pubblico di Palermo e dell'incidenza dell'arte e dei quadri sul suo modo di vederne l'aspetto ci autorizza a proporre un diverso tipo di lettura:

“La Sofija è il vero Cielo; il blu interviene nei sentimenti o nelle esperienze che hanno a che fare con la Sofija medesima: di conseguenza, il blu è il simbolo naturale della Sofija e proprio per questo il Cielo, simbolo della Sofija, ci appare blu”. In breve, La Sofija non è rappresentata con una bordatura blu perché il cielo è blu, ma il cielo è blu per il fatto che la Sofija è contornata di blu¹⁶.

Questo capovolgimento di prospettiva è la condizione necessaria per comprendere la *simbologia dei colori* come espressione dello iato che sussiste tra il mondo sensibile e il mondo dell'invisibile e della persistente aspirazione a superarlo. Questa aspirazione trova un suo concreto appiglio nella determinazione del

valore simbolico, nel mondo extrasensoriale, di ciò che è equivalente al risultato della correlazione dei principi dell'essere sensoriale. “Dio è luce”. Dio è luce, e questo non in senso edificante, ma come giudizio di una percezione, spirituale, ma concreta, immediata percezione della *gloria* di Dio: contemplandola, noi vediamo un'unica, incessante, indivisibile luce¹⁷.

Da questa definizione di Dio come luce scaturisce «l'indicazione di quest'ultima come tale, come sottolineatura puramente analitica della

¹⁵ Ricordiamo che per Vladimir Sergeevič Solov'ev, filosofo, teologo, poeta e critico letterario russo, il quale svolse un ruolo assai significativo nello sviluppo della filosofia e della poesia russa della fine del XIX secolo, in particolare di quella simbolista (Belyj e Blok soprattutto), la Sofija è l'Anima del mondo, ipostasi dell'eterno femminile, l'unica che può riconciliare la Terra e il Cielo. Essa è la portatrice dell'amore del Mondo, divino e perfetto, che si esprime nell'insieme di amori individuali e può essere percepita, attraverso l'amore verso una donna.

¹⁶ Florenskij, *Stolp i utverždenie istiny*, p. 571.

¹⁷ Florenskij, *Nebesnye snamenija*, cit., pp. 312-3.

sua integrità», come assenza di impurità e di limiti. «In rapporto ai colori noi definiamo allora la luce come *bianca*» proprio per sottolineare questa assenza di impurità, il fatto che essa non contiene nessuna tenebra perché «ogni tenebra è stata da lungo tempo vinta, superata ed illuminata»¹⁸.

Soltanto l'affievolirsi, il peggiorare, l'essere ostacolata o limitata o diminuita, dell'energia pura della luce, a causa di una passività che le è estranea potrebbero far diventare la luce [...] luce parziale, tendente verso una parte o un'altra, verso l'una o l'altra parte della gamma cromatica. In questo ambiente passivo, nel suo più fine e delicato manifestarsi si trova una *creatura*, non una rozza creatura terrestre, tale da turbare in modo brutale la spiritualità della luce, ma la più fine ed elevata delle creature, quella, per così dire, originaria, che funge da ambiente che aggiunge alla luce valenza cromatica. Questo pulviscolo metafisico si chiama Sofija. Non è la luce stessa della Divinità, non è la Divinità in persona, ma non è neppure ciò che noi abitualmente definiamo creatura, non è la rozza inerzia della materia, non è la sua rozza impermeabilità alla luce. Sofija sta per l'appunto sul confine ideale tra l'energia divina e la passività del creato: essa è tanto Dio quanto non Dio, è tanto creatura quanto non creatura. Di essa non si può dire né "*si*" né "*no*"; non nel senso di un rafforzamento per antinomia dell'uno o dell'altro, ma nel senso della sua estrema capacità transitiva tra l'uno e l'altro mondo¹⁹.

Ecco perché e in che senso la valenza cromatica è importante per stabilire il significato in cui questa creatura è assunta. Raffigurarla come *azzurra* o *viola* o *blu* indica che la si contempla «come *opera* della creazione divina, come primo coagulo dell'essere, relativamente indipendente da Dio, come tenebra di un nulla, che avanza incontro alla luce, cioè contemplata *a partire da Dio* in direzione del nulla». Vederla come *rosa* o *rossa* significa considerarla, al contrario, «come forza di Dio che si avvia a superare l'oscurità, cioè contemplata *a partire dal mondo* in direzione di Dio, [...] come immagine di Dio per la creatura, come manifestazione di Dio sulla terra, come quell'«ombra rosata» che Vladimir Solov'ëv adorò»²⁰.

Goethe con la sua *Teoria dei colori* ci ha pertanto fornito, secondo Florenskij, la decisiva chiave d'accesso a questo spazio intermedio, la cui progressiva conquista ci consente di costruire la mediazione delle connessioni tra i due mondi in cui si disloca e si articola la nostra esperienza spirituale e culturale. E l'importanza decisiva, nella sua elabora-

¹⁸ Ivi, p. 313.

¹⁹ Ivi, pp. 313-4.

²⁰ Ivi, pp. 314-5.

zione, di questo spazio e degli strumenti concettuali che a esso si raccordano e si riferiscono è ulteriormente confermata da questo brano:

Diottrici

Per vedere si richiede:

lontananza,

spazio intermedio,

spazio,

non assolutamente vuoto,

aria,

trasparenza.

L'oggetto non si vede immediatamente.

Mezzi:

gassosi; corporei: fluidi, solidi.

Trasparenza relativa dei mezzi.

Indipendente dallo spessore di spazio che occupano.

Aria. Acqua. vetro.

Con un certo spessore, appannati.

Poi soltanto diafani.

Infine opachi.

Mezzi veramente appannati.

Semitrasparenti.

Diafani, già come lastre e lamelle²¹.

3. *Il "contributo siceliota alla storia del pensiero greco"*

Perché Goethe spinge l'ammirazione per la Sicilia e il suo paesaggio fino al punto di giungere ad affermare, in modo piuttosto impegnativo, che «l'Italia, senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto»²²?

Una prima risposta la possiamo trovare in un breve quanto incisivo contributo di Carlo Diano²³ nel quale viene sottolineato:

il contributo della Sicilia alla storia del pensiero greco, e, se questa è la matrice dalla quale non possiamo separarci senza negare la nostra natura di esseri razionali, alla storia del pensiero umano: Empedocle e Gorgia. Due giganti, e l'uno e l'altro collegati con la Magna Grecia, con Crotone ed Elea. Ed è nel quadrilatero di Crotone ed Elea, di Agrigento e Leontini, che vengono poste

²¹ J. W. Goethe, *Ottica*, in *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Boringhieri, Torino 1958, pp. 272-3.

²² Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 280.

²³ C. Diano, *Il contributo siceliota alla storia del pensiero Greco*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Vicenza 1968, pp. 288-301.

le basi ontologiche e logiche della problematica nell'ambito della quale il nostro pensiero ancor oggi si muove. Crotone ed Elea: Pitagora e Parmenide, e Parmenide è da Pitagora²⁴.

Per quanto riguarda il nostro discorso l'attenzione va concentrata su Empedocle, perché a lui si deve la prima teoria dei colori,

ed è sul colore, come illusoria apparenza dell'essere, colore che nella parola si manifesta come ritmo e come suono, è su di esso che Gorgia fonda la sua teoria dell'arte come ἀπάτη o inganno. Non era una teoria nuova: era già nell'ottavo libro dell'Odissea e nell'Inno ad Ermete, ma come poetica di una determinata sfera divina ed umana, quella contraddistinta dalla μήτις che in sé riunisce la sapienza pratica e tecnica, e connesse con l'una e con l'altra la menzogna e la frode. Contro di essa era la poetica della pura teorèsis e del vero, e come l'una è opposta all'altra in Omero e nell'Inno ad Ermete, così lo è in Pindaro. Ma in Gorgia l'ἀπάτη si pone come teoria assoluta dell'arte, e come poetica di quella delle forme della poesia che in sé le riassumeva tutte, e voglio dire della tragedia. La quale, egli diceva, "è un inganno, in cui chi inganna, è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare, è più sapiente di chi non è ingannato". Ora il punto è questo: se l'arte è inganno, non lo è come menzogna dell'artista, ma perché la realtà stessa è inganno. Questo inganno, o ψεῦδος, è ontologico e non psicologico, è lo ψεῦδος dell'"è" che può essere "è", "non è" ed "è e non è" insieme, e in sé non è nulla: l'inganno appunto di un'esistenza a cui l'essenza è legata solo dall'accidente. E da esso può nascere tanto la commedia che la tragedia. Ne segue che la parola, perduta ogni distinzione di vero e falso, non può agire più come segno logico, ma solo come strumento psicologico, in un gioco di suoni che allettano e di parvenze che operano sulla parte irrazionale dell'uomo e ne sollecitano gli affetti. Di qui la teoria e la tecnica retorica e stilistica con la quale Gorgia stupì i suoi contemporanei, e che, per le premesse da cui muove, è qualche cosa di più di un fatto letterario.

E qui per chiudere voglio dire una cosa. Il senso dell'essere che guidò come un istinto Gorgia, è per eccellenza proprio della Sicilia. Da essa nasce il prodigioso senso del colore e tutto quel che di magico e d'irreale è nella sua arte. Nell'antichità creò la commedia. Era riserbato ai tempi nostri che esso si esprimesse come tragedia: una tragedia chiusa e senz'esito, che come confine ha il nulla, la tragedia che è al fondo dell'arte di un Verga, di un Pirandello, di Tomasi di Lampedusa, come struttura stessa dell'esistenza, indipendente dall'azione, e però senza salvezza²⁵.

Per comprendere il senso di questo passo, tanto denso quanto cruciale, bisogna fare un passo indietro, tornando alla distinzione tra "evento" e "forma" teorizzata e proposta da Diano. L'evento è sempre puntua-

²⁴ Ivi, p. 289.

²⁵ Ivi, p. 301.

le e individualizzato, costituisce un vissuto, non un pensato, proprio quel vissuto riferito al soggetto esperiente e all'accadimento specifico di qualcosa qui e ora, cioè in un presente determinato e irriducibile ad altri istanti del tempo, che la descrizione fisica del mondo espunge dal proprio orizzonte teorico. Come scrive Diano in una lettera a Pietro de Francisci, pubblicata nel fascicolo III del luglio-settembre 1953 del "Giornale critico della filosofia italiana", e ripubblicata in appendice a *Forma ed evento*,

evento è preso dal latino, e traduce, come spesso fa il latino, il greco *tyche*. Evento è perciò non *quicquid èvenit*, ma *id quod cuique èvenit*: ὃ τι γίγνεται ἐκάστω, come scrive Filemone, ricalcando Aristotele. La differenza è capitale. Che piova è qualcosa che accade, ma questo non basta a farne un evento: perché sia un evento è necessario che codesto accadere io lo senta come un accadere per me. E però, se ogni evento si presenta alla coscienza come un accadimento, non ogni accadimento è un evento. [...] Di evento, dunque, non si può parlare se non in rapporto a un determinato soggetto, e dall'ambito stesso di questo soggetto. [...] Come *id quod cuique èvenit* l'evento è sempre *hic et nunc*. Non v'è evento se non nel preciso luogo dove io sono e nell'istante in cui l'avverto. [...] Da quello che precede è chiaro che non sono l'*hic et nunc* che localizzano e temporalizzano l'evento, ma è l'evento che temporalizza il *nunc* e localizza l'*hic*. E l'*hic* è in conseguenza del *nunc* perché è come interruzione della linea indifferenziata e non avvertita della durata – e cioè dell'esistenza come esistenza vissuta – che l'evento emerge e s'impone, ed è per essa e in essa questa interruzione che l'*hic* è avvertito e si svela²⁶.

L'evento che capita a qualcuno, dunque, opera in modo da rompere l'omogeneità dello spazio, ritagliandolo e differenziandolo, e da congelare e condensare il tempo in un singolo istante; dall'altro lato, però, esso dipende dall'intero universo ed è connesso indissolubilmente alla totalità dello spazio e del tempo, perché gli eventi sono nel tempo e si legano l'uno all'altro e fanno catena, formano un tutto e ciascuno di essi ha un senso e un fine solo nella connessione con gli altri.

Ogni evento, perdendo la sua accidentalità, si inserisce nella ferrea catena provvidenziale del destino, di una necessità logicamente intesa, riscontrabile ovunque e senza eccezioni. Cade così la linea di demarcazione tra l'*hic et nunc* e l'*ubique et semper*. La *tyche* è solo un evento isolato di cui s'ignora la causa. Ma questa indubbiamente esiste e pertanto l'evento deve avere per forza un significato²⁷.

²⁶ C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 70-1.

²⁷ Ivi, p. 13.

L'*evenit* proviene da una periferia spazio-temporale, da una totalità cosmica alla quale, pur staccandosi da essa, rimane legato, «la prima definizione che noi abbiamo di questa periferia è l'ᾠπεριον περιέχον che Anassimandro e i teologi greci identificavano col 'divino', e da cui facevano 'governare il tutto'. E l'intera grecità ne mantiene il concetto»²⁸. «Eternità e trascendenza in senso proprio sono di quell'assoluto 'comprendente' che è il *periechon* e di quell'assoluto polo che è l'Uno, 'là ve s'appunta' – come dice Dante – 'ogni ubi ed ogni quando', e che pertanto sono sempre in relazione con l'*hic et nunc* di quel *cuique*, che 'io stesso sono'»²⁹.

Attorno a ogni singolo evento si apre quindi l'infinità del *periechon*, il «senza limiti», un principio divino, immortale e indistruttibile, quella *dynamis*, come sinonimo di *enèrgeia* che assume nell'età ellenistica un senso che è specifico del «sacro».

La reazione dell'uomo a questo emergere del tempo ed aprirsi dello spazio creatogli dentro e d'intorno dall'evento, è di dare a essi una struttura e chiudendoli dare norma all'evento. Ciò che differenzia le civiltà umane, come le singole vite, è la diversa chiusura che in esse vien data allo spazio e al tempo dell'evento, e la storia dell'umanità, come la storia di ciascuno di noi, è la storia di queste chiusure. Tempi sacri, luoghi sacri, tabù, riti e miti non sono che chiusure d'eventi³⁰.

All'estremo opposto rispetto all'evento così inteso sta la «forma», la quale

è ciò che i Greci da Omero a Plotino chiamarono *eidos*, ed *eidos* è la «cosa veduta», e assolutamente veduta. Ciò che la caratterizza è l'essere «per sé» (καθ' αὐτό). Solo essa è per sé, e quello che è lo è in sé stessa e per sé stessa ed esclude la relazione. Come tale esaurisce la sua essenza nella contemplabilità: tutto quello che essa è, è contemplabile, e ciò che in essa non è contemplabile, non è. Delle forme invece che l'uomo dà all'evento, nessuna è «per sé», esse sono sempre per l'altro (κατ' ἄλλο τι) e «in vista dell'altro» (ἐνεκα τινος ἄλλου). E non s'intendono che nella relazione. Come forme sono anch'esse contemplabili, ma la contemplabilità non esaurisce la loro essenza, è solo un mezzo per attingere ciò che in esse non appare, e che per sua natura esclude ogni contemplabilità e può essere solo vissuto: sono *symbola* e non *eide*, forme eventiche e non le «forme»³¹.

²⁸ C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 15.

²⁹ Ivi, p. 64.

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ Ivi, pp. 21-2.

Dunque «la forma è assolutamente e per eccellenza speculare e assolutamente identica»³².

Sempre speculare con se stessa e quindi irrelativa all'altro la compar-
sa della forma segna un autentico “rovesciamento di prospettiva”: da una
concezione nell'ambito della quale la *relazione* viene considerata la moda-
lità primitiva ed equipollente del reale a un pensiero “oggettivante”, ac-
centrato sulle idee di sostanza e di proprietà come qualcosa di intrinseco
a essa. Nei *Quaderni preparatori per Forma ed evento e Linee per una feno-
menologia dell'arte* Diano si sofferma sulle seguenti definizioni di forma:

Köhler:

“forma significa un tutto delimitato” “ogni volta che un processo si distribui-
sce conformemente alla costellazione di condizioni data in tutto il suo campo
e si ordina da sé, si tratta di un caso che appartiene al regno della psicologia
della forma” –

Wertheimer:

“Le forme sono strutture integrali (*ganze*) il cui comportamento non è de-
terminato dal comportamento degli elementi singoli che le compongono, ma
dalla natura intrinseca dell'insieme”.

“Un insieme è una somma di parti o pezzi unicamente qualora esso possa
venir costruito con tali parti o pezzi, e precisamente di uno accanto all'altro,
senza che in seguito alla configurazione una delle parti si modifichi”.

Koffka:

“L'organizzazione è il processo che conduce alla forma. Questa determina-
zione non basterebbe per definire la forma se non le si incorporasse il modo
dell'organizzazione: e precisamente quello che è espresso dalla legge della
pregnanza.

Questa organizzazione è l'opposto diametrico di distribuzione casuale”.

Matthaei:

“Nel nesso strutturale di una forma l'intero e le sue parti si determinano re-
ciprocamente e le parti non sono collegate indipendentemente dal tutto ma
impongono all'insieme l'impronta della loro articolazione (*Gliederung*)”.

Petermann:

“forma è una struttura integrale subtotale in seno alla totalità del nostro cam-
po percettivo”.

Così come appare per la prima volta nel mondo greco, di cui è un pro-
dotto esclusivo, il senso della realtà come forma è caratterizzato da una
rottura con il tempo e una apertura allo spazio, alla visibilità non solo
fisica, ma anche mentale, alla figura immobile e percepita dagli occhi e
all'*eidōs-idea* immaginata o pensata.

³² Ivi, p. 29.

Per trovare la forma che sia fine a sé stessa, bisogna risalire ad Aristotele, e prima di lui a Platone. Ma Platone la stacca dalla terra, e poiché non sa decidersi a toglier senso all'evento, la vanifica nel numero e nella teologia dei Misteri. Aristotele dunque: e che cos'è la forma per Aristotele? [...] è "la cosa veduta". Nel fatto il conoscere è un vedere, dal grado più basso rappresentato dal senso, e il senso per eccellenza è la vista, al più alto costituito dall'intelletto. L'intelletto, il *nous*, è un occhio, l'occhio dell'anima, come l'aveva chiamato Platone, e vede l'universale, laddove gli occhi del corpo sono limitati al particolare. E come questi hanno bisogno della luce, così anche l'intelletto, e gli è data da un altro intelletto ch'è in esso e che opera alla maniera del sole. Gli occhi vedono i corpi, li vedono come figure, e ne trasmettono l'immagine alla fantasia, una facoltà che sta di mezzo tra il senso e l'intelletto: in questa immagine l'intelletto vede l'universale: ciò che per gli occhi era figura, qui diventa forma, εἶδος in senso pieno. Ora qui è il punto. Che differenza passa tra la figura e la forma? Quella che passa tra il particolare e l'universale, risponde Aristotele. Ma che significa universale, quando la forma è altrettanto visibile quanto la figura? Perché si corre il rischio di slittare nell'astratto e di concepire la forma come specie. È un rischio al quale Aristotele non s'è sottratto. Ma non è lì la sua esperienza vera. Egli si era formato alla scuola di Platone, e come Platone era greco, e il Greco, in ciò che lo distingue, è questo: il senso della realtà come forma: un grande occhio aperto sul mondo e che ne proietta le immagini nell'eterno³³.

Apparsa dunque per la prima volta in Grecia, questa idea della forma successivamente si perde, e poi riappare nel Rinascimento in Toscana, e, come la prima volta, permette il sorgere della scienza, la seconda ne rende possibile la ripresa. «Oggi essa sarebbe interamente perduta, se non fosse per quella astrazione che ne è conservata dalle scienze, di cui come principio d'identità costituisce la base»³⁴. Ed è un vero e proprio atto di creatività, un'ipotesi audace, dato che

è un'illusione il credere che la sostanza di Aristotele sia ricavata dall'esperienza. L'esperienza non dà che accidenti, e cioè eventi, e lo stesso Aristotele insegna che l'induzione non arriverebbe mai all'universale, se questo non fosse già nell'intelletto. La forma non si deduce e non si induce: è o non è. E perciò ha valore di categoria, e l'altra è l'evento, e tra loro sono irriducibili: tutti i tentativi fatti nella storia del pensiero per ricondurli a un unico principio, sono andati falliti, a partire da Platone, che riconfermando l'antinomia dell'*Alètheia* e della *Doxa* rivelata da Parmenide, ne denunciò alla fine l'impossibilità³⁵.

Le due categorie di forma ed evento riflettono anche due atteggiamenti opposti nei confronti del tempo: la parola latina *forma* traduce, come

³³ Diano, *Forma ed evento*, cit., p. 50.

³⁴ Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, cit., p. 33.

³⁵ Ivi, pp. 33-4.

si è visto, dal greco due termini: “μορφή” forma visibile, e “εἶδος” forma astratta. «La forma è la configurazione visibile del contenuto» con questa affermazione del pittore Ben Shahn, Arnheim inizia il capitolo “Forma” della sua opera *Arte e percezione visiva*³⁶ (in cui la comprensione dei significati generati dalle due parole greche è inequivocabile). Arnheim scrive che “quando si percepisce la configurazione la si prende, consapevolmente o no, come rappresentazione di qualche cosa, e quindi come forma di un contenuto”, associando quindi alla definizione di forma il concetto di configurazione la quale però “non si percepisce mai come forma di una sola cosa particolare, ma sempre di un genere di cose”. È proprio su questa dualità di significati che ruotano tutte le “storie” della forma.

L'evento, al contrario, è saldamente radicato nel tempo: proprio per questo, rispetto alle forme, privilegia il movimento che le struttura, che è all'origine di esse e ne è la genesi, secondo il procedimento ben esplicitato da Klee, che nel suo scritto *La confessione creatrice*³⁷ osserva che un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo. Altrettanto allorché una linea, movendosi, diventa superficie, e lo stesso per il movimento da superfici a spazi. Nell'opera di questo artista, non a caso, a farsi soggetto sono il processo di formazione della forma e la temporalità dell'opera, il cui carattere è determinato dal movimento.

Se dunque la forma ferma il tempo e crea spazio, l'evento è l'espressione del processo dinamico che struttura le forme, dello spazio temporalizzato teorizzato nelle sette invarianti di Bruno Zevi, «...la vita è sempre investita da eventi; si tratta di graduarne il dinamismo, ma in nessun caso lo si può ridurre a zero...»³⁸.

L'esemplificazione più semplice e immediata dell'antitesi tra forma ed evento ci è offerta, secondo Diano, dai due poemi di Omero: l'eroe dell'*Iliade* è un eroe della forma e perciò della cristallizzazione, della forza; l'eroe dell'*Odissea* è un eroe dell'evento e perciò dell'intelligenza: perché la forma non è mediabile, ma l'evento è tutto nella mediazione. Achille ed Ulisse sono gli eroi eponimi della forma e dell'evento, le due anime della Grecia e tutta la storia della Grecia è la storia di queste due anime.

L'eroe dell'*Iliade* è un eroe della forma e, come tale, della forza. Perché tra forma e forza non possono esservi altri rapporti che di forza. La forma è un

³⁶ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2000.

³⁷ P. Klee, *La confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004.

³⁸ B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973.

assoluto che esclude la mediazione. Rapporti di forza, ma questa forza non è la forza bruta, che ha il principio e il fine fuori di sé, come tutte le forze che sono nella natura, e rientra nell'evento, è la forza dell'azione che ha il suo fine in sé stessa, la forza che è proprio della forma. Che, nei suoi effetti è materiale quanto l'altra, ed è Βία, nel principio da cui promana, è Κράτος ed è *maiestas*. *Kratos* e *Bia* sono in Esiodo paredri di Zeus e nel *Prometeo* di Eschilo i suoi ministri³⁹.

Al contrario l'eroe dell'*Odissea* è un eroe dell'evento e, come tale, dell'intelligenza.

perché la forma è immedicabile, ma l'evento è tutto nella mediazione. Ed anche qui bisogna distinguere, perché, come la forza della forma è nel suo principio *kratos* e non *bia*, così questa intelligenza è μῆτις e non νόος, un'intelligenza che calcola, non contempla, e non è inattiva, ma fa: non ha altro fine che fare. È l'intelligenza che più tardi sarà detta σοφία e φρόνησις, ζῶνεις e γνώμη, che Aristotele definirà, in opposizione all'intelletto e alla scienza, come facoltà del calcolo e del raziocinio, e chiamerà το λογιστικόν, riprendendo, senza saperlo, nel nome l'idea a cui l'etimologia di *metis* rimanda, e che è quella di misurare. E come il raziocinio, quale comune principio dell'attività pratica e poetica, si specifica nella "prudenza" o φρόνησις e nell'"arte" o τέχνη – che non è l'arte quale l'intendiamo noi, che dai Greci è detta "musica" e rientra nella forma, ma la tecnica –, e la prudenza, a sua volta, cade sotto il medesimo genere della πανουργία o furberia, altrettanto è della metis, ed Ulisse che ne è l'eroe, è insieme prudente, furbo, e artefice. E innanzi tutto, quanto alla prudenza, egli è Διὶ μῆτιν ἀτάλαντος, "pari a Zeus nella metis", ma in più – quel che Zeus non è mai – è πολυμήτις, "dalla metis molteplice", e, in quanto tale, per una parte è ποικιλομήτις, d'una metis che "muta sempre di colore", e, per l'altra, πολυμήχανος, "ricco d'espediti", e cioè di τέχνη. Quando si presenta ad Alcino, la prima cosa ch'egli menziona, sono i suoi inganni: per uno dei suoi inganni, e non per la sua aretè, è πολίπορθος, "eversore di città". Quanto alle arti, non c'è arma o arnese ch'egli non maneggi, e sa fare di tutto, dalla zattera sulla quale parte dall'isola di Calipso, al letto in cui dorme⁴⁰.

In Ulisse, l'eroe dell'apparire, dell'astuzia, dell'intelligenza, dei compromessi e delle finzioni, dei travestimenti e dello sfruttamento di ogni risorsa della tecnica, la prevalenza dell'evento rispetto alla forma frazionata l'esperienza, ne pone in rilievo la discontinuità, la riduce a una serie di frammenti tra loro disgiunti, a partire dai quali si innescano sequenze continue provvisorie e di breve durata, come ben chiarisce Diano:

Spazio e tempo, luce e ombra, nell'unità dialettica del continuo; colore, l'illusoria visibilità del continuo, nell'atmosfera liquida e inquieta di cui si avvol-

³⁹ Diano, *Forma ed evento*, cit., p. 58.

⁴⁰ Ivi, p. 59.

ge l'evento, e nella quale ogni apparizione è possibile, ogni miracolo è reale: metamorfosi e magia. È l'atmosfera in cui Ulisse si muove, l'atmosfera in cui vivono i mostri ch'egli combatte, le dee delle magiche seduzioni delle quali si difende, i Feaci traghettatori non sai se d'uomini o di anime, l'atmosfera che egli crea al suo arrivo nella sua isola e intorno alla sua casa profanata. E però assume tutte le forme, come il Proteo del suo mare, a cui è dischiuso il segreto di tutti gli eventi, e, come l'Athena che lo guida, è sempre travestito, e sopporta sotto le spoglie di un mendicante le risa e le percosse dei Proci⁴¹.

Se dunque nella forma l'essere e l'esser visto coincidono, e la figura

è tutta alla superficie, su un unico piano, la frontalità e la "veduta unica" della plastica arcaica e classica, per cui Achille lo si vede sempre di fronte, "quadrato", come le statue del Canone di Policletto, Ulisse, proprio perché è sempre altro da quel che appare, lo si vede sempre "di sbieco", *πολύπλοκος*, "tutto scorsi e spire", come il polipo della brocchetta minoica di Gurnià e della similitudine di Teognide: *πολύπλοκος* e *πολύτροπος*, mobile e presente per tutti i trecentosessantagradi del cerchio, nelle quattro dimensioni che riappariranno con Lisippo nell'età ellenistica, quando la forma cederà all'evento, e lo spazio, di nuovo fatto esterno, si fonderà ancora col tempo, e venerà d'ombre la luce⁴².

Sulla base di questa distinzione tra evento e forma e della sua esemplificazione con il riferimento ai due eroi che ne costituiscono la rappresentazione più efficace risulta agevole capire che, se si separa una forma dall'essere col quale s'identifica e se ne fa un *possibile*, aprendogli intorno la periferia infinita che nel vissuto abbraccia tutto il tempo e tutto lo spazio, la parola perde la sua relazione con il significato, smarrisce la sua faccia interna, da segno regredisce a significante che si manifesta come ritmo e come suono. Ne consegue che

immediatamente quella forma viene presa dallo spazio esterno e si scioglie in colore. Un mondo come quello di Ulisse e dei Feaci non può essere se non colorato. La plasticità è in netta contraddizione con esso. [...] Pensate all'incontro di Ulisse e di Nausicaa. Il poeta non descrive, narra, con arte estremamente sobria, e i discorsi prevalgono sulla narrazione. Ma quale miracolo! Noi sentiamo il mare e il cielo senza vederli, siamo presi nella magia del colore, di cui ogni parola è costituita, senza poter dire che esso sia qui e non lì. Solo una analisi di dettaglio può sviluppare quello che io accenno richiamandomi ai ricordi di ciascuno. E il poeta ne ha coscienza, e nel suo linguaggio simbolico ci dà la chiave stessa di ciò che egli sente e vive. La palla di porpora del gioco di Nausicaa, quella che lanciano in alto i due suoi fratelli, afferrandola prima di toccare coi piedi la terra, sono il simbolo e l'emblema stilistico dell'arte che

⁴¹ Ivi, p. 64.

⁴² Ivi, p. 63.

a quel mondo è propria. E come c'è il colore e c'è l'atmosfera, c'è anche la musica, intima anch'essa, sottesa alla parola e alla rappresentazione, dimensione esistenziale più che forma isolabile e definita; la danza non ne è che il segno esterno⁴³.

Non è allora strano, anzi è del tutto naturale, che nella Sicilia di Gorgia, nella Sicilia che incarna e rappresenta per eccellenza il distacco della forma dall'essere, dell'essenza dall'esistenza, ed è aperta per questo da sempre alla logica dell'evento, della totalità cosmica, dell'*ἅπειρον περιέχον*, della periferia che abbraccia tutto il tempo e tutto lo spazio, sia nata con Empedocle, un greco di Agrigento, la prima teoria del colore come parte della spiegazione dell'esperienza. Dopo aver dato una soluzione al dilemma tra la mutabilità e l'essere postulando che tutte le cose del mondo siano composte da quattro elementi fondamentali e immutabili: acqua, terra, aria e fuoco, i quali, unendosi e separandosi, formano la realtà complessa e mutevole che osserviamo egli, nel frammento 71, afferma che, oltre che dalla forma, le cose sono caratterizzate anche dal colore, e che due dei quattro elementi fondamentali sono colorati. Il colore del fuoco è il bianco, il colore dell'acqua è il nero. Il sole, per esempio, è fuoco e produce la luce che è chiara. La pioggia invece è acqua ed è presentata come scura. Gli altri due elementi, l'aria e l'acqua, rimangono senza colore, e sono l'accostamento di bianco e nero e le diverse proporzioni in cui essi si presentano a generare tutti gli altri colori:

Dalla mescolanza di acqua, terra, etere [aria] e sole [fuoco]
nacquero tante forme e colori di esseri mortali, quali adesso
ne esistono, per opera di Afrodite⁴⁴.

Goethe non solo conosceva la teoria dei colori di Empedocle, ma tributò a essa un esplicito riconoscimento nella sua *Farbenlehre*. Al di là di questo specifico aspetto egli considera la Sicilia “la chiave di tutto” proprio perché la considera terra non tanto d'inganni, quanto di illusioni. A suo parere sbaglia infatti Gorgia ad associare all'arte la menzogna e l'inganno e a farne l'espressione della concezione della realtà stessa come inganno. L'arte è invece, a suo giudizio, illusione come fattore sostanziale della percezione. Quando egli vede lì, nella realtà del suo alloggio presso il calzolaio, il quadro di Ostade che aveva

⁴³ C. Diano, *La poetica dei Feaci*, in Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, cit., pp. 211-2.

⁴⁴ Empedocle, *Dell'origine*, Frammento 71 DK.

ammirato nella galleria di Dresda non è vittima di un inganno, ma di qualcosa di diverso. Per capire di cosa si tratti occorre analizzare il senso della proposizione “Illudersi che P”. Essa è un’espressione ponte, come “Sapere che P”, in quanto ci pone di fronte a un’articolazione nella quale, al livello inferiore, vi è uno stato di coscienza e, a quello superiore, la descrizione di una situazione oggettiva. Mentre però nel caso del sapere questo riferimento è del tipo “P”, cioè un’affermazione, l’illusione opera un riferimento che è del tipo “non P”, cioè una negazione. Per il senso comune, infatti, illudersi implica “credere falsamente”: se, facendo il consuntivo di una giornata appena trascorsa, dico: “M’illudevo che fosse migliore” è evidente che sto parlando di uno stato di fatto effettivo che ha contraddetto le mie attese, e che è dunque falso rispetto a esse. Questa non è tuttavia una buona ragione per equiparare “illudersi” e “credere falsamente”, e quindi l’illusione all’inganno e alla menzogna. Per comprendere perché è sufficiente l’analisi del seguente esempio: “Otello credeva falsamente che sua moglie lo tradisse”, che è un enunciato vero, non può essere ritenuto equivalente a “Otello s’illudeva che sua moglie lo tradisse”. “Illudersi che P” non significa semplicemente “credere falsamente che P”, ma “credere falsamente che P” coniugato in modo indissolubile a “desiderare che P”. Lo si desume facilmente dagli esempi che abbiamo appena proposto: “M’illudevo che fosse migliore” presuppone il mio desiderio di un diverso andamento della giornata e così Otello, tralasciando complesse interpretazioni psicoanalitiche sulle sue motivazioni inconscie, sulle quali non è il caso di soffermarsi qui, non desiderava certamente il tradimento di Desdemona ma c’è al contrario da supporre che sperasse nella sua fedeltà. Questo ci dice una cosa importante, da rimarcare subito: che anche dal punto di vista strettamente logico l’illusione non può essere identificata e confusa con l’inganno e con l’errore: essa appartiene a un livello categoriale differente, che va esplorato nella sua specificità.

La differenza tra “Sapere che P” e “Illudersi che P” la si può cogliere soltanto se i due livelli in cui si collocano, rispettivamente, lo stato di coscienza e la situazione effettuale sono distinti da un confine così come lo intende lo psicoanalista britannico Wilfred Bion. Per evidenziare la necessaria distinzione tra la realtà esterna e la dimensione psichica interiore e, nello stesso tempo, l’esigenza di mantenere questi due domini in una costante relazione reciproca egli parla di “barriera di contatto”. Senza fare riferimento alla doppia funzione di linea di demarcazione netta (“barriera”) e di ponte, interfaccia di collegamento (“contatto”) da essa esercitata risulterebbe impossibile,

a suo giudizio, capire come il mondo degli oggetti possa divenire supporto di proiezione su di essi di contenuti psichici, in quel continuo processo di *ricomposizione* dell'*oggettivo* nel *soggettivo*, e viceversa, che arricchisce costantemente e integra l'informazione ricevuta e le conferisce quella specifica impronta legata all'identità e alla memoria del sistema osservante medesimo. Questo processo è bidirezionale, in quanto può essere l'oggetto della percezione visiva a guardare, a sua volta, l'uomo e a modificarne la capacità di visione, ampliandola in modo significativo.

A proposito di questo "potere trasfigurante" dell'oggetto sullo sguardo meritano di essere ricordate le osservazioni di Ernst Bernhard:

Il mondo dei fenomeni e degli accadimenti è vita e manifestazione delle "immagini". Il suo ordine e il suo corso sono determinati dall'entelechia. L'entelechia si esprime attraverso le immagini sui tre noti piani, come istanza autonoma, nella identificazione e nella proiezione. L'entelechia ha la tendenza ad affermarsi assolutamente e può estendersi maggiormente verso l'esterno (estensione) o condensarsi maggiormente verso l'interno (interisone). Nella estensione si propaga e riempie, fin dove arriva, le forme che stan fuori di essa; quando le forme fuori di essa sono psichico-plastiche, vale a dire esse stesse psichiche o tali da poter essere animate psichicamente, vengono costrette dalla entelechia entro la propria legge e usate come mezzi al suo fine (ad esempio uomini, animali, piante, orologi, e altri oggetti d'uso); quando non sono psichico-plastiche vengono prese al proprio servizio così come sono e, se necessario, ricevono una diversa interpretazione (ad esempio l'affondamento di una nave per le diverse persone coinvolte o una rappresentazione teatrale o cinematografica ecc.)⁴⁵.

Queste considerazioni sull'entelechia e sulle sue articolazioni consentono di immaginare una relazione fra umano e non umano non esaurita dalla direzione proiettiva, riconoscendo una complessità fatta anche di *direzioni rovesciate* rispetto a essa:

Nelle forme psichico-plastiche la nuova interpretazione (proiezione) è capace, come s'è detto più sopra, di modificare gli oggetti, temporaneamente o durevolmente; ma in certi casi anche gli oggetti del mondo esterno, se da parte loro sono depositari di un'altra entelechia, sono capaci di modificare le immagini, così che la trasformazione può essere di massima intesa come un vicendevole processo di assimilazione o di dissimilazione tra entelechie più o meno affini o estranee⁴⁶.

⁴⁵ E. Bernhard, *Mitobiografia*, a cura di H. Erba Tissot, trad. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1969, pp. 20-1.

⁴⁶ Ivi, p. 20.

Questo “potere trasfigurante” dell’oggetto, in particolare dell’oggetto dell’attività artistica, è dovuto proprio al fatto che l’espressione ponte “M’illudo che P” in questo caso va valutata in rapporto all’inserimento di ogni singola componente del processo percettivo in un tutto organizzato che costituisce l’essenza stessa dell’attività artistica, per cui non si tratta di errore o di inganno, ma degli effetti della sistematicità e di un approccio che privilegia la struttura globale rispetto al singolo dettaglio, secondo i dettami di una *semantica olistica*, tipica appunto del linguaggio dell’arte, in cui la determinazione del significato va dal tutto alle parti, e non viceversa. Nell’attività artistica e nei suoi prodotti l’illusione, che è il risultato di questa deformazione, non crea un’opera illusionistica, ma al contrario ci avvicina a una comprensione più profonda e autentica del significato della realtà.

La Sicilia, con il gioco di colori del suo paesaggio tanto forte e suggestivo da imprimersi nell’animo, come gli era successo nella visita al giardino pubblico di Palermo e all’incanto che ne era scaturito, con «le onde nerastre a nord dell’orizzonte, il loro accavallarsi nelle sinuosità del golfo, perfino l’odore caratteristico dell’evaporazione marina»⁴⁷, richiama ai sensi e alla memoria di Goethe l’isola beata dei Feaci. Ecco perché, egli scrive, «corsi subito a comprare un Omero per leggermi con entusiasmo quel canto e ne improvvisai la traduzione a Kniep, che dopo le fatiche della giornata meritava davvero un po’ di svago e di distensione, accompagnati da un buon bicchiere di vino»⁴⁸.

4. *Il paesaggio della Sicilia come spazio intermedio*

Oltre che spazio intermedio tra natura e cultura, tra spazio fisico e arte, il paesaggio della Sicilia, più di ogni altro, offre pertanto a chi lo guarda con un occhio sufficientemente nutrito da una solida conoscenza un dono unico e prezioso: quello di rendere vivo e attuale il passato del mondo classico.

Ora che ho presente al mio spirito tutto questo: coste e promontori, golfi e insenature, isole e penisole, rocce e arene, colline boschive, dolci pascoli, fertili campi, fioriti giardini, questi alberi ben curati e i tralci pendenti e i monti che toccano le nuvole e questo ridente susseguirsi di pianure, di scogli, di dune, e il mare che tutto abbraccia con tanta mutevolezza e molteplicità di volti, ora l’*Odissea* è davvero per me una parola viva⁴⁹.

⁴⁷ Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 267.

⁴⁸ Ivi, p. 268.

⁴⁹ Ivi, pp. 358-9.

Tanto viva da costituire non soltanto uno stimolo febbrile a una più attenta rilettura del poema omerico e a un suo commento più dettagliato, ma anche una fonte di sollecitazione a produrre qualcosa di nuovo, svolgendo in una tragedia il tema di Nausicaa:

... di buon grado cedetti a un desiderio che sempre più forte sorgeva in me: quello di dar vita in figurazioni poeticamente degne al meraviglioso paese che mi circondava, al mare, alle isole, ai porti, e, stando in questo luogo, di trarne ispirazione per comporre qualcosa che possedesse un senso e un tono quali nessuna mia opera aveva avuto. La chiarezza del cielo, il soffio del mare, i vapori che sembrano dissolvere monti, mare e cielo in un solo elemento, tutto rinfocolò il mio proposito; e mentre in quel bel giardino pubblico erravo tra le siepi d'oleandri in fiore, tra il fogliame degli aranci e dei limoni cariche di frutti, mentre indugiavo in mezzo ad altri alberi e cespugli sconosciuti, mi sentii pervaso con somma delizia da quell'influsso esotico. [...] La semplice favola sarebbe divenuta più attraente grazie alla ricchezza dei motivi complementari, e specialmente per quell'aura marina e isolana che avrebbe dominato nell'elaborazione del soggetto e nella tonalità prescelta⁵⁰.

La Sicilia, dunque, con il suo paesaggio e con il ricchissimo patrimonio di memorie, tradizioni e cultura di cui è depositaria e che la rende unica sa stimolare la fantasia e la creatività al punto da diventare, per chi sappia cogliere l'intera gamma delle suggestioni che offre, un universo di possibilità tanto denso, articolato e variegato da farne davvero la culla e l'espressione concreta del linguaggio del *symbolon* e della rappresentazione simbolica. Le sue bellezze naturali così cariche di storia e di tracce tangibili di tante culture del passato costituiscono la manifestazione più diretta e concreta che si possa desiderare dell'ibridazione di natura e arte, di paesaggio e poesia, e quindi sono un invito costante a vedere il naturale e il mondo esterno con il filtro dell'artificiale e dell'universo interiore, e viceversa, che se raccolto produce quel processo di continua *ricomposizione* dell'*oggettivo* nel *soggettivo*, e viceversa, al quale si è già avuto occasione di fare riferimento.

Dal momento di questa ispirazione in poi, per tutta la durata del viaggio siciliano, questo progetto diventa, nell'animo di Goethe, una presenza stabile e tenace, da inseguire come in sogno: «E proprio per questo avevo sofferto poco dei tanti disagi: l'esaltazione poetica che provavo su questo luogo supremamente classico faceva sì che di tutto quanto apprendevo, vedevo, osservavo, incontravo, m'impossessai per custodirlo in una riserva di felicità»⁵¹.

⁵⁰ Ivi, pp. 331-2.

⁵¹ Ivi, p. 333.

Luogo supremamente classico, dove il paesaggio dà, a chi lo sa guardare, una *esaltazione poetica* che rende tangibile il fatto che, per l'uomo, l'autoeducarsi significa non solo formazione interiore, non solo coltivazione e perfezionamento del proprio mondo interno, ma anche formazione acquisita grazie all'incontro col mondo esterno. Come scrive nel suo *Commento* Herbert von Einem: «Questo duplice processo: espansione, approfondimento e arricchimento della propria vitalità mediante l'appropriazione di un mondo esterno del tutto nuovo – nuova natura, nuovi rapporti umani, nuova cultura – ecco ciò che costituisce la straordinaria, meravigliosa vicenda del suo viaggio in Italia»⁵² e, per quel che si è visto, in Sicilia in modo particolare. Ad affermarlo in modo esplicito è, del resto, lo stesso Goethe: «Nulla è paragonabile alla nuova vita che dà a un uomo capace di pensare l'incontro con un nuovo paese. Anche se sono sempre lo stesso di prima, credo d'esser cambiato fino al midollo delle ossa»⁵³.

Il frutto ideale del viaggio è concentrato per lui in natura, società e arte. La natura, con l'interesse per i fenomeni naturali, che abbraccia meteorologia, geologia, mineralogia e botanica; la società umana, con l'occhio costantemente rivolto all'uomo, la più complessa di tutte le organizzazioni naturali, che egli non vede soltanto come essere singolo, ma in pari misura come membro di una comunità, per cui ad attrarre la sua attenzione sono il comportamento, il modo di vivere, gli usi e costumi degli abitanti, persino il linguaggio dei gesti, dove cerca di cogliere l'originale, il caratteristico; l'arte, che è parte dell'uomo e nasce dal concorso di tutte le energie del suo spirito. Questa concezione, Goethe l'ha acquisita proprio in Italia. Come scrisse il 25 gennaio 1788 al duca:

Una volta arrivato a Roma mi resi conto ben presto di non capire nulla di arte e che fin d'allora nelle opere d'arte avevo ammirato e goduto il generico riflesso della natura: qui mi si aprì un'altra natura, un più vasto campo artistico, addirittura un abisso dell'arte, nel quale potei guardare con gioia tanto maggiore in quanto il mio occhio si era abituato agli abissi della natura⁵⁴.

L'arte non è dunque rispecchiamento e imitazione della natura, ma natura essa stessa, al più alto livello, ed è per questo che l'osservazione dell'arte è tutt'uno con l'osservazione della natura e lo sguardo può

⁵² Ivi, pp. 633-4.

⁵³ Ivi, p. 634.

⁵⁴ Ivi, pp. 640-1.

alimentarsi in pari misura della visione dell'una e dell'altra e *ibridarne* le forme, guardando la natura con gli occhi dell'arte, come abbiamo visto, e, viceversa, quest'ultima con gli occhi della prima.

Questo concetto viene oggi ribadito e confermato dagli sviluppi delle neuroscienze, almeno se si prende per buono il modo in cui Chris Frith ha di recente riassunto l'insegnamento che possiamo trarre dai più recenti studi riguardanti il processo della visione:

Ciò che percepisco non sono gli indizi grezzi e ambigui che dal mondo esterno arrivano ai miei occhi, alle mie orecchie e alle mie dita. Percepisco qualcosa di assai più ricco, un'immagine che combina tutti questi segnali grezzi con un'enorme quantità di esperienze passate. La nostra percezione del mondo è una fantasia che coincide con la realtà⁵⁵.

Fantasia che coincide con la realtà significa che conoscenza del mondo esterno e forza creativa interiore stanno in un rapporto inscindibile tra loro: ogni acquisizione di conoscenza nel campo della natura, della società e dell'arte è al tempo stesso un passo avanti nella formazione di sé, nell'esaltazione del senso di esistere, nello sviluppo della capacità di percepire e pensare altrimenti rispetto agli schemi egemoni: «O mia amata», scrive infatti a Charlotte von Stein, «qual è il vertice della molteplice attività umana? Ciò che a me, come artista, procura la massima gioia è che l'artista trae occasione da questa molteplicità per mostrare ciò che v'è in lui, per portare alla luce sconosciute armonie dalle profondità dell'essere»⁵⁶. Questa sua testimonianza diretta ci autorizza a dire che in Italia, e in Sicilia, Goethe trovò se stesso non solo come poeta, come artista e come scienziato naturalista, ma anche come uomo. Quanto in questa autoformazione abbia inciso l'esperienza di lieto, libero abbandono alla terra e al popolo della Sicilia è egli stesso ad attestarlo:

Io, secondo il mio costume, conservo una calma assoluta, e se vedo cose incredibili mi limito a spalancar tanto d'occhi. [...] L'aver sempre aderito in stretto contatto agli oggetti reali mi ha dato un'incredibile scioltezza nell'esprimermi, per così dire, a prima vista su ogni cosa, e mi sento veramente felice che nel mio animo sia rimasta un'idea tanto chiara, completa e pura della grande, bella, impareggiabile Sicilia⁵⁷.

⁵⁵ C. Frith, *Inventare la mente. Come il cervello crea la nostra vita mentale*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 167.

⁵⁶ Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 643.

⁵⁷ Ivi, pp. 645-6.

Per questo, partendo da quest'isola, egli si è lasciato alle spalle un periodo della sua esistenza che può essere considerato cruciale, in quanto è stato per lui sorgente vivida di una commozione appassionata e profonda, che riecheggia con immutato vigore nelle esperienze successive della sua vita d'uomo, d'artista e di studioso.