

## **PENSARE PER IMMAGINI**

### **CONCETTO E VISIONE**

#### **TRA DISCORSO POETICO E DISCORSO**

#### **FILOSOFICO**

**BARBARA BRAVI**

È nel clima culturale del VI sec. a.C. – com'è noto – che si insedia la nascita della razionalità scientifica e filosofica, nonché l'inizio della contrapposizione fra *mythos* e *logos*; ma, se da una parte la ragione impone che la verità risponda ai principi d'identità e di non contraddizione, condannando l'ambivalenza del linguaggio mitico e simbolico, dall'altra deve riconoscere come essa sia refrattaria alla rigorosa, algida schematizzazione logica.

Platone si rende partecipe di questa contraddittorietà, essendo le sue opere ispirate ad una generale condanna dell'arte mimetica, ma ricche, d'altro canto, di narrazioni mitiche, tanto che non ricorre testimonianza anteriore di termini quali *mythologhein* e *mythologia*, che includono entrambi questi due tipi di discorso, l'uno narrativo e suggestivo, l'altro argomentativo e deduttivo, entrambi latori di una valenza conoscitiva.

Il loro utilizzo ricorre con varie accezioni: quella di «raccontare fatti antichi» (*Repubblica*, II, 382d), ove il mito si fa voce di una verità ancestrale, risalente a uomini che nella loro vicinanza agli dei erano capaci di cogliere genuinamente la realtà essenziale; oppure assume quella di “gioco” (ad esempio dallo straniero, nel *Politico*, 268e), cui si deve prestare attenzione come fanno i bambini, che implica il favoloso e lo straordinario, e che procura il piacere di chi ascolta («Mi pare che sia più piacevole raccontarvi un mito», dice Socrate nel *Protagora*, 320c). Con *mythologeîn* viene altresì definito il progetto educativo nella *Repubblica*, che comprende anche un’elaborazione dei “tipi” a cui il creatore di miti dovrà conformarsi, in modo che il linguaggio poetico risulti vincolato ad un uso scientifico, e quindi veicolo di verità filosofiche «in vista dell'utilità» (*Repubblica*, III, 398a), mentre l’ateniese evoca la *mythologia*, nelle *Leggi* (VI, 752a), per designare il programma legislativo di cui si sta occupando con Clinia: in entrambi i casi, l’esposizione «come in un mito» riporta un modello di perfezione a cui la realtà deve cercare di avvicinarsi, ma ch’è destinato a rimanere un augurio («probabilmente non sono che pie aspirazioni», *Leggi*, VI, 769a).

Il raccontare in forma di mito è assunto prima di tutto come modalità funzionale ad un «mostrare per immagini», come testimonia l’analogia che termini come *éidolon* o espressioni come «*eikázein tn lógon*» istituiscono fra il ritrarre con i discorsi e il procedimento artistico del dipingere, in cui il filosofo trova modello e legittimazione nell’azione del demiurgo (nella *Repubblica*, infatti, la realizzazione di una costituzione è assimilata ad una immagine che i filosofi dipingeranno ispirandosi al modello divino):

il mito risulta ulteriormente connesso con l'immagine per via della parallela presenza di metafore (non a caso, «piccoli miti», secondo la definizione di Vico), similitudini o paragoni, che faranno meritare a Platone un elogio da parte dell'Anonimo autore del *Sublime* e, in seguito, da Dante nella celebre *Lettera a Cangrande*.

L'antica poesia nel complesso viene quindi desunta da Platone come una modalità di rappresentazione del concetto che ne potenzia l'evidenza visiva: ogni processo ideativo si sviluppa a partire da una oggettivazione simbolica, che permette d'instaurare un rapporto con la realtà a partire da un riconoscimento delle entità che la compongono (la genesi stessa del pensiero e del linguaggio avviene per via mitico-metaforica), e tale preminenza dell'immagine nello stadio iniziale del pensiero è confermata dal ruolo che fenomeni come il sogno e la visione ricoprono presso le popolazioni primitive, come mezzi privilegiati per entrare in contatto con il soprannaturale, e ne rimane un'eco nei nostri stessi termini "speculare" o "riflettere", che alludono all'attività del pensiero come ad un confrontarsi con un'immagine. È infatti riferendosi al riflettersi dell'anima nelle idee superiori che Plotino può affermare nelle *Enneadi*: «L'atto stesso del mio contemplare crea». Il mito quindi è affine all'immagine, e si configura come supporto per una visualizzazione mentale; Havelock ritiene che l'esplicitazione di tale funzione si possa reperire nell'invito insistente a guardare, segno dell'avvenuto passaggio da una comunicazione di tipo orale ad una di tipo scritto e, allo stesso tempo, testimonianza di una fase di formazione della razionalità logica, che procede verso la concettualizzazione astratta senza ancora abbandonare, peraltro, la visione concreta

dalle proprie strutture conoscitive: il valore gnoseologico del vedere è confermato dalla stessa dottrina delle idee, la cui conoscenza è attribuita ad un atto d'intuizione e di contemplazione della mente e trova un corrispettivo nell'utilizzo del linguaggio dell'immagine, pur nell'estromissione di quest'ultima dal sapere e nella negazione di una possibilità di accesso all'essere tramite manifestazioni visibili concretamente.

Il mito è altresì parallelo al modello, o paradigma, in quanto consiste nell'analisi in proporzione ridotta di un fenomeno di cui chiarifica i meccanismi di funzionamento, tramite l'elaborazione di una metafora basata su analogie strutturali, che rispecchia un'esigenza di conferire al discorso uno statuto scientifico. Ad esempio, nel *Politico* (279b) lo straniero dice: «Dunque quale modello assai piccolo, che comporti la stessa attività della politica, si potrebbe addurre a confronto? [...] Vuoi che scegliamo la tecnica della tessitura?», ed in seguito, con il contributo dell'interlocutore, sviluppa in maniera analitica le somiglianze accennate.

Tra dialettica e mitologia, tra filosofia e arte, non v'è allora soluzione di continuità: gli studiosi sono concordi, anzi, nello stabilire fra di essi un rapporto di analogia e complementarità. Di analogia, in quanto entrambi metodi di ricerca della verità a partire da un fondamento aporetico, da un'esigenza di formulazione dei problemi e di potenziamento del pensiero: un rapporto, questo, che riflette la problematicità e l'ambivalenza della concezione estetica di Platone, fondata sulla coincidenza di Vero e Bello, che, se da un lato condanna l'arte in quanto attinente alla dimensione delle apparenze illusorie e a una comunicazione di tipo mimetico-affettivo, dall'altra la abbandona

malinconicamente, quasi che si trattasse di un amore impossibile...

Rapporto di complementarità, poi, in quanto, come ha sottolineato da par suo Giovanni Reale, «per intendere il senso filosofico del mito platonico, bisogna capire che la ragione umana non si esprime solamente per concetti, ma anche per immagini, in modo non accidentale ma strutturale». Il discorso mitico, infatti, interrompe e sostituisce quello concettuale, viene affidato alla potenza comunicativa del linguaggio icastico, alla forza immaginativa del fruitore, alla sua sensibilità estetica ed emotiva, attiva il substrato della memoria soggettiva, proponendo motivi analoghi a situazioni letterarie familiari (il ritorno alla caverna da parte del filosofo, come narrato nella *Repubblica*, assume i tratti di un'epica discesa agli inferi): assolve, prima di tutto, una funzione pedagogica, in quanto supporto per la riflessione e la comprensione del discepolo, che favorisce la formazione di una corretta opinione, dotata di valore propedeutico rispetto alla ricerca della verità; ha funzione morale, in quanto il tentativo di tradurre i rapporti fra immagini in rapporti fra idee, o semplicemente di «cercare ciò che non si sa» consente di diventare «migliori, più energici e meno pigri» (*Menone*, 86bc); ancora, fornisce un'idea approssimativa dell'aspetto essenziale di entità sottratte parallelamente alla comprensione empirica ed alla conoscenza esatta, come l'anima, allegoricamente rappresentata attraverso il mito del carro alato, che è «inizio e presupposto della dimostrazione» sulla sua immortalità (*Fedro*, 246a), quindi chiarificazione di un principio metafisico nella concretezza del simbolo e nell'efficacia dell'atto intuitivo; ancora, consente una rappresentazione verisimile di realtà per le quali

è possibile solo un'ipotesi probabile, quali il mondo fisico, il divenire e la struttura del cosmo: il *Timeo* stesso è una narrazione cosmogonica densa di immagini mitiche e di metafore, dacché solo un «discorso spurio» può fornire una rappresentazione adeguata di un universo che a sua volta è imitazione di un modello intellegibile, oggetto di un dominio intermedio fra l'essere e il non essere.

Altra funzione decisiva è quella di esprimere una convinzione inferiore, per argomenti oltre il concepibile, che rientrano nell'ambito del mistero, come la sorte escatologica dell'anima, come il mito di Er, per i quali il filosofo ha preferito alla negazione una credenza sì indimostrabile, ma in attesa di conferma, a cui prestar fede in virtù del suo valore salvifico e della sua efficacia morale (*Repubblica X*, 621b: «Il mito... potrà salvare anche noi se gli crediamo»).

Il mito non possiede le strutture conoscitive per attingere alla verità, e viene allora applicato agli ambiti di cui è possibile elaborare solo congetture probabili, in virtù della sua natura polisemica, che contrasta con l'univocità e la chiarezza del linguaggio scientifico. È, infatti, premura del filosofo sottolineare che si tratta di un racconto di finzione destinato a suggerire una verità intesa come corrispondente della realtà essenziale («una menzogna, in cui pur ci sono alcune verità», *Repubblica II*, 377b), a prospettare un'ipotesi verisimile, ad offrire un senso moralmente e religiosamente connotato.

La scelta stessa del linguaggio poetico da parte

di Lucrezio per la propria esposizione nel *De rerum natura* della dottrina epicurea potrebbe risultare in apparente contrasto con la negazione operata dal maestro Epicuro del valore gnoseologico ed euristico delle arti, fonte tra l'altro di turbamenti emotivi del tutto antitetici alla ricerca dell'atarassia: si vedano in proposito i versi I, 922-950, che ricorrono quasi identici all'inizio del IV libro, in cui l'autore dichiara i motivi della scelta della poesia.

Questa, con la propria dolcezza suadente, è chiamata ad illuminare, e quindi a rendere accessibile, una materia di per sé ardua ed oscura: l'apprendimento del contenuto è affidato e vincolato al potere di fascinazione sonora e immaginifica del *medium*, nel tentativo di coniugare *lepos* e *ratio*, bellezza e conoscenza.

Come dichiara in I, 136-145, alla complessità e novità dell'argomento si aggiunge l'ostacolo comunicativo rappresentato dalla *egestas* della lingua latina, alla cui assenza di una terminologia appropriata per esprimere i concetti cardine della filosofia epicurea può supplire solo con neologismi, perifrasi, calchi diretti dal greco (è il caso di "*clinamen*"), oppure attraverso il repertorio di immagini fornito dalla poesia. La vista, nel credo epicureo, è considerata il senso *primus inter pares*: "vedere" significa assorbire particelle invisibili rilasciate dall'oggetto che guardiamo, ma anche "immaginare" è un procedimento analogo, i cui atomi necessari sono già presenti nella mente e che può essere stimolato dalla lettura.

Ponendosi in questa prospettiva, sembrerebbe chiarirsi l'impiego sistematico dell'analogia, che compendia la sostanza filosofica e poetica della sua opera, in quanto privilegiato strumento argomentativo, che assolve una funzione ausiliaria e,

parallelamente, esplicitiva del ragionamento. Nell'ambito di quest'ultima, pare possibile comprendere il modello analogico in senso stretto, cioè la riproduzione in un oggetto noto della struttura e della trama di relazioni di un oggetto ignoto e, a partire dalla comparabilità dei due, la proiezione di conoscenze relative al primo sul secondo: è questo l'espedito che consente a Lucrezio di superare la dicotomia fra la concretezza dei principi costitutivi della realtà, cioè gli atomi, e l'impossibilità di farne esperienza empirica.

Egli procede all'applicazione del modello analogico in una maniera ancora più complessa: ne siano un esempio i versi I, 80-141, ove il movimento degli atomi è paragonato a quello dei granelli di polvere sospesi nell'aria. Significativa è la stessa terminologia utilizzata da Lucrezio, il quale dichiara che il fenomeno visibile descritto è "*simulacrum et imago*" (v. 112) di una realtà invisibile, ma allo stesso tempo "*significat*" (v. 125): la sua rappresentatività è fondata non solo su di una somiglianza di struttura e di dinamica, ma anche su di un nesso causa-effetto, che ne giustifica la valenza dimostrativa dal punto di vista logico-deduttivo. Un procedimento d'indagine, questo, che conferma l'impostazione epistemologica dell'epicureismo, la quale, a partire dalla considerazione dei *concilia* visibili come prodotti dell'aggregazione di particelle atomiche invisibili, non può prescindere dalla osservazione dei primi per rendere conoscibili i secondi.

Per quanto riguarda l'analogia a scopo ausiliario, che non ha una funzionalità diretta dal punto di vista dimostrativo, si può affermare che attraverso di essa Lucrezio proceda ad un utilizzo del potere psicagogico e suggestivo del linguaggio poetico, al fine di supplire ad eventuali mancanze di

rigore argomentativo, a partire da un'amplificazione della forza evocativa dell'immagine, in modo da fornire un supporto alla visualizzazione mentale del concetto astratto: nei versi I, 317-330 per spiegare la non visibilità del movimento degli atomi non introduce una dimostrazione, ma piuttosto degli esempi di movimenti che sfuggono alla nostra percezione, cioè quello di un gregge o di un esercito in lontananza, tratti proprio dal mondo visibile, attraverso la cui evidenza rendere plausibile, per via intuitiva, l'ipotesi enunciata. L'avvicinamento, in questa maniera operato, dei principi della fisica epicurea ai domini di più concreta esperibilità attinenti alla dimensione quotidiana da un lato risponde al criterio epistemologico dell'evidenza empirica, dall'altro fornisce termini di raffronto più immediati e familiari per il lettore, in virtù di un rapporto prettamente didascalico che l'autore ha con esso programmaticamente instaurato: in quest'ottica, risulta affatto intellegibile pure l'utilizzo di immagini mitiche e metaforiche, anch'esso in potenziale contrasto con la sua ispirazione filosofica. In effetti, se da una parte Lucrezio condanna l'assurdità del racconto mitologico (in III, 978-1023, ad esempio, s'impegna a dimostrare l'inesistenza delle punizioni dell'Acheronte), dall'altra non rinuncia a un apparato retorico impostato su questo, che sappia attingere alla memoria letteraria e religiosa del fruitore, a cui sono riconducibili sia l'iniziale inno a Venere (I, 1-43), sia la descrizione del sacrificio di Ifigenia (I, 80-101).

Come per i miti platonici, anche questi risultano momenti di una dialettica di idee, diventano una continuazione in chiave narrativa della trattazione dottrina: le figure di Venere e Marte, per esempio, sono considerate da gran parte della critica come personificazioni di quei principi,

costruttivo e distruttivo, che regolano l'isonomia cosmica.

Assieme al mito, anche la metafora risulta essere un espediente retorico dai pericolosi margini di ambiguità: ad esempio, la rappresentazione metaforica dell'universo come organismo, in quanto soggetto a processi evolutivi e costituito da parti strettamente connesse e interdipendenti, che frequentemente ricorre nel poema, potrebbe suggerire l'idea della presenza anche di un'*anima mundi*, del tutto incompatibile in una concezione materialistica dell'essere, ma risulta ampiamente attestata nella tradizione precedente e probabilmente accolta in tale prospettiva. L'analogia piuttosto, che consiste in uno sviluppo analitico dei poli di comparazione che la metafora condensa, si configura pienamente come un tipo di comunicazione apodittica e suggestiva allo stesso tempo, attraverso la quale conferire alla poesia l'univocità e la chiarezza del linguaggio scientifico, non soggetto ad entropia.

Si è poi parlato di un'iconicità del testo lucreziano anche dal punto di vista della sintassi, che ad esempio può farsi contorta, spezzata e intrecciata, quasi nello sforzo mimetico di riproduzione della realtà descritta (si veda, *inter alia*, la descrizione della propagazione del fuoco fra i rami a contatto, in V, 1096-1100): un'iconicità guadagnata anch'essa sul versante del *credo* filosofico, il quale postula un'omologia strutturale fra la realtà fisica e quella linguistica, tra la formazione degli *elementa verborum* e quella dei *corpora rerum*, e dunque una corrispondenza diretta fra *res* e *verba*, esplicitata proprio dal doppio valore semantico del termine *elementa* (che intende tradurre il greco *stoichêia*), che indica i costituenti primari sia dell'essere che

dell'alfabeto.

Il meccanismo di elaborazione poetica consente a Lucrezio di descrivere l'infinitamente piccolo ma anche di dominare l'infinitamente grande, tanto che la sua opera può essere considerata un cosmo retto dalla legge del *lepos*, un universo in cui la *voluptas* è la forza generativa primaria, accompagnata dai processi di aggregazione e disgregazione della materia: un compenetrarsi costante di vita e morte che la stessa associazione di un'apertura dedicata a Venere e di un finale incentrato sulla peste sembra voler evocare. Il *De rerum natura* è un'opera allora che prende le mosse dall'ambizione totalizzante di procedere ad una narrazione dell' «infinito in versi», per riprendere un'efficace e suggestiva espressione di Alessandro Schiesaro.

La stessa tensione mimetica di far aderire l'espressione linguistica alle verità descritte si riscontra anche in tutta la *Commedia* dantesca, e in particolare nel *Paradiso* il linguaggio si fa aulico e solenne, sublimandosi entro citazioni bibliche, latinismi o vere e proprie trascrizioni del latino della liturgia e della tradizione classica: analogamente a ciò che accade in Lucrezio, la povertà lessicale del volgare in materia teologica e la novità dell'esperienza narrata inducono Dante all'introduzione di neologismi, coniat al fine di restituirne nella maniera più esatta gli aspetti essenziali (ad esempio, «indiarsi» o «trasumanare»).

Anna Maria Chiavacci Leonardi ha definito con giusta ragione il *Paradiso* «un'ascesa del vedere, distinto in una duplice specie di vedere, come duplice è la natura dell'uomo e duplice il senso che il verbo vedere ha nell'umano linguaggio». Nella cantica, difatti, una visione sensibile ed una

intellettuale procedono parallelamente, l'una finalizzata al bello e l'altra al vero, che verranno poi a convergere nella finale visione mistica, la contemplazione diretta di Dio, in sé ineffabile, data l'insufficienza del linguaggio umano, qui giunto ad esprimere solo l'inesprimibilità, e dato il fatto che si tratta di una visione dell'eterno, dell'assoluto e dell'infinito che manca di un'immagine sensibile: non è casuale l'insistenza sul verbo vedere, ottenuta attraverso ad esempio una reiterazione in epifora di «vidi» (vv. 95-99 del canto XXX), in quanto «parola particolarmente essenziale in tutto il canto, dispiegando la sua capacità più intera di visività [...] che corrisponde ad una progrediente tensione di esperienza e di presa di coscienza del senso intero delle miracolose cose viste fino alla coincidenza fra bellezza e verità, bellezza estetica e pienezza spirituale e morale», secondo il commento di Walter Binni. Le due visioni quindi sono legate da uno stretto rapporto di funzionalità reciproca, a partire dalla necessità che la comprensione sia sostenuta dall'esperienza sensibile: si vedano in proposito ai vv. 40-42 del canto IV le affermazioni: «Così parlar conviensi al vostro ingegno,/ però che solo da sensato apprende ciò che fa poscia d'intelletto degno», che concludono la spiegazione di Beatrice circa la distribuzione delle anime nei vari cieli come segno concreto del diverso grado di beatitudine.

Parallelamente a una dichiarazione del metodo pedagogico attuato da Beatrice, esse rappresentano, come ha messo in luce Giorgio Bàrberi Squarotti, «un'esplicazione metaletteraria del procedimento poetico che Dante attua nel poema»: invero, il paradiso dei cieli e delle sfere altro non è che la forma sensibile attribuita ad una dimensione del tutto

metafisica e ad entità di natura puramente spirituale, e risponde ad un'esigenza di gradualità d'apprendimento da parte del poeta stesso, che ha conservato la corporeità terrestre durante la salita, e quindi i criteri di valutazione e le categorie di pensiero prettamente umani, perché, fattane esperienza, ne faccia anche oggetto di rappresentazione poetica, assolvendo in tal maniera alla propria funzione di riedificazione della divinità presso gli uomini.

Osserva ancora il Bàrberi Squarotti: «Il poema è la traduzione sensibile della visione che già è stata nutrita, di necessità, di immagini sensibili», per cui «la poesia come ricerca e progresso della verità è, in questa forma metaletteraria, indicata da Dante come elemento costitutivo del poema». Metafore e similitudini, in quanto rispondenti a tale criterio dell'evidenza sensibile, sono gli espedienti retorici primari per tentare di rendere *dicibile* ciò che non lo è, o per rendere visibile ciò che non lo è, mettendo in relazione il mondo terreno con quello ultraterreno e consentendone dunque la comprensione.

Tale procedimento non è affatto esente da fondamenti di natura teologica: in *Monarchia* 11, il 8, scrive infatti Dante che «le cose invisibili di Dio sono rese visibili alla mente dalle cose che lui ha fatto», quindi l'universo, immagine di Dio, ne porta impresso il “vestigio” e si connota di un significato mistico, divenendo il tramite per eccellenza nel racconto di un'esperienza quale quella del colloquio dell'anima con Dio. Il cosmo è concepito secondo la teoria platonica esposta nel *Timeo*, la sua bellezza, consistente nell'armonia e nell'intelligibilità del suo ordine razionale, può farsi tramite per un'ascesa alla conoscenza condotta in maniera graduale, secondo l'impostazione di quell'*itinerarium mentis in Deum*

che Dante desume dai mistici medievali e nel quale era l'estetico chiamato a trapassare nell'estatico.

I presupposti artistici del *Paradiso* risultano rivelatori anche del carattere sostanzialistico e analogico della mentalità medievale, che pensa l'universale come cosa concreta e la natura come un libro che significa la presenza di Dio nel linguaggio delle *res*, in maniera analoga a quanto fanno testi sacri nel linguaggio dei *verba*. A questo proposito, scrive Ezio Raimondi: «le *res* [...] hanno insieme il valore di *verba* e appartengono, quindi, al processo interno dell'espressione, al contesto attivo dell'immagine».

L'esperienza stessa dell'Empireo si presenta come un fiorire in sequenza di immagini, dal punto luminoso al fiume al lago di luce, in un dinamico susseguirsi che riflette il progressivo potenziarsi e acutizzarsi della vista del poeta, ma non in maniera parallela delle capacità espressive: la tensione ad una rappresentazione almeno approssimativa dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*) si rinnova costantemente attraverso il linguaggio per immagini, e la definizione più veritiera del luogo della beatitudine viene proposta attraverso un'oggettivazione simbolica, la rosa.

Di fronte poi ai misteri della fede, il poeta si avvale della simbologia cromatica e delle forme della geometria, scienza che fornisce parimenti figurazione e astrattezza: dapprima il punto che coincide con l'intera estensione dell'universo, il concetto di uguaglianza e diversità della Trinità è rappresentato attraverso tre cerchi di tre colori diversi ma della stessa dimensione, infine l'intima impenetrabilità del mistero dell'Incarnazione viene descritta tramite la conciliazione di due grandezze incommensurabili, il cerchio ed il quadrato.

La visività del poema dantesco attinge ampiamente al repertorio del mito, attraverso il quale si attua il rapporto con la classicità, anche nel *Paradiso*, laddove potrebbe assumere il carattere di una profanazione, in quanto testimonianza di un'epoca di dei «falsi e bugiardi». L'impiego del mito è concepito anche in Dante come momento narrativo del discorso filosofico-teologico, inserito in tal modo entro forme letterarie più consuete e familiari, in grado di imprimersi nell'ascoltatore per via immaginativa ed intuitiva, veicolo più efficace per l'ammaestramento e l'illuminazione: il suo recupero e la sua riattualizzazione avvengono secondo una lettura figurale, tipica del pensiero medievale, che, compresane la natura di *fictio*, ne salva però la bellezza, portandola anzi a compimento nelle dimensione escatologica. Se la verità del mito è allegorica della verità cristiana, proprio questo suo carattere insufficiente e preparatorio si rivela a partire dalla sua collocazione all'interno di similitudini in cui viene reinterpretato in modo da significare per via negativa od oppositiva, come a ribadire l'assoluta irriducibilità delle due epoche: è questo il caso della similitudine con Fetonte o del costante richiamo *in absentia* alla vicenda di Ulisse, parallelo viaggio di conoscenza e salvezza dagli esiti fallimentari. Non si dimentichino i miti in funzione illustrativa ed educativa, secondo un procedimento di concretizzazione dell'astratto, che ad esempio la vicenda di Glauco opera con il concetto d'ineffabilità.

La stessa complementarità di ispirazione poetica e filosofica è rintracciabile in un pensatore come Friederich Wilhelm Schelling (1775-1854), che sin dalla giovinezza guardò a Platone con ammirazione specie per la sua capacità di mediare tra

idee e cose, ragione e sensi. Platone viene qui stimato, allora, come modello di ogni autentica filosofia: la conoscenza di contenuti poetici e metafisici attraverso un'esposizione figurata e immaginosa rivela nel suo metodo come essenziale la componente estetica, destinata infatti a ricevere il massimo potenziamento nella concezione di Schelling, fautore di un accesso unico ed estetico all'intero sapere filosofico.

L'intuizione intellettuale è l'atto conoscitivo per eccellenza, una rappresentazione immediata che «procede gran lunga oltre l'empirico e che non viene mai raggiunta tramite concetti», che ha come oggetto «l'agire originario» dell'assoluto e che viene intesa con una valenza estetica in quanto estetica è definita la facoltà di leggere il simbolo come sola espressione dell'inesprimibile: l'assoluto, infatti, non è rappresentabile che per mezzo di un prodotto infinito, ovvero una forma di finitudine soggetta a un'intuizione dal progresso infinito, che nessuna immaginazione è capace di esaurire, quindi per mezzo di una figurazione simbolica, che sintetizza in sé la contraddizione di finito ed infinito.

Nell'estate del 1798, Schelling trascorre alcune settimane presso Dresda, ove conosce personalmente Novalis e i fratelli Schlegel, dai quali è indotto ad una più seria considerazione filosofica dell'arte. Soprattutto matura in lui il progetto di comporre un poema didascalico sulla natura, imperfettamente tentato da Lucrezio, che sappia decifrare e tradurre in poesia la poetica natura originaria dell'universo e dare oggettivazione simbolica all'intuizione filosofica, sulla scorta proprio del poema dantesco come modello di «ascesa dall'eterna notte» alla «fonte della luce», e con una ripresa della concezione medievale del mondo come libro, e del libro come

mondo metaforico: di esso rimangono alcuni componenti frammentari, che testimoniano però la centralità assunta dall'arte nel suo pensiero e la ricerca di una filosofia che non si cristallizzi in maniera univoca entro una espressione di tipo concettuale, ma che proceda a rendere essoterici contenuti esoterici attraverso la sensibilizzazione dell'astratto.

Movendo dall'accesso estetico alla filosofia e dalla necessità di una poesia filosofica, o di una filosofia poetica, con il *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800) si giunge alla più compiuta formulazione di quella concezione che è stata denominata dell'assolutismo estetico: l'arte viene infatti definita come «modello della scienza», «organo» e «chiave di volta» dell'edificio filosofico, dal momento che l'armonia fra reale e ideale, l'identità di oggetto e soggetto, la coincidenza tra libero e cosciente agire storico e l'inconscio produrre del mondo, che possono essere colte dall'intuizione intellettuale del filosofo, vengono però oggettivate nell'intuizione estetica, e quindi certificate intersoggettivamente nell'opera d'arte del *genio*, che è necessariamente dotata di bellezza, in quanto possiede un aspetto teleologico sia come prodotto sia come produzione, diversamente dall'organismo naturale (teleologico solo nel prodotto) e dall'evento storico (solo come produzione).

In questo consiste il miracolo dell'arte, nel portare «l'uomo nella sua totalità» verso la «cosa suprema»: dato che l'arte coglie la natura come «poema che in una scrittura occulta e mirabile tiene celata [...] l'odissea dello spirito», essa sola riesce a restituire l'espressione simbolica del mondo ideale a cui il mondo reale procede, e «la filosofia, così come è stata generata e nutrita dalla poesia, fa ritorno

all'universale oceano della poesia». La poesia a cui Schelling si richiama è prima di tutto mitologia, la sola che sa ravvivare il senso di appartenenza dei singoli alla natura mostrando i simboli sui quali costruire la propria identità.

Alla luce di siffatte considerazioni, si è pensato di poter vedere in Ludovico, uno dei personaggi del *Dialogo sulla poesia* di Friederich Schlegel il portavoce delle teorie di Schelling: a lui è affidato un "discorso sulla mitologia" in cui essa viene descritta proprio come «il geroglifico della natura» in cui «si palesa ai sensi e alla spirito ciò che altrimenti rifugge dal giungere alla coscienza». «La mitologia è un'opera d'arte della natura. Nel suo tessuto le cose supreme hanno forma reale», ma «la nuova mitologia deve essere creata [...] deve essere il poema infinito che racchiuda in sé i germi di ogni altro poema», che sappia «fermare il corso e le leggi della ragione pensante e riportarci [...] al caos primordiale», principio di ogni ordine e bellezza e principio allora anche della poesia, unica forma espressiva che suggerendo una visione ideale delle cose ne designa il significato profondo.

E ancora si accenna a Platone, la cui forma viene definita «assolutamente poetica» in quanto realizzazione di perfezione e bellezza fine a sé, e a Dante, che creò la mitologia dei suoi tempi. In seguito, nella *Filosofia dell'arte*, un'altra importante concezione estetica viene ad aggiungersi: filosofia ed arte nella loro forma si volgono rispettivamente all'archetipo della verità e della bellezza, come «due maniere di considerare l'assoluto», l'una sul piano ideale e teoretico, l'altra sul piano reale e sensibile.

Parallelamente alla scuola platonica, in cui l'esperienza della bellezza artistico-naturale assumeva carattere metafisico-soteriologico, come

tramite all'idea di bellezza, così ora l'ambito della creazione artistica e della fruizione estetica è l'occasione in cui l'archetipo di bellezza trova manifestazione, e assieme ad essa l'intersezione di finito-infinito, che costituisce l'unica forma di attingimento dell'assoluto.

L'idea di verità e quella di bellezza animano contemporaneamente l'artista e ne permeano l'opera: egli stesso sarà il riflesso dell'assoluto, che crea l'universo come assoluta autoconoscenza di sé, l'universo che è «formato in Dio come opera d'arte assoluta ed in eterna bellezza». Pare indubbio, allora, che gli esiti “panestetici” del sistema di Schelling affondino le proprie radici, da un lato, nella concezione platonica della *pankalìa*, che definendo la bellezza come tutto ciò che l'artefice ha portato in atto nell'imitazione dell'ideale, e che risulta quindi partecipe di un ordine comprensibile mediante ragione, si risolve tuttavia – come s'è detto – in una condanna dell'arte; e che, dall'altro lato, questi stessi esiti panestetici raccolgano l'influenza della visione cristiana del mondo come «opera espressa solo allegoricamente» (*Dialogo sulla poesia*).

## CENNI BIBLIOGRAFICI

M. G. Caenaro (a cura di), *Mythologeïn. Antologia di miti platonici*, Canova, Treviso, 2000.

G. Droz, *I miti platonici*, Dedalo, Bari, 1994.

E. A. Havelock, *Dike: la nascita della coscienza*, Laterza, Roma-Bari, 1981.

Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, Einaudi, Torino, 2003.

I. Dionigi, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Pàtron, Bologna, 1988.

- A. Schiesaro, *Simulacrum et imago: gli argomenti analogici nel De rerum natura*, Giardini, Pisa, 1990.
- Dante, *Commedia, Paradiso*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna, 2004.
- W. Binni, *Il canto XXX del Paradiso*, Le Monnier, Firenze, 1966.
- G. Bàrberi Squarotti, *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in AA.VV., *Filologia e critica dantesca: studi offerti ad Aldo Vallone*, Firenze, L. S. Olschki, 1989.
- B. Basile, E. Raimondi, *L'allegoria in Dante*, in *Aggiornamenti di critica dantesca*, a cura di S. Pasquazi, Le Monnier, Firenze, 1972.
- F.W.J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- T. Griffero, *L'estetica di Schelling*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, Einaudi, Torino, 1991.

**[Bibliomanie.it](http://Bibliomanie.it)**