

Nel dramma dell'essere. Opera in tre atti di Luigi Pareyson

Maria Benedetta Curi

In the drama of being. Opera in Three Acts by Luigi Pareyson

This essay invites you to participate in a “show lesson” on the performance of thought of the Italian philosopher Luigi Pareyson, following three “transcendental” acts: the first dedicated to the aesthetic experience of beauty, the second to the hermeneutic experience of truth, the third to the ontological experience of freedom. Participating in this way in a staging of the *drama* of Being, capable of revealing its abysmal depth, it is possible to rediscover the intimate closeness between theatre and philosophical *theorein*, which even today can help philosophizing to preserve its dynamism and per-formativity.

Keywords: Aesthetics, Hermeneutics, Freedom, Dramatic Ontology, Per-formativity.

Il presente saggio invita a partecipare ad una “lezione spettacolo” sulla *performance* di pensiero del filosofo piemontese Luigi Pareyson (1918-1991), il quale, passando attraverso un’ampia e significativa meditazione sul fare artistico, al culmine della sua vita come pochi riesce a spingersi ad intercettare in profondità, e da lì luminosamente descrivere, l’essere nella sua tragicità originaria. Immaginiamo di essere a teatro. Luci a mezza sala, buio, il sipario si apre. Inizia uno spettacolo che propone di eseguire, ovvero «conferire vita e animare»¹, il pensiero di questo autore attraverso una metodologia performativa in tre atti, al ritmo del seguente canovaccio: Atto primo. Estetica: sguardo nella bellezza dell’essere; Atto secondo. Ermeneutica: sguardo sulla verità dell’essere; Atto terzo. Ontologia: sguardo nella libertà dell’essere.

Così, di scenario in scenario, accompagnati da Pareyson, le scene della bellezza, della verità, della libertà², che rappresentano tre fasi, quella centrale, matura e

¹ «Eeguire significa in realtà conferire vita e animare, nel senso che l’opera è già una realtà vivente, che proprio perciò esige di vivere ancora e sempre, ed eseguire significa appunto farla vivere della vita ch’è sua». L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 97.

² Tre scene e sfondi “trascendentali”, osiamo dire, che in tre passi ci conducono a fare esperienza privilegiata tanto delle profondità dell’essere, quanto della profondità di noi stessi. La direzione del

conclusiva, della sua riflessione, si susseguono dischiudendo per noi la visione dell'opera drammatica³ del nostro essere al mondo.

Il gioco⁴ di riportare la filosofia a teatro, così come il teatro alla filosofia, può rivelarsi in tal modo occasione seria e propizia, oggi sempre più rara, di cooperare all'evento generativo del pensare, nel fare esperienza di quel vedere vivo, meravigliato e coinvolto, che accomuna e avvicina gli albori del *theatron* e del *theorèin*⁵ filosofico. Non solo, anche di rispondere come il Socrate della Repubblica alla domanda di Glaucone: «quali sono, a tuo giudizio, quelli che chiami filosofi veri?», «coloro che amano contemplare lo spettacolo della verità»⁶.

percorso di pensiero movimento di Pareyson, e da ultimo del suo approdo ontologico, sembra procedere con un movimento discensivo piuttosto che ascensivo, tornando in mente quanto espresso da Kant: «Le alte torri e i grandi uomini metafisici (che a queste si assomigliano), intorno a cui di solito c'è molto vento, non sono per me. Il mio posto è la fertile bassura [*Bathos*] dell'esperienza, e la parola trascendentale [...] non significa qualcosa che oltrepassa ogni esperienza, ma qualcosa che certo la precede (a priori) ma non è determinato a nulla più che a rendere possibile la conoscenza nell'esperienza. Quando questi concetti oltrepassano l'esperienza allora si dice trascendente il loro uso, che ben si distingue da quello immanente, cioè limitato all'esperienza». I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che vorrà presentarsi come scienza*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 315.

³ Alcuni studiosi mettono in rilievo il carattere drammatico dell'opera di Pareyson, arrivando a parlare di una "ontodrammatica", come la studiosa Paola Mancinelli, che qui cito: «Abbiamo scelto il termine *ontodrammatica* per accentuare il carattere abissale di questa filosofia dell'essere, non più intesa come *actus* essendi metafisico, ma come inizio puntuale ed immemorabile che assume in sé *ta prota* e *ta eschata*, e che si attua non *necessitate*, quanto invece come libertà originaria nel di volta in volta libero consenso ad essa». P. Mancinelli, *Il bene scelto: filosofia della libertà e dramma dell'essere in Luigi Pareyson*, in «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», anno 5 (2003) [pubblicato: 30/10/2003], disponibile su World Wide Web: <https://mondodomani.org/dialegesthai/>.

⁴ Il termine gioco riporta alla parola tedesca *Spiel* (e al verbo *spielen*) e all'inglese *Play* (e al verbo *to play*), che oltre al giocare comprendono nel proprio spettro semantico l'interpretazione artistica, il danzare, il suonare, il recitare. Fondamentale è l'esperienza del movimento "relazionale" ritmico e oscillatorio che il filosofo tedesco Hans Georg Gadamer descrive come «automovimento che tramite il proprio movimento non tende ad uno scopo o a una meta, ma solo al movimento come movimento, che sembra un fenomeno di eccedenza di autorappresentazione del vivente – che richiede sempre un giocare e cooperare insieme (*mitspielen*)». H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 2002, pp. 24-25.

⁵ L'etimologia del termine ci rimanda al sostantivo *théā*, "vista", tanto in senso sia attivo (l'azione del vedere) quanto in senso passivo (ciò che viene visto), e al verbo *theáomai*, che nella sua forma media indica un particolare modo di visione partecipata con meraviglia, «"guardare a bocca aperta", con meraviglia, in uno stato di coscienza assorto, aperto e contemplativo». Cfr. A. Tonelli, *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 73; quella stessa meraviglia che secondo Aristotele è l'origine del *theorèin* filosofico (*Metafisica*, A, 2, 982b).

⁶ Platone, *Repubblica* V. Cfr. U. Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 206.

Uno spettacolo in cui, ciascuno col proprio indispensabile ruolo, quanto nella disponibilità a scambiarlo, talvolta autore o attore, talvolta regista o spettatore, è invitato a far parte di una comunità che cresce in un movimento di sguardo comune. In questo senso allora possiamo parlare di un'“estetica”⁷ come esperienza integrale, dinamica e comunitaria, che non si può fare da soli e che ci porta al cuore dello stesso filosofare. Ecco Pareyson:

«L'estetica non è una 'parte' della filosofia, ma la filosofia intera in quanto impegnata a riflettere sui problemi della bellezza e dell'arte, sì che un'estetica non sarebbe tale se nell'affrontare tali problemi non affrontasse implicitamente anche tutti gli altri problemi della filosofia. Il lavoro di artisti, critici, storici e teorici è essenziale al filosofo dell'arte [...] perché offre il punto di partenza della sua meditazione, il banco di prova; e perché gli artisti, i critici, centri consapevoli dell'esperienza estetica, si trovano nella condizione migliore per dare un contributo al pensiero estetico, essendo la loro una testimonianza diretta e vivente»⁸.

Stiamo già entrando nella visione di Pareyson e nella sua concezione della riflessione filosofica sull'esperienza artistica come luogo d'incontro tra polarità opposte, come teoria e prassi, infinito e finito, essere e persona: «L'estetica è costituita da questo duplice rinvio al carattere speculativo della riflessione filosofica e al suo vitale e vivificante contatto con l'esperienza [...] per definire i propri confini l'estetica deve fissare il punto di congiunzione fra teoria ed esperienza, evitandone tanto la separazione quanto la confusione»⁹.

1. Scena prima. Estetica: sguardo nella bellezza dell'essere

Ci inoltriamo subito in un primo livello di sguardo e di sfondo “trascendentale” di esecuzione, partendo da una domanda fondamentale per chi si trova ad assistere all'esecuzione di un'opera d'arte. Come guardare un'opera d'arte con Pareyson? Un guardare è subito un esercizio di interpretazione, ovvero non una

⁷ Senza poter in questa sede problematizzare la vicenda del termine moderno “Estetica”, mi limito in questa sede a tematizzare l'estetica di Pareyson. Rimando comunque a L. Amoroso, *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993; M. Modica, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, 2002; e S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari 2017.^[L]^[SEP]

⁸ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica, I. Teoria*, Mursia, Milano 2009, p. 218; *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 2010, p. 17.

⁹ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 221.

contemplazione passiva, ma un esercizio di ricettività e sintonizzazione con un processo in atto che vogliamo esplorare.

Questo primo sguardo ci riporta alla fase centrale della ricerca di Pareyson, inaugurata da un suo radicarsi nell'esperienza concreta della persona¹⁰, che porta all'estremo le esigenze dell'esistenzialismo e inaugura la fase ermeneutica vera e propria.

La prima opera a carattere sistematico di questa fase è *Estetica. Teoria della formatività*, composta tra il 1950 e 1954, i cui sviluppi sono raccolti in testi come *Saggi di estetica* (1965) e *I problemi dell'estetica* (1966). Pareyson si presenta al pubblico. Entriamo nel vivo della lezione: «Chi scrive queste pagine ha cercato di teorizzare un'estetica della formatività, che concepisce le opere d'arte come organismi viventi di vita propria e dotati di legalità interna, e che propone una concezione dinamica della bellezza artistica»¹¹.

Se le opere sono organismi viventi, la concezione della bellezza si dinamizza acquisendo sfumature e movimenti, tonalità e dimensioni nuove. Così anche il fare guadagna vitalità, spessore e corposità: «un fare che è un formare non si limita a eseguire qualcosa di già stabilito o ad applicare una tecnica già predisposta, ma nell'atto che 'fa' inventa anche il 'modo di fare': un fare ch'è inventivo oltre che produttivo, e figurante oltre che realizzatore»¹². Se è vero che il formare riguarda ogni attività umana, che quindi ci sia un'arte in tutta l'operosità umana, allora

«l'arte vera e propria è la specificazione della formatività, esercitata non più in vista di altri fini, ma per se stessa. L'artista non ha di mira un'opera che per essere opera dev'essere anche forma (cioè una riuscita speculativa, morale, tecnica), ma un'opera che presume e accetta di valere solo come forma (cioè come mera riuscita). L'opera d'arte consiste precisamente in ciò: nel non voler altra giustificazione che d'esser una pura riuscita, una forma che vive di per sé, un'innovazione radicale e un incremento imprevisto della realtà, una cosa che prima non c'era e ch'è unico nel suo genere, una realizzazione prima e assoluta»¹³.

Questo processo delle opere d'arte riguarda anche noi osservatori. Pareyson ci invita, infatti, sì a concentrarci pienamente su di esse, ma per fare al tempo stesso esperienza di come il nostro sguardo non si fissi su di loro, ma sia chiamato a

¹⁰ Cfr. i saggi *Società e persona*, e *Arte e persona*, del 1946.

¹¹ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 232.

¹² F.P. Ciglia, *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, Bulzoni Editore, Roma 1995, p. 127. Cfr. L. Pareyson, *Teoria dell'arte*, Marzorati, Milano 1965, p. 80.

¹³ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 235.

spingersi in profondità, ad approfondire questo rapporto e incontro, per trovarne via via i fondamenti più radicati e originari.

«L'opera d'arte non è la manifestazione o la rappresentazione sensibile dell'Assoluto [...]. Considerare l'opera d'arte come tale significa tenerla di fronte a sé come una cosa e intanto sapervi vedere un mondo; [...] giacché in essa non si tratta di distinguere interno ed esterno, anima spirituale e corpo fisico, pura immagine e intermediario sensibile, realtà nascosta e involucro esteriore, ma di trovare la coincidenza di spiritualità e fisicità. Gran parte della magia della misteriosità dell'arte consiste appunto in questa convergenza di spiritualità e fisicità, che fa dell'opera un corpo e uno spirito, una cosa e un valore insieme [...]. Allora, ciò che è profondo non è ciò che si trova dietro o dentro o sopra o oltre l'aspetto sensibile dell'opera, ma il suo stesso volto fisico, tutto evidente nella sua definita consistenza materiale, eppure inesauribile nella sua insondabile dimensione spirituale»¹⁴.

Quello di cui abbiamo bisogno è tutto qui, un confine, un limite, un contorno che non chiude ma apre: «L'opera d'arte è una forma e cioè un movimento concluso che è come dire un infinito raccolto in una definitezza: la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l'apertura di un infinito che si è fatto intero raccogliendosi in una forma»¹⁵. Pareyson ci insegna a vedere l'opera come una realtà stabile e perfetta quanto “vibrante”, fatta di oscillazioni e di un ritmo che lega il finito all'infinito:

«L'opera stessa nella sua compiutezza non è dunque separabile dal processo della sua formazione, perché anzi è questo stesso processo visto nel suo compimento. [...] Rendersi conto del valore artistico dell'opera significa vederne la perfezione dinamica, scioglierne l'immodificabile compiutezza nell'atto del compimento, riguardarla come processo nell'atto di conseguire la propria interezza. Il processo appare così come incluso nell'opera stessa: placato, non spento; consolidato, non irrigidito; reso stabile e definitivo nella calma e immodificabile perfezione dell'opera»¹⁶.

Questa regione del processo artistico, dice Pareyson, apre un nuovo capitolo dell'estetica¹⁷, prediligendo non opere contemplabili perché incorniciate e immobili, ma il processo di formazione che l'ha portata ad essere lì, quasi capace di vita propria, proprio perché ha in sé tutta la vicenda della sua costituzione.

¹⁴ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 308.

¹⁵ L. Pareyson, *Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*, in «Filosofia», 1953 (4), p. 534.

¹⁶ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 332.

¹⁷ Ivi, p. 325.

Captare, intercettare questo processo non è mai scontato e automatico, significa porsi in bilico tra la certezza e l'incertezza, tra la precarietà e la soddisfazione di questo processo ritmato da una dialettica in gioco tra la forma formante che agisce e la forma formata che esiste:

«È questa la condizione del processo artistico, guidato da una specie di anticipazione e di presentimento della riuscita, per cui l'opera stessa agisce ancor prima di esistere: se è vero che la forma esiste solamente a processo compiuto, come risultato di una attività che l'inventa nell'atto stesso che la esegue, è anche vero che la forma agisce come formante prima ancora di esistere come formata, offrendosi alla divinazione dell'artista, e quindi sollecitandone gli efficaci presagi e dirigendone le operazioni. In base a questa dialettica di forma formante e forma formata l'opera d'arte ha la misteriosa prerogativa d'essere al tempo legge e risultato della sua formazione, cioè di esistere come conclusione di un processo da lei stessa stimolato, promosso e diretto»¹⁸.

Si tratta di una dialettica del tutto personalista e formativa, che delimita aprendo e figurando un oltre che è già tutto lì: occorre forse solo guardare di più. E guardando di più si può cogliere già come tale processo artistico avvenga in una triangolazione che coinvolge insieme l'artista (autore), l'opera e l'esecutore (lettore e l'interprete) quali poli di questa processualità.

In primo luogo l'artista: colui che è animato, se non condannato da un innato senso di responsabilità, dovere di fedeltà, impegno di dedizione, in continuo sforzo per diventare degno di un dono ricevuto. Questo atteggiamento di dedizione è il solo che sa tradursi in attività operosa efficace¹⁹. L'opera ha inizio:

«L'arte è diretta da un'iniziativa personale, da un suo atto di libertà [...]. Così la persona si pone nell'arte come energia formante, come modo di formare, come opera formata; diventa volontà e iniziativa d'arte, assumendo interamente una direzione artistica, traendo da sé una vocazione formale, diventando una carica di energia formante. Nell'esercizio di tale attività, si cala interamente in questa, diventandone l'atto, anzi il gesto: l'intera persona diventa gesto del fare, modo di formare, stile»²⁰.

Ma subito un'oscillazione in questa gestualità, l'artista è colui che ha l'iniziativa ma è anche ricettacolo della gestazione dell'opera, perché:

¹⁸ Ivi, p. 327.

¹⁹ Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 2010, p. 89.

²⁰ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 279.

«è ben lui l'ideatore e il realizzatore, l'inventore e l'esecutore dell'opera d'arte, pur trovandosi nella straordinaria condizione di obbedirle nell'atto stesso di farla. Anzi, l'artista non è mai tanto creatore come quando nella sua attività si ritaglia l'indipendenza della forma, come quando l'opera gli impone la sua propria volontà nell'atto di essere prodotta da lui, perché allora pare che egli ha veramente "creato", cioè prodotto qualcosa di vivente e di autonomo, che si stacca da lui ed è in grado di vivere per conto suo. Il segno più evidente della creatività è il fatto che l'iniziativa dell'artista culmina nell'autonomia dell'opera»²¹.

Si apre qui una fessura, un diaframma decisivo che qualifica la persona in gioco, in bilico tra se stesso e l'opera, tra il finito e l'infinito, che Pareyson descrive come:

«l'unione equilibrata di ricettività e attività [...], quando l'uomo si sente tanto più libero e creatore quanto più aperto e disponibile a forze che, lungi dall'indurlo all'inerzia, piuttosto ne sollecitano e stimolano l'azione. Ma allora si tratta di un ricevere che è di per sé operoso e produttivo, e che, lungi dal diminuire o sostituire l'attività, la intensifica e la rafforza, poiché insieme l'avvia e promuove, la suscita e indirizza, la richiede e sorregge, la sollecita e trasporta»²².

Siamo entrati subito in una polarità e tensione fondamentale di questo dinamismo, se non in quella più originaria e decidente della personalità dell'artista in particolare e della persona in generale, che riguarda quella oscillazione tra la posizione massima di condizionamento e limitatezza dell'artista e quella della sua massima libertà e decisionalità; la persona dell'artista si gioca qui: tra una passività massima che si converte in una massima attività. Proprio questa fessura diaframmatica ci chiede di andare più in profondità, aprendoci un ulteriore sfondo e scena invitante che a breve ci attira verso il secondo sguardo che ci aspetta.

In questa oscillazione che apre la soggettività alla cor-relazione con l'altro, è possibile anche arrivare a sfiorare una comunione, una compromissione, un farsi presente dell'artista nell'opera e viceversa. Non una relazione accessoria, né una somma, ma un reciproco risiedere l'uno nell'altro che preserva la distinzione e l'ulteriorità inesauribile di entrambi:

«Malgrado l'evidente trascendenza reciproca di opera e persona, per cui l'opera vive ormai per conto suo e la persona continua nella sua ulteriore attività, c'è un senso in cui si può dire che fra la persona dell'autore e la sua opera c'è una vera e propria identità. In questo senso l'arte è qualcosa di molto più intenso che l'espressione, giacché l'opera, più che

²¹ Ivi, p. 277.

²² L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 89.

esprimere la persona dell'autore, si può dire che la è: essa è la persona stessa del suo autore, non fotografata in uno dei suoi istanti che sarebbe immagine parzialissima e falsante ma colta nella sua integrità vivente, e solidificata, per così dire in un oggetto fisico e autonomo. Certo, ciò non significa che l'autore si risolva nell'opera, quasi che la vera realtà sia l'opera, e l'autore, separato da quella, non sia che in realtà effimera e transeunte; ma piuttosto l'inverso, che l'opera è l'autore stesso, solidificato in una presenza evidente ed eloquente, che si raccomanda per l'eternità»²³.

Si intravede qui la portata ontologica della gestualità dell'artista che forma accompagnando ed eseguendo l'opera. C'è tutto l'uomo, c'è tutto l'artista nella sua umanità personale ma anche universale, ovvero la sua storia e il suo stile, e la storia del suo popolo, lo stile di un'epoca. Questo mondo dinamico e vitale dell'esecuzione inventiva dell'artista, coinvolge anche le infinite e diverse²⁴ esecuzioni degli interpreti, stimulate con forza proprio dalla definitività e compiutezza della forma, senza compromettere per nulla l'identità e l'immutabilità dell'opera.

Ci spostiamo quindi adesso sul polo dell'esecutore, ovvero quel singolo lettore e spettatore che svolge il ruolo di interprete nel voler rendere l'opera come essa stessa vuole²⁵:

«Il lettore si trova di fronte all'opera già formata, e in ciò il suo punto di vista è diversissimo da quello dell'artista, che si trova alle prese con l'opera da fare: l'artista deve fare ciò che non esiste ancora e quindi deve inventare eseguendo, mentre il lettore deve cogliere ciò che esiste già e quindi deve eseguire riconoscendo. Ma di là da questo ovvia differenza c'è un'analogia sostanziale e profonda, che chi vuole definire la natura dell'esecuzione non può lasciarsi sfuggire. Infatti se il lettore, per rendersi conto della legge di coerenza che tiene unita l'opera nella sua armonia, deve vederla agire ancora come legge di organizzazione, come quando operava nei tentativi dell'artista, egli deve ridispiegare il processo di formazione che è tutto incluso nell'opera formata, e rivederlo in movimento; deve considerare l'opera dinamicamente, entrare nella vita della forma, e saper riconoscere, in ciò che essa è, ciò che essa ha voluto essere»²⁶.

²³ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., pp. 279-280.

²⁴ Cfr. Ivi, p. 333.

²⁵ L. Pareyson, *Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*, op. cit., p. 534.

²⁶ «Il che significa mettersi di fronte all'opera nello stesso punto di vista in cui si trova l'artista mentre la formava: tanto l'artista quanto il lettore considerano l'opera come formante, e la vedono nel suo carattere dinamico e operativo, il primo per farla nell'atto stesso che la inventa, il secondo per poterla eseguire». L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 249.

Per questo:

«L'interprete non dispone d'altra via per accedere all'opera che la propria personalità, spetta a lui farne un organo di penetrazione quanto più possibile acuto e potente, come un faro rivelatore proiettato su di essa, come un'antenna resa sensibile ai suoi messaggi, come un ricevitore capace di sintonizzarne gli aspetti più rivelatori e parlanti. Occorre simpatia, congenialità, per una forma di conoscenza in cui non c'è penetrazione né scoperta che come sintonizzazione»²⁷.

L'opera infatti:

«parla a chi sa meglio interrogarla e a chi si pone in grado di saperne ascoltare la voce usando il linguaggio in cui questi può meglio ascoltarla, e cioè rivelandosi a ciascuno nella sua maniera, offrendo ai più diversi punti di vista gli aspetti che rispettivamente vi corrispondono; ma naturalmente spetta all'interprete di interrogare l'opera in modo da ottenere la risposta più rivelativa per lui, da quel suo punto di vista, cioè spetta al lettore rendersi congeniale con l'opera a cui vuole accedere»²⁸.

In questo reciproco accordarsi, di nuovo incontriamo quel diaframma che separa collegando in maniera indisgiungibile quella passività e quell'attività che si costituiscono a vicenda nel processo artistico. L'interpretazione, dice Pareyson, è infatti risonanza dell'oggetto in me, e cioè ricettività che si prolunga in attività, e per l'altro è sintonizzazione con l'oggetto: un agire che si dispone a ricevere²⁹. E al culmine dell'esecuzione interpretativa, lo stato di quiete sfiorato non è oblio di sé, ma piena recettività come possesso vigile e imperioso dell'opera: non un passivo abbandonarsi ad essa, ma ricerca faticosa di un punto di vista in cui collocarsi per guardare l'opera, e così viverla nell'atto di farla vivere³⁰. Quella quiete raggiunta

²⁷ L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 355.

²⁸ Ibidem. «Quando uno dei punti di vista assunti dall'interprete e uno degli aspetti relativi dell'opera si sono incontrati e trovati – anche qui – per un verso è una esecuzione personale, per l'altro è l'opera stessa insieme». L. Pareyson, *Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*, op. cit., p. 534. «Così che fra l'opera e la sua esecuzione c'è insieme identità e trascendenza: l'esecuzione è l'opera stessa e insieme non ne è che una esecuzione, e l'opera è questa sua esecuzione ma insieme ne è giudice e norma». Cfr. L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 347.

²⁹ Cfr. F.P. Ciglia, *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, op. cit., p. 158; con riferimento a L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 16 della prima edizione.

³⁰ Cfr. L. Pareyson, *Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*, op. cit., p. 563: «consapevole della legge di coerenza per cui l'opera è una e intera, padrona della regola che ha presieduto la sua organizzazione, esperta dei tentativi di cui essa è riuscita e della legalità che essa stessa ha instaurato nell'apparente disordine della ricerca, conscia di ciò che essa ha voluto essere

vuol dire che si è arrivati a carpire il segreto dell'opera, dice Pareyson, la sua prospettiva più rivelativa e l'aspetto più parlante³¹.

Soltanto adesso, con lo sguardo reso attento a questi movimenti, si può intravedere la forma della bellezza, intesa in tutta la sua dinamicità e direi drammaticità: «Il risultato di un fare inteso, in questo senso, come un formare è ciò che io chiamo forma, e per bellezza non intendo altro che forma: la bellezza è la forma in quanto forma; non che la forma abbia, fra altri attributi, anche quello della bellezza perché piuttosto: bella è la forma in sé stessa e la sua bellezza consiste precisamente nel suo essere forma»³².

La bellezza è scorgere la tessitura drammatica dell'opera, quando la sua forma è vista perché rivissuta in tutta la sua trama o "drama" veritiero che la compone, in quella armonia e sottile equilibrio reciproco tra le parti e il tutto³³ che si origina dalla lotta dell'uomo con se stesso per essere in relazione con l'altro: lì, nel baratro della decisione per l'opera che è così e non poteva essere diversamente, ma che poteva anche non essere così. Capolavoro o totale fallimento.

2. *Scena seconda. Ermeneutica: sguardo nella verità dell'essere*

Arriviamo al secondo sguardo e affaccio trascendentale: se poniamo il nostro punto di vista in quella oscillazione fondamentale, quale fessura diaframmatica e drammatica, dallo sfondo, un altro sipario si apre al nostro guardo che può spingersi così in avanti senza perdere quanto già accolto. È un rischio, rischio di perdere e fallire, ma è questa la vera bellezza, quando si tratta non di perderci e annullarci in uno sfondo senza fondo, ma di rimanere in un rapporto e gioco di tensioni che ci personalizza quanto più ci esponiamo alla recettività, all'ascolto,

e della vita di cui vuole vivere ancora, è un vero e proprio possesso dell'opera: non un passivo abbandonarlesi, ma un viverla nell'atto di farla vivere».

³¹ Cfr. L. Pareyson, *Problemi dell'Estetica*, I, op. cit., p. 338.

³² Ivi, p. 125

³³ «Forma non come contrapposta a contenuto o a materia: perché la forma è organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna: totalità irripetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore onniriconoscibile, conclusa e aperta insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito, perfetta nell'armonia e unità conferitale dalla sua legge di coerenza, intera nell'adeguazione reciproca fare tra le parti e il tutto». Ivi, p. 114.

alla visione, alla penetrazione verso quell'origine fuori di noi che al tempo stesso permette di penetrare in sé stessi.

Questa scena rappresenta una fase successiva dell'opera di pensiero del nostro autore, in un approfondimento della sua ermeneutica che, dall'interpretazione dell'opera d'arte e grazie ad essa, si colloca sul piano di una teoria generale dell'interpretazione, con lo sguardo rivolto all'intera attività dell'uomo per riscontrarne la validità in tutte le situazioni e relazioni umane³⁴. L'opera di riferimento è *Verità e interpretazione*, che inaugura la fase matura del pensiero di Pareyson all'inizio degli anni Settanta. L'interpretazione dell'opera d'arte che ci ha insegnato a vederla come forma, e forma bella perché drammatica, perché libera di riuscire o fallire, svela una nuova posta in gioco, portandoci su di un ulteriore sfondo trascendente e trascendentale: quello della verità dell'essere. Così, in un ulteriore sforzo di sintonizzazione, siamo chiamati a farci artisti della (e nella) dimensione veritativa in cui si rivela l'essere, mettendo a frutto l'esercizio di *formazione* appena fatto in uno di *formulazione* di quella verità che altrettanto e ancor più inoggettivabilmente si offre soltanto all'interno di una prospettiva personale che la interpreta. La verità si può cogliere e rivelare se non *già* formulandola³⁵, in una inerenza reciproca tra persona e verità che caratterizza il pensiero filosofico, capace di rivelare e dire l'essere senza mai esaurirlo. Ascoltiamo Pareyson:

«In ciascuna formulazione la verità dimora in una specie di irriducibile trascendenza, nel senso che accetta di concedersi e persino di identificarvi, ma non di ridursi ad essa e tantomeno di esaurirvisi. Nelle sue formulazioni la verità risiede in tutta la propria inesauribilità: presente e ulteriore insieme, cioè al tempo stesso formulata e informulata, detta e non detta; più presente *nel* pensiero come sorgente e origine che presente *al* pensiero come oggetto di scoperta; e quindi inoggettivabile anche per questa sua inesauribilità che rifiuta ogni privilegio o monopolio alle più rivelative delle sue formulazioni, e che fa dell'interpretazione il possesso mai definitivo d'un infinito»³⁶.

Se però prima abbiamo fatto i conti con forme concrete, adesso, ci troviamo, rischiando, su di un piano *trans-formale*, perché ancor più la forma risultante non è a portata di mano, ma è una forma sottile che quasi perde i connotati formali e per questo dobbiamo ancor più aguzzare la vista, e l'udito e il tatto, in uno sguardo

³⁴ F.P. Ciglia, *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, op. cit., p. 200.

³⁵ L. Pareyson, *Verità e Interpretazione*, Mursia, Milano 2018, p. 100.

³⁶ Ivi, p. 73.

obliquo, laterale, indiretto, che sia capace di accogliere e gustare questa rivelazione³⁷.

Nel linguaggio di Pareyson ci aiutano delle *metafore* che sembrano dar forma a questo rapporto originario con la verità inoggettivabile e inesauribile dell'essere, strumentario iconico al culmine di un linguaggio non risolutivo ma rivelativo, che rivela più di ciò che dice³⁸, tale da non avere una funzione accessoria, ma di sostenere il pensiero, dandogli degli appigli di forma e contenuto. Tali metafore ci presentano *l'essere che si rivela nella verità* come una realtà viva e palpitante, di cui viene sottolineata particolarmente la fecondità esuberante e la produttività infinita³⁹. La presenza della verità nella *parola ermeneutica* è così paragonata all'immagine pulsante della verità come sorgente sotterranea che acquisisce contorni visibili solo nel momento in cui si riversa nel corso d'acqua in superficie, fonte da cui scaturisce il flusso del discorso filosofico virtualmente infinito; oppure all'immagine vivida della pianta, «dalla cui potenza generativa – *rampolla* – erompe incessantemente una sovrabbondanza di germogli o di virgulti sempre nuovi»⁴⁰; e ancora al guizzante evento d'illuminazione, quando la luce della verità irrompe come un lampo da uno sfondo tenebroso che non è mancanza di luce ma quasi sovrabbondanza accecante, «fonte di visione che si sottrae alla vista, e anzi, quanto più sfugge alla vista, perfino accecando, tanto più intensamente illumina»⁴¹.

3. *Scena terza. Ontologia: sguardo alla libertà dell'essere*

Adesso l'ultimo sguardo e passo in avanti ardito verso questa sorgente originaria. Fin qui proviamo a spingerci, esplorando fino in fondo l'apertura ontologica del finito, in modo che dall'opera d'arte concreta, all'interno del suo spazio, in maniera obliqua, indiretta, non oggettivante, possiamo attingere alla presenza e conoscenza

³⁷ Cfr. F.P. Ciglia, *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, op. cit., p. 90.

³⁸ L. Pareyson, *Verità e Interpretazione*, op. cit., p. 22.

³⁹ Ivi, p. 240.

⁴⁰ Ivi, p. 22.

⁴¹ Ivi, p. 89.

dell'infinito. La nostra destinazione ultima⁴², per entrare fino in fondo nel dramma dell'essere con Pareyson.

«È forse ora di passare più rigorosamente e austeramente ad approfondire il fondamento, cioè ad indagare l'insondabile profondità e la scoscesa altezza di quello che è a parer mio, oggi, il tema esistenzialistico più fondamentale e genuino, o, se si vuole, l'eredità dell'esistenzialismo alla meditazione odierna: l'inseparabilità di essere e libertà»⁴³.

Dallo sfondo propriamente ermeneutico (esistenziale) spostiamo il baricentro su quello ontologico ad esso complementare per arrivare all'ultima fase dell'opera pareysoniana (anni Ottanta circa), e ispirata in particolar modo alla filosofia positiva e rivelativa dell'ultimo Schelling. L'opera di riferimento è postuma, *Ontologia della libertà* (1995)⁴⁴, la quale raccoglie e compie le linee di sviluppo del precedente cammino. Alcuni ultimi veloci scorci. In quella frattura e fessura ambigua che contraddistingue l'iniziativa dell'attività dell'artista, Pareyson ci accompagna ora ad affondare in essa, per arrivare a dare uno sguardo nelle profondità del baratro abissale della libertà sorgiva e originaria di Dio, inaccessibile ad una *metafisica antica e oggettivante, ad una teologia, o filosofia della religione*, ma invece accessibile ad una *ontologia esistenziale* (quale *supremo empirismo*). Essa, per sostenere il pensiero in questi ardui e angoscianti crinali, in uno sforzo ancor più formante quanto oltre la forma stessa, ricorre adesso non più a metafore, ma al mito:

«Per indagare questi problemi in modo adeguato non resta dunque che tentare un'interpretazione filosofica del mito quale si presenta nell'arte e nella religione, inteso non come favola o leggenda da tradurre in linguaggio razionale, ma come manifestazione di verità, che si rivelano solo occultandosi e che solo in quel modo si possono dire. Si tratta insomma, nel caso presente, di ricorrere a un'ermeneutica dell'esperienza religiosa, che si proponga tanto di chiarirne il significato ampiamente umano quanto di trarne sensi che

⁴² «Il personalismo, lungi dall'essere un soggettivismo e un intimismo di origine più o meno idealistica o spiritualistica e di vocazione inevitabilmente narcisistica, rivela compiutamente la sua natura solo se inteso come "personalismo ontologico", secondo il quale la persona è costituita dal rapporto con l'essere, rapporto ch'è essenzialmente ascolto, sia pure attivo e rivelativo, della verità: la destinazione della persona è il riconoscimento della verità nella misura in cui questa è formulabile solo personalmente». L. Pareyson, *Verità e Interpretazione*, op. cit., p. 102.

⁴³ *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, op. cit., p. 285, con riferimento a *Rettifiche sull'esistenzialismo* (1975).

⁴⁴ Per una spiegazione della nascita del volume cfr. ancora F.P. Ciglia, *Ermeneutica e libertà*, op. cit., p. 287.

siano filosofici, cioè universali o largamente universalizzabili, tali da coinvolgere nell'interesse, se non nel consenso, tutti gli uomini, credenti o non credenti»⁴⁵.

Un mito di riferimento è certamente quello della *Genesi*, che mette in scena quel momento e movimento originario in cui la libertà di Dio *di fare irruzione nell'essere* si lega alla libertà creata dell'uomo, ritraendosi per affidare all'uomo l'opera della sua creazione. Solo un nuovo tipo di filosofia né ottimista né pessimista, dice Pareyson, ma profondamente *tragica*⁴⁶, può *dar forma* ad una visione, ad una concezione della realtà spingendosi nel grembo dell'essere e così scoprirsi non tanto una ontologia dell'essere aggrappata ad un fondamento stabile, ma una ontologia della libertà perché esperta di quella realtà «del tutto gratuita e infondata: interamente appesa alla libertà, che non è un fondamento ma un abisso, ossia un fondamento che si nega sempre come fondamento»⁴⁷. La filosofia non deve aver paura di spingersi fin qui, anche se questo significa arrivare a contatto col *nulla*, ovvero col «confine negativo della libertà, che appunto solo una filosofia della libertà e non una filosofia dell'essere è in grado di illustrare. Non è l'essere che è in contatto con il nulla il contatto veramente originario è quello fra il nulla e la libertà»⁴⁸. In una filosofia della libertà, infatti, il nulla, il male, non è periferico e superficiale, *ma centrale e profondo*, perché «merita il nome di positivo solo ciò che sarebbe potuto essere negativo, di bene ciò solo ciò che ha rischiato di esser male. Ciascuno dei termini non sussiste senza riferimento all'altro, e ciò non per necessità logico-dialettica, ma per l'energia possente e viva della libertà, che alternatamente è in grado di animarli entrambi. È per la libertà che sorge e s'afferma il bene, ma è anche per la libertà che nasce e dilaga il male»⁴⁹. Verso questa profondità e confine originario, ecco uno tra gli scorci ontologici più ardui, e carico di immagini:

«La libertà nell'atto stesso di cominciare si divide e si sdoppia, mostrando d'essere libertà solo come scelta, come decisione di un'alternativa. La libertà è dunque di per sé duplice, ancipite, ambigua, e questa sua intrinseca dissociazione si esplica come una contrapposizione di due termini: positività e negatività, libertà positiva e libertà negativa, libertà che si afferma e si conferma e libertà che si rinnega si distrugge. Unica origine della

⁴⁵ L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 1995, p. 469.

⁴⁶ Ivi, p. 51.

⁴⁷ Ivi, p. 465.

⁴⁸ Ivi, p. 471.

⁴⁹ Ivi, p. 472.

diade, dell'opposizione, della contraddizione è la libertà, perché non c'è altra contraddizione, altra opposizione, altra diade che l'alternativa che la libertà è in se stessa, come inizio e scelta insieme. La libertà dunque non è tale senza la negazione. Ma la negazione come termine della scelta è cosa ben diversa dalla negazione come non-essere iniziale della libertà»⁵⁰.

E concludo con uno scorcio esistenziale da brividi che riesce ad intercettare la vibrazione originaria che tende quel sottile e abissale confine, la doglia della sofferenza e del dolore, talvolta impercettibile, talvolta travolgente, che soltanto può ricongiungere in uno l'intero universo, e così l'uomo e Dio:

«In virtù della consofferenza tra Dio e l'uomo, il dolore si manifesta come il nesso vivente fra divinità e umanità, come una nuova *copula mundi*; ed è per questo che la sofferenza va considerata come il perno della rotazione dal negativo al positivo, il ritmo della libertà, il fulcro della storia, la pulsazione del reale, il vincolo fra tempo ed eternità; insomma come un ponte lanciato fra il *Genesi* e l'*Apocalisse*, fra l'originazione divina e l'apocatastasi. È la sofferenza che mette in crisi ogni metafisica oggettivante dimostrativa, ogni sistema sollecito soltanto ad una totalità armonica e conclusa, ogni filosofia dell'essere unicamente preoccupata del fondamento. Essa sola contiene il senso della libertà e rivela il segreto di quella vicenda universale che coinvolge Dio, l'uomo, il mondo in una *tragica* storia di male e dolore, peccato ed espiazione, perdizione e salvezza»⁵¹.

La nostra lezione spettacolo con Pareyson termina qui, nella scena più abissale in seno all'essere di Dio e dell'uomo, in cui si ode *la pulsazione del reale, il ritmo della libertà*. Per questo non si tratta di una conclusione definitiva, perché questo ritmo continua a risuonare, a segnare il nostro passo, il nostro sguardo, invitandoci a danzare di sfondo in sfondo, di scena in scena, senza chiudere il sipario, con libertà, verità e bellezza, quali fossero le tonalità e i colori della tavolozza dell'essere⁵² a noi donata, per formare ed eseguire senza fine *l'Opera drammatica*

⁵⁰ Ivi, p. 471.

⁵¹ Ivi, p. 478.

⁵² Cfr. K. Hemmerle, *Das neue ist älter. Hans Urs von Balthasar und die Orientierung der Theologie* (1980): «quali trascendentali appartengono all'essere in una comprensione che è guidata dall'assoluto inizio del comunicare, del dare amore? I trascendentali sono quelle determinazioni dell'essere nella filosofia classica che sono grandi come l'essere stesso, sono i colori elementari dell'essere, per così dire, in cui questo essere si rifrange e si interpreta ovunque si parli di essere. Questi "colori" dell'essere, congruenti con l'essere stesso, nella tradizione che riflette un'esperienza di base non mediata dalla deduzione suonano: essere, uno, vero, buono, bello - e in Tommaso si aggiungono: qualcosa e qualcos'altro [*ens, unum, verum, bonum, pulchrum - res, aliquid as aliud quid*]». Documento presente nel sito dedicato a Klaus Hemmerle, al link: < <https://www.klaus-hemmerle.de/de/werk/das-neue-ist-aelter.html#/reader/o> >.

che lega l'umano al suo Oltre, qualunque forma e suono la donna e l'uomo vogliano dargli.