



**A.A. 2024/2025**

**BLAB**

# **DISPENSA**

## **ESTETICA**

**SCRITTA DA**

**CARLOTTA  
GAVAZZENI**

**A CURA DI**

**GABRIELE CARDINALE**



TEACHING DIVISION

“

Questa dispensa è scritta da studenti senza alcuna intenzione di sostituire i materiali universitari.

Essa costituisce uno strumento utile allo studio della materia, ma non garantisce una preparazione altrettanto esaustiva e completa quanto il materiale consigliato dall'Università.

”

# Estetica

---

## Introduzione al corso

### Introduzione e terminologia

Estetica. Cosa significa? Sarebbe da chiamare filosofia per l'arte e non dell'arte

Cosa significa teoretico?

Teoretico: lo sguardo teoretico è interessato a cogliere ciò che scorge, a prescindere dalla natura stessa del fatto. Lo sguardo teoretico intende cogliere l'origine del fatto, la sua provenienza. Aristotele la chiamava "il pensiero della causa". Lo sguardo teoretico è interessato a dare, più che ai dati, ma per questo necessita una comprensione così profonda dei dati da ricercarne la provenienza.

Scorgere: accorgersi di qualcosa che tu conosca, estremamente diverso dal cervello elettronico

### Le risposte di chat GPT, "l'intelligenza artificiale"

ESPERIMENTO:

Ponendo determinate domande a chat GPT notiamo determinate cose

Domande poste:

1. Che cosa è l'arte?
2. Cosa è l'opera d'arte?
3. Cosa è l'artista?

Partendo dal presupposto che comprendere qualcosa significa essere capaci di coglierlo nel suo senso, analizziamo le risposte date dall'intelligenza artificiale (termine ossimorico, visto che l'intelligenza è prettamente umana e non può appartenere ad una macchina.)

Analizziamo quindi degli stralci delle risposte forniteci

*"L'opera d'arte è il prodotto concreto dell'attività artistica, il risultato tangibile della creatività dell'artista ..."* perché un umano per esprimersi dovrebbe usare un'opera d'arte o una danza?

Opera diventa quindi un pretesto? Allora anche noi siamo dei veicoli di informazione, siamo dei trasmettitori. Si può interpretare così la nostra esistenza parlante, ma noi non siamo solo così. Si tratterebbe solo di una concezione banale.

Cosa è una visione personale?

Stiamo supponendo che nell'opera d'arte con ci sia la visione personale, è davvero così?



*“L’artista è colui che utilizza la sua sensibilità ”*

Noi scegliamo di usare la nostra sensibilità? In quanto umani noi siamo già in quanto copri umani siamo già sensibilità, siamo gettati nella sensibilità. L’artista non utilizza la sensibilità , perché la sensibilità non è un utensile.

*“L’artista è l’esecutore tecnico”* probabilmente chat gpt ha trovato la differenza fra artista e artigiano, ma chi ha detto che l’artista ha qualcosa in più? Forse l’artista si intende di emozioni, oltre che molta manualità. Allora artigiano ha anche più dell’artista se l’artista di occupa solo di emozioni.

Questi concetti non possono essere empiricamente esperiti da qualcuno, è impossibile credere che abbiano attendibilità.

Cosa vuol dire avere un pensiero attendibile?

*“L’artista trasforma il suo pensiero in attività artistica”* come?

Le risposte di chat gpt sono automatiche come lo è il nostro senso comune. Le risposte non sono attendibili.

### Tecnicizzazione e defilosofizzazione

**Costruire un sapere ben organizzato ma a patto che non vengano fuori questioni “di senso”.** Quale disciplina lo fa in modo clinico? La filosofia. Questo patto costituisce una de-filosofizzazione totale dell’essere umano. Tanto più l’epoca è de-filosofizzata tanto più l’epoca si tecnicizza. Tanto più le nostre organizzazioni sociali, comuni, politiche sono tecnicizzate tanto più sono de-filosofizzate.

La defilosofizzazione ha due caratteri fondamentali: macchinismo e automatismo

- Automa in greco è qualcosa che si genera da solo, è una macchina ma è in grado di rigenerarsi in quanto macchina
- Cosa è una macchina? Uno dei modi di pensare prevede che ogni essere vivente appaia come una macchina, ma non solo loro bensì la natura stessa, così da far passare la tecnicizzazione , farla passare perché sono abituata e addestrata.

È proprio nel discorso e nella dicotomia tra tecnicizzazione e de-filosofizzazione, che la questione dell’arte diventa più recente (Tecnicizzazione (thecne) e arte molto collegate)

La filosofia è un sapere sempre inattuale. La soluzione alla de-filosofizzazione è indicato dall’arte



# ESTETICA PARTE 1

---

## 1. Osservazioni preliminari

In guisa di premessa al corso, confrontiamo le espressioni “arte” e “economia dell’arte”. A differenza della prima, che indica un concetto a se stante, nella seconda appare un rapporto: oltre all’economia, è nominato anche ciò a cui l’economia stessa si applica, ovvero l’arte.

Di che ordine è tale rapporto? Esso ritorna in altre espressioni, formalmente analoghe a quella menzionata:

- storia dell’arte,
- sociologia dell’arte,
- chimica dell’arte,
- neurologia dell’arte, e così via
- nonché, infine, filosofia dell’arte.

---

## 2. Sapere di sapere

Ci sembra che ci sia una forma di scambio dei saperi, tra cui la filosofia ci sembra una delle tante discipline.

Ciascuno di questi saperi può, con i propri metodi, occuparsi di determinati oggetti di ricerca, che esso stesso costituisce come tali.

Anche un **altro sapere può**, in tal modo, **divenire oggetto di un sapere**.

Vi è, infatti, una storia della sociologia, una storia della chimica, una storia della filosofia, ecc., così come, per altro verso, una filosofia della sociologia, della chimica, della storia, eccetera.

---

## 3. Un decisivo scorgimento

“Storia della filosofia” per esempio, questa espressione fa essere ciò non qualcosa di sorteo, ma ridotto solo ad una dimensione storica. **Avviene una oggettivazione della filosofia**, tutto ciò che la filosofia non è.

Chiediamo ora: il rapporto della storia con un suo oggetto di ricerca è lo stesso del rapporto della filosofia con ciò che essa interroga?

In una formula: il “della” ha il medesimo senso nelle espressioni “storia della filosofia” (ecc.) e “filosofia della storia” (ecc.)?

A tal proposito, notiamo quanto segue: la “storia di x” non è qualcosa di storico, ma riduce ogni x ad alcunché di storico; analogamente, l’“economia di x” non è qualcosa di

economico, ma riduce ogni x ad alcunché di economico; e così via per gli altri saperi scientifici.

Da tale osservazione ricaviamo uno scorgimento molto importante!

Per poter indagare alcunché, le varie discipline scientifiche devono innanzitutto operare una oggettivazione (oppure **oggettualizzazione**) che uniforma e rende trattabile ciò che, soltanto grazie a tale oggettualizzazione, diviene un attendibile oggetto di ricerca: ad esempio, alcunché di storico (di riconoscibile e trattabile dalla scienza storica), alcunché di economico (di riconoscibile e trattabile dalla scienza economica), e così via.

---

## 4. L'economia e l'arte

Ciò è vero anche per l'arte: nella storia dell'arte, l'arte è un oggetto della storia, un oggetto storico, e non (più) un che di artistico; nell'economia dell'arte, l'arte è un oggetto dell'economia, un oggetto economico (un prodotto, una merce, un valore), e non (più) un che di artistico...

In altre parole: l'economia (così come, diversamente, la storia e le altre scienze) incontra l'arte non in quanto arte, ma come valore (merce, prodotto), ossia, in breve: l'economia non incontra mai l'arte.

Tale cecità riguardo all'arte in quanto arte è invero una condizione perché l'economia possa occuparsi dell'arte stessa, cioè trattarla come un proprio oggetto d'indagine. Da dove proviene, però, il senso di "oggetto economico" (o storico, o sociologico, o chimico)? Ossia: che cosa determina, innanzitutto, ciò che significano "storico" e "storia", "economico" ed "economia"?

Risposta: non la storia in quanto storia, non l'economia in quanto economia.

---

## 5. L'oggettualizzazione (oggettivazione)

La storia, l'economia e le altre scienze non hanno in se stesse la capacità di fondarsi come tali, e dunque nemmeno la capacità di determinare che sia un "oggetto storico", un "oggetto economico", eccetera.

Sebbene l'economia oggettivizzi (od oggettui) ogni cosa in modo da costituirla come "oggetto economico", il senso di questa oggettualizzazione, e dunque il costituirsi dell'economia in quanto economia, non è oggetto della scienza economica.

## 6. La fondazione della filosofia

Quale sapere può fondare il sapere scientifico come tale?

Quale sapere può fondare l'economia in quanto tale, e dunque anche il senso di un "oggetto economico" (ad esempio l'arte, così come appare nel sapere economico)? La filosofia

"Filosofia e il suo significato", come lo intendeva Aristotele

Filosofia vuol dire dono del fondamento. Essere fondamento diverso da dare fondamento. (Io ti offro una sedia non di sederti su di me). Al concetto di filosofia non filosofico contribuiscono anche i manuali di storia della filosofia.

Dalla tradizioni il termine filosofia è un termine coniato nell'antichità greca, probabilmente coniato per la prima volta nell'opera (arrivata frammentata) di Eraclito, e poi nel pitagorismo. Al giorno d'oggi il significato "amore per la sapienza" è completamente infondato, come se ci fosse una sapienza e un eros attratto da essa.

FILOSOFIA TERMINE, gr. φιλοσοφία, composto di φίλο e σοφία

- Filia è più amicizia che amore.

Filos: qualcuno che ha un inclinazione per qualcosa. **Filia è un rapporto di cura nei confronti di ciò che va curato.** (Avere a cuore qualcosa, affinché questa cosa venga conservata)

- Sophia invece ?

Sembra quasi che la sapienza sia già dato.

Questo termine ha un riferimento, nel suo suono, alla "**flagranza**" (colto in flagranza). La flagranza indica l'innegabile, l'evidenza può essere negata ma la **flagranza non è negabile**. Esiste il verbo flagrare. **La flagranza disarmo ogni tentativo di negazione.**

La filosofia ha l'inclinazione, avente cura, della flagranza, di ciò che flagra ed è innegabile. "Amore per il sapere" risulta quasi nonnesco e banale

La filosofia non è un'opinione

La filosofia implica un impegno, un atteggiamento, un contegno.

La filosofia indica ciò che è degno di essere pensato dalla natura umana, non può non avere un significato politico.

POLITICA TERMINE



Politica viene dal **greco polis** (che non significa città, quella è la traduzione latina della parola), polis indica **dimensione dell'abitare umano sulla terra**. È l'insieme di tutte le dinamiche e le relazioni fra abitanti e non, (nati, non nati, morti, dei, natura, non sono relazione uomo-uomo). **Polis è gioco di tutti i giochi, dove si intersecano tutte le infinite relazioni**. Anche relazione con gli dei.

#### DIO TERMINE

Il tempio non è solo un'opera d'arte, ma è la casa del dio. La statua incarna il dio stesso. Ma gli dei non sono solo lì, sono onnipresenti. Il termine dio significa **splendente nel cielo**.

#### L'ESSERE

Come indicare quell'elemento che è sia flagrante sia che possa orientare la polis. Questo i greci lo chiamano con il termine "essere".

#### **Avere cura di ciò che è supremamente flagrante, ovvero avere cura dell'essere.**

Oggi la parola "essere" non ci sembra avere un significato. Dove è l'elemento interessante della filosofia? I greci si accorgono che il modo in cui l'uomo è non è il mondo in cui l'animale è, e così anche per l'albero, il suo essere è diverso dagli altri. Ma anche fra gli stessi umani ci sono degli "è" diversi. Fra due esseri umani ci saranno due modi di essere di essere angosciati. **Appare così la flagranza di tutti questi modi di essere**. E poi passiamo agli animali, ma nell'essere si rapportano in modo diverso (se diciamo animali e uomo sono entrambi essere viventi ammaziamo le differenze → siamo defilosofizzati e quindi ci piace semplificare).

Ci sono anche tutti i modi di essere del dio. Noi semplifichiamo con il termine politeismo, che in realtà è un solo dio che si articola in tante sfaccettature. Il termine religione non è azzeccato per descrivere il credo greco, redigere significa "legare insieme" ma gli dei greci litigano fra loro, e gli uomini litigano in nome degli dei.

L'uomo è parlante, non è un fatto di gerarchia, anzi essere animali ma essere anche parlanti è problematico. L'animalità non è un problema mentre per umanità l'animalità lo è. (Tigre vegetariana? O uomo vegetariano?). L'uomo è più malleabile.

**Per Nietzsche l'uomo è un animale in attesa di compiersi**. La trasformazione umana è fortemente connessa alla parola. Anche gli animali domestici si trasformano, ma per cause esterne. Anche animali parlano, ma a noi la loro parola è scorgibile solo tramite la nostra consapevolezza della parola. L'animale non è consapevole di essere parlante. **Espellere la poesia dalle arti umane è un suicidio**.

Per chi ha fondato la filosofia (Aristotele, Platone)

Tentano di creare ciò che l'essere è. Deve essere una sorgente flagrante, riconoscibile.



Il filosofare si presenta, viene alla luce come l'abitare politico della polis. Bisogna affrontare moltissime questioni e indagarne la gestione. La guerra, le leggi. La legge ha bisogno di essere fondata filosoficamente. C'è poi il problema della conoscenza. Come faccio a conoscere qualcosa (un albero, un prato, me stesso, un altro mano, la matematica), soprattutto se non è umano.

La filosofia **incontra la questione dell'arte e del senso d'essere dell'arte.**

Come vanno accolti gli artisti dalla polis? In che senso l'artista porta alla luce qualcosa? (oratore-fabbro-falegname-soldato) **il portare alla luce, il far apparire il "dare fragranza" è un problema della filosofia.**

La lingua greca chiama questi infiniti modi **poesis** (che noi traduciamo con poesia) ma **non si riferiscono solo alla poesia, ma significa proprio portare alla luce, da cui deriva anche un nascondere** (sennò non potrei portare alla luce) più porto alla luce più affronta ciò che è nascondibile, e più c'è da nascondere più sono esperto nel portare alla luce. **Questo tentativo di fondazione della poesis. Portare alla luce ciò che già sappiamo ma su cui non riflettiamo** (uno dei teoremi della filosofia platonica )

Secondo la concezione aristotelica. L'artista (il poeta) porta alla luce qualcosa. Ma in un certo senso lui conosce già questo qualcosa. C'è sempre un qualcosa di compiuto, un utensile compiutamente determinato e finito

Es: falegname, porta alla luce una sedia, perché ha già previsto, pre-scorto, progettato. Ha già conosciuto talmente bene qualcosa che ora lo sa far venire alla luce in modo fragrante. Qui c'è la differenza fra la techno e il venire alla luce dell'albergo, del fiume, che invece vengono in luce da se e da se si mantengono in luce, ma sempre sulla via del ritorno, poiché un giorno morirà e andrà per la via del nascondimento.

L'artista deve conoscere già, ma il suo aver già saputo deve essere compatibile con il modo in cui un altro essere di un altro essere umano si rapporta sulla sedia. Ma la sua conoscenza sarà compiuta quando la sedia sarà in luce.

Ma come fa a saperlo? Lo sa e basta o lo studia? La filosofia su questo tace, e per certi versi è un bene, vuol dire che si è fermata sui suoi limiti.

Fermiamoci al fatto che Aristotele ha descritto quello che accade. (Poi tratteremo meglio questo concetto ma per ora aspettiamo)

## 7. Filosofia e senso

Abbiamo così ottenuto una risposta alla domanda che interrogava il significato della preposizione articolata “della” nelle espressioni “filosofia *dell’economia*”, “filosofia *della storia*”, ecc.

La preposizione semplice “di” — nelle espressioni del tipo “filosofia di x” — indica un rapporto fondativo.

Nella “filosofia di x”, la filosofia non riduce un dato x a qualcosa di filosofico, bensì ne istituisce (di quell’x) il senso!

Distinguiamo dunque il rapporto indicato nell’espressione “storia della filosofia”, in cui la filosofia non è nulla di filosofico, ma appunto un oggetto storico, da quello indicato nell’espressione “filosofia della storia”, in cui la storia non è un oggetto filosofico, bensì è istituita nel suo senso originario.

Non dobbiamo dimenticare che con “filosofia di” abbiamo un valore fondativo.

Storia della filosofia (rendere storica la filosofia, non ce più nulla di filosofia, solo un oggetto della storia, non si può raccontare il filosofia) e filosofia della storia (fondare il senso di ciò che è propriamente storico nell’uomo della polis, rapportasi al senso del passato/futuro).

PROTREPTICO: “incoraggiamento alla filosofia”, presumibilmente una delle opere redatte durante la fase accademica. Nell’opera Aristotele prova ad illustrare l’innegabilità del filosofare. Di quest’opera rimangono dei frammenti. Aristotele è un pensatore che ha fondato la cultura occidentale, nonostante sia rimasto sconosciuto per secoli. Di Aristotele ci rimangono solo gli appunti delle sue lezioni, queste opere sono quindi appunti di lezione: i trattati esoterici (fatti per gli alunni) (cerca differenza esoterica, essoterica).

Questa è un’opera essoterica (per il pubblico), e su questo frammento si basa quasi tutta la filosofia di oggi.

### DAL «PROTREPTICO» DI ARISTOTELE

[IN ALESSANDRO DI AFRODISIA, COMMENTO AI TOPICI DI ARISTOTELE, II.3 110 A2]

«Se si deve filosofare, si deve filosofare; e se non si deve filosofare, si deve filosofare. In ogni caso, dunque, si deve filosofare. Infatti, se <a noi esseri umani> si dà la filosofia, siamo tenuti/obbligati a filosofare, dal momento che essa si dà <a noi>. Ma se essa non si dà, siamo comunque tenuti/obbligati a chiarire il motivo per il quale la filosofia non si dia, e, nel tentativo di chiarire, filosofiamo necessariamente, poiché il tentativo di chiarimento <e l’essere chiamati a esso > è la causa e l’origine della filosofia»

Se una reazione avviene d’impatto si tratta sempre di filosofare, un cattivo filosofare però.



## RINVIO AL PROTREPTICO DI ARISTOTELE

Se non dovessi esercitare la filosofia, allora dovresti esercitarla, e se dovessi esercitarla, allora dovresti filosofare. Quindi, in ogni caso, dovresti filosofare.

Ad esempio, se qualcuno dice che la filosofia non esiste, cioè che essa è una "chimera", ha portato alla luce - cioè ha conferito fragranza a - un chiarimento con cui confuta la filosofia (e le sue opere). Ma se ha conferito una certa fragranza, è palese che abbia filosofato. Infatti, che è mai la filosofia se non la madre di ogni conferimento di fragranza e quindi di ogni chiarimento? E se qualcuno afferma che la filosofia esiste, di nuovo la esercita. In verità, ha conferito una fragranza, con cui mostra che la filosofia si dà veramente. Quindi, in ogni caso, si filosofa: filosofa sia colui che confuta la filosofia sia colui che non la confuta. Ciascuno di essi ha conferito una fragranza, mediante la quale gli argomenti sono portati alla luce.

## LA PAROLA «PROTREPTICO»

La parola greca ποτρεπτικός (protreptikos) si compone di due parti: ποτέ (protrepein): questo verbo significa "incoraggiare" "persuadere". È formato da:

πό (pro), che significa "davanti" o "per" (una preposizione che denota direzione o movimento verso).

τέσι (trepein), che significa "volgere" o "cambiare direzione"

Quindi, opére può essere interpretato come "volgere verso" o "indirizzare verso", nel senso di indirizzare qualcuno verso un'azione o un'idea.

-ίος (-ikos): è un suffisso usato per formare aggettivi che indicano una relazione o una pertinenza.

Preto, pone di spingete tikas) aienifica "incoraggiante" "stimolante", e si riferisce a qualcosa

Nel contesto di Aristotele, il termine "protreptico" è usato per descrivere un tipo di discorso o scritto che ha l'obiettivo di persuadere e incoraggiare i lettori o gli ascoltatori a dedicarsi alla filosofia.

L'arrendersi dinanzi alla fragranza del filosofare.

Il "si" alla filosofia può accadere in mille modi; il "no" è folle e avviene in modo unico. Il dire no è come una rinuncia al fondamento, è una forma di autodistruzione. (L'epoca defilosofizzata è un'epoca che si organizza in modo non consapevole tutti gli elementi per auto distruggersi)

Nell'avversione si è intuisti di arrivare al rifiuto del fondamento.

La storia della filosofia presuppone essa stessa di non essere filosofia, e presentasi come tale si presuppone essere la sua distruzione. Se io voglio estrarnarmi dalla filosofia per guardarla da fuori e comprenderla io la sto distruggendo

## 8. Differenze

Limitandoci ora alle sole due “economia” e “filosofia”, rileviamo le seguenti differenze nel modo in cui tali saperi si rapportano all’arte

Torniamo alla filosofia e all’economia, e rileviamone le differenze.

Come fa l’economia a essere un sapere dello stesso rango della filosofia=? Come si può fondare un economia? Economia in senso autentico soltanto quando questo sapere venisse fondato

Economia è sinonimo di abitare nella polis, della polis stessa, dell’abitare sulla terra. Ogni grande filosofia è in se anche una grande economia. Dovemmo indagare come ora l’economia sia così importante, come siamo arrivati a questa defilosofizzazione.

La matematica-economia-filosofia

L’economia definisce l’uomo consumatore, passo verso la matematizzazione , perché possono misurare. È tutto matematizzabile, ma resta il problema di fondo perché i fondamenti non è stato fornito. Un sapere ha iniziato a trattare un tema e produrlo, portalo alla luce come consumatore , prima di studiare il comportamento dell’uomo ha dovuto crearlo come consumatore. Questo sapere produce ciò che sta conoscendo. Questa scienza ha portato alla luce ciò che sta producendo, stanno conoscendo le fragranze o stanno conoscendo qualcosa che le fragranze hanno già definito?

La filosofia è fondante, ha tentato di fondare l’economia ma ha fallito perché queste scienza si autofondano matematicamente.

## 9. Economia VS arte

L’economia non incontra mai l’arte perché la oggettua e la vede solo come un aspetto per esempio come valore. Non può prima comprenderla. L’economia in quanto tale non può interrogarsi su di essa e sul perché faccia certe cose, perché smetterebbe di essere economia —> economia è cieca. Se fosse consapevole della cecità e trasformasse questa in una quasi vista.

Invece che valoriale chiamomolo valorico /(per rimuovere l’eroicità)

Arte attende la filosofia per essere l’arte? Le serve essere fondata?

A differenza delle scienze la filosofia si autofonda. Cosa vuol dire fondarsi? Aggrapparsi da qualche parte? Assolutamente no, ad ogni passo fa messo tutto in dissuasione e sotto analisi. Processo molto lento.

Quindi l’arte viene fondata dalla filosofia?



Ma prima di questo, la filosofia in quanto scienza non incontra l'arte?

L'economia dell'arte

- (i) non incontra mai l'arte come arte, ma la oggettua secondo uno schema (ad esempio, lo schema "valore") che essa applica uniformemente a ogni ente; essa è dunque cieca rispetto all'arte come tale;
- (ii) non può fondare né chiarire, né innanzitutto interrogare, tale schema; essa è dunque cieca anche rispetto a se stessa, ossia al senso del proprio sapere, e dunque bisognevole di un altro sapere per essere ben fondata, ovvero (non semplicemente "performante", ma) capace, nonostante tale cecità, di preservare l'indole di ciò a cui si applica.

---

## 10. La filosofia incontra l'arte?

La filosofia dell'arte fonda forse l'arte, le conferisce il suo senso?

Prima di tratteggiare una risposta (il tema sarà ripreso nelle prossime lezioni), notiamo come la filosofia, a differenza del sapere scientifico, sia un sapere che fonda se stesso in quanto tale, ovvero si auto-fonda filosoficamente.

La filosofia, dunque, non è cieca rispetto a se stessa, e proprio questo tratto la rende capace di donare il fondamento ad altro da sé.

La filosofia in quanto tale non è che questo: dono del fondo.

Poniamo allora nuovamente la domanda: la filosofia dell'arte dona all'arte il suo fondamento e il suo senso?

A tale domanda se ne aggiunge subito un'altra: la filosofia – a differenza della scienza – incontra l'arte come arte?

---

## 11. Da che parte sta l'arte?

Non possiamo ancora rispondere. L'arte è automontata. Riduce gli oggetti a qualcosa di uniforme o ne dona il senso? Tutto fa tranne che uniformare gli enti.

L'arte è un'opera autofondata, nel senso di autonomo, libero. Lo diciamo in maniera dogmatica.

Se uno si lancia nella carriera artistica non potrà fare nulla per la prima volta, quindi sarà la sua prima esperienza



Ci accorgiamo che non possiamo rispondere alla domanda se prima non abbiamo caratterizzato il sapere in cui consiste l'arte, ovvero se non abbiamo chiarito se essa si collochi "dalla parte" del sapere scientifico (con la sua doppia cecità), oppure "dalla parte" della filosofia (con la sua doppia visione).

---

## 12. L'arte è autofondata

L'arte riduce gli oggetti a qualcosa di uniforme, oppure ne istituisce innanzitutto il senso? E ancora: l'arte si fonda in qualcos'altro, ha bisogno di essere fondata, oppure si fonda da sé, si auto-fonda, e dunque è autonoma? A tal proposito — in via preliminare e in modo "dogmatico" — diciamo quanto segue: l'arte è un sapere "auto-fondato", nel senso di autonomo, libero.

Essa ottiene da sé il proprio fondamento, consiste in tale fondarsi artisticamente (e ciò non una volta per tutte, ma ogni volta). Dunque, la filosofia e l'arte sono, in questo senso costitutivo, pari e vicine, sebbene essenzialmente scisse.

---

## 13. Il significato del tipico filosofia dell'arte

Dall'insieme delle considerazioni svolte segue che, quando parliamo di "filosofia dell'arte", tale espressione

- non può voler dire che la filosofia riduce l'arte a qualcosa di filosofico (la filosofia non è mai oggettivante);
- né può voler dire che la filosofia preserva l'arte nel modo in cui è attendibile che essa sia preservata da un'economia dell'arte;
- né, infine, può voler dire che la filosofia dona senso e fondamento all'arte, la quale, appunto, si auto-fonda artisticamente, e mai filosoficamente o in altro modo.

---

## 14. La filosofia non filosofica l'arte, non la prende come uno di filosofico

Tra filosofia ed arte — entrambe sapienze auto-fondate e autonome — vige una relazione, un gioco in sé unico e una particolarissima vicinanza, che, sempre in via preliminare, possiamo caratterizzare nel seguente modo.

## 15. La filosofia libera l'arte nel suo elemento. Tra filosofia libera l'arte nel suo elemento artistico .

La filosofia dell'arte non fonda l'arte, ma, nel dialogo o nel colloquio con essa, e ponendosi al suo ascolto, tenta di chiarirne (non: di spiegarne) l'indole. Tale chiarimento ha il senso dell'esplicitazione dei tratti costitutivi dell'arte, e, in quanto esplicitazione, è volta unicamente a lasciare l'arte al suo libero e autonomo generarsi, a liberarla nel suo – artistico – dirsi.

L'arte, nel suo non essere bisognevole di essere fondata da altro da sé, ha tuttavia bisogno di tale esplicitazione (che, ripetiamolo, non è dell'ordine della spiegazione, ovvero della "storia").

Se l'arte — come ci ricorda per esempio Klee — rende visibile ossia lascia apparire (in una figura) l'inapparente dimensione che concede l'apparire, l'esplicazione filosofica raccoglie nell'invisibile, dicendoli, i tratti costitutivi di tale concessione.

Ci siamo mai chiesti?

Es: appare un albero, un fiume (che relazione fra fiume e lento), poi delle nuvole, fumo. Nell'apparire dell'albero e del fiume qualcosa non ci appare.

Ecco che abbiamo trovato l'impercettibile dimensione dell'apparire.

Il compito del quadro è fra apparire ciò che non appare, così che gli abbassi metta in luce l'essere.

L'artista è in grado di andare oltre? Si tratta di una sua performance?

No per Paul Klee siamo tutti partiti, tutti possiamo in grado di cogliere.

L'albero e il fiume. Sono in relazione fra di loro. Nel loro nascondimento appaiono e noi possiamo vedere l'apparizione. Se dopo noi determiniamo una relazione tra queste due entità allora le oggettiviamo.

Arte e filosofia sono auto fondate.

La filosofia si autofonda filosoficamente. Per farlo mi avvalgo di quella che Aristotele chiamerebbe logica filosofica. Non assume i concetti da esterni, ma li prende all'interno del suo proprio condursi. Il ragionamento filosofico continua a filosofare su se stesso, e non può fare altrimenti.

L'arte si autofonda in maniera diversa, lo vivremo con Cezanne che dipingerà la dipingibilità. La autofecondazione dell'arte deve essere chiarita mediante la parola, ma



come fa il gesto pittorico ad essere immediatamente parola? È già parola ma non lo è immediatamente, e ha bisogno della parola per essere esplicitato. La filosofia interviene dando un chiarimento filosofico alla autofecondazione della creazione artistica. Ha bisogno di essere chiarita dal pensiero umano.

Abbiamo abbandonato il termine *estetica*. *Filosofia per l'arte*, anche questo è un titolo provvisorio, ora potremmo parlare di *meditazione per l'arte*.

Meditazione è una parola con il senso latino Meditari, e ha la stessa radice di medico, medicino, medio, mediazione. Queste parole raccolgo tutte "l'aver cura", la meditazione per l'arte si configura come un rimedio alla mancanza di pensiero addetto all'arte.

Il trattamento storico dell'arte è l'anti-rimedio, è una lotta insensata contro la meditazione. Potrebbe esserci una storia meditante della tradizione dell'arte.

Per aver cura bisogna compire un po' di passi per preparare quella che è l'attività meditante.

Ora la frase di Klee è più chiara. Inapparente dimensione concede l'apparire, l'apparire comprende così la dimensione. (Il fiume ha una dimensione, e poi appare, con modi diversi, in colori diversi, come energia). (Non c'entra la soggettività)

La dimensione inapparente contiene tutte le apparizioni

---

### 15.1 la filosofia impara dall'arte

Nel tentativo di raccogliere nell'invisibile, e così chiarire, i tratti costitutivi dell'arte, la filosofia trova, a sua volta, la propria indole, ossia trova il modo originario del suo fondante fondarsi – il modo che le si addice e che le è inizialmente addetto.

Filosofia (meditazione) impara dall'arte mentre la chiarisce:

- impara a rispettare il fenomeno della creazione artistica
- Non è il suo obiettivo renderci colti nel suo ambito

---

### 16. La vicinanza tra filosofia e arte

Proprio nel libero gioco di vicinanza di filosofia e arte è attendibile che si chiarisca anche il senso più genuino e fertile del rapporto tra arte ed economia, ossia il modo in cui l'arte, nel suo bisogno di essere preservata, istituisce per sé un'economia, mentre l'economia, nel suo bisogno di essere istituita, trova la propria indole precisamente nel compito della preservazione dell'arte.

Ciò significa che il senso dell'economia e dell'economico si chiarisce grazie al chiarimento del rapporto originario tra arte ed economia — chiarimento che, a sua volta, chiama in causa la filosofia.

Un'economia per l'arte avrebbe come compito fondare un mercato delle opere d'arte senza perdere il valore e l'importanza

## I serie- arte e filosofia

---

### 1. Arte filosofia scienza

Questo corso è un tentativo di vedere un colloquio fra la filosofia e l'arte

«Filosofia dell'arte» dice qualcosa di diverso da «filosofia della scienza».

L'analogia tra le due espressioni è solo apparente. La filosofia dona il fondamento alla scienza ma non all'arte. La scienza impara dalla filosofia a conoscere il proprio fondamento; invece l'arte non impara dalla filosofia, ma è piuttosto la filosofia a imparare dall'arte.

**L'arte costituisce per la filosofia un'occasione insigne e unica, nel senso che permette alla filosofia di accorgersi di un'indole che altrimenti – cioè senza l'arte – essa non riuscirebbe mai a cogliere e a vedere.** Il modo in cui la filosofia impara ad accorgersi dell'indole è l'interrogazione.

---

### 2. Doti native

Nell'espressione «filosofia dell'arte», «filosofia» e «arte» non hanno affatto il senso di ambiti contingenti dell'agire umano; filosofia e arte sono, invece, doti native dell'essere umano.

Dicendo «doti native dell'essere umano», affermiamo che ogni uomo, nella misura in cui è un uomo, è già in rapporto con l'arte, ed è già in rapporto con la filosofia. Questo non significa, però, che ogni uomo sia un artista e un filosofo.

Doti native e capacità innate sono due concetti molto diversi



Capacità innata: eredita dalla natura certe capacità ed è facilitata in farle, richiedono di essere coltivate. Ed è innegabile.

Dote nativa: ciò che richiede che qualcuno dimentichi la capacità innata. La dote nativa aspetta, e appartiene alla attendibilità

Rimando al protreptico

Il fatto stesso di conferire flagranza significa filosofare.

La filosofia fondata da Aristotele (fino a Nietzsche) ha un problema con l'arte perché non la conosce come autofondante

Una filosofia deve potere ammettere che vi è una modalità che dona flagranza che non è filosofia e non lo sarà mai. La filosofia dell'arte deve portare alla luce ma in modo che non sia ascrivibile al circolo filosofico.

2 creare umano: filosofico e artistico, ma questo la filosofia classica fa fatica ad ammetterlo

Il concetto filosofico di spazio è stato raccontato dai filosofi/scienziati

### 3. Dote nativa e capacità innata

«Innato» è tutto ciò che l'uomo acquisisce per il mero fatto di nascere, cioè che eredita in virtù del suo (dell'uomo) generarsi come essere vivente.

Così, ad esempio, un uomo può avere una *innata* capacità di disegnare, o di eseguire con facilità alcune operazioni (ad esempio suonare uno strumento) che ad altri uomini richiedono un lungo esercizio; diciamo anche «innata», poi, la capacità di distinguere i colori, o di camminare e nuotare, o di parlare, e così via.

(«Innato» viene da «nascere», termine che ha la stessa radice *\*gna* di «natura».)

Può accadere che con l'arrivo della dote nativa cada la capacità innata. Non è che non possono convivere.

Es: GIACOMETTI

### 4. L'assecondamento della natura

Perché la capacità innata si manifesti è sufficiente che la natura, come si dice, «faccia il suo corso», cioè non sia ostacolata nel suo decorso spontaneo: ciò comporta, da parte dell'uomo, un peculiare lavoro di *assecondamento* della «natura» in lui.

## 5. Indole

La dote nativa, o *indole*, non è una capacità innata.

Anche nelle parole «nativo» e «indole» è implicito un riferimento alla natura; ma qui «natura» ha un senso interamente diverso e indica la dimensione *attendibile* dell'essere umano.

Quando parliamo della capacità innata rimandiamo alla indole. Innata, domanda a natura e al fatto che si è nati con un talento.

Nell'espressione dote nativa, nativa → natura, in realtà la natività ha cambiato significato, ma significa la dimensione attendibile dell'essere umano.

## 6. Attendibilità

Attendibile: rinvia all'attendibilità.

Attendere vuol dire essere attesi. Ogni attendere rinvia all'essere atteso. L'aspettarsi/ l'aspettazione è solo un calcolo, e mi aspetto che accada qualcosa.

«Attendibile» è ciò che, da qualcosa, ci si attende. «Attendibile» è, allo stesso tempo, ciò che attende qualcosa, nel senso che resta in attesa di essa, orientando l'intero essere. «Ciò che ci si attende» e «ciò che resta in attesa» sono due modi di indicare il medesimo. Ad esempio: da un seme *ci si attende* che diventi albero — e, allo stesso tempo, l'albero è ciò che resta in attesa del seme (il seme e tutte le sue trasformazioni sono intese, ovvero ottengono il loro senso, a partire dall'albero); dal neonato *ci si attende* che si avvii verso l'essere umano compiuto — e, allo stesso tempo, l'essere umano compiuto è ciò che attende il neonato; da uno studente *ci si attende* la disponibilità a crescere nella comprensione e nell'apprendimento, ossia la disponibilità a rompere l'innata inclinazione a rifiutare d'impatto ciò che appare difficile e problematico, cioè non immediatamente riconducibile al "già noto", e a esigere da sé una sempre maggiore forza di raccoglimento e di concentrazione (l'attendibilità dello studente è *l'imparare a imparare*); l'albero, l'essere umano compiuto, la comprensione e l'apprendimento sono l'*attesa*, rispettivamente, del seme, del neonato, dello studente...

Es: se devo fare un investimento guardo l'aspettativa e non l'attesa.

## 7. Che vuol dire attendere

Si consideri innanzitutto il significato originario della dizione "attendere". "Attendere" non è il mero aspettare, bensì, in primo luogo, il "tendere la mente a", dunque l'"aver cura"; il senso di "attendere a qualcosa" è: rilasciarlo nella provenienza del suo essere costitutivo, e mantenerlo (serbarlo) in tale provenienza; "attendere a qualcosa" significa allora:



donargli l'essere. In questo senso diciamo: l'essente (la concreta realtà o concretezza) si costituisce nell'attendibilità e secondo attendibilità.

Tale attendere non deve mai essere inteso in un senso meramente "temporale": l'essere umano compiuto non si colloca alla fine di un processo che si svolge nel tempo; piuttosto, l'essere umano compiuto è già visto nel neonato, anzi, è ciò a partire da cui il neonato appare come tale.

## 8. Attendibilità e contingenza.

Il piano dell'attendibilità non è toccato dalla contingenza — l'attendibilità resta sempre intatta

NOTA: La filosofia dell'arte richiede innanzitutto che ci si accorga dell'arte come indole.

Stando su un piano di attendibilità so che tutto può accadere, e questo piano non è toccato dalla contingenza. Qualsiasi cosa accada l'attendibilità non varia.

L'arte è una delle vie concesse all'uomo per restare sul piano dell'attendibilità

Per meditare l'arte dobbiamo accorgerci di lei come indole, e come indole sta sul piano dell'attendibilità

## 9. La filosofia interroga l'arte

Diciamo dunque così: l'arte, la filosofia, sono doti native, indoli, dell'essere uomo. Sottolineando «essere» ricordiamo che arte e filosofia non sono mai dei "dati" a disposizione dell'uomo — bensì pure attendibilità che riguardano il suo *costituirsi* come uomo.

- La filosofia si interessa *unicamente* di doti native, cioè di indoli — ed è essa stessa una dote nativa, un'indole insigne dell'essere umano.
- «Filosofia dell'arte» significa ora: interrogazione dell'*indole* arte — e non: indagine dell'"arte" intesa come ambito contingente dell'attività umana o come presunta capacità innata dell'uomo. Significa dunque: interrogazione di quella dote nativa in cui consiste l'arte.

## 10. Studio dell'attendibilità: l'esempio



Il piano dell'attendibilità è indipendente (non toccato, "non-tatto", in-tatto) da quello della contingenza e delle sue modalità.

Le modalità della contingenza (da intendere sempre come l'effetto dell'azione del contingentare, cioè come lo stato-di-contingentamento, o il contingentamento-in-atto) sono

1. l'effettività o fattualità osservabile-computabile; es: stiamo osservando un fatto e la sua osservabili, come l'orario della lezione,
2. la possibilità, potenzialmente potremmo stare in un'altra aula
3. la necessità, ci sono degli elementi necessari

L'attendibilità non è nessuna di queste tre, ha un carattere originariamente scismatico (scisma), non vuol dire totale indipendenza, separatezza ma vuol dire che il piano dell'attendibilità non poter mai essere colto tramite la contingenza, ovvero qualcosa che ha del contigiamiento.

Es: un runner è l'attendibile vincitore della maratona, perché ne ha la capacità e le sue capacità, messe in gioco ne fanno l'attendibilità

### 10.1 l'attendibilità non è

L'attendibilità non è mai (giacché non è attendibile che lo sia)

1. né la possibilità (o potenzialità);
2. né l'effettività-fattualità;
3. né la necessità.

L'attendibile è *ab origine* scisso dal possibile, dal fattuale, dal necessario. Esso ha un carattere originariamente *scismatico*.

### 10.2 l'Atleta attendibile

Proponiamo un esempio che dovrebbe permetterci di fissare chiaramente quanto siamo venuti dicendo e osservando. Pensiamo a un atleta che sia considerato — perché lo è — l'attendibile vincitore di un certo gioco (supponiamo una gara di corsa). Che l'atleta sia attendibile come vincitore significa: l'atleta ha le capacità sufficienti per giungere al traguardo in prima posizione.

### 10.3 soluzione dell'esempio

Se osserviamo ora più dappresso il caso in esame, ci accorgiamo facilmente che l'atleta — se è attendibile in quanto corridore "vincente" — *resta attendibile*

- quando è solo un possibile vincitore
- anche quando si trovi nell'impossibilità di vincere



- anche quando, essendosi ritirati tutti gli altri atleti, abbia la certezza della vittoria
- anche quando abbia trasformato la sua condizione di *possibile vincitore* in *vincitore effettivo*; e infine (sta qui l'essenziale) anche quando non sia giunto al traguardo per primo.

L'attendibilità è un dono che avviene casualmente e in modo inaspettato e non è raggiungibile

---

## 10.4 Conclusione dell'esempio

Se l'atletica vince si perde la sorpresa dell'attendibilità. Anzi è quasi dannoso perché magari l'atleta si abitua

L'attendibilità si mostra più nettamente proprio quando l'atleta attendibile (come vincitore della gara) non abbia conseguito il risultato atteso!

---

### 11. Nota finale

Ogni possibile così come ogni fattuale e ogni necessario passano e perdono la loro forza d'impatto, cioè il loro grado di contingentamento, mentre l'attendibile quanto più è infirmato dal contingente tanto più si riprende e si rigenera nel proprio vigore — e resta in attesa di lasciarsi infine attendere.

L'attendibile ha sempre tempo, anche perché, in un certo senso, è, esso stesso, tempo — temporalità originaria.

SKOLE dal greco, significa “dono del tempo”, ne parla Platone. È quel dono di tempo grazie al quale io inizio a comprendere qualcosa. Scuola quando diventa il piano dell'attendibilità è il tempo della scuola

# Il serie

---

## 1. Attendibilità e lo sconcerto

L'attendibilità (unitamente al suo pensiero) crea uno sconcerto. L'attendibile *ci* sconcerta. Ora ci si può chiedere da che tale sconcerto derivi, quale ne sia cioè la sorgente. Tale questione va posta saltando sul piano dell'attendibilità: a rigor di logica, non dovrebbe uno sconcerto prenderci nel caso in cui venga detto o proposto qualcosa di inattendibile? Certo. E tuttavia accade esattamente l'opposto. Infatti, il discorso sull'attendibilità è *in sé*

pienamente attendibile (non potrebbe essere altrimenti); ma, non appena venga proferito, appare d'impatto e indubitabilmente come inattendibile e improbabile.

Termine contingenza: conti gettare qualcosa vuol dire assumere qualcosa con parametri già. Priori, stabiliti indipendentemente.

Alla kant possiamo dire che è una struttura a priori.

---

## 2. L'uomo e l'attendibilità

Quando Kant parla della a priori, dice che in un modo o nell'altro la mente umana ha già intrinseca una certa plasticità. Per support questa dipendenza, secondo kant, bisognerebbe avere il concetto di indipendenza.

Allora possiamo dire che l'attendibilità è una dimensione in cui l'uomo abita.

L'attendibilità è una dimensione in cui l'uomo già sempre si trova; come potrebbe egli produrre il luogo che già *ab origine* abita?

Il fatto che comunemente si ritenga che l'attendibile sia un prodotto dell'uomo prova ancora una volta che, nell'esistere quotidiano, siamo confinati nell'inattendibilità. Dovremmo allora dire così: nella vita di ogni giorno, abitiamo l'attendibilità in un modo tale che essa costantemente si rifiuta a noi (alla nostra intesa) proprio mentre si offre al nostro intelletto come inattendibile.

Vivere *d'impatto* e *di* contingenza sarebbe in fondo solo questo: percepire l'inattendibile come attendibile e captare l'attendibile come inattendibile, secondo un'enigmatica inversione dei sensi e degli orientamenti di fondo.

Siamo abitui a percepire con i sensi perchè sperimentiamo qualcosa, ma anche ciò lo possiamo argomentare solo se mettiamo in gioco il senso dell'esperire.

Quando qualcosa è attendibile stiamo parlando della verità, ma verità in senso diverso (un concetto che vedremo più in là)

---

## 3. Il regime dell'inattendibile

L'attendibilità dell'inattendibile genera per noi e in noi — ignari abitatori della verità — l'inattendibilità dell'attendibile. In un tale regime, ogni attesa del vero scompare, e, con essa, viene meno il richiamo dell'essenziale.

Chiamiamolo: «il regime dell'inattendibile». La nostra esperienza quotidiana.

L'attendibilità come concetto è profondamente legata all'autofondazione. Qualcosa si attendibile è autofondante.

#### 4. L'impatto vissuto

Contingenza e impatto vissuto si danno dunque l'un l'altro energia e potenza; ciò significa che indicando l'una già indichiamo l'altro e viceversa. Con uno schema sintetico:

- contingenza : impatto vissuto — una sta all'altra come l'altra sta all'una
- impatto vissuto : contingenza —
- **volontà di performatività** — (3), la volontà è necessaria.
- regime dell'inattendibile —

Quando una teoria scientifica è attendibile? Quando essa porta un'avanzamento. Una teoria è momentaneamente vera quando è in grado di generare una performance. Il vero ha assunto il carattere della performance, quindi subentra il concetto di verità performativa. Serve quindi una volontà (3), e ci chiediamo da dove viene questa volontà

#### 5. Caratteri dell'impatto vissuto

Il concetto di impatto vissuto è diagnostico. Con vissuto rimandiamo al termine vita, intendiamo che un dato/un'esperienza è autentica quando è vissuta.

Cosa significa “vivere qualcosa”, (chi ha vissuto la guerra, chi ha vissuto un trauma), pensiamo che solo il vissuto dia la comprensione veritiera di qualcosa, pensare che il solo vivere qualcosa sia sufficiente per comprenderne il senso o addirittura “diagnosticarlo” è sbagliato.

“Vivere milano” ovvero fare sì che Milano diventi “mia”, che devo appropriarmi di essa e vivere.

L'impatto vissuto

1. si attesta come immediatamente veridico e quindi anche attendibile; conosciamo quello
2. fa sì che l'uomo possa incontrare qualunque cosa senza alcuna mediazione (si pensi all'espressione “la vita in presa diretta”); (es: i mass media che ci rinforzano l'impatto vissuto, forse allora l'impatto vissuto non ci appartiene?)
3. assale il senso e la verità (il senso della verità e la verità del senso) poiché non ha alcuna misura che lo guidi; impatto vissuto → appagamento, appagamento dopo la predazione. Più si è appagati più si ha voglia di appagamento. L'impatto vissuto sta nel circuito fondato dell'appagamento. Ovviamente il secondo appagamento deve essere di un livello superiore.



4. **annienta la lingua madre (*madre di ogni mediazione*)**; ci fa pensare che la lingua sia solo uno strumento di comunicazione e che quindi possa anche essere evitato. Dopo un'esperienza particolarmente forte è solito sentire che "non servono parole" "non ho parole", vuol dire che in quel momento non hai la disposizione alla lingua, al logos. Ma come può l'uomo rinunciare alla parola. L'impatto vissuto, annienta il ricordo della parola e della circostanza che siamo degli esseri parlanti. La conseguenza è il punto 5
5. alimenta nell'uomo l'inclinazione all'indeterminata animalità, magari fosse determinata. Nietzsche "l'uomo è un animale che non si è ancora determinato". indeterminati= infondati.

\*La meditazione filosofica come pharmacus (antidoto/veleno)

---

## 6. La contingenza

La contingenza è quella dimensione d'essere in cui l'impatto vissuto — con i suoi tratti di effettività e di performatività, cioè di **fattualità** — risulta più vigente, più essenziale, "più vero" dell'attendibilità e del suo discorso.

Alla luce della contingenza, il concetto di attendibile apparirà come una semplice invenzione dei filosofi.

---

## 7. La contingenza è il contingentamento

La contingenza non è una fissità stabilita da qualche parte bensì a sua volta una dimensione di senso che chiama e provoca e impegna l'uomo, imponendogli (senza che egli lo sappia) un preciso lavoro: il continuo contingentamento di ogni cosa sotto ogni possibile riguardo e verso ogni possibile scopo.

La contingenza è un richiamo/provocazione a contingentare. Ma la contingenza richiede che tutto sia contingentamento. La contingenza è l'industria del contingentamento di ogni cosa.

La scienza economica è la scienza del contingentamento di ogni cosa. E il telefono è un braccio del contingentamento.

Seguono un po' di esempi

## 8. Un primo esempio: l'albero

Incontriamo un albero e, non appena ci appare, ci si presenta già — così diciamo — come un "esemplare vivente" di una certa specie vegetale, eccetera.

Ma non solo: esso si mostra ai nostri occhi fin dall'inizio in base a determinati caratteri/parametri previamente stabiliti: l'altezza, la circonferenza del tronco, lo sviluppo del fogliame, il colore e la forma delle foglie, dei fiori, dei frutti, e così via — fino alla struttura molecolare e infine atomica, sub-atomica e sub-nucleare della sua materia.

(In fondo che sono mai "le cose" se non degli aggregati di atomi — e quindi di elettroni e quark?)

## 9. L'albero in quanto "fatto" e l'albero in quanto essere-albero

Tale modo di apparire dell'albero non è nulla di ovvio o di "naturale", nulla di "dato"; esso è piuttosto l'effetto di un già avvenuto contingentamento: l'albero *in quanto* albero, ossia esso stesso nel suo proprio *essere-albero*, nel suo *sensò-di-albero*, è (già da sempre) scomparso per dare luogo all'albero parametrizzato, l'albero per l'appunto contingente, l'albero come essente sempre computabile, cioè come "valore" *del e per* l'impatto vissuto.

L'impatto vissuto non c'entra con l'immediatezza dell'incontro con l'albero, in realtà è un incontro mediato fra l'immediatezza dei caratteri. Lo scontro p fra l'albero e il senso dell'albero si scontrano, e il senso scompare. (Se solo se si utilizza solo ed esclusivamente la parametrizzazione). Se si è consapevoli del senso allora i parametri possono essere usati (es: se devo tagliare albero per farci una capanna devo conoscerlo). Ma negare il senso e usare le parole oggettività-soggettività è tipico dell'impatto vissuto ed è la chiave della defilosofizzazione, spoetizzazione e deartificazipne.

## 10. Un secondo esempio, il contingentamento dell'atleta

Il calciatore inteso come un *factum brutum* (contingentato) e inteso con la sua attendibilità come atleta.

Si pensi, per esempio, a un calciatore, a un "giocatore di pallone".

Anche in questo caso abbiamo, **per un verso**, il calciatore inteso come un "fatto", cioè come un ente parametrizzabile (contingentabile; nel senso dell'oggetto di computo), e, **per l'altro**, il calciatore inteso nel suo *essere-atleta*, nella sua attendibilità.

(Il giocatore contingente vs il giocatore attendibile.)

La riduzione del calciatore a "oggetto di computo" può avvenire attraverso una serie di parametri imposti a priori.

---

## 10.1 Il parametri (del contingentamento)

Ecco i parametri:

valori (misure) di motricità:

- Velocità
- Accelerazione
- Resistenza
- Dribbling valori (misure) di stabilità:

Volti (misure) di stabilità

- Controllo della palla
- Tiro di rigore
- Passaggio lungo
- Passaggio breve (e palleggio nello “stretto”)
- Cross
- Colpo di testa

valori (misure) di efficacia:

- Finalizzazione (dell’azione)
- Potenza del tiro
- Abilità e forza nel contrasto

Questi parametri sono aprioristicamente attribuiti (diverso dal a priori). I parametri hanno diverse provenienze, molto spesso vengono fornite dalla matematica, ma ce presenza anche da altre scienze. Alcuni di questi sono di tipo fisico meccanico,. Con l’ausilio dei parametri possiamo contingentare.

---

## 10.2 schede parametrizzati

Per ogni giocatore può essere redatta una scheda di punteggi (ad esempio su base 100) attribuiti grazie alla raccolta dei dati storici relativi alla sua partecipazione alle gare.

Tali schede, naturalmente, permettono delle valutazioni comparative tra calciatori (a parità di ruolo, ma anche tra ruoli diversi).

Chiamiamo questa operazione «comparazione contingentante»

---

## 10.3 comparazione contingentate

Se prendiamo ad esempio due calciatori molto noti: CR7 e Ibra, scopriamo che, in base ai dati disponibili, essi risulterebbero praticamente “allo stesso livello di performance”.

Limitandosi a quattro parametri:

Velocità → entrambi 100

Dribbling → entrambi 100

Finalizzazione → entrambi 100

Contrasto → CR7 71 e Ibra 75 (Piqué, qui, ottiene 100!)

---

## 10.4 l'atleta contingente- l'atleta attendibile

L'attendibilità è soppiantata dalla performatività.

Il contingentamento annienta la considerazione dell'attendibilità.

In contingenza, due atleti attendibili subiscono un'equiparazione in senso performativo.

Appaiono ugualmente "utilizzabili" e quindi sono intercambiabili; sono cioè equivalenti.

L'attendibilità è soppiantata dalla performatività.

In attendibilità, due atleti attendibili non sono mai confrontabili. L'attendibilità custodisce infatti le differenze e le (irripetibili) unicità.

---

## 11. Conclusione

La contingenza è (si esplica in) contingentamento; e questo vuol dire parametrizzazione informata alla volontà computante (quella che determina la nostra volontà di conoscenza della loro parametrizzazione), cioè al volere che, attuandosi mediante quotazioni valoriali (i numeri, ma non solo), strappa l'essente al (suo) essere e lo assegna all'impatto.

---

## 13. Nota finale su filosofia e arte in quanto doti native o attendibilità dell'essere-uomo.

Immaginiamo un uomo profondamente avverso alla filosofia — non semplicemente "non interessato", ma addirittura ostile, tanto da tematizzare la propria insofferenza in termini espliciti (ad esempio sostenendo che «la filosofia è una cosa inutile e dannosa»). Ebbene, diremmo che costui contraddice l'affermazione secondo cui la filosofia è una dote nativa dell'uomo? Al contrario, egli la attesta nel modo più netto: per avversare la filosofia, egli deve già "sapere" che cosa essa sia. Dunque la filosofia deve avergli già, in qualche modo, parlato in quanto essere umano. L'avversione è attendibile solo sul fondamento



dell'attendibilità di ciò che viene avversato; l'avversione alla filosofia è dunque ancora un modo di andare incontro all'attendibilità in cui la filosofia consiste. Analogamente, un uomo può disinteressarsi all'arte solo perché l'arte, innanzitutto, lo concerne. Vediamo qui come l'attendibilità (la dote nativa) sia intimamente legata alla *libertà*.

L'avversione diventa attendibile solo sul fondamento dell'attendibilità che viene avversata (per sconfiggere il male devo prima riconoscerne l'attendibilità) se mi configuro come avversario ti sto riconoscendo

## Slide zibaldone

Slide 2, discorso delle etimologie.

Origine: un suono che fu coniato per indicare un senso. Per l'impatto vissuto il suono e il significato non sono così legati, perché si potrebbe usare un altro suono per esprimere uno stesso significato. Invece per le lingue senso- suono e suono-senso sono assolutamente legati

Se noi capissimo come parla la lingua italiana, la lingua tedesca e la lingua inglese capiremmo una mente. La mente umana non è indipendente dalla lingue.

Slide 3

L'impatto vissuto non vuole sentire parole nuove? l'impatto vissuto non vuole nuove parole, a fronte di una parola nuova

- sorride e la trova simpatica
- Rifiuta e non la accetta non ascoltandola

Slide 4

La lingua è già perfetta quindi non la dobbiamo arricchire, poeti e pensatori non servono ma servono solo tecnici che contribuiscano alla volta di preformata .

Arricchire la lingua con delle parole nuove non significa inventare dei termini o co placare ciò che è semplice. Quando però una parola stride all'orecchio è perché siamo stati addestrati così, al fatto che la lingua sua solo un mezzo di comunicazione e esplicitazione degli impatti vissuti. Siccome gli impatti vissuti pensano della lingua ciò che abbiamo affermato.

Ma sul piano dell'attendibilità L'impatto vissuto fa apparire un discorso dell'attendibilità assurdo .

Dall'affermazione di Leopardi capiamo che l'impatto vissuto usa come scusa il fatto che la lingua sia perfetta, e ciò contribuisce alla defikosofizzazione.

---

## Tentare l'essenza dell'arte

Il filosofare consiste nell'interrogare. Ma non ogni interrogare è un filosofare. L'interrogare in senso filosofico consiste nel porre la domanda «che (cos')è?» (e non innanzitutto la domanda sul «perché»). Chiedere «che è?» significa interrogare l'essenza di qualcosa. La filosofia dell'arte è un'interrogazione dell'essenza dell'arte. Essa pone la domanda «che è l'arte?» e tenta di rispondervi. Diciamo in modo più puntuale: essa *tenta* la domanda «che è l'arte?», ovvero tenta l'essenza dell'arte.

Tutto sta qui nel comprendere che significhi «tentare», «tentativo» e quale sia il senso della parola «essenza».

---

## 2. Il senso dell'essenza

Nel significato comune, l'«essenza», il «che (cosa) è», è il “concetto generale” di qualcosa, ossia un concetto sufficientemente ampio da applicarsi a una molteplicità di casi particolari. Così l'essenza «cavallo» (cioè il concetto generale e astratto di cavallo) si applica indifferentemente al mio cavallo, a Varenne, al cavallo di Napoleone, e a tutti i cavalli presenti, passati e futuri; l'essenza «montagna» vale per le Tre Cime di Lavaredo, per il Monte Olimpo, per il Monte Stella di Milano...

Ma lo stesso vale per *qualsiasi* cosa. Infatti ogni cosa può essere colta come un caso particolare di un concetto generale e astratto, e, in questo senso, ogni cosa, per il solo fatto di sussistere, avrebbe un'essenza.

---

## 3. Un esempio, rinvio a cezanne

Ora, come stanno le “cose” per l'appunto riguardo all'arte? Un'opera d'arte — pensiamo a un dipinto di Cézanne, una “Montagna Sainte-Victoire” — coglie forse innanzitutto il concetto generale di una cosa? Nelle Sainte-Victoire di Cézanne abbiamo forse una “rappresentazione” del concetto generale «montagna»?

Evidentemente no. Se così fosse, il dipinto si limiterebbe a ribadire una cosa nota, anzi la più nota di tutte. Dinanzi al dipinto di Cézanne dovremmo ricevere solo una conferma di ciò che, della montagna, ovvero di «che cosa sia» una montagna, sapevamo già ancora prima di vedere il dipinto. Invece, palesemente, le cose non stanno così: lungi dal confermare qualcosa di già noto, l'opera d'arte mette sotto i nostri occhi qualcosa di inaudito.

Un'opera coglie l'essenza della montagna?

Rappresenta un concetto generale? Evidentemente no, senno rappresenterebbe una cosa nuova. L'opera d'arte, anzi, mette alla luce un qualcosa di inaudito, sempre sorprendete,

non immediatamente comprensibile. Affinché l'opera parli, affinché ci trasmetta qualcosa, dobbiamo applicare un contegno e dare il tempo giusto di fronte all'opera.

---

#### 4. Il senso genuino della parola essenza

Dinanzi a un'opera d'arte come una "Montagna Sainte-Victoire" di Cézanne siamo costretti a sospendere il nostro concetto comune di «essenza».

Adesso — inaspettatamente — la parola «essenza» non indica più il concetto generale di una cosa.

«Essenza» significa piuttosto: ciò che fa sì che un certo essente sia singolare, irripetibile, unico e raro. Distinguiamo dunque il concetto inessenziale di essenza dal concetto essenziale di essenza, ovvero: distinguiamo tra l'essenza inessenziale (concetto generale) e l'essenza essenziale.

Abbiamo quindi 2 concetti di essenza:

Essenza inessenziale:

Essenza essenziale: se considerai

---

#### 5. Ancora sull'essenza

Ciò detto, resta in noi un dubbio — che suona: chiedere «che è l'arte?» non significa in fondo ricercare il suo concetto generale?

Ovvero: quel concetto capace di valere per tutte le c.d. "arti particolari", in modo tale che ciò che affermiamo possa valere "in generale" per la poesia, la pittura, la scultura, la musica, il teatro, la danza, e magari anche per la fotografia e il cinema?

La pretesa è infondata, grottesca, Primitiva

---

#### 6. La palese inattendibilità "l'arte in generale"

Ma chiediamoci: dove potremmo mai trovare un tale concetto generale?

Si dirà: confrontando le singole arti e ricavando da tale confronto, per induzione, un concetto che le racchiuda tutte.

Tuttavia — ammesso che un tale concetto sia poi capace di dire qualcosa di ciò che l'arte è — rimane il fatto che tale procedimento stride con il modo in cui incontriamo l'arte.

Invero, l'opera d'arte, come abbiamo visto nell'esempio precedente, non solo non "rappresenta" concetti generali, ma neppure ci viene incontro essa stessa come esemplare dell'"arte in generale". Dove potrebbe mai aver luogo, infatti, questa "arte in generale" di cui le singole arti e opere sarebbero le "rappresentanti"?

Induzione: indurre. Avere una serie di dati e fare un salto verso una conclusione.



Induzione abduitiva, cosa significa? Per esempio: torno in casa e trovo dell'acqua sul pavimento, magari ha piovuto dentro, qualcuno ha rovesciato l'acqua o si è rotta una tubatura. Ho fatto 3 ipotesi e qui l'inferenza abduitiva ci sta. Se ho un dato e cerco la sua causa è un processo molto delicato, perché come faccio? Faccio 1000 ipotesi sì, ma come faccio a sapere che la veduta sia racchiusa in una di queste ipotesi. Quando siamo nel campo dell'induzione e prendiamo un caso dobbiamo stare ben attenti e tenere i piedi per terra.

Ho già deciso che vi è pittura, danza, architettura... ho già stabilito che qualcosa appartiene all'arte, ma come ho fatto a dare il concetto di arte? L'ho scelto io. Ho bisogno di un concetto generale perché ho bisogno di orientarmi, ma così ho già dato un concetto di arte. Ovviamente questo è il pane quotidiano dell'impatto vissuto.

Nemmeno il concetto di "a priori" ci basta, perché l'arte non è affrontabile dai concetti filosofici classici.

---

## 7. l'indole "arte"

Non ci resta che concludere nel seguente modo: solo il concetto essenziale di essenza (solo l'essenza essenziale) è adeguato all'indole 'arte'.

Ciò implica anche questo: lo scorgimento dell'indole 'arte' è, a sua volta, via via unico e irripetibile.

(NOTA. Parafrasando un detto di Eraclito (npj ci si bagna mai due volte nello stesso fiume), potremmo dire: non è attendibile il fatto di accorgersi due volte allo stesso modo di una medesima indole, ovvero: lo scorgimento dell'indole non è né replicabile né assicurabile. Infatti, la replicabilità richiede, innanzitutto, l'assicurazione dell'indole stessa, ovvero di ciò che, come vedremo, è in sé sfuggibile. Da ciò discende anche la seguente massima: là dove qualcosa sia incontrabile mediante un procedimento che si lascia replicare in modo meccanico, la cosa incontrata non è un'indole.)

Apprendimento automatico: dove non c'è un'attenzione ha quello che sto apprendendo. L'indole costringe e pensare. Non è mai attendibile accumulare esperienza di fronte a una indole, perché è sempre sorprendente.

Quando arriveremo alla risposta su cosa è parte, su cose l'attendibile, avremo comunque a che fare con l'indole. L'interrogare filosofico non si aspetta una risposta che chiude la domanda non è filosofico. (Parere: ero l'arte e la filosofia non sono mai comprensibili fino in fondo, non si possono mai possedere ed è qui il bello, che ogni giorno possano stupire e arricchire)

---

## 8.1 un'osservazione sul concetto di “essere”

Quanto fin qui detto sull'«essenza» vale anche per il concetto di «essere».

Ricordiamo che l'essenza è ciò che è interrogato quando si chiede «che (cos') è?», ovvero quando si interroga secondo l'essere di una cosa. Ora, il nostro senso comune è abituato a considerare l'essere come la cosa più ovvia e scontata: che vi è, infatti, di più ovvio del fatto di “essere”? Un fiume è, una montagna è, il cielo e le stelle *sono* ... ogni cosa è, cioè ogni cosa, prima ancora di avere — come si dice — “determinazioni particolari”, è provvista di essere.

Ancora prima di avere delle caratteristiche già è. La filosofia sei muove nella non ovvietà dell'essere. La filosofia greca parte dallo scorrimento. Proprio il concetto di essere è degno di attenzione. I greci ci insegnano a dubitare di ciò che ci sembra automatico

---

## 8.2 la non-ovvietà dell'essere

La filosofia — e segnatamente la filosofia greca — parte invece dallo scorgimento che l'essere, lungi dal costituire qualcosa che vada da sé o addirittura un concetto generale e quindi indeterminato, è anzi l'elemento più prezioso e più degno di attenzione.

Che una cosa sia, che qualcosa abbia essere — non è affatto ovvio!

Infatti, potrebbe anche non essere...

La domanda fondamentale della filosofia potrebbe essere: perché l'ente invece che niente? Anche il niente potrebbe interessare, è ovvio che l'impatto vissuto neghi e rinneghi questo e lo deleghi ai filosofi. Er rispondere bisogna filosofare, e anche l'impatto vissuto filosofa rinnegandola ma filosofia in mondo infantile. Essere non è niente di ovvio, potrebbe anche non essere.

---

## 8.3 il non essere in quanto “non avere (alcun) essere”

Che una cosa non sia non significa però necessariamente che non sussista, cioè, ad esempio, che non sia qui presente. Il non-essere indica qui il non avere alcun essere, a dispetto del fatto che una cosa si presenti come alcunché di indubitabilmente e ovviamente essente (contingente).

Molte cose sussistono, poche cose sono.

Ecco perché la domanda tipica dell'interrogazione filosofica suona «che (cos') è?».

Es: un tavolo può essere in una stanza ma non essere. Perché magari questo tavolo non ricopre la sua vera funzione, la sua essenza poiché mal fatto, quindi non è propriamente ciò che promette di essere. L'essere qui presente di qualcosa non è sufficiente perché lui sia essente.

La questione essere- non essere riguarda la questione dell'attendibilità.

Quindi il tavolo dell'esempio di prima non è attendibile.

Parliamo ora dell'interrogare filosofico e domandare operativo

---

## 9. La domanda filosofica

Interrogare in senso filosofico significa porre la domanda «che (cos')è?».

La caratteristica di questa domanda, che la distingue da tutte le “questioni”, anche interessanti e profonde, che possono essere poste, è che essa non smette mai di interrogare.

Nell'interrogare filosofico la risposta non chiude affatto la “partita”; semmai la apre, o la inaugura, in un senso costitutivo.

In altre parole: una domanda filosofica conserva la propria indole interrogante *fin dentro* la risposta.

---

## 10. L'interrogare filosofico è forse infinito?

Dal punto di vista del modo comune di porre questioni, l'interrogare filosofico appare come un domandare “infinito”. Così, ad esempio, è inteso l'interrogare socratico — e non solo ai tempi di Socrate, ma anche ai giorni nostri...

(I manuali di storia della filosofia presentano comunemente l'interrogare socratico come un esercizio di “etica del dialogo”, cioè in fondo un esercizio puramente “dialettico”, dove si pongono problemi che poi non vengono risolti.)

---

## 11. L'interrogare filosofico e la verità

L'interrogare filosofico può apparire come un esercizio dialettico o un domandare infinito solo se è osservato dall'esterno, cioè dal punto di vista del modo comune di domandare.

Ma, visto a partire da se stesso, cioè considerato dall'interno, esso è invece un interrogare interessato unicamente alla verità di ciò che interroga.

Problema: Ma non appartiene forse a ogni interrogare la “ricerca della verità”?

Se davvero la conoscenza umana fosse ricerca della verità si dovrebbe presupporre che quando si inizia questa ricerca si suppone che la verità salterà fuori. Il concetto di ricerca della verità è grottesco, inattendibile, infondato da cancellare.

---

## 12. Due esempi: il primo

Proponiamo qualche esempio che ci permetterà di cogliere la differenza tra l'interrogare filosofico e il modo non-filosofico del domandare.

Se ora chiediamo quale fosse la struttura della società ateniese all'epoca del processo a Socrate, poniamo una questione che apre immediatamente un campo d'indagine, all'interno del quale un ricercatore, o più verosimilmente, come si dice, un *pool* di ricercatori, può impiegare del tempo approdando infine a un risultato: ad esempio, alla costruzione di un modello di struttura sociale che descriva il modo in cui gli uomini stavano insieme in quella contingenza storica.

---

### 12.1 il secondo esempio

Analogamente, se ci si chiede come siano composte le rocce della montagna *Sainte-Victoire*, si può giungere alla costruzione di un modello che illustri la stratigrafia della montagna, la composizione fisico-chimica delle sue rocce, e così via.

---

## 13. Analisi dei due esempi. L'operatività

In entrambi i casi, il tratto che guida il domandare è sì la "verità", ma nel senso specifico (e quindi limitato) della *operatività*.

Ciò che importa è il fatto che la risposta alla domanda sia tale da permettere un *operare*: nel caso della seconda domanda, ciò che guida l'interrogare è — ad esempio — la possibilità di scoprire falde acquifere, oppure giacimenti minerari, oppure ancora di verificare la solidità della montagna ed eventualmente intervenire per consolidarne le scarpate, e così via.

La verità che si cerca di ottenere nel modello della società un metodo operativo

---

### 13.1 l'operatività

Nel primo caso (quello relativo a Socrate), è ancora l'operatività a guidare, nel senso che la "verità" portata alla luce deve essere tale da poter essere, ad esempio, raccontata, cioè deve dare luogo a un racconto storico plausibile; oppure deve poter servire a comprendere, come si dice, il "quadro" nel quale si "inserisce" la vicenda socratica, e quindi la sua filosofia e quella di Platone; oppure ancora deve poter essere usata per descrivere le analogie e le differenze tra la nostra società e quella degli antichi Greci, e così via.

Il tratto-guida è, anche qui, l'operatività, sebbene in modo meno evidente che nell'altro caso.



Vogliamo raccontarla in un racconto storico PLAUSIBILE e non attendibile, che ci faccia dire “si ok ci sta”. Parliamo di società e 3 modi con cui quel tipo di società ha costruito quel tipo di filosofia. Ecco come funziona l’inferenza abducente

### 13.2 il domandare operativo (è una parametrizzazione)

Possiamo dunque determinare più precisamente questa forma “non filosofica” del domandare come «domandare operativo».

Il domandare operativo è interessato essenzialmente al *funzionamento* di qualcosa, in modo tale da poter operare a partire da ciò di cui si è stabilito il funzionamento stesso.

## 14. Gli assunti di fondo

In entrambi gli esempi, le domande poggiano necessariamente su una “base” che non è, a sua volta, oggetto di domanda.

1. Nel primo caso, la domanda poggia sull’assunto che vi sia, in generale, qualcosa come una “società greca”, cosa che a sua volta implica che il concetto di «società» sia indiscutibilmente adeguato a cogliere in generale il modo in cui gli esseri umani, in ogni tempo e in ogni luogo, stanno insieme.
2. Nel secondo caso, la domanda poggia sull’assunto che una montagna sia innanzitutto un aggregato di rocce fisicamente e chimicamente determinabili. Non è invece solo questo, ma ANCHE .

Chiamiamo questi assunti, che costituiscono la necessaria base d’appoggio del domandare operativo, «assunti di fondo». La caratteristica degli assunti di fondo è che non sono interrogati.

Supponiamo che qualcuno ponga una domanda operativa, mettiamo che lo faccia sugli assunti di fondo, ma se lo facesse uscirebbe dalla domanda operativa e quindi dovrebbe filosofare. Nel momento in cui fosse chiarito un assunto di fondo si metterebbero in atto altri assunti di fondo che chi sta ponendo non sa riconoscere.

Questi assunti di fondo che li costruisce? Possiamo dire che le scienze contemporanee (caratterizzate dal domandare operativo), potremmo vedere come nella nostra unità ci sia “una fabbrica” degli assunti di fondo, che distribuisce questi assunti di fondo sotto forma di prodotto. Evidentemente ce n’è un mercato, una vendita e degli acquirenti, possiamo parlare di un’economia di mercato degli assunti di fondo. Potrebbe accadere che il nostro odierno mercato sia poggiato sul mercato degli assunti di fondo. (Questa ipotesi andrà verificata lungo il nostro percorso). La porzione di beni potrebbe essere fondata sul mercato degli assunti di fondo, e che quindi i beni contengano di per sé gli assunti di fondo.

Società vuol dire “affari insieme”

Coalescenza: in latino significa crescere insieme in riferimento all’indole. La *societas* diventa praticabile solo se sottoposta alla coalescenza.

### 15. La “libertà limitata” del domandare operativo

Le domande che abbiamo preso come esempio aprono un campo d’indagine che, nella sua ampiezza ed estensione, è definito dagli assunti di fondo che ne stanno alla base.

Tali domande hanno dunque una “gittata” che è limitata in anticipo, e non possono spingersi fino a mettere in discussione gli assunti di fondo stessi.

Esse (domande) godono, per così dire, di una libertà limitata.

Il domandare operativo contribuisce allo sviluppo degli assunti di fondo, più un umanista si basa sul domandare operativo, più consolida il sistema delle operazioni degli assunti di fondo. Osserviamo quindi una libertà limitata perché questo domandare si limita al domandare su questi assunti.

### 16. Dare la parola all’arte (e solo all’arte)

Ora, la domanda «che (cos’)è l’arte?», in quanto domanda filosofica, non è di tipo operativo. Non è vincolata ad alcun assunto di fondo, né ad alcuna operatività, ed ha pertanto libertà illimitata di interrogare.

La sua libertà rispetto ad ogni assunto di fondo e rispetto all’ingiunzione dell’operatività non significa, però, mancanza di ogni vincolo, sfrenatezza, e assenza di rigore.

Al contrario, la domanda filosofica, in quanto è libera da assunti di fondo, è interamente libera di vincolarsi esclusivamente alla verità di ciò che essa interroga.

Cos’è l’arte non è una domanda operativa. Non siamo interessati al funzionamento dell’arte ma al ?

### 17. L’interrogazione filosofica dell’arte libera l’arte da ogni suo concetto sia acquisito

Nell’interrogare l’arte, la filosofia non si appoggia ad alcun concetto già acquisito di “arte”, né mira ad operare in alcun modo sull’arte.

Essa è interamente dalla parte di ciò che interroga, e non chiede come “funzioni” l’arte, ma collabora con essa al *suo* (dell’arte) tentativo di dire la propria essenza.

Non possiamo dare un rapporto aprioristico della verità, perché non sappiamo esattamente da dove venga la verità e non possiamo quindi stabilire un rapporto con ella. Quando si parla di verità dobbiamo muoverci con i piedi di fondo.

---

### 17.1 nota

Parafrasando il detto di Eraclito sullo scorrere del fiume, possiamo dire: chi pone una domanda operativa, **sta fuori dal fiume**, resta all'asciutto (ovvero a "distanza di sicurezza", nell'inerzia) senza bagnarsi i piedi nell'acqua che scorre (**ossia senza toccare l'indole**).

Non è mai attendibile scorgere un indole accumulando

Più il nostro pensiero si rapporta con l'indole per la prima volta più diventa prima. In ogni interrogazione dell'indole il momento precedente (dell'interrogazione) si annulla così che la ogni volta diventi sempre più prima, più originaria. Interrogare l'origine e la provenienza della creazione artistica.

Un domandare inerte non è mai una domandare che nutra a contatto con l'arte.

---

### 18. La questione del "contegno" dell'interrogante

Porre la domanda «che è l'arte?» significa interrogare l'essenza dell'arte; ma di che cosa sia tale essenza ci accorgiamo solo e unicamente grazie all'arte; dunque la domanda deve dare la parola all'arte; ma affinché tale parola sia udita, è necessario innanzitutto che colui che interroga trovi il contegno adeguato al suo ascolto: ecco, quindi, che la domanda pone direttamente in questione colui che interroga.

La domanda «che è l'arte?» interroga innanzitutto noi che interroghiamo!

Colui che interroga deve trovare un contegno adeguato, deve mettersi in ascolto non solo porgendo l'orecchio ma trovando un determinato contegno. Chiedere chi è l'arte, (all'arte) mette in questione l'interrogante. Questa interrogazione mette in interrogazione noi. L'arte interroga noi che interroghiamo, siamo messi (noi umanità) in questione.

Il domandare operativo non mette mai in questione colui che interroga, che a momenti non è nemmeno un essere umano. Non è chiamato in causa come pensante, ma come osservatore, come studente e mai come pensante, mai singolarmente, mai interrogati come noi ciascuno, noi ognuno.

Nell'interrogare filosofico. L'interrogante si trova messo in questione nel gioco, e questo interrogare filosofico può anche trasformare l'uomo, nella misura in cui ci si impegna nell'interrogare filosofico comporta una trasformazione.

---

## 19. Due osservazioni

---

### 19.1 ancora due osservazioni - la prima SLIDE MOLTO IMPORANTE

La prima: l'interrogare filosofico e il domandare operativo non sono due "possibilità" che stanno semplicemente l'una accanto all'altra, due modalità alternative del "porre domande" in generale a cui l'uomo possa aderire a piacimento.

Come si mostrerà meglio in seguito, il domandare operativo non è di pari originarietà rispetto all'interrogare filosofico: solo l'interrogare filosofico è originario e autonomo; l'altro è attendibile unicamente sul fondamento nascosto dell'interrogare filosofico (più avanti si mostrerà come ogni assunto di fondo sia necessariamente la conseguenza dell'irrigidimento di un interrogare filosofico).

NB ERRORE DA NON FARE. Non ci sono 2 interrogare (operativo e filosofico). Il domandare operativo infatti non è di pari origine a quello filosofico. Il domandare operativo ha una sua attendibilità, ma la sua attendibilità non è aria del suo sacco, riceve l'attendibilità e su questa si regge. Ma questa attendibilità la riceve non la trova dentro di se. Il domandare operativo nasce da dal domandare filosofico. Fra i due vi è un rapporto da comprendere. Vedremo come ogni assunto di fondo si nasconde un interrogazione filosofica che si è irrigidita. È impossibile stando nel domandare operativo come il domandare filosofico vi alberghi, perché non si hanno gli strumenti.

### 19.2 seconda osservazione

La seconda osservazione: l'interrogare filosofico e il domandare operativo non sono però neppure due "ambiti" separati: uno di qua, l'altro di là. Sono, piuttosto, due contegni fondamentali dell'essere umano — due contegni abissalmente diversi e che tuttavia tendono inevitabilmente e continuamente a confondersi. Ora, fa parte dell'interrogare filosofico anche il compito di districare ogni volta questa confusione.

Nel nostro caso: la domanda «che è l'arte?» è costantemente sotto la minaccia di scadere in domanda operativa; e all'inverso: ogni domandare operativo ha sempre l'attendibilità di saltare nella dimensione dell'interrogare filosofico.

Sono due contegni dell'essere umano che tendono continuamente a confondersi, e sta all'interrogare filosofico l'interrogare e districare questa confusione

---

## 20. Dialogo colloquio tra filosofia e arte

Nel dialogo ciò che è importante non è il fatto che vengano enunciati "due" punti di vista differenti sulla cosa, in modo che si generi un contrasto di opinioni e poi, eventualmente, una conciliazione.



L'importante è che i dialoganti — indipendentemente dal loro numero — passino *attraverso* la cosa, ossia che la loro parola sia interamente “al servizio” della cosa da dire. *Dia-logos* significa dunque: rinunciare a ciò che “io (noi) penso (pensiamo)” sulla cosa e raccogliersi affinché la cosa di cui si parla possa essere colta per ciò che è. Ogni interrogare filosofico, indipendentemente dal numero degli interroganti, è dialogo nel senso indicato.

## Anche nella domanda su saint-victoire può emergere un dimandare filosofico

---

### 1. Solo l'artista conosce l'essenza dell'arte

La filosofia dell'arte, nella misura in cui è filosofia, è interessata unicamente all'essenza essenziale dell'arte, e non al suo (dell'arte) “funzionamento”. Ma, come abbiamo ricordato, tale concetto lo impariamo soltanto dall'arte. Aggiungiamo ora che lo impariamo dall'*artista*: infatti nessuno può conoscere tale concetto essenziale di arte meglio dell'artista stesso.

Solo l'artista si intende di arte (e perciò anche dell'arte).

Tentare l'essenza dell'arte significa dunque riuscire a porre le condizioni affinché sia *l'arte stessa* a parlare, e parli attraverso l'opera d'arte dell'artista; significa, dunque, *assecondare* la parola dell'arte.

«Filosofia dell'arte», significa ora: *assecondamento della parola dell'arte*.

---

### 2. Il circolo “arte-opera-artista”

Ci imbattiamo in un peculiare “circolo”: abbiamo infatti visto come solo l'arte possa insegnarci il concetto essenziale di essenza; ma l'arte ci insegna, ovvero ci parla, solo attraverso l'*artista*, il quale però parla non “in generale”, ma solo e unicamente attraverso l'*opera d'arte*; e quest'ultima è tale (ovvero è un'opera *dell'arte*) solo nella misura in cui è (cioè mostra, fa vedere) ogni volta l'arte *in quanto indole* (in quanto dote nativa), cioè l'arte nella sua integra essenza.

Si mostra così un circolo costituito da «arte», «artista» e «opera d'arte»; nessuno dei tre è senza gli altri due: quando diciamo «arte» abbiamo già implicitamente detto «opera d'arte» e «artista»; quando diciamo «opera d'arte» abbiamo implicitamente nominato «arte» e «artista»; e quando parliamo dell'«artista» stiamo già implicitamente dicendo, simultaneamente, anche «arte» e «opera d'arte».

Se l'artista non parla attraverso opera d'arte non sta parlando di arte, a meno che l'artista non parli della creazione dell'opera d'arte.

Lo chiamiamo circo, ma non è né vizioso né virtuoso, stasse questione di soggettivo-oggettivo, se non è uno è l'altro ma non ha senso

### 3. La triade

Di che "circolo" si tratta? È forse, come direbbero i logici, un *circulus vitiosus*? Oppure è invece un circolo *virtuoso*? Né l'uno né l'altro. Tale "circolo", che d'ora in avanti chiameremo più propriamente *triade*, è il campo di gioco dell'arte come tale.

Assecondare la parola dell'arte significa assecondare senza riserve il gioco dell'arte, e ciò a sua volta significa balzare nel bel mezzo della triade arte-artista-opera d'arte e lì resistere (e dunque anche resistere alla tentazione di osservarla solo "dall'esterno").

**[EXCURSUS sul concetto di «arte»]**

Se noi fossimo educati alla triade, non domanderemmo perché Cézanne?

### 4. Rinvio a Cézanne

Solo l'artista può indicarci l'essenza essenziale dell'arte. Per questa ragione, dovremo arrivare a prendere in considerazione alcuni testi e opere di Paul Cézanne – e tutto il nostro lavoro preparatorio dovrà servire unicamente a metterci nelle condizioni di ascoltare tali testi e opere.

Ma perché proprio Cézanne? Perché questo pittore ha posto un problema (strano dal punto di vista del domandare operativo, ma in sé attendibile):

Che significa dipingere? In che senso la pittura risponde a un tratto costitutivo dell'essere umano?

Non che significa dipingere nel senso di come devo farlo, ma in che senso la pittura corrisponde/ risponde o aiuta a chiarire un tratto costitutivo dell'essere umano.

L'interrogazione dell'arte diventa l'opera stessa di Cézanne.

### 5. Arte e verità

L'interrogazione dell'arte diventa l'opera stessa di Cézanne.

Nella pittura di Cézanne si mostra l'indole della stessa pittura, il suo enigma, il suo compito.

Cézanne non è solo un "grande" pittore, ma è quel pittore che fa apparire l'essenza della pittura attraverso la pittura stessa. In una sua lettera a Émile Bernard, l'artista scrive:

*Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai.*

(«Vi devo la verità in pittura e Ve la dirò» — ovvero: saprò *indicarla* per voi.)



Come fa un pittore a divenire grande?

Se guardiamo Cézanne dal punto di vista tecnico e oggettivo potremmo dire che non è poi così bravo, ma lui è quel pittore che fa apparire l'essenza della pittura tramite la pittura stessa.

Si sta rivolgendo al suo amico pittore (gli dà del voi), ma la vuole dire a tutti. Mette l'accento sulla verità, non su come si fa un bel quadro. "Vi devo la verità in pittura", sta lui supponendo che ci sia la verità della pittura? (Come quella della scultura, architettura ecc..) dice che è impegnati nel far apparire come la pittura si rapporta alla verità, supponendo che questo non sia un rapporto che si può definire senza intraprendere un certo cammino.

---

## 6. Pittura e verità

L'opera pittorica di Cézanne è una forma del dire (ossia del mostrare, del far apparire). Il tono della frase è quella di un "uomo di parola".

Cézanne è il pittore che offre la propria pittura al chiarimento dell'essenza stessa della pittura — come luogo della *verità*.

Fissiamo questo punto con una formula, il cui senso apparirà chiaramente solo alla fine del cammino: Cézanne: il pittore della verità della pittura (pittura stessa è tema dell'arte) come pittura della verità (verità ha inclinazione verso la pittura, quindi si tratterà di dipingere la verità)

La pittura è uno dei luoghi dove la verità va a parare, la verità si inclina verso la pittura. Non è che la pittura verso la verità ma è la verità che inclina alla pittura e viene accolta.

---

## 7. La rarità di Cézanne

La rarità di Cézanne (come, a suo modo, quella di van Gogh, e di altri) consiste proprio nel fatto che egli ci guida nell'esperienza concreta di uno scorgimento "universale". Infatti, ciò che Cézanne dice in modo esemplare è ciò che ogni (grande) artista dice in un modo ogni volta unico e irripetibile.

(E, come ormai sappiamo, l'indole detta dagli artisti — la verità — non può essere detta se non in modo ogni volta unico e come per la prima volta.)

Uno di quelli che fa diventare tema della sua arte stessa. E si può dire che siamo al novero di arte/artista quando accade questo. (Senza classificare come serie a e b, ma accade che alcuni prendano questa strada.) qui si vede tutto l'autofondazione.



Cezanne è esemplare perché il suo modo è particolare perché si concentra sulla questione della luce, ed è detto in modo sorprendente.

## 8. Ogni arte è l'arte

Nel discorso precedente, parlavamo dell'arte e della sua essenza, e improvvisamente siamo passati a parlare di pittura.

In realtà non vi è stato alcun passaggio, poiché stiamo parlando del medesimo.

Arte e pittura, infatti, non sono "uguali", ma, per l'appunto, sono *il medesimo*: ogni cosiddetta "arte particolare" è l'arte medesima.

La distinzione tra l'arte "in generale" e le arti "in particolare" è una conseguenza del concetto inessenziale di essenza, e la dobbiamo abbandonare.

Secondo il concetto essenziale di essenza dovremmo piuttosto dire così: ogni arte è l'arte.

UGUALE: l'uguale non può essere colto, ogni essere umano non coglie l'uguale ma il medesimo

MEDESIMO:

STESSO:

IDENTICO:

L'uguale non può essere colto, ogni essere umano non coglie l'uguale ma il medesimo, mentre lo stesso? Il medesimo e l'uguale non dicono lo stesso ma il medesimo. Il termine uguale da una fissità, ed è utilizzato in quelle forme discorsive dove una parola intende ?? Togliamo l'uguale del campo delle nostre parole, guardiamo il medesimo e lo stesso. NB le parole sinonimi non sono mai intercambiabili, sono parole che indicano il medesimo ma con delle tonalità diverse. E l'identico? Rimanda all'identità, e nel caso del pennarello non avrebbe senso, quindi il medesimo è il termine giusto per dire che l'arte e ogni arte sono il medesimo e questo medesimo è esattamente l'arte. Fa sì che ogni arte stia nel medesimo

## 9. La sfuggevolezza dell'essenza dell'arte

Il fatto che l'arte sia raramente nella condizione di parlare, il fatto che la parola dell'arte non sia quasi mai assecondata, ma sia anzi normalmente sopraffatta o "sostituita" dalla parola non artistica (ad esempio da un discorso "sull'arte"), così che l'arte sia *per lo più* nelle condizioni di *non* manifestare la propria essenza artistica — ebbene, tutto ciò non dipende innanzitutto da un difetto e da una mancanza umani.

È invece un tratto caratteristico dell'essenza dell'arte il fatto di essere di per sé incline a sfuggire.

L'essenza dell'arte è sfuggibile.

Il tratto caratteristico, l'essenza, dell'arte è la sfuggibilità, non nel senso che salta via dalle mani come un anguilla. (e non sfuggibile e sfuggente.) sfuggibilità non va confusa con inarrivabilità, indicibilità.

Molti artisti definiscono l'arte indefinibile, ma per farlo è perché vi è un rapporto non costitutivo con la sfuggibilità.

---

## 10. La tentazione: sfuggire alla sfuggibilità

Tale sfuggibilità tenta variamente l'uomo, generando così una molteplicità di "reazioni". Il modo più immediato in cui la sfuggibilità dell'essenza dell'arte si offre, è quello della "inarrivabilità": si dice, infatti, che l'essenza dell'arte sia inarrivabile, irraggiungibile, indicibile, e dunque che l'arte stessa sia qualcosa di indefinibile, inafferrabile, ineffabile... Sulla confusione tra sfuggibilità e inarrivabilità (confusione che non è "prodotta" dall'uomo, ma che è generata dalla sfuggibilità stessa) si radicano una molteplicità di atteggiamenti, che hanno in comune il tratto dello sfuggire (al)la sfuggibilità, cioè nel fuggire via da essa.

---

## 11. La resistenza contro la tentazione

Resistere alla sfuggibilità dell'essenza dell'arte, tentare tale essenza resistendo alla tentante scappatoia dell'"inarrivabilità" — ebbene, proprio questo è il contegno della filosofia dell'arte — e quindi del nostro insegnamento.

Da chi e da che possiamo però apprendere questo contegno?

---

## 12. L'insegnamento proveniente dall'esperienza dei grandi artisti

I grandi artisti non "producono" opere, ma *tentano* di volta in volta un'opera, cioè si offrono al tentativo in cui l'opera d'arte consiste. Offrirsi a tale tentativo significa rinunciare a ogni sicurezza, o meglio insediarsi stabilmente nella completa mancanza di assicurazione.

Un artista che intraprendesse una via "sicura", cioè una via già assicurata in partenza, non sarebbe un artista. Il grande artista conosce l'essenza dell'arte — ma la conosce *unicamente* nel senso che "sa" (per averla esperita, ed esperendola *ogni giorno*) la sua costitutiva sfuggibilità.

La mancanza di assicurazione è l'elemento sorgivo del creare artistico.

Il cammino che si è posto come fallibile è un buon cammino. Serve la predisposizione al fallimento, perché se il fallimento non è noto non può venire la creazione.

L'artista conosce l'essenza dell'arte ma dato che la esperisce ogni giorno, e conosce la sfuggevolezza. L'artista conosce questa sfuggevolezza e quindi resti alla tentazione di scappare via.

---

### 13. Nota sulla sfuggevolezza

È ora necessario precisare un punto importante.

Nonostante ciò che siamo venuti dicendo, ci si potrebbe raffigurare una situazione di questo tipo:

“vi sarebbe l'arte, poi vi sarebbe ‘da qualche parte’ l'essenza dell'arte, di cui poi affermiamo la sfuggevolezza...”

Ma la sfuggevolezza non è una qualità che si aggiunga all'essenza dell'arte — la quale se ne starebbe “di per sé” al sicuro da qualche parte —, bensì questo: la sfuggevolezza è proprio ciò in cui l'essenza dell'arte consiste, è l'elemento in cui essa si sostanzia come tale.

---

### 14. La sfuggevolezza caratterizza pienamente l'essenza dell'arte

L'affermazione di partenza secondo cui l'essenza dell'arte è sfuggevole significa quindi: la sfuggevolezza è un tratto costitutivo dell'essenza dell'arte.

(L'arte non può essere colta mediante alcun metodo d'indagine empirico; essa è infatti un'attendibilità.)

---

### 15. La sorgente del creare artistico

La sfuggevolezza è proprio la sorgente del creare artistico. — Leopardi la chiama «vaghezza» —

Il poeta parla per esempio dello stile poetico come “capacità d'indefinito”, e chiama poetici i fenomeni che mostrano proprio il tratto dell'indefinito e del vago.

(«Capacità d'indefinito» significa allora, in ogni arte, la capacità di mettere in opera, innanzitutto, la vaghezza che concede l'apparizione.)

Leopardi la chiamava vaghezza. La vaghezza rimanda al vago, all'invaghimento, e se non vi è rispetto dell'invaghimento non può realizzarsi nessun'opera tale di questo nome.

---

## 16. L'arte

La sfuggevolezza è dunque tutt'altro che un carattere "negativo". Essa è ciò che fa dell'arte un *enigma*. (Filosofia dell'arte significa ora: contegno adeguato all'*enigma dell'arte*.)

Enigma non è qualcosa che non possa esser compresa, ma non è chiaro e chiede di essere chiarito. Si configura come enigma finalmente quindi il chiarimento giunge.

(Leggere pagine dispensa di Kant dove si parla di corso teoretico o manuale)

---

# La conoscenza d'impatto

---

## La così detta ineffabilità dell'arte

Resistere alla sfuggevolezza o alla vaghezza in cui consiste l'essenza dell'arte significa, per l'interrogare filosofico, imparare a resistere alle tentazioni della rapida fruibilità e del rapido ottenimento di un risultato.

La scappatoia dell'"ineffabilità dell'arte" è solo *uno* dei tanti modi in cui l'interrogare, tradendo la propria indole, può cedere alla tentazione di chiudere presto i conti ottenendo un risultato fruibile — in questo caso, fruibile in quanto **via d'uscita dall'enigma dell'arte**.

Enigma: ciò che chiamato e attende un chiarimento, invito/appello al chiarimento

---

## 2. La fruizione immediata

La fruizione immediata e il rapido ottenimento di un risultato riguardano un altro genere di sapere, che dobbiamo tenere rigorosamente distinto dal sapere filosofico.

Ne abbiamo già visto alcuni tratti quando abbiamo puntualizzato la differenza tra l'interrogare filosofico e il domandare operativo.

Si tratta dunque ora di vedere meglio in che consista il *sapere* che presiede a quest'ultimo.

Per potere distruggere la filosofia è necessario filosofare. Non è possibile uscire dal circolo filosofico.

Il domandare operativo si fonda su un tipo di sapere e si articola in una serie di domande operative

---

### 3. Il verbo “vivere”

Vi è un sapere che si fonda unicamente sul rapporto diretto e immediato con l'oggetto. L'uso transitivo del verbo «vivere», in italiano, corrisponde bene al senso di questo sapere: quando chiediamo ad esempio a uno studente che abbia appena iniziato il proprio corso di studi universitari «come hai *vissuto l'impatto* con l'Università?», siamo interessati a un sapere che è dell'ordine dell'immediatezza e della rapidità, **dove non è richiesta alcuna esplicitazione del senso — magari in sé sfuggibile — di ciò che è incontrato, e dove ciò che conta è unicamente il fatto che qualcosa investa, “impatti”, la sfera del vissuto.** \*

Noi comunemente il termine oggetto lo usiamo così, in modo ordinario, in senso filosofico un certo ente è stato assunto e mi si offre qui dianzi, oggettualità. Soltanto tu che è stato oggettualità di offrire ad un rapporto diretto.

\* Es: chiedo ad uno studente come è stato l'uni a primo impatto.

---

### 4. La locuzione “d'impatto”

La locuzione «d'impatto» indica una *immediatezza* in cui la dote nativa, l'indole, l'attendibilità dell'essere umano resta inerte, ovvero, innanzitutto, è inerte la capacità dell'uomo di andare sul piano dell'attendibilità e di sostenere quel piano.

La capacità di essere chiamato a fronteggiare e discutere il senso resta inerte, è come se fosse morta, si tratta di un'inerzia che fa fuori il piano dell'attendibilità

---

### 5. La conoscenza d'impatto e le scienze

Si tratta della conoscenza sulla quale si basano le scienze: esse condividono con il senso comune l'idea che la conoscenza si fondi sulla contingenza.

Qui cogliamo un punto essenziale: l'impatto indica sì una immediatezza, ma sempre in sé e a suo modo “mediata”. Da che cosa? Risposta: dai parametri del contingentamento.

Le scienze moderne condividono con il senso comune che la conoscenza si fondi sulla contingenza

Tutto quello che conosciamo può essere ridotto/ oggettualità a parametri. Parametro vuol dire misura parallela che scorre. Il parametro non importa mai il senso dei ciò che ha parametrizzato

---

## 6. Filosofia e conoscenza di impatto

Fin dall'inizio della sua genitura, il pensiero filosofico si è accorto del fatto che una conoscenza, che sia fondata unicamente sull'impatto vissuto, è una conoscenza insufficiente e fallace.

Il fatto che sia fallace, non le impedisce tuttavia di procurare degli effetti, e anche degli effetti considerevoli. Ora, proprio il fatto che la conoscenza d'impatto sia *efficace* (si pensi ai cosiddetti "effetti pratici" della conoscenza scientifica), suscita l'impressione che sia un sapere già costituito e ben fondato, cioè non bisognoso di essere interrogato nei suoi fondamenti.

Invece la filosofia chiede: da dove proviene l'attendibilità della conoscenza d'impatto?

Una conoscenza che sia fondata solo sull'impatto vissuta non è realizzabile. La filosofia non rinnega la l'oggettualità, ma ammette che di per se da sola questa oggettualità è insufficiente.

Diventa conoscenza attendibile solo quella che produce effetti. Se non riusciamo ad indagare origine non è proprio adducibili.

Un utensile cipermetrico

Es: se chiedo a qualcuno, a un dipendente se conosce un determinato prodotto con cui lavora e la risposta è no allora non sono certo attendibili.

Al figlio di lavoratori della silicon Valley non danno Device fino ai 2013

---

## 7. Cenno a Platone: l'idea e l'impatto

Ciò di cui Platone si accorge è che la conoscenza d'impatto non è sufficiente a determinare l'attendibilità dell'esperienza: occorre riferirsi a una conoscenza ulteriore, più profonda e nascosta. Ad esempio: posso incontrare molti alberi, ma il *concetto* di albero non lo imparo dall'albero stesso.

La capacità di "attendere" l'albero viene prima della contingenza dell'albero, dunque prima della sua conoscenza sensibile o d'impatto (attraverso le consuete parametrizzazioni).

Ok per una volta perdiamo da un'esperienza, io ho visto 1000 Alberti ma mai nessuno si è presentato, quindi il senso lo avevo già ottenuto

Platone dice che l'uomo è immerso nelle idee e quindi può via via conoscere ciò che gli appare.

---

## 8. Idea e conoscenza

Le condizioni di attendibilità dell'esperienza, le *idee*, costituiscono il tema di un sapere che è interamente distinto dal sapere d'impatto delle scienze e del senso comune, e che Platone chiama filosofia.

Dal punto di vista della conoscenza d'impatto, il sapere filosofico appare come un sapere "astratto". In realtà è un sapere abissalmente più concreto del sapere d'impatto, poiché, a differenza di quest'ultimo, non assume i dati della contingenza come ovvi, ma ne interroga addirittura le *condizioni di attendibilità*.

La filosofia è un sapere che riguarda le condizioni di attendibilità degli enti — e non i meri dati della conoscenza sensibile, cioè i "vissuti" della conoscenza d'impatto.

Le scienze si presentano con dei concetti, devono parlare e argomentare, ma solo riprese alla tradizione italiana

Tutta la concettualità di questi tipi di scienze, mediate inconsapevole di cosa significa.

---

## 9. Il problema della conoscenza

La filosofia, per così dire, irrompe nel bel mezzo della conoscenza d'impatto: non solo all'epoca di Platone, ma in ogni epoca. Essa (come sappiamo) è una dote nativa dell'uomo, una dote che può emergere in ogni epoca e in ogni comunità umana: ogni volta che ha luogo una comunità umana si genera anche conoscenza d'impatto — ma si genera anche simultaneamente l'attendibilità di *sospendere* la conoscenza d'impatto, di staccarsene e interrogarne le condizioni di attendibilità. La filosofia si sviluppa proprio dal problema posto da questo tipo di conoscenza... ..ossia dallo scorgimento che, nella conoscenza d'impatto, non vi è misura ma dappertutto e necessariamente — anche là dove tutto appare regolato e normato — soltanto smisuratezza.

La filosofia nasce come problema della conoscenza d'impatto . Quando l'uomo vede la conoscenza di impatto

Un'autentica conoscenza deve conoscere i suoi limiti. La disciplina deve dare misura

Le scienze cognitive (neuroscienze) solo delle scienze che sostituiscono il sapere filosofico

Eliminiamo tutto ciò che è extra fisici, ma per farlo e ritornare alla natura sono costretti a filosofare e utilizzare delle forme a priori.

Per potere naturalizzare il pensiero umano, la coscienza, gli stati di coscienza e l'uso stesso per poter mettere tutto una do come prodotto della dinamica cerebrale è necessario utilizzare dei concetti analitici e descrittivi che provengono dalla tradizione filosofica che vengono messi in gioco come forme a priori

---

## 10. Inattualità della filosofia

Contingenza e conoscenza d'impatto sono ciò su cui si basa ogni comunità umana: la filosofia, nella sua genitura, irrompe con lo scopo di fondare un sapere che non sia solo conoscenza d'impatto, che non abbia solo la contingenza come suo referente, ma che sia libero da ciò che è caduco.

In questo senso Platone e Socrate parlano di conoscenza dell'*idea*.

La filosofia, dunque, è sempre, in ogni epoca, un sapere inattuale, dal momento che nasce già libera dalla contingenza (in cui ogni comunità umana è abitualmente dislocata)

Ecco perché il discorso filosofico ci sembra lontano e non udibile, perché si morta subito come inattuale, ma vuol dire che inattuale passato o futuro? Il sapere filosofico è un attendibilità già lanciato in un futuro che però non può essere calcolato.

Nascono tentativi della filosofia che si pone la domanda su come sarà nel futuro, che però risulta inattendibile. Problema di Nietzsche: come può essere progettata una filosofia futura, che rimanga sempre attendibile?

---

## 11. Inattualità e futuro della filosofia

Contingenza e conoscenza d'impatto sono ciò su cui si basa ogni comunità umana: la filosofia, nella sua genitura, irrompe con lo scopo di fondare un sapere che non sia solo conoscenza d'impatto, che non abbia solo la contingenza come suo referente, ma che sia libero da ciò che è caduco.

In questo senso Platone e Socrate parlano di conoscenza dell'*idea*.

La filosofia, dunque, è sempre, in ogni epoca, un sapere inattuale, dal momento che nasce già libera dalla contingenza (in cui ogni comunità umana è abitualmente dislocata)

Neuroscienze è un tentativo estremo di risolvere il problema

---

## 12. Le due forme del sapere

Distinguiamo dunque tra un sapere che ha come oggetto unicamente la *contingenza*, e che chiamiamo appunto «conoscenza d'impatto», e un sapere che riguarda unicamente l'*attendibilità*, e che si chiama «filosofia».

(A suo tempo, vedremo come queste due forme non siano semplicemente giustapposte; l'odierna prevalenza del conoscere basato sul contingentamento ha una sua precipua "ragione" che impareremo a vedere e a diagnosticare.)

L'occhio storico

---

## 12. Una forma della conoscenza d'impatto

Vi è un modo della conoscenza d'impatto particolarmente tenace e perciò difficile da sradicare.

Per vedere di che si tratta, torniamo per un istante sul proposito delle nostre lezioni — proposito che abbiamo da ultimo formulato con l'espressione «assecondare la parola dell'arte».

Abbiamo poi aggiunto che il nostro lavoro consisterà nel considerare alcuni testi e opere del pittore Paul Cézanne.

Ma ecco che, a questo punto, nonostante le precisazioni già avanzate, il nostro senso comune insorge e chiede: perché proprio Cézanne? Con che diritto scegliamo un solo artista e proprio questo artista? Non è una scelta particolare? Come possiamo ottenere il senso dell'arte in generale da un esempio particolare?

---

## 13. Un punto di vista “esterno”

Come abbiamo già variamente esplicitato, il nostro metodo di lavoro consiste nel porre la domanda «che è l'arte?» *alla luce dell'arte stessa*, cioè da uno sguardo *interno* allo spazio di gioco dell'arte.

La domanda «perché proprio Cézanne?», invece, muove dal presupposto che sia possibile (e dunque augurabile) partire da un punto di vista *esterno*, e dunque inteso come neutrale.

---

## 14. L'occhio storico come prospettiva ultima sul mondo

Ebbene, questo punto d'osservazione disconnesso da tutto, indipendente da ogni indole, in grado di metterci in una posizione neutrale, lo assumiamo nel nostro discorso con l'espressione «occhio storico».

L'occhio storico è quel guardare che si auto-fonda (si autopresenta) come la prospettiva ultima sull'essere di ogni cosa, dunque come *l'unica prospettiva attendibile*, l'unico sguardo che possa garantire l'attendibilità del vero; qualsiasi agire umano (l'arte, la scienza, la filosofia,...) può infatti essere osservato dall'esterno mediante l'occhio storico.

Siamo stati convinti che per comprendere qualcosa bisogna essere neutrale .

Es: giudice è neutrale se ad un certo punto inizia a prendere parte, ed e qui ce diviene realmente neutrale. Il giudice entra nel gioco

L'occhio storico diventa più esperto di colui che gioca il gioco, noterà dei difetti e delle inattendibilità, ma questi accorgimenti saranno inattendibili poiché colti esternamente al gioco.

\*prospettiva (termine da annotare perché quando ci serviremo di Nietzsche il concetto di prospettiva sarà determinante)

---

## 15. Il “balcone storico”

L'occhio storico presuppone che su ogni cosa, su ogni agire umano e su tutto ciò che si genera in tale agire, sia possibile affacciarsi come da un balcone — un balcone dal quale ogni cosa appare (assicurata) nella sua “oggettività”.

Dal “balcone storico”, *chiunque* può diventare spettatore di *qualunque cosa*: può quindi vedere, conoscere, comprendere e giudicare ogni cosa tenendola a distanza. In questo senso, il balcone non è solo un punto di osservazione, ma una vera e propria *postazione*: un punto, cioè, dal quale appostarsi per “fare la posta” al senso di ogni cosa, e in generale al senso.

Niente può sfuggire a questo punto di osservazione che chiamiamo occhio storico, “balcone storico” o postazione storica.

Posizione dall'alto, apparentemente neutra. Si sta in agguato come un cacciatore che vuole assalire la preda. Predare, l'occhio storico vuole predare.

### PARTENTESI CHE NON CE SULLE SLIDE —————

Il termine storia deve essere opportunamente considerato perché questa parola  
Da dove viene storia? Il termine storia deriva da una parola greca *Historia*, ha una radice particolare con la parola *scorgere*, *vedere* e ha una correlazione con la parola platonica “*idea*”. Nello *scorgere* stesso costruisce ciò che ha scorto perché lo considera notevole, essenziale, costitutivo. Non è semplicemente il racconto di ogni cosa, ma raccontare solo ciò che va ricordato perché importante. E l'*histor* non trascrive tutto, ma coglie solo l'essenziale.

Con il latino (e quindi poi in italiano) si perde e diventa ST perdendo l'accezione dello *scorgere*, dell'osservare.

In (italiano o greco?) e latino l'*Historia* significa l'attività dello storico

In greco significa solamente osservare e al più trascrivere le cose importanti, indica un topografo (cerca).

Il carattere poetico caratterizza tutte le attività che portano alla luce qualcosa, si differenzia fra *historia* e *poiesis*, ma l'*historia* è una forma della poesia, perché viene portato alla luce



In italiano invece il termine storia intendiamo sia il corso degli eventi e sia racconto. Quando diciamo che un fatto è storico ci riferiamo sia a qualcosa che è accaduto sia a qualcosa che è stato raccontato.

---

occhio storico: è uno sguardo che ha come solo fine il catturare ciò che accade. Noi siamo assuefatti all'occhio storico. L'occhio storico è una modalità matura della conoscenza d'impatto, ma la modalità conoscenza d'impatto e senso di occhio storico non è un fatto naturale e ha bisogno di una certa tradizione.

Che termine possiamo usare per riferirsi alle tradizioni ecc?

## 15.1 due osservazioni sull'occhio storico.

### 1. La storicizzazione della filosofia

L'occhio storico è una modalità "matura" della conoscenza d'impatto, che è attendibile là dove tale forma di conoscenza sia temprata dall'incontro con l'attendibilità della conoscenza filosofica. Nelle sue via via emergenti concrezioni, l'occhio storico attinge "a piene mani" alla filosofia, ormai ridotta a fondo — o "stock"(mercato dei concetti) — di concetti assunti, fin da subito, come concetti operativi.

Anche l'artista avrà certamente l'occhio storico, solo che nelle testimonianze degli artisti non è mai presente. Non si mette

### 2. L'economia dell'arte e l'occhio storico

Rileviamo, inoltre, come tale occhio, mentre viene senz'altro attribuito agli artisti in quanto personaggi della storia dell'arte, nelle testimonianze degli artisti all'opera non è mai riscontrabile.

Per *l'economista dell'arte* è essenziale sviluppare un gusto per ciò che è detto a contatto con l'opera (dunque, come dice Cézanne, "sul motif"), a differenza di ciò che, invece, è detto dalla distanza che ha già ridotto l'opera e il motif a occasioni del discutere storico. Come mai non ci stupiamo — per non dire: non ci spaventiamo — della scontatezza, per l'occhio storico, di ciò che, per gli artisti, non è invece mai scontato, ma al contrario enigmatico ogni giorno?

Economista dell'arte: è quel contegno che presuppone che l'arte sia un settore produttivo misurato nel valore monetario

Economista per l'arte: sta nel gioco, si differenzia da ciò che può essere detto "a distanza".

Il critico d'arte si trova nell'occhio storico, guarda dall'alto,

Il metodo che il critico d'arte segue l'occhio storico

Chiamiamo critico/esperto/esteta d'arte

Mentre Cezanne o Klee fanno l'opera li sono critici, durante la creazione

Cosa vuol dire "critica"? Discernere ciò che è essenziale da ciò che non lo è, in un lavoro teoretico. Quando Kant parla della critica della ragione pura, non è che critica è un giunzione negativo, ma discerne ciò che nella ragione è già costituito in quanto tale da ogni esperienza, fatto empirico.

Il critico d'arte è solo l'artista, poiché la sua critica è attendibile, chiunque non conosca il tormento della creazione non può effettivamente criticare.

Per l'occhio storico è scontato ciò che per gli artisti ogni giorno è enigmatico.

Es: occhio storico definisce la luce e colore, se leggiamo poi gli scritti di Cezanne ci rendiamo conto che la luce ha tutt'altro valore. È spaventosa non sia lasciata essere ciò che è.

# Diagnosi e descrizione dell'occhio storico

---

## 1. I tre caratteri dell'occhio storico

---

### 1.1 la pretesa universalizzante

1. L'occhio storico ha la pretesa di *contenere tutti gli altri sguardi*.

Così, secondo l'occhio storico anche l'artista ha un occhio storico (e così anche lo scienziato, il filosofo, ecc.), e dunque egli risentirà dell'arte del suo periodo storico, sarà di volta in volta influenzato dall'epoca in cui vive, esprimerà i "valori" della sua epoca storica, e così via.

Ma è assurdo pensare che mentre Klee dipingesse pensasse di essere influenzato dalla sua epoca.

"Epoca storica" ogni epoca è storica, quindi raccontabile e quindi gli artisti dipingono sotto influenza dell'epoca, ha senso? (No)

---

### 1.2 l'ignoranza dello stupore

2. L'occhio storico *non conosce lo stupore*.

Ogni cosa è un "fatto", un *factum brutum*, ovvero qualcosa di già-fatto, il cui apparire è assunto come un dato (sebbene vi sia lo "stupore storico" — che è un'affettazione o una

“posa” dell’impatto vissuto). Opere come *I fratelli Karamazov*, la *Quinta sinfonia* di Beethoven, i templi della valle di Agrigento, sono dei *fatti*, di cui è sempre possibile ricostruire le cause.

Un fatto è qualcosa di “già fatto”. L’occhio storico lavora con Cause-Effetti

Affettazione: assumere in maniera autentica un certo com portamento.

L’occhio storico finge di essere stupito. Si stupisce per imitazione meccanica

### 1.3 l’ignoranza delle proprie condizioni di attendibilità

3. L’occhio storico *non deve mai mostrare le proprie condizioni di attendibilità*.

Esso si presenta d’impatto come attendibile, anzi come l’unico sguardo attendibile sull’agire umano, e dunque sull’arte. In questo modo, esso si salda con la conoscenza d’impatto; anzi, è una modalità insigne di conoscenza d’impatto.

## 2. Il “luogo” dell’occhio storico

Dove sta, dove si situa l’occhio storico? Là dove tutto può essere ridotto a “oggetto”.

Nel luogo della universale *oggettivazione* (oppure *oggettualizzazione*).

L’occhio storico ha anche ui la sua regione di gioco, abita dove tutto ponessero ridotto ad oggetto.

## 3. Occhio storico= occhio oggettivante

L’oggettivazione-oggettualizzazione è la premessa del generarsi di una pluralità di soggetti che confluiscono sull’oggetto.\* (È la soggettività.)

Così, l’oggetto-arte è funzionale al prodursi di una molteplicità di sguardi soggettivi o soggettuali su di esso.

Oggettivazione/oggettualizzazione E soggettivazione/soggettualizzazione sono due aspetti complementari dell’implementazione dell’occhio storico.

(Ecco, dunque, che l’occhio storico — lo sguardo esterno a tutto — viene “internalizzato” dal soggetto stesso, diventa parte integrante della sua soggettività/soggettività.)

\* passaggio delicato: l’oggettualizzazione fa una premessa/preparazione per la generazione di pluralità di soggetti che però hanno tutti lo stesso oggetto di riferimento.

Si arriva a oggettualizzazione e soggettualizzazione. Due aspetti dell’implementazione dell’occhio storico, affinché diventi un regime ha bisogno di questo gioco sog/ogg

La soggettualizzazione nasce grazie all’oggettualizzazione

---

#### 4. Oggettivazione e soggettivazione

Fanno ugualmente parte dell'occhio storico *sia* la considerazione (scientifica) dell'arte in termini storico-critici, *sia* il fatto di guardare all'arte in termini di "vissuto personale", "esperienza soggettiva", "*pathos* individuale" e così via.

Ripetiamo: **Oggettivazione/oggettivazione e soggettivazione/soggettivazione sono due aspetti complementari dell'implementazione dell'occhio storico.**

Il termine oggettivazione determina una riduzione dell'oggetto

Soggetto: ciò che è stato gettato sotto. Oggetto: ciò che è stato gettato di fronte

es: Prendiamo un quadro di Michelangelo, oggetto a una dissertazione storico-artistica, l'oggetto crea soggettivazioni (ognuna ha il suo punto di vista), così sembra che ognuno abbia un rapporto con l'opera, ma la verità che così l'opera è scomparsa. L'opera, divenuta oggetto, scompare.

Malessenza: è modo subdolo in cui un che di essenziale si (recupera)

Di conseguenza, "sguardo oggettivo" (oggettività) e "sguardo soggettivo" (soggettività), nella loro reciproca dipendenza e nel loro reciproco rafforzarsi, formano la più ferrea alleanza contro l'attendibilità di ogni scorgimento originario.

L'occhio storico, una volta accaduta l'oggettivazione, nati i soggetti, e raccolti gli esseri umani sono, lì l'occhio storico viene internalizzato e apre come un tratto innato, ma non è vero!!! Diventa integrante della sua soggettività. Soggettivazione e oggettivazione sono complementari, e hanno un rapporto di reciproco potenziamento.

L'occhio storico di per se è disumano, ma a causa di questo gioco avviene che:

- universale , poiché non è innato all'uomo
- Interno, perché poi l'uomo lo internalizza

Lo sguardo delle neuroscienze sull'opera d'arte presuppone che l'opera sia un attivatore di particelle.

---

#### 5. Il contegno genitoriale

Il gioco dell'arte non ha nulla da spartire con il processo di oggettivazione-soggettivazione. Il contegno artistico non è mai un atteggiamento storico.

Come chiamare il contegno dell'arte, cioè il contegno che appartiene al suo gioco?

Risposta: contegno generativo, generante. (Anche generoso), quindi creante.

La creazione ha queste caratteristiche: generano, generatrice, creanza.  
Con una parola espressamente conosciuta: contegno genitoriale.

Genitoriale: neologismo ma esiste fa parte delle attendibilità della nostra lingua.

Un neologismo non è un'invenzione (alcuni si in realtà) ma è una parola che il parlante non ricorda, ma è implicita nella lingua. Appartiene all'indole dell'arte di generare ogni volta un abitare umano e quindi concedere l'attendibilità dell'occhio storico perché è troppo generoso.

Il contegno genitoriale permette di essere colto storicamente.

Genesi: portare alla luce. (Poesis, phusis, genesis greco)

Generare: far apparire qualcosa sulla via del ritorno, sulla via della scomparsa.

Genitura dell'arte: permette l'attendibilità dell'occhio storico.

L'oggettivazione fissa l'opera, e le toglie ciò che la rende veramente interessante, ovvero la scomparsa.

(Appartiene, infatti, all'indole dell'arte il fatto di generare ogni volta una dimensione dell'abitare umano — e *dunque* di concedere *anche* l'“attendibilità” dell'occhio storico.)

Non c'è modo di inserire la coppia soggetto-oggetto

Il contegno artistico non è mai un atteggiamento storico

Come chiamare il contegno dell'arte allora?

**L'istante genitoriale è il momento dove artista perché capacità innata e acquisisce la dote nativa.**

---

## 6. Storia vs genitura

Dobbiamo distinguere accuratamente, o scindere, la «storia» dalla «genitura».

Una cosa è la *storia* dell'arte, un'altra è la *genitura* dell'arte.

La creazione di un'opera d'arte non è mai, innanzitutto, un “fatto storico”: può divenire tale, ed essere osservata come tale, solo perché è in se stessa un *istante genitoriale*.

Istante genitoriale= istante in cui artista si accorge improvvisamente della dote nativa, istante dello scorgimento ecco che la capacità innata si miniaturizza nel ricordo, diventa qualcosa di piccolo e infine, ma ricordato.

Se non si generasse l'arte come fenomeno *genitoriale*, non sarebbe attendibile alcuna sua “storia”.

La c.d. “storia” è solo la maschera della genitura — e ciò al punto tale che questa può apparire come un “prodotto” di quella. Insomma, ogni genitura può assumere la parvenza della storia — e risultare così, quanto ai suoi tratti essenziali, interamente irricognoscibile.

Pup succedere che la genitura sembri figlia della storia, ma non è vero.

La scelta di svolgere l’interrogativo «che è l’arte» seguendo il pensiero e l’opera di Cézanne si può giustificare solo rompendo l’abitudine dell’occhio storico e accorgendosi del nascosto tratto genitoriale dell’arte.

(A sua volta, Cézanne può aiutarci a rafforzarci e rinsaldarci in tale scorgimento.)

In riferimento al tempo, qual di diciamo genitura dell’arte, il riferimento al tempo è ancora più concreto. Il rapporto con il tempo, con l’epoca, può essere colti solo quando siamo sul piano genitoriale. Non è il mero scorrere del tempo.

Es: Boccioni deve raccontarsi per raccontare la genesi della sua arte, lì si che vediamo la genitura. Genitiva significa: finalmente stare nel tempo, appartenere finalmente al tempo genitale / al tempo delle varie epoche.

Il contegno genitoriale di ogni opera artistica è che sia già propensa alla scomparsa. Se noi siamo I MORTALI (coloro che hanno un rapporto con la morte), allora noi siamo verso la morte, coloro che mentre vivono già sempre muoiono e poi vivono in quanto morti. Potrebbero le opere dei mortali non stare nel gioco della mortalità? L’occhio storico prende la questione dell’opera d’arte e la fissa, facendola diventare eterna. L’essenza dell’opera d’arte è strettamente legata all’essenza mortale dell’uomo e non per forza all’essenza mortale del suo creatore.

Genesis e physis sono meccanismi per dare flagranza? No, un meccanismo è un ente, mentre loro fanno parte del senso d’essere, non sono paragonabili ad esempio alla struttura molecolare dell’albero. Possiamo confondere senso d’essere e meccanismo, ma non abbiamo ancora colto nulla.

Scorgimento e dimostrazione

---

## 7. L’interrogare filosofico si fonda sulla capacità di scorgimento

Nelle delucidazioni svolte fino a questo punto, abbiamo usato più volte il verbo «accorgersi». Abbiamo detto, ad esempio, che dell’essenza essenziale *ci accorgiamo* unicamente grazie all’arte, o che la filosofia dell’arte *si accorge* della sfuggevolezza dell’essenza dell’arte. Abbiamo anche visto come la filosofia dell’arte richieda innanzitutto che *ci si accorga* dell’arte come indole e come genitura.

L’uso di questo verbo non è affatto casuale. Lo scorgimento è infatti l’elemento fondamentale dell’interrogare filosofico.

## 8.0

### 8.1 rinvio ad Aristotele

Comprendere la differenza tra dimostrazione e scorgimento, ovvero tra ciò che può essere dimostrato e ciò di cui ci si può soltanto accorgere, è per noi decisivo.

Ci soccorre Aristotele, il quale, in un passo della *Metafisica*, ricorda che «è sintomo di mancanza di educazione (al pensiero) [*apaidousía*] il non saper distinguere tra ciò che, per essere conosciuto, ha bisogno di essere dimostrato, e ciò che invece non deve essere dimostrato.» (*Met. A 4*, 1006a 6–8)

In Aristotele si verifica una auto-chiarificazione della filosofia mai raggiunta. L'intera genitura è contemporanea, ecco il rapporto con il tempo. Le dinamiche filosofiche sono contemporanee, vi è una contemporaneità fra Aristotele e Kant.

### 8.2 parlando della Physis

Il filosofo accenna alla medesima differenza anche nel secondo libro della *Fisica*. Parlando della *physis* (parola che i Latini traducono con *natura*, e che, per il pensiero aristotelico, costituisce il tratto-guida dell'essere), egli pone la questione nei termini seguenti.

Physis : lo traduciamo con natura, ma vuol dire lasciar venire in luce sulla via del ritorno, sulla via dello scoprire. Es: un albero sta nella fisica perché nasce cresce decresce e perisce, indica tutti quegli essenti che vengono in luce **da se** (indipendentemente dalla mano dell'uomo, dalla *techne*) stesse ma da stesse sono già sulla via di uscire fuori dalla luce. Parlando della fisica dice la seguente cosa

Verbo sorgere: *physis* va tradotto pensando alla natura ma soprattutto all'ad-sorgenza. Gli assorbenti (enti naturali come diremmo noi) cani verso di noi e lo chiamo in causa. Ogni sorgente è anche un assorgente.

Enti naturali: assorbenti. Anche noi siamo degli assorbenti / assorti. Un fiume è assorto in una sua su'assorgenza. Rapporto fra *physis* e *techne*. assòtro= asso  
òrbito asso'rtip

Siamo in grado di distinguere una sdraio e una spiaggia, se li confondiamo abbiamo un problema. La distinzione tra un manufatto e un non manufatto la cogliamo all'istante, per Aristotele siamo già innatamente capaci di cogliere il senso d'essere.

Aristotele ha una prospettiva autofondata. Diamo il nostro scorrimenti

### 8.3 “che la *physis* sia..” (Phys. B, 193a 3–9)

«Ma il fatto che la *physis* sia — voler addurre, per questo, una prova è ridicolo; infatti ciò (l'essere in quanto *physis*) è qualcosa che si mostra da sé, cioè si mostra d'indole [...]. Ma l'addurre prove di ciò che si mostra d'indole, e addirittura voler addurre prove passando attraverso ciò che *non* si mostra d'indole, questo è il comportamento di un uomo incapace di accorgersi della scissura tra ciò che è per indole familiare a ogni conoscenza e ciò che invece, per indole, non lo è. Ma che tale incapacità (quella di accorgersi di tale differenza) possa aver luogo e capitare, non sta affatto fuori del mondo [...].»

### 8.4 un ineludibile principio del conoscere..

Aristotele enuncia un principio che costituisce la base di ogni conoscenza umana: è errato voler dimostrare ciò che, per sua indole costituzionale, *non può* essere dimostrato, in quanto «si mostra d'indole», ossia è flagrante, ed è pertanto al di là di ogni dimostrazione. Ma voler dimostrare ciò che si mostra d'indole non è soltanto «ridicolo»; è, inoltre, un grave errore conoscitivo, cioè un comportamento che inficia la nostra capacità di conoscere, poiché è il sintomo dell'incapacità di accorgersi della differenza fondamentale tra ciò che si mostra d'indole (ed è, pertanto, per indole «familiare ad ogni conoscenza»: cioè ognuno *già* lo conosce, e deve unicamente risvegliare questa conoscenza, cioè deve innanzitutto *accorgersi* che *già* lo conosce) e ciò che invece non si mostra d'indole (ovvero: che ha bisogno di qualcos'altro per mostrarsi e, preso semplicemente così, avulso da tutto il resto, non mostra niente di costitutivo).

### 8.5 e la sua violazione

Tale comportamento diviene oltremodo infirmante quando — addirittura — pretende di “utilizzare” ciò che non si mostra d'indole (ossia ciò che *mai* può concedere un'apparizione) per dimostrare, cioè per far apparire, ciò che si mostra d'indole (ossia proprio ciò che, invece, concede l'apparizione anche di ciò che non si mostra d'indole). Ora, che tale comportamento infirmante possa generarsi, aggiunge Aristotele, non è affatto «fuori del mondo»; è anzi — aggiungiamo noi — la cosa più comune: normalmente noi confondiamo ciò che deve essere mantenuto ben distinto, e in tale confusione ci capita continuamente di esigere “prove” (o “dimostrazioni”) di ciò che si mostra d'indole, e di assumere all'istante per vero ciò che, invece, richiederebbe — esso sì! — l'adduzione di prove.

Conosciamo già il senso della sorgenza, ecco perché sappiamo distinguere le cose.  
Es: un tavolo è un albero che è stato costretto a stare in quella forma (morphe)  
La *physis* è già intesa da ogni essere umano, ecco perché non ha senso volerla dimostrare.

---

## 9.0

---

### 9.1 pensiero e scorrimento

Il pensiero si muove innanzitutto nell'elemento dello scorgimento.

Infatti, come abbiamo visto in precedenza, la filosofia si interessa unicamente di indoli, ed è essa stessa un'indole insigne dell'essere umano. Al suo procedere è estranea l'idea che la dimostrazione (la "prova") sia la base del conoscere. Ora, questo non significa, però, che essa sia un sapere non rigoroso. Anche qui occorre distinguere tra «rigore» ed «esattezza».

I discorsi sofistici sono il male per Aristotele e Platone

Ci sono grandi matematici che sostengono che un gran matematico non ha bisogno di dimostrazione, ma gli basta vedere il teorema.

Mozart scrive a sua sorella, una sinfonia mi appare tutta intera in un istante, poi devo andare a casa e scrivere ciò che ho visto.

È filosofo colui che vede in un solo istante lo sviluppo di un pensiero

---

### 9.2 esattezza e rigore

Il sapere scientifico, in particolare la matematica, è rigoroso perché è esatto. Ma questa è solo *una* modalità del rigore: non è l'unica né, soprattutto, la più originaria.

Il vero rigore non consiste infatti nell'esattezza, ma risiede nella cura e nella custodia del senso: un'osservazione *esatta* sull'arte (ad esempio: «l'arte è un ambito contingente dell'operare umano», arte come attendibilità umana.) può essere *non rigorosa*, o addirittura fallace, nella misura in cui trascuri il *senso* di ciò che osserva (l'arte come attendibilità dell'uomo).

Quando il rigore sia inteso unicamente come esattezza, si cade nella situazione descritta da Aristotele, cioè si cade *fuori* dalla conoscenza.

---

## 10. Filosofia, scienza e arte

La filosofia è un sapere *più rigoroso* delle scienze esatte.

Il suo rigore consiste nell'attenersi fermamente alla dimensione dello scorgimento, ossia nel muoversi unicamente sul piano di ciò che, mostrandosi da sé per indole, concede l'apparizione a tutto ciò che appare. Lo scorgimento richiede un contegno umano più originario di quello richiesto dalla dimostrazione.

Così sarà per noi: per acquisire il contegno adeguato all'arte dovremo intraprendere un cammino che asseconi lo scorgimento dell'indole 'arte'.



Che l'indole dell'arte sia risvegliabile in ogni essere umano è ciò di cui possiamo accorgerci... solo risvegliandola.

## 10,1 una nota

Quando diciamo che «la filosofia è un sapere più rigoroso delle scienze», non intendiamo “svalutare” le scienze!

L'unico intento è questo: far emergere chiaramente una differenza.

(Nel linguaggio comune questa differenza scompare, si pensa che le scienze hanno una supremazia nel conoscere, e che la filosofia non sia poi così sviluppato)

(La filosofia opera differenze unicamente per amore della differenza (ra ciò che è flagrante e ciò che non lo è, fra arte e storia dell'arte ecc... nessuno scienza coglie questa differenza tranne la filosofia, ovvero pensare significa andare per il sottile, vedere le sottigliezze), e non per istituire gerarchie di valori. Tra la filosofia e il sapere scientifico, tra la filosofia e il senso comune, dobbiamo dunque pensare a differenze senza gerarchia.)

Come mai siamo in grado di discernere, differenziare? Da dove ci arriva questa capacità? Per scorgere due cose diverse devo essere consapevole del concetto di differenza, il senso della differenza ha un carattere scismatico, a priori. Come potrebbe il pensare scismatico non occuparsi di marcare le differenze tra se stesso e il sapere scientifico. Oggi il sapere scientifico si mostra come fondamentale, fondato, più attendibile.

## 11. Il nostro cammino verso l'arte

Fino a dove porterà questo cammino? Non possiamo dirlo *a priori*. La distanza che eventualmente percorreremo insieme potrà essere misurata unicamente con il criterio enunciato da Friedrich Hölderlin in un verso dell'elegia *Brot und Wein* — verso che, assumendolo come nostro motto-guida, parafriamo così:

Ciascuno va tanto più lontano quanto più sappia fermarsi proprio là dove per lui è davvero attendibile giungere. (Dove per il singolo è davvero attendibile fermarsi).

Noi usiamo il termine cammino come sostituto di metodo.

Ripresa dell'attendibilità: il pensiero scismatico

La formula della triade

---

La sfuggevolezza, la vaghezza (rinvio a Rene Char)

«Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.»

Il canto è il compiuto amore del desiderio rimasto desiderio.

La triade (il gioco dell'arte, la "capacità d'infinito") consiste nell'invaghimento della vaghezza di sé stessa invaghita, cioè in se stessa rafferzata.

---

## Il pensiero scismatico- prima parte

---

### 1. La parola "attendibilità"

La parola «attendibilità» indica il seguente fenomeno costitutivo: l'essenziale *attende* che l'uomo si dedichi alla sua salvaguardia e reconione; ciò significa che l'uomo è davvero tale, cioè propriamente umano, solo nella misura in cui attende *all'essenziale* («attendere a qualcosa» significa averne cura, avere riguardo per esso). L'attendibile per l'uomo sarà dunque sempre ciò che lo riguarda in modo costitutivo e che, così riguardandolo, lo impegna e lo chiama a una certa azione, come ad esempio **il pensare essenziale (la filosofia) e il creare artistico (che si genera nell'elemento dell'arte, cioè nella triade)**.

---

### 2. La scissura

L'attendibilità sussiste indipendentemente da ogni contingenza, nel senso che il contingente non può, per sua costituzione, annientare l'attendibile; può solo coprirlo e infirmarlo, cioè renderlo irriconoscibile e sostituirsi a esso.

Il piano dell'attendibilità è dunque *scisso* dal regime della contingenza, ma non nel senso che se ne sta via da qualche parte o chissà dove — in un "modo separato", come il cosiddetto "iperuranio platonico" (il quale peraltro, in Platone, non ha i caratteri che gli vengono attribuiti dai manuali di storia della filosofia).

---

### 3. La volontà computante

Quando diciamo che l'attendibilità costituisce in sé una *scissura* relativamente alla contingenza, dobbiamo sempre ricordare che ogni contingentamento *ha bisogno* dell'attendibilità per essere ciò che è, mentre l'attendibile è *libero* dalla presa dell'impatto del contingente, ed è ciò che è "solo" in grazia della sua indole. **Potrebbe invero sussistere**

qualcosa come la "volontà computante" (cui è informata la parametrizzazione che costituisce il contingentamento) senza il "senso dell'attendibile"?

---

#### 4. L'attendibile per il contingente

Quella volontà (lo vedremo chiaramente quando parleremo della filosofia di Nietzsche) non ha nulla da spartire infatti con il semplice desiderare dell'uomo o con le umane voglia e intenzione; essa è invece un senso d'essere che "afferra" l'uomo ingiungendogli (senza che egli ne sia consapevole) di offrirsi alla computazione e di "servirla" nel modo in cui ne è via via capace; ma, appunto, il carattere che tale volontà assume, per l'uomo che è da essa "afferrato", non può che essere naturalmente quello dell'attendibile.

Sicché (ecco il punto) il contingente deve la sua sussistenza al senso dell'attendibile — mentre questo è *sempre* senza quello.

---

#### 5. Lo scisma

Possiamo allora concludere: il piano dell'attendibilità è *sì* scissura, ma non "scissura-da" bensì *scissura-verso*. Con una formula finale: l'attendibilità è *scisma verso* tutto ciò che è, verso l'essente — anche, come si è visto, verso ciò che *viene* contingentato.

---

#### 6. Pensiero scismatico

Il pensiero dell'attendibilità può anche essere definito «pensiero scismatico».

Questo ci consente di assegnare a quel pensiero che si addice al contingentamento il titolo, per l'appunto, di «pensiero contingente»; si tratta di un pensiero — al quale siamo da tempo assuefatti — che ha l'impatto vissuto come sua "stoffa", provenienza e origine, mentre consiste, in quanto tale, nella continua fondazione, ma dovremmo dire "fabbricazione", di tutte le condizioni e di tutte le prospettive che pongano in atto il contingentamento di ogni cosa e del mondo stesso. (Sta qui l'origine di ciò che chiamiamo "planetarizzazione" oppure, con un noto *format*, "globalizzazione"; ciò che diviene davvero globale, ben prima dello stile di vita, dei "valori" e del "mercato", è esattamente la brutalità del contingentamento.)

Il pensiero contingentante non è altro che il pensiero scismatico dimenticato.

---

#### 7. Il pensiero a binario unico

Il carattere di fondo del pensiero contingente è il suo dispiegarsi, per usare un'immagine, in un pensare "a binario unico": esso infatti non può mai, per intima costituzione, abbandonare le rigide direttive (il "binario uni-senso") del contingentamento, poiché non ha in sé alcuna attendibilità per accorgersi dell'attendibilità.



Una prova del carattere rigidamente uni-direzionale e uni-laterale del pensiero contingente è che noi, avvezzi al suo ordine e docili ai suoi imperativi, troviamo, come si è già notato, estremamente strano ed estraneo il pensiero dell'attendibilità, il pensare scismatico. Senso unico: vuol dire che vi è una sola direzione, non si può tornare indietro, non vi è un retrocesso. Mentre nel pensiero scismatico può tornare indietro, per esempio se e posto davanti qualcosa di non attendibile.

Pensiero scismatico: Il cammino (ramo), i cammini (rami), per ogni cammino c'è una rotta (ramoscelli).

Il binario non è un costrutto ma ha una sua provenienza.

Il binario unico si avvale di un certo concetto di metodo. Normalmente si ritiene che il metodo sia una strutturazione che permette di raggiungere un certo risultato. Quello che è interessante rilevare è che metodo, (prima ancora di rilevare come arrivare da A e B), sarà già stato inquadrato in un campo ontico. Metodo è innanzitutto produzione del conoscibile. All'interno di questa produzione del conoscibile accade che possa diventare conosciuto.

0      1/2      1

arte — artista — opera

(niente) — (medio) — (unicità)

Sembra che il metodo sia, in realtà si basi nella conoscenza che noi attribuiamo, e quindi la produzione del conoscibile.

Nei cammini del pensiero scismatico, è lo scorgimento che rende qualcosa degno di essere conosciuto.

---

## 8. Scisma e contingenza

Giacché poi il pensiero contingente si fonda nascostamente nel pensiero dell'attendibilità, esso non è che (con una formula) "pensiero scismatico *ignaro* della propria sorgente". Ciò (l'ignoranza della propria sorgente) gli conferisce una forza e una potenza particolari: esso, quando ode cognizioni e scorgimenti scismatici o anche quando semplicemente fiuta il pericolo dell'entrata in gioco del pensare addetto allo scisma d'essere, è sempre in grado, e con la necessaria "brutalità", di chiamare in causa la contingenza e l'impatto

vissuto per estromettere dal gioco l'attendibilità, e togliere così la parola allo scisma (ossia, ora lo sappiamo, alla sua stessa provenienza).

## 9. Il binario

La metafora del “binario unico” lungo il quale si muove il pensiero contingente-contingente ci fa anche comprendere come il “binario” non sia un suo diretto costrutto; esso se lo ritrova in un certo senso già bell'e fatto, almeno quanto al suo “punto di partenza” o “avvio” — punto e avvio che sono tali da indicare già l'unica direzione che il “viaggio” e i “moti” del pensiero contingente dovranno seguire.

## 10. Il pensiero “in costruzione”

È necessario anche sempre ricordare come il pensare scismatico e il pensare contingente siano “modi del pensiero” ancora “in costruzione”.

Tale tratto preparatorio o provvisorio appare chiaramente nel caso del pensiero contingente; si pensi all'auto-rappresentazione della scienza odierna: gli attuali saperi scientifici si presentano al pubblico dei profani (cioè a tutti noi) come forme di conoscenza in continuo progresso, in perenne evoluzione (non a caso, infatti, le istituzioni scientifiche parlano di “libertà della ricerca”, di “progetti di lunga durata”, di “politica della ricerca”, di “fondi per la ricerca”, di “investimenti nel campo della scienza fondamentale”, eccetera). Così, ad esempio, la mancanza di risposta a un certo quesito scientifico viene interpretata come il segno del “moto verso la verità” (per usare un concetto-*format* molto diffuso negli ambienti scientifici e della divulgazione giornalistica), quindi come un sintomo di salute dei processi d'indagine “in corso”.

Una cosa è il pensiero scismatico, una cosa è la consapevolezza.

Scienza antica “episteme”. Nell'esperienza antica cerchiamo tracce di scientificità. Ma ciò è assurdo perché così non si mettono i auto tantissimi fattori . Per trovare la scientifica nella cultura greca di sono 2 filosofi: Platone e Aristotele. Soprattutto Aristotele. Ci interroga: quando possiamo dove e se qualcosa. Il concetto antico di scienza: conoscere l'essere. L'essere si dice in tanti modi. Altro termine che Aristotele usa per 2la filosofia ” Scienze moderna, da Galileo in poi.

Cosa significa la parola teoria nella lingua greca “rivolgere il colpo d'occhio all'essere di qualcosa” Aristotele dice che la filosofia in quanto episteme può compiere i suoi cammini se si affida ai suoi scorrimenti, quindi alla teoria.

Doctrina:- è già una trasformazione dell'episteme, doctrina significa avere già il senso di ciò che è vero. Ora serve far su che questa relata rivelata possa essere.....

Cartesio si accorge di un problema nella doctrina, ma è proprio vero che questo dio ha creato l'uomo semplicemente per scoprire la verità rivelata? Il vero intento della creazione

divina qual è? La creatura ha un ruolo? Uomo come essere liberto da se stesso libro di tentare le vie per giungere a se stesso.

Nascerà il problema dio come determinare le condizioni per conoscere : Cartesio qui prendere la sua strada, ovvero per conoscere qualcosa bisogna assicurare che il determinato oggetti bosgma far si che si decida di dire cosa è realmente conoscibile.

Questo è io motivo per il quale le scienze sono ancora in scoperta. Si possono inventare scienze nuove a piacimento. Da dove proviene questo diritto di poter produrre al limite il conocibukr

## 10. Carattere del pensiero scismatico

Ciò non accade invece — *e per ragioni essenziali* — nel caso del pensiero scismatico: quando qui si incontra una mancata risposta a una questione (magari anche maturata nell'ambito del pensiero contingente), tale mancanza viene presto vista e considerata (dagli assuefatti al pensiero a binario unico) come il segno d'inattendibilità del pensiero dell'attendibilità.

Si genera pertanto una singolare inversione dei ranghi: ciò che, per costituzione, è inattendibile appare del tutto attendibile; ciò che invece tenta l'attendibilità, perseguendola con l'aiuto della facoltà dello scorgimento e della parola della lingua, sembra condannato all'inattendibilità.

## 11. Enigma

Con una formula riassuntiva: *l'inattendibile-attendibile* — *l'attendibile-inattendibile*. Così suona l'enigma dell'odierno nostro sapere. Più avanti nel corso, tenteremo di diagnosticare questo enigma alla luce della sua provenienza genitoriale.

## 12. Verso l'arte

«Nel bel mezzo del cammino *verso* l'arte» — ecco un titolo attendibile del nostro insegnamento, il quale, se è un cammino, lo è unicamente in questo senso, cioè lo è "nel verso dell'arte".

Ora sappiamo che questo cammino, nel cui "bel mezzo" siamo, nel cui bel mezzo cioè *pensiamo*, chiede e impone di restare desti per l'attendibilità, svegli nel suo pensiero: nel pensare scismatico.

— «Verso l'arte» — in tale moto si nasconde un "aut/aut": o scisma o contingenza, ossia: il "verso-l'arte" non ammette compromessi (si potrebbe dire: si cerchino compromessi ovunque ma non nella filosofia, e in particolare *non* nella filosofia dell'arte).



# ESTETICA PARTE 2

---

## 1.1 premessa alla seconda parte del nostro comizio verso l'art

In guisa di introduzione alla seconda parte del corso, puntualizziamo il senso del nostro lavoro filosofico, e il suo carattere preparatorio.

Tale lavoro si costituisce in diversi momenti diagnostici. Infatti, esso richiede sia di diagnosticare ciò che, nella nostra epoca, e nei saperi che la caratterizzano, ostacola l'ascolto e l'assecondamento della parola dell'arte, sia di progettare la dimensione d'ascolto per quella parola; infine, richiede che sia messo in atto l'esercizio d'ascolto.

---

## 1.2 i tre momenti del camminino

Possiamo caratterizzare tali momenti del lavoro preparatorio della filosofia dell'arte nel seguente modo:

- A. de-struzione, ossia il togliere gli ostacoli, gli strati di sapere che impediscono l'ascolto;
- B. riduzione, ossia il ricondurre l'intesa nella dimensione originaria di senso entro cui si genera l'arte;
- C. costruzione, ossia la messa in atto del tentativo di far risuonare la parola dell'arte nel suo libero e autonomo dirsi.

---

## 1.3 l'esplicitazione filosofica

Ciascuno dei tre precedenti tratti rinvia e resta riferito agli altri: insieme, essi formano la semplice indole della esplicitazione filosofica (o chiarimento filosofico).

(La prima e la seconda parte del corso sono prevalentemente occupate dal lavoro di de-struzione e riduzione, mentre nella terza parte sarà in primo piano il tentativo di costruzione.)

La vera istanza dell'istanza epica è scismatico

---

## 2.0. la comune compassione dell'essenza dell'arte

Il nostro tentativo dell'essenza dell'arte si scontra fin dal principio con un ostacolo.

Se, da un lato, l'arte come indole ci è ancora sconosciuta — sebbene l'abbiamo riconosciuta come risvegliabile in noi —, dall'altro, ciascuno di noi dispone di un tenace sapere sull'arte in quanto oggetto dell'occhio storico.

Se, dunque, l'indole 'arte', per così dire, dorme sonni tranquilli in noi, l'oggetto-arte è in compenso assicurato in tutti i modi da un sapere ben vigile e attento che opera instancabilmente in noi e fra noi.

### 3.0 il senso comune

Il sapere copertamente fondato sul pregiudizio storico., lo chiamammo senso comune, il senso ucimune. Non ha quella da spartire con i fenvu. Non si puo eliminare l'imbatto svissiuo. L'essere umano è già su tentato all'apparenza

L'impatto vissuto à sostenuto

Chiamiamo questo sapere, interamente fondato sulla conoscenza d'impatto e sulla sua articolazione in occhio storico, senso comune.k e la finflunezz.

La lingua stessa è al tempo stesso il bene /via festa. Derrbili.

Per poter proteggere e tutate la su aingia pr

Ora, in che modo il senso comune della nostra epoca pensa l'arte?

### 4. Chiarimento el senso

Il nostro tentativo dell'essenza dell'arte si scontra fin dal principio con un ostacolo.

Se, da un lato, l'arte come indole ci è ancora sconosciuta — sebbene l'abbiamo riconosciuta come risvegliabile in noi —, dall'altro, ciascuno di noi dispone di un tenace sapere sull'arte in quanto oggetto dell'occhio storico.

Se, dunque, l'indole 'arte', per così dire, dorme sonni tranquilli in noi, l'oggetto-arte è in compenso assicurato in tutti i modi da un sapere ben vigile e attento che opera instancabilmente in noi e fra noi.

### 6.

L'odierno senso comune ha già variamente interpretato il senso dell'arte.

Chiediamo: com'è intesa comunemente l'arte nella nostra epoca?

Troviamo così una serie di determinazioni che interagiscono reciprocamente.

### 6.0 una necessaria precisazione

Nell'esplicitare le determinazioni del senso comune dell'arte dobbiamo però ricordare il fatto che, dicendo «arte», diciamo già anche «artista» e «opera d'arte»: l'arte è esperibile unicamente come *triade* arte-artista-opera.

Ogni concetto di arte — anche e soprattutto quando si tratta di un concetto di senso comune — è dunque ogni volta, simultaneamente, un concetto di artista e di opera d'arte.

### 6.1 la prima intesa, rappresentazione e realtà

L'*arte* può essere intesa come “rappresentazione della realtà”;

l'*artista*, di conseguenza, sarà inteso come un produttore di visioni o di rappresentazioni mediante le quali “interpreta” la “realtà che lo circonda”;

l'*opera d'arte*, infine, sarà intesa come il concretarsi della rappresentazione, ovvero come “specchio della realtà”.

---

## 6.2 la seconda intesa (immaginazione, fantasia, irrealta)

L'*arte* può intendersi anche come “pura immaginazione”; l'*artista* sarebbe dunque un essere umano “lontano dalla realtà” che, immaginando, crea oggetti fantastici e irreali; l'*opera d'arte*, in questo caso, non sarebbe altro che la concretizzazione di fantasie e di irrealità.

---

## 6.3 la terza intesa, espressione

L'*arte* può anche essere considerata anche come una “forma di espressione”; in tal caso, l'*artista* apparirà come una soggettività che “si esprime”, cioè che esprime se stesso nel senso del *suo* sentire, della *sua* “persona”, del *suo* “vissuto”; l'*opera d'arte* sarà così concepita come l'espressione di un individuo creativo.

---

## 6.4 la quarta intesa, il vissuto

L'*arte* ci risulta essere anche un'attività del “vissuto”, un suo specifico trattamento; l'*artista*, in tale fattispecie, sarà un individuo o una “persona” che si distingue per una spiccata abilità nel creare oggetti in cui il (suo) “vissuto” si concretizza e diviene tangibile; l'*opera d'arte* sarà qui una creazione in cui la “vita stessa” diviene trasmissibile e quindi condivisa.

---

## 6.5 la quinta intesa, comunicazione, codice, messaggio

In quanto espressione e trattamento del vissuto, l'*arte* sarà quindi essenzialmente un “mezzo di comunicazione”, cioè un linguaggio o un codice attraverso il quale transita un “messaggio”;

l'*artista* sarà allora colui che possiede la competenza codificante; l'*opera d'arte* non potrà essere altro che — ogni volta — la concretizzazione di un certo messaggio codificato.

Quando si comunica in termine di comunicazione linguaggio, si stratta di una teoria del linguaggio che dice che ogni lingua ce un limite

---

## 6.6 la sesta intesa. L'indicibile

In quanto espressione e trattamento del vissuto, l'**arte** sarà quindi essenzialmente un “mezzo di comunicazione”, cioè un linguaggio o un codice attraverso il quale transita un “messaggio”;

l'**artista** sarà allora colui che possiede la competenza codificante; l'**opera d'arte** non potrà essere altro che — ogni volta — la concretizzazione di un certo messaggio codificato.

---

## 6.7 la settimana intesa, il valore

L'**arte**, qualunque sia l'intesa della sua essenza, resta innanzitutto promozione di valori; così l'**opera d'arte** non sarà altro che il concretarsi di valori sotto forma di questa o quell'attività creativa (poesia, musica, pittura, danza, architettura, scultura eccetera); l'**artista**, a sua volta, resta, a seconda dei casi, un interprete di “valori condivisi”, un promotore di “valori rivoluzionari”, oppure semplicemente un distruttore di “valori tradizionali”, cioè un anarchico o un ribelle.

Si basa sull'opinare mediante valore.

La provenienza di tutto ciò non è di tipo artitistiuico, ma a causa del senso comune si sono generati.

---

### 6.7.1 il format del valore

Entro il format del valore applicato al gioco dell'arte, si genera una molteplicità di posizioni apparentemente in contrasto: da dove provengono, infatti, i “valori” di cui l'arte è portatrice? Si generano forse a partire da qualche istanza esterna (ad esempio la società, o la politica, o l'economia, ecc.), e l'arte semplicemente li assume interpretandoli e dando loro una forma artistica — o, invece, l'arte è essenzialmente “rivoluzionaria”, cioè in se stessa creatrice di nuovi valori? E il tal artista esprime valori veramente “nuovi”? Fino a che punto è o sarà davvero “innovativo”?

---

## 7. La rigidità del senso comune

Entro la rigidità dei concetti del senso comune può generarsi un numero infinito di *dibattiti*, sotto forma di scontro tra posizioni apparentemente in contrasto, le quali hanno però in comune il fatto di appoggiarsi ad assunti di fondo non più interrogabili.

Vengono accettati per quello che sono e non vengono mai discussi.

I presupposti di ogni intesa non diventano più discutibili.

---

## 8. La natura dei concetti comuni di arte

Per intraprendere la strada che può portare al tentativo dell'essenza dell'arte è necessario chiarire la natura di questi concetti comuni di arte che abbiamo individuato.

Dobbiamo quindi ora determinare di che ordine siano questi capisaldi del modo comune e universalmente condiviso di comprendere l'arte.

---

## 9. L'immediata comprensibilità e fruibilità dei concetti comuni all'arte

Qual è la caratteristica fondamentale di questi concetti? Più precisamente: da che sono avvalorati (si fondano sul valutare stesso)?

Risposta: *dal fatto di presentarsi immediatamente come comprensibili e fruibili.* (Sono facili)

Essi risultano condivisibili senza richiedere, a colui che li impiega, un'esplicita adesione. Così, ad esempio, un'affermazione del genere "l'arte è rappresentazione della realtà" — in tutte le sue possibili varianti —, può essere pronunciata da chiunque senza che, a colui che la pronuncia, sia richiesto in alcun modo di farsene carico.

Il senso comune consiste di una fitta trama di concetti di questo genere, ossia di concetti immediatamente comprensibili, fruibili e condivisibili senza bisogno di essere sorretti.

Che nome dare a questi concetti o capisaldi del senso comune?

Con i CONCETTI OPERATIVI

---

## 10 i concetti operativi

Possiamo definirli, in prima istanza, *concetti operativi*.

Questa definizione ci permette di esplicitarne un tratto essenziale, ossia il fatto che si tratta di concetti che permettono una *operatività*. Ad esempio, lì dove il senso comune dice «l'arte è espressione di valori», ha anche già colto il "che cosa farsene" di tale concetto: ad esempio, può costituire una storia dell'arte basata sui valori, dove le opere d'arte esprimono valori vecchi, tradizionali, oppure apportano valori "nuovi", o "universali", e così via.

Ogni concetto del senso comune ha la caratteristica di presentarsi sempre *insieme* alla possibilità di *operare* a partire da esso: si tratta dunque appunto di concetti *operativi*.

# Le scienze e i concetti operativi:

---

## Le scienze e i concetti operativi

Vi è un ambito dell'attività umana in cui i concetti operativi vigono in modo eminente: è l'ambito delle scienze, del sapere scientifico articolato nelle varie sue discipline.

Osservando il modo di procedere delle scienze nelle loro indagini, comprendiamo quale sia la natura dell'operatività dei concetti.

Ogni scienza, in quanto indagine metodica dei propri oggetti di analisi (metodo, le scienze producono il loro conoscibile), parte necessariamente da concetti che non sono interrogabili mediante i propri procedimenti, e che tuttavia — anzi, proprio per questo — le consentono di procedere, cioè di operare, fino a produrre effetti pratici.

---

### 2. Primo esempio: la fisica

La fisica deve partire da un concetto di «spazio» inteso come insieme uniforme di punti, e di «movimento» come traslazione dei corpi entro lo spazio così inteso.

Essa però non può mai dimostrare “fisicamente”, cioè ad esempio mediante un esperimento fisico, tali concetti di spazio e di movimento.

Non è frutto né di esperienza umana né di qualcosa che è concepibile

Lo scorgimento è la differenza fra concetto di priori filosofico e il concetto operativo delle scienze

---

### 3. Secondo esempio: biologia

La biologia studia l'essere vivente, e assume l'uomo, l'animale, le diverse specie animali fino ai microrganismi come “forme di vita”.

Essa non può tuttavia far apparire “biologicamente”, cioè mediante i procedimenti tipici della ricerca biologica, l'attendibilità del concetto di “forma di vita”, e di conseguenza del concetto di “vita”.

---

### 4. Terzo esempio: l'economia, in quanto scienza economica

L'economia assume l'uomo come produttore e consumatore, come operatore razionale o irrazionale (a seconda delle “scuole”), come agente interessato alla massimizzazione di qualcosa (ad esempio del profitto) e alla minimizzazione di qualcos'altro (ad esempio del rischio), in breve come *homo oeconomicus*.

Nessun modello economico, in quanto tale, può però mostrare l'attendibilità di tale concetto di uomo.

---

## 5. I (concetti) dati delle scienze

Per la fisica, lo spazio, il tempo e il movimento sono *dati*; per la biologia, il vivente è *dato*; per l'economia, l'uomo in quanto *homo oeconomicus* è semplicemente *dato*.

Tutto ciò significa: tali concetti non sono addotti dalle rispettive scienze; esse, per così dire, se li ritrovano già dinanzi, a disposizione, come “dati”, cioè, in tal caso, in quanto ereditati.

(L'interrogazione dell'attendibilità dei propri assunti di fondo non è, per le singole scienze, una domanda attendibile: per esse, i propri concetti sono puramente e semplicemente *auto-evidenti*.)

La filosofia nasce dove vi sono buttati li dei concetti auto evidenti

Auto evidenza è una finta fragranza

---

## 6. Il principio generale della dati deo concetti operativi delle scienze

Enunciamo dunque un principio generale: nessuna scienza è in grado di far apparire l'attendibilità della propria forma di sapere mediante la propria forma di sapere.

Tale “non potere” è però tutt'altro che una mancanza o un difetto: esso è, piuttosto, la *forza* della scienza!

Si tratta di quella forza che le permette di dispiegare una stupefacente operatività, che non ha termini di paragone con quella di nessun'altra attività umana.

Nessuna scienza è in grado di far apparire l'attendibilità della propria forma di sapere mediante la propria forma di sapere.

Le scienze possono essere anche violente

---

## 7. Un quesito

Ma *da dove* le scienze ereditano i propri assunti di fondo o concetti operativi?

Posto che, per le scienze, tali concetti siano “dati”, e posto che ogni “datità” presupponga in un modo o nell'altro un *dare*, dove risiede il dare originario da cui essi provengono?

Risposta dopo alla slide 9

---

## 8. L'operatività delle scienze

Prima di rispondere, tentiamo di comprendere meglio *la natura operativa* delle scienze quali le conosciamo nella nostra epoca.

Le scienze si presentano, infatti, come forme di conoscenza interessate innanzitutto a “scoprire” le leggi che governano determinati ambiti del “reale”.

## NOTA sull'ARTE

Dobbiamo distinguere tra la realtà (o natura) come contingenza (sempre già data mediante una nascosta parametrizzazione) e la realtà (o natura) come concretezza (da presagire, tentare e portare in luce nel suo tratto di fondo). Ogni cammino artistico è un cammino di affrancamento dalla realtà come contingenza e un progressivo familiarizzarsi con la ritratta sorgente della realtà a sua volta già colta come sperante ricchezza.

L'operatività è nel binario unico, puoi andare solo in una direzione e quindi produrre altra operatività. L'opertauvita ammette soltanto di essere potenziata

---

## 9. L'operatività per l'operatività

La struttura degli assunti di fondo in quanto concetti operativi ci permette di scorgere un tratto più profondo che appartiene al sapere scientifico.

Come abbiamo visto, il sapere scientifico irrompe nel bel mezzo dell'ente e lo assume come oggetto di studio e di ricerca — e tuttavia il *movimento* di assunzione del proprio oggetto di studio non è oggetto o tema della propria ricerca.

Ora, esattamente questo “non”, ossia il fatto di assumere il proprio oggetto come un fatto indubitabile e incontrovertibile, è ciò che **permette alla scienza di lanciarsi senza freni nell'operatività per l'operatività**, cioè in un'operatività che ha solo nell'operare stesso il proprio fine — al punto che non si tratta ormai più, per le scienze, di “studiare” un oggetto dato, cioè di descriverne le leggi e il funzionamento, bensì di manipolarlo, cioè di progettarlo *ex novo*.

---

## 10. Ancora sulla biologia (le legge della potenza)

Pensiamo alla biologia: nella nostra epoca, la biologia diviene bioingegneria, e ciò significa: non (più) semplice “studio”, ma autentica progettazione e costruzione dell'essere vivente.

Questo vuol dire che la biologia ha assunto l'essere vivente come un dato così evidente da poter addirittura decidere *come* debba essere fabbricato, a quali fini debba rispondere, e dunque in che senso possa essere reso ancora più “essente” di quanto esso stesso già (non) sia. (Ma si pensi anche al caso della c.d. “intelligenza artificiale”.)

Tutto questo, come vedremo, obbedisce a una legge che è invisibile alla scienza biologica, e alle scienze in generale: la legge della potenza.

Collegamento con l'intelligenza artificiale.

Per il momento la chiamiamo legge della potenza, ma legge rimanda a logica e dopo vedremo se effettivamente può essere chiamata in tale modo.

---

## 11. Il “successo” della scienza

Una scienza lanciata nell'operatività ha ormai dinanzi a sé solo la propria operatività (i propri “successi”), e non dispone di alcuna “essenza” cui appellarsi per interrogare i propri concetti operativi.

NOTA “Il successo, dice Pier Paolo Pasolini, è l'altra faccia della persecuzione”. Ciò è detto a proposito del c.d. “successo personale”, ma può applicarsi, *mutatis mutandis*, anche ai successi operativi della scienza. Ricordiamo, incidentalmente, la distinzione fondamentale tra la “soddisfazione da successo” (sfera dell'impatto) e la “gioia da riconoscimento” (sfera dell'attendibilità).

Una scienza è tanto più scientifica più produce risultati attuabili.  
L'obiettivo della scienza è potenziare la vita.

---

## 12. Ripresa della domanda

Da dove le scienze ereditano i propri assunti di fondo o concetti operativi?

La domanda è pienamente legittima perché i concetti operativi delle scienze non sono per nulla auto-evidenti (sebbene tali si mostrino alle scienze stesse).

---

## 13. In-attendibilità

Dicendo che i concetti operativi, ad esempio, di tempo e spazio, di vita, di uomo, e così via, *non sono* auto-evidenti, non si intende *negare* la loro effettività e contingenza.

Intendiamo, piuttosto, revocare in dubbio la loro *attendibilità*.

Il punto non è se l'*homo oeconomicus* esista effettivamente e concretamente oppure no; l'unico punto che ora deve essere considerato è se tale concetto di uomo sia o no *attendibile*, ovvero se colga un'indole propriamente umana.

È attendibile la determinazione dell'essenza dell'uomo come *homo oeconomicus*?

È attendibile l'*indistinzione biologica* tra uomo, animale, microrganismo e pianta?

È attendibile il modo fisico-matematico di concepire lo spazio, il tempo e il moto?

---

## 14. L'inizio della filosofia

Nel bel mezzo delle scienze operative già dispiegate e lanciate nella loro operatività, può sorgere la domanda sull'attendibilità, e può generarsi di conseguenza un sapere unicamente addetto al chiarimento dell'attendibilità.

Quando dovesse sorgere un sapere che guarda all'attendibilità, quando dovesse sorgere una domanda sull'attendibilità, ecco che inizia la filosofia.

La filosofia inizia nel bel mezzo delle scienze.

Più le scienze si moltiplicano più inizia la filosofia e il pensiero scismatico. Non è un fatto meccanico, il fatto che l'operatività sia lanciata verso se stessa genera il movimento scismatico.

Il pensiero dell'attendibilità non è automatico, mentre il sapere scientifico è automatico. Si autogena, mentre l'interrogazione scismatica e filosofica ha bisogno di qualcuno che si offra.

---

### 15.1 il senso dell'essere “nel bel mezzo di...”

I osservi come “nel bel mezzo di” non significa però mai “sulla base di”.

La filosofia non si “aggiunge” alla conoscenza d'impatto.

(Piuttosto, ogni forma della conoscenza d'impatto è già la contrazione e l'irrigidimento, e perciò anche l'avvenuto impegno, di una più originaria e più antica conoscenza che è dormiente in essa.)

---

### 16. Lo stordimento del “fare per fare”

Vige una sorta di stordimento scientifico che impedisce alle singole scienze e ai singoli scienziati di rivolgere l'attenzione alla domanda sull'attendibilità, o anche solo di riconoscerla come in qualche modo necessaria.

Tale sordità rispetto all'attendibilità e all'interrogazione filosofica fa sì che le scienze possano coltivare il loro sogno più profondo: credere di avere il proprio sapere “sotto controllo”.

Questo tratto, che appartiene costitutivamente alle scienze, assume un aspetto preoccupante nel momento in cui l'operatività tecnica diviene la guida esclusiva del sapere scientifico.

Imprigionato nel circuito del “fare per fare”, il sapere scientifico, ormai definitivamente cieco rispetto ai propri assunti di fondo, *può* diventare strumento di distruzione; ma può anche invece contribuire alla ricerca di una nuova misura per il costruire e l'abitare dell'uomo sulla terra.

---

### 17. I concetti operativi in quanto format

Gli assunti di fondo delle scienze — i concetti operativi — devono così apparire ogni volta come delle forme già precostituite e rigide, tali cioè da non ammettere alcuna messa in questione.

Chiamiamo tali concetti informati all'operatività: format.



«Format» (dal latino [*liber*] *formatus*) è una parola che la nostra lingua ha prelevato recentemente dall'inglese e che indica un puro contenitore avulso da ogni contenuto particolare, dunque capace di contenere cose eterogenee, ma in cui — ecco il punto fondamentale — è già deciso tutto l'essenziale di ciò che può, e anzi deve, “accadere” al suo interno.

È insomma un termine che indica un *modo di procedere*.

Il format è una messa in atto del potenziamenti dell'operatività.

Le scienze si formatano sull'industria della formazione del mondo

Formatore= contingentare

## 18. Il format, la formatazione

Format è un termine che, anche nell'odierno linguaggio dell'informatica, indica un ambito all'interno del quale tutto diventa operativo.

I concetti operativi delle scienze (e del senso comune) sono dei *format*, ovvero delle dimensioni o dei recinti all'interno dei quali si stanziava il campo di gioco dell'operatività.

La caratteristica dei format è quella di presentarsi come pensieri o determinazioni già pronti all'uso, che chiedono solo di essere “spesi”, mentre non richiedono di essere ricavati né originati in qualche modo.

Definiamo il *format* come segue: esso costituisce una determinazione utile, il cui uso esime l'utente (dobbiamo proprio chiamarlo così) dal dover rispondere del suo senso e della sua provenienza.

La provenienza dei format dalla genitura della filosofia- formatazione, fattuazione, aziendazione

La filosofia è greca.

Cosa significa conoscere?

Filosofia significa contare una conoscenza di cosa è e cosa non è. La filosofia nasce nel bel mezzo delle arti e nel bel mezzo delle scienze.

Per i greci nel binomio luce-buio è il buio il punto, la luce non è altro che la forma chiara del buio. Quando diciamo buio, l'oscuro, dobbiamo chiederci da dove proviene. Per i greci proviene dal nascondimento o ascosità. Conoscere significa rapportarsi al fenomeno del nascondimento, e quindi portare alla luce che il buio si accenda .

Flagranza non è semplicemente l'evidenza, ma vuol dire che momentaneamente il nascondimento è stato vinto, vuol dire contendere al nascondimento illuso vigore, per questo è rara. Nulla può abbattere il nascondimento, (che fra l'altro sta alla base ed è l'essenza della tragedia greca). La tragedia greca è una poesia dell'ascosità, nella luce non c'è nulla di ovvio.

Essere mortali significa esistere e sussistere in un tantum di tempo alla luce.

Portare alla luce, la creazione artistica è una lotta con l'ascosità. Poiesis significa portare alla luce.

Il pensiero scismatico ha indicato un problema nelle odierne scienze (che hanno il loro inizio con la posizione cartesiana). Le scienze moderne hanno un carattere, ovvero produrre lo scibile, ovvero il conoscibile.

Es: la fisica che analizza la natura. La natura ridotta a materia, ho prodotto la natura come oggetto della mia conoscenza.

Una volta prodotto lo scibile inizia la penetrazione dell'ente.

Aziendazione: dell'ente significa cogliere tutto ciò che è e tutte le sue potenzialità

Fatturazione: fatte per fare

Formatazione: indica la strutturazione dei concetti di fondo

## 1. Il format è forse un concetto falso?

I format non sono dei concetti "falsi": sono, piuttosto, dei concetti *insufficienti*. Più precisamente: sono concetti insufficienti che si presentano *d'impatto* come sufficienti. «Pensare per format» significa dunque pensare mediante concetti insufficienti convinti della loro sufficienza.

Insufficienza: presentarsi come sufficienza.

## 2. Falsità e insufficienza

A prima vista, l'insufficienza appare come un rischio meno grave della falsità. Ciò è certamente vero; tuttavia, il falso è, per così dire, meno tenace dell'insufficienza: entrambi giocano sulla capacità di apparire come "verità", ma mentre il primo, una volta colto "in flagranza di falsità", non può fare altro che mostrarsi nella sua vera natura, la seconda può rinviare virtualmente all'infinito ogni "resa dei conti" e continuare così ad apparire come sufficiente.

**Per mostrare un'insufficienza è necessaria una conoscenza dell'ordine dello scorgimento.**

Il falso è meno tenace dell'insufficienza, perché epuo essere sempre colto in flagranza di falsità, mentre l'insufficienza approfitta dell'ascosità, della confusione, del caos. Caos e Confusione sono figli dell'ascosità

## 3. L'insufficienza

L'*insufficienza* del pensare per format non consiste nell'approssimazione, nella "superficialità" o nella mancanza di finezza nell'analisi.

Il pensare per format richiede, al contrario, uomini sempre meglio addestrati all'implementazione dei format stessi, ai quali è richiesta quindi una peculiare competenza. Tale competenza può raggiungere un grado di raffinatezza molto elevato, sicché i risultati dell'applicazione del pensare per format possono apparire via via con le sembianze della



profondità, della novità, della perspicacia, fino a quelle dell'esattezza scientifica e del rigore critico. Es: impresa di conoscenza del materia, noi o interpretiamo come un tentativo di penetrare l'essenza della materia.

Il pensare per format può infatti essere *esatto* — e rimanere nondimeno profondamente fallace.

---

## 4. I sette format dell'arte

Abbiamo dunque individuato sette principali format di arte, in base ai quali l'arte è pensata come:

1. rappresentazione della realtà;
2. immaginazione (creazione di oggetti lontani dalla "realtà");
3. forma d'espressione;
4. trattamento del vissuto;
5. mezzo di comunicazione;
6. trasmissione dell'incomprensibile (ineffabile, indicibile);
7. promozione/proposizione di valori.

---

## Alcuni esempi

---

### 4.1

Th. W. Adorno (filosofo tedesco, 1903-1969):

«L'arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità»  
(*Minima moralia*, Einaudi, 1991)

Qui adoro ci dice qualcosa di opposto rispetto alla citazione di Cezanne "vi devo la verità in pittura e ve la darò". Chi ha ragione? Qui c'è un elemento che si tratta di un pensiero formattato: cosa vuol dire magia? Cosa vuol dire menzogna? Per poter dire menzogna devo avere un concetto di verità e viceversa. Chi ha il tratto originale? Verità o menzogna. Può esistere la menzogna senza verità? no. La verità è afflitta dalla menzogna? Sì, ma non dipende da essa.

Potrebbe trattarsi di sofistica, che è sempre accanto alla filosofia, è la sua sorella maggiore. La sofistica è una tentazione della filosofia, è una tentatrice, e il filosofo deve sempre combattere al suo richiamo.

**Pietro Annigoni** (pittore e scultore italiano, 1910-1988):

«Anche se ritraggo una mela, la voglio fare somigliante. Del resto, la verosimiglianza della rappresentazione ha sempre affascinato il pubblico anche perché gli permette di esercitare un certo controllo su quanto è stato rappresentato dal pittore»

(*Intervista ad Annigoni*, in “La nazione”, 13 gennaio 1981)

Si presenta come artista. Da dove arriva il concetto di pubblico ? Porta con se una considerazione gregaria dell'essere umano. Immagine che sa un gioco fra creatore e pubblico. Si basa sul primo format.

Il concetto di tempo che passa, va immagino come una serie di attivismi.  
L'arte è genitoriale, non è ne storica ne aurale”

## 4.2

Francesco Arcangeli (storico dell'arte italiano, 1915-1974):

«Il concetto di storia dell'arte non è un concetto immobile, ma è perpetuamente rielaborato dal tempo che passa e dall'arte che si viene facendo»

(*Corso di storia dell'arte medievale e moderna*, appunti delle lezioni, a.a. 1967-1968)

Qui ci sono un sacco di format. Qui si prede per scontato il concetto di storia.

Giulio Carlo Argan (storico dell'arte italiano, 1909-1992):

«La funzione dell'arte comincia nel momento in cui l'opera viene assunta dal mondo come valore estetico: questo momento è segnato dalla critica, anche se la prima formulazione critica sull'opera è formulata dall'artista (che in questo atto è critico di se stesso)»

(*La funzione della critica*, Congresso di Verrucchio 1963)

## 4.3

Francis Bacon (pittore inglese, 1910-1992):

«La pittura è realizzata per provocare una eccitazione nello stomaco»

(intervista del 1991 a “El Pais”, pubblicata su “Repubblica” il 29 aprile 1992)

Achille Bonito Oliva (critico italiano, 1939):

«L'arte sono tutte le opere pubblicate nei libri di storia dell'arte»

(*Autocritico automobile attraverso le avanguardie*, Il Formichiere, Milano 1977)

Settimo format, affermare un proprio sistema valoricp.

---

## 4.4

Giuliano Briganti (storico dell'arte italiano, 1918-1992):

«Il fine dell'arte è quello di affermare poeticamente una visione del mondo, di manifestare simbolicamente un'opinione sul mondo»

(*Kassel sottovuoto*, articolo pubblicato in "La Repubblica", 20 giugno 1992)

---

## 4.5. Arina Abramovic

The Abramovic Method, 2012

La *performance* ha avuto luogo a [Milano](#) presso il [PAC di via Palestro](#). Il "Metodo Abramović" nasce da una riflessione che l'artista ha sviluppato partendo dalle sue ultime tre *performance*: *The House With the Ocean View* (2002), *Seven Easy Pieces* (2005) e *The Artist is Present* (2010), esperienze che hanno segnato profondamente il suo modo di percepire il proprio lavoro in rapporto al pubblico. Il pubblico, guidato e motivato dall'artista, è invitato a vivere e sperimentare le sue "installazioni interattive". Le opere con cui il pubblico potrà interagire rimanendo in piedi, seduto o sdraiato, sono realizzate con minerali e legno. L'esperienza è fatta di buio e luce, assenza e presenza, **percezioni spazio-temporali alterate**. La *performance* consiste nell'entrare nel mondo del silenzio, lontani dai rumori, rimanere soli con se stessi e allontanarsi per poche ore dalla realtà. [Lady Gaga](#) ha partecipato a questa iniziativa, postando un video della *performance*. La *performance* della Abramović al MoMA di [New York](#) *The Artist is Present* del 2010, la preparazione della quale è l'oggetto del [film documentario](#) omonimo di [Matthew Akers](#) uscito nel 2012, è il tema della pubblicazione *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, dove il fotografo italiano [Marco Anelli](#) cattura 1.545 ritratti di forte impatto emotivo del pubblico con l'artista.

([Belgrado](#), [30 novembre 1946](#))

[artista serba naturalizzata statunitense](#)

La filosofia non è una "visione del mondo". Cosa intendiamo con visione del mondo?

Quello visivo, quello valorico, o progetto di un mondo attendibile.

È pieno di format. I formati possono anche essere incrociati fra di loro.

Cosa vuol dire installazioni interattivo

---

## 4.6 Orlan

Performance artist francese (Body Art), nota per le sue ricerche "post-organiche".

Ecco un estratto di una sua intervista (pubblicata qui: [urly.it/3y66t](http://urly.it/3y66t)):

Come è diventata un'artista? Ho sempre fatto pittura, scultura, poesia e teatro. All'inizio ho agito con un atteggiamento ribelle, ma con il passare del tempo il mio approccio ha preso forma.



Perché ha delle protesi? Ho avuto l'idea di mettere delle protesi alla base, fatte per valorizzare gli zigomi. Li ho messi sul lobo frontale, che non è considerato alla portata della "bellezza". Volevo fare la differenza.

Post-organiche, probabilmente vogliamo superare la fissità del corpo.

Perché ha scelto di lavorare sul suo corpo? Ho sempre messo in discussione lo status del corpo nella società e le pressioni politiche, sociali e religiose che si imprimono sulla carne.

Perché effettua interventi chirurgici? Ho scelto di mettere una figura sul mio viso: sto lavorando sulla figurazione e sulla ri-figurazione. È uno sfumato tra presentazione e rappresentazione. Ho avuto l'idea di rimettere un'immagine che mi piaceva molto, non perché avessi bisogno di fare un'operazione chirurgica, ma per inventarmi. Volevo cambiare l'immagine, creare nuove immagini.

Perché mettere in scena operazioni chirurgiche? La sala operatoria doveva essere il mio studio d'artista e la sua estetica doveva essere trasformata in modo colorato e umoristico. Sto trasformando l'aspetto morboso della sala operatoria in un luogo di spettacolo e di vita. La mia idea era di creare un film, video e foto basati sulle performance chirurgiche. Ogni operazione è basata su un testo psicoanalitico, letterario o filosofico.

Nietzsche diceva "fate del vostro corpo un'opera d'arte" —> non intendeva questo. Corpo visto on quando materia dall'Orla, sarebbe interessante approfondire il corpo come elemento sacro

Approfondire e provare a portare una decontrazione all'esame.

---

## 5. Combinatoria dei format

I sette format dell'arte possono variamente combinarsi tra di loro, fungendo da substrato per altri format. Algebra dei format

Ad esempio, se (format n. 1) l'artista è l'interprete per eccellenza della realtà che lo circonda, e se l'arte è però al tempo stesso (format n. 3) una forma di espressione, ecco che l'attività di un artista, e l'arte che egli "esprime", apparirà come l'espressione della realtà del suo tempo, cioè della "cultura del tempo", e in un'opera d'arte si mostrerà esemplarmente il sentimento di un'epoca, le sue "angosce", le sue speranze e aspirazioni; oppure si rifletterà in essa la situazione sociale e/o politica, la religione, l'economia; oppure si manifesteranno attraverso di essa le crisi, i risvegli, o le "contraddizioni", e così via.

I sette format sono una matrice di infiniti format. I 7 format sono 7 "infiniti", ma più che infiniti è meglio dire indeterminati e qui insufficienti.

---

## 6.1 Contrasto tra i format

Ma i format possono anche contraddirsi l'un l'altro; d'altro canto possono anche sorgere contraddizioni all'interno di uno stesso format.

Così, ad esempio, un'opera d'arte apparirà *ora* come uno “specchio della realtà” (**format n. 1**), *ora* come “distaccata dalla realtà” o in contraddizione con essa (**format n. 2**), mentre si discuterà se, nel fare questo, essa esprima (**format n. 7**) valori universali o particolari, “rivoluzionari” o “reazionari”, condivisibili o esecrabili, e così via.

Il pensare per format satura rapidamente ogni discorso e diviene la guida indiscussa di ogni accesso al senso.

Il fatto di cogliere un format “in contraddizione” non costituisce mai un'obiezione sufficiente contro di esso.

---

## 6.2 Contrasto e operatività

I format possono contraddirsi tra di loro ed essere in se stessi contraddittori, ma ciò non li invalida in alcun modo, nella misura in cui la loro contraddittorietà o auto-contraddittorietà permetta ancora un'*operatività*

---

## 6.3 Format e punti di vista

Così, la contraddittorietà di un format permette il generarsi di scontri tra “punti di vista” nella forma di dibattiti che avranno la struttura di dibattiti formatati, cioè interamente fondati sull'*operatività* concessa dal format stesso.

**I dibattiti formatati hanno come effetto il consolidamento dei format e quindi del pensare loro addetto.**

Siamo noi gli attori della formatazione

---

## 7. Un compito della filosofia: indagare l'origine dei format

Ora, uno dei compiti della filosofia è quello di tentare tutte le vie per cogliere *in flagranza d'insufficienza* la comprensione comune e ordinaria del senso delle cose.

La via che tenteremo ora passerà dunque per l'interrogazione del senso del format.

Chiediamo: che cos'è il format? con che diritto si presenta come evidente, ovvio, non interrogabile? qual è la sua origine?



Un modo per tentare di prendere distanza dalla violenza della formatazione è indagare da dove viene. Non è detto che riusciremo ad allontanarci ma perlomeno possiamo renderci conto di come il format sia fatto.

## 8. L'origine dei format

È possibile mostrare come l'origine dei format sia da ricercare nella tradizione della filosofia.

La tradizione della filosofia è dunque la “grande fucina” di quei concetti dai quali discendono i format.

Ma — ecco il punto decisivo — i concetti elaborati e conati dalla filosofia (nel suo lungo corso genitoriale) non sono (in nessun senso e da nessun punto di vista) dei format. La loro indole è diversa!

I concetti della filosofia hanno un indole completamente diversa da quelli dei format, e questo ultimi però hanno origine da quelli filosofici

## 9. I concetti filosofici

Chiamiamo i concetti filosofici — per distinguerli dai concetti operativi del senso comune e delle scienze — «concetti ontologici».

Che dobbiamo intendere *nell'*aggettivo «onto-logico»? (non a caso apponiamo nel corpo della parola un trattino!)

## 10. Cosa significa onto-logico?

La parola è formata su due parole greche: (τὸ) **ὄν** (*on*) e λογικός (*loghikòs*) da λόγος (*lògos*).

1. **La componente «onto-»** viene appunto da *on*, che è il participio del presente del verbo εἰμί (*eimi*, «io sono»), il quale, all'infinito del presente, suona εἶναι (*einai*), termine che traduciamo con «essere». In italiano abbiamo due parole per dire il participio presente di «essere», e cioè «ente» ed «essente». Entrambe le parole significano «ciò che è», e conservano, nel loro significato, il riferimento al verbo da cui provengono. Ma mentre nel termine «ente» tende a prevalere il senso del sostantivo (diciamo infatti «un ente» intendendo «una cosa», quasi dimenticando l'origine verbale), nel termine «essente» il riferimento al verbo «essere» è, anche da un punto di vista fonetico, più evidente ed esplicito. Nella componente «onto-» dell'aggettivo «onto-logico» dobbiamo udire l'«essente», ovvero il riferimento all'*essere* — il riferimento, cioè, alla *dimensione* entro cui l'ente è, la dimensione che rende qualcosa ciò che essa è.
2. **La componente «-logico»** deriva dall'aggettivo *loghikòs*, ove sentiamo il sostantivo *logos*, in cui parla il verbo λέγω/λέγειν (*legollèghein*), che originariamente significa



«raccolgere». Con questo verbo i Greci indicano ciò che noi chiamiamo il «dire», il «parlare». Dunque, per la lingua greca, *parlare* significa *raccolgere*. In italiano, la stessa radice di *logos* si trova nel verbo «leggere»: e infatti «leggere», a ben vedere, vuol dire proprio «raccolgere» (le lettere in sillabe, le sillabe in parole, le parole in frasi) e allo stesso tempo anche «raccolgersi» (se mi distraigo, non leggo veramente). Dunque «leggere» significa *raccolgersi per raccogliere*. Ora, per i Greci il raccogliere non riguarda soltanto il leggere, ma è il tratto costitutivo del parlare in quanto tale: per poter *dire* qualcosa, bisogna innanzitutto raccolgersi e raccogliere. Ma che significa «raccolgere»?

La parola raccogliere ha impliciti anche i significati di custodire, preservare, eleggere. Tutti visti sono tratti costitutivi del *logos*. Il *logos* non raccoglie solo il senso dell'essente ma deve anche custodirlo. Una polis è vera se solo se il *logos* è esperito e preservato. La *iubris* è quel comportamento umano che combatte in modo sterile rispetto a dio per (continua)

*iubris*= tracotanza

Una socia trova nel *logos* il vero farmaco contro la *iubris*.

Pensiero onologico: Pensiero che raccoglie un senso d'essere.

Da ciò deriva che l'essere non è costante.

---

## 11. Un esempio. (il *logos* : la parola : il dire : la raccolta)

Raccolgere un frutto della terra significa innanzitutto sceglierlo, selezionarlo, farlo apparire sottraendolo alla confusione dell'indifferenziato insieme di frutti, quindi custodirlo (si pensi alla raccolta dell'uva nella vigna).

Raccolgere significa entrare in una dimensione in cui regnano confusione e nascondimento e far emergere una chiarezza; significa, essenzialmente, discernere ("operare una cernita"), differenziare, chiarire e quindi custodire ciò che è in tal modo chiarito.

Dunque «parlare», in senso greco, significa liberare una cosa dalla confusione, sottrarla al nascondimento, e così custodirla.

La parola è la condizione necessaria *per* e *alla* custodia del senso dell'essente.

Quando leggiamo un testo ci raccogliamo e raccogliamo le sillabe per esempio. L'intesa è un raccoglimento per raccogliere. Per l'esperienza greca di parlare è fondamentalmente raccogliere.

Raccolgere il senso dell'essente nella parola. Per questo motivo ha Aristotele ha dovuto fondare la *logica*. Aristotele è il fondatore del *logos*

Il nostro concetto di parola che si rispecchia nella comunicazione e nella informazione non è altro che un format della parola

## 12. Nota: logos e ratio

La traduzione classica latina di *logos* è *ratio*, da cui viene la nostra parola «ragione». I sensi attestati della *ratio* (*reor*, determino, stabilisco, fisso) provengono dall'idea del rapporto, della relazione computante; «rapportare» (istituire un rapporto) vuol dire porre qualcosa di fisso come unità di misura e punto di riferimento, e organizzare e inquadrare, cioè computare, tutto il resto a partire da tale “punto-misura”. (y R x = porre x per riportarvi y.)

Ora, nel *logos*, nella raccolta, è inteso *anche* il senso della *ratio*.

Ciò significa che il *logos* non si riduce alla *ratio*.

Il *logos* costituisce infatti un concetto più ampio.

(La *ratio* è insomma solo un caso particolare di *logos*.)

## 13. Un esempio: la parola “dio”

Nella nostra parola «dio» risuonano la voce latina *deus* (\**dios*) e la voce greca Ζεύς (*zeus*) (\**sdeus*; gen. Διός, *diòs*). Zeus originariamente significa: colui che, folgorando nel cielo dalle sue insondabili e impervie profondità diurne e notturne, rivolge il proprio fulmineo sguardo alla terra. (Un che che abita il modo in cui il cielo si configura in quanto cielo). Nella lingua e nella poesia greca, Zeus è perciò il nascosto custode del reciproco riferimento tra la terra e il cielo, cioè tra i mortali e i celesti.

Ora, nel corso della genitura della filosofia, il dio (greco) diventerà *causa sui*, “causa di se stesso”: da nascosto custode della relazione cielo-terra, egli diventa l'increato creatore del cielo e della terra — diviene cioè l'auto-generata sorgente dell'intero senso, e l'auto-costituito artefice di tutto.

«Dio» è ora istituito in quanto concetto ontologico — un concetto che, una volta coniato, raccoglie l'essere del dio in quanto origine di ogni cosa. Dio ora è l'essere stesso (*Deus-esse*).

(Tale “ora” dell'increato dio creatore s'interromperà con l'annuncio — elaborato nella filosofia di Nietzsche — della «morte di Dio», che è un altro concetto ontologico.)

Il primo è un concetto poetico.

Diventa concetto ontologico nel passaggio medievale

Rimane ontologico con Nietzsche

Dopo Nietzsche inizia la formazione, come se con Nietzsche finisca il gioco della filosofia.

## 14. I format in quanto concetti derivati

I format non sono coniat, istituiti, originati.

Essi sono per l'appunto concetti derivati dalla filosofia e dalla sua genitura.



Nessun concetto operativo può generarsi indipendentemente dalla genitura della filosofia. Ogni concetto operativo proviene da un concetto ontologico e si fonda in esso. Ma questa provenienza non è facilmente visibile, e in particolare non è visibile dal punto di vista dei concetti operativi.

## 15. L'apparenza dei format

Nella prospettiva del *pensare per format*, ogni format apparirà come una nozione autonoma e autosufficiente, ossia come uno scorgimento originario, come un concetto sempre esistito.

Questa apparenza si genera in virtù del prevalere del tratto dell'operatività: **più si guarda alla sola operatività, più le condizioni di possibilità dell'operatività, ossia i concetti operativi o format, appariranno come l'origine ultima del senso.** Che è accaduto?

Il concetto di rappresentazione il concetto di opera d'arte/ figura non si addicono l'una all'altra, sono come il rapporto fra quadrato e cerchio. Nonostante ciò noi siamo assuefatti a confondere la figura con la raffigurazione.

## 16. La rigidità del format

Il concetto operativo rimpiazza il concetto ontologico da cui proviene e, una volta usurpato il carattere dell'originarietà, si irrigidisce, viene per così dire "incassato" dal senso comune e dalle scienze, divenendo in tal modo non più interrogabile.

Il concetto ontologico, a differenza del format che da esso deriva, non è mai ovvio e abituale. È, anzi, sempre sorprendente e degno di stupore.

Ma una volta che sia stato trasformato in format, il concetto ontologico apparirà a sua volta come qualcosa di ovvio, oppure come una nozione di una certa visione del mondo (ad esempio, come un'opinione di un filosofo).

Il format non è altro che un irrigidimento del concetto ontologico, una sua traduzione in ovvietà e abitualità, tale da renderne agevole l'utilizzo.

Il format fa diventare il concetto ontologico ovvio.

Oggi, di dio, abbiamo un concetto formattato, e il rapporto con dio "ovvio".

Come? Diventano il "pensiero" di un filosofo e attribuendolo a lui. Es concetto psiche platone

## 17. Il senso del format

Per servirci di un'immagine: il format sta al concetto ontologico come la moneta coniata sta al conio della moneta; proprio come la moneta, il format può essere speso, ha un certo

“corso legale”, può quindi essere usato, e in tale uso perde il riferimento al conio dal quale proviene.

Possiamo ora rispondere alla domanda posta sopra circa il senso del format?

Il format, ogni format, è l'irrigidimento di un concetto ontologico.

Tutti i concetti ontologici sono conati dalla filosofia, e ogni concetto ontologico può scadere o degenerare in format.

Es: conio della moneta e la moneta. il concetto ontologico sta al conio della moneta come il format sta alla moneta

Se si entra in un rapporto pensante con un pensatore, lì si può vedere come una filosofia ha una marea di concetti non detti.

La frase “studioso del pensiero di Platone” non ha senso, per comprendere un pensiero si deve pensare, a una portata del pensiero. Si può cum-pensare, pensare insieme. Un dialogo con un pensatore è un dialogo con il non-detto di un pensatore. La formattazione è estramemante povera a livello concettuale.

La tradizione filosofica è lì ed è ferma, attende di essere compresa e interrogata.

---

## 18. Nota finale

Nonostante l'analogia, vi è un'abissale differenza tra il conio della moneta e il conio di un concetto ontologico.

Nel coniare un concetto ontologico, cioè nel coniare *l'origine del senso*, il pensatore non ha come fine ultimo la produzione di format. Al contrario, i filosofi coniano nella singolare speranza che il concetto coniato possa diventare una vera guida per l'abitare umano, e possa quindi *non* degenerare mai a mero concetto operativo (cioè a strumento della mera operatività).

Ciò nonostante, alla luce del pensare per format la filosofia può addirittura apparire come un'attività di «produzione di concetti».

# Il format del valore e il senso dell'essere

## Primo passo: il format del valore

---

### Arte e natura

Un'analisi dei sette format di arte dovrebbe riuscire a mostrare la loro rispettiva provenienza da concetti ontologici. Ad esempio, si potrebbe mostrare come il format n. 1,



quello in base a cui l'artista "rappresenta" la realtà circostante, sia l'estremo irrigidimento (ovvero la traduzione in linguaggio operativo) di un pensiero formulato da Aristotele (ad esempio nella *Fisica* [194 a 21-22]), e che, in greco suona, "ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν". Questa frase, comunemente tradotta con «l'arte imita la natura», costituisce il canone per tutta la riflessione sull'arte in Occidente.

L'arte imita la natura —>l'arte imita la realtà —> l'arte rappresenta la realtà. Il primo errore è la traduzione natura.

---

## 2. Qual è il format guida?

In senso meramente cronologico, il format n. 1 proviene dal più antico concetto ontologico di arte.

Ciò non significa che, genitualmente, esso sia anche il più originario. Ci accorgiamo invece come il *format guida*, ovvero il format su cui si basano anche gli altri, sia quello che afferma:

l'arte è promotrice di valori. Perché questo è il format guida?

---

## 3. Pensare/opinare per format e pensare/opinare per valori

Perché ogni pensare per format è in realtà un pensare mediante valori e in base a valori, cioè, in fondo, un valutare.

Dunque non solo il format «arte promotrice di valori» è ciò che guida e orienta la formatazione dell' arte su cui si fonda il senso comune, ma il format stesso «valore» è la base del «pensare per format» in quanto tale.

Ogni pensare per format è un pensare per valori; ogni pensare per valori è un pensare per format.

Ogni pensare e opinare per format è un pensare opinare per valori.

Soltanto quando qualcosa assume il carattere di valido allora solo li può essere assunto da un uomo e quindi portato avanti e affermato

---

## 4. Senso e valore

Si può osservare il fatto che, nella nostra epoca, la parola «valore» tenda ormai a sostituire la parola senso: ogni cosa dotata di valore appare infatti dotata anche di senso, e, viceversa, nessun senso sembra possibile dove non vi sia valore.

Quando il «valore» diventa sinonimo del «senso», il valutare diviene l'unico modo ammissibile di cogliere il senso di una cosa: «valutare» diventa, dunque, sinonimo di «giudicare».

In tale contesto, un giudizio che non sia in grado di fornire un valore è un giudizio privo di consistenza, e dunque inutile.



Giudicare e valutare non sono assolutamente scambiabili.

Giudicare: lasciare che qualcosa sia ciò che è e deve essere, cogliere il senso di qualcosa e costudirò in qualche senso.

Valutare: cogliere qualcosa, es: la natura in quanto materia. Trarre il senso di qualcosa affinché sua capito, usato e trasformato, per esempio in un possibile profitto.

Valore è diventato sinonimo di senso

## 5. L'intento di fondo del nostro tentativo- obiettivo del corso

Nei termini dei tre momenti dell'esplicitazione filosofica, possiamo dire che ora si tratterà, per noi, di de-struire il format «valore», di ridurlo al concetto ontologico di valore, e infine di costruire un concetto di arte libero dal riferimento al valore.

3 momenti dell'esplicitazione filosofica: distruzione- riduzione-costruzione

## 6. L'origine del format del valore

Ma lì dove il senso sia colto unicamente come valore, il pensare diventa essenzialmente pensare per valori. L'arte come promozione di valori ha alla sua base la forma di pensiero che oggi domina (in) ogni campo dell'agire umano.

Per questa ragione assumiamo il valore come format-guida e procederemo interrogando la sua provenienza.

Qual è l'origine di questo format?

## 7. Essere e valere

Il filosofo che per primo ha determinato il pensiero come un valutare è Friederich Nietzsche.

Alla domanda: «che significa “essere”?», il filosofo risponde: «essere significa “valere”». (Aristotele alla stessa domanda risponde phiusis)

Ciò vuol dire che, nella prospettiva di questa posizione filosofica (che è innanzitutto una posizione filosofica sull'arte), qualcosa ha essere, ossia è, solo se vale; ciò che non vale non è.

Il concetto di «valore» è dunque per Nietzsche un concetto ontologico — ed è da tale concetto ontologico che deriva, quale conseguenza non voluta e non prevista nella filosofia di Nietzsche, il format «valore».

Ora, tale format è l'indispensabile sostegno dell'odierno modo di pensare, ossia della forma di pensiero che oggi domina l'esistenza umana sulla terra.



Il concetto di valore determina anche cui che è e non è, è ciò che vale non è ciò che non vale. P Nietzsche che su accorge di questo, e tutto il pensiero prima di questo non ha senso. La sua è una filosofia riassuntiva volta a superare la filosofia della “tradizione”

---

### 8.1 Sulla concretezza dei concetti filosofici

Se poniamo mente al modo in cui i format pervadono da cima a fondo il nostro odierno progettare, costruire e abitare, e se è vero che ogni format proviene da un concetto ontologico, cioè filosofico — allora appare evidente come la genitura della filosofia sia tutt'altro che qualcosa di astratto.

Certo, i concetti della filosofia appaiono d'impatto come “astratti”. Eppure, come avverte Nietzsche in Così parlò Zarathustra, →→→

---

### 8.2 il pensiero e il mondo. Questi pensieri (che producono formtazione) conducono il mondo

Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen. Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt.

«Sono le parole più silenziose quelle che portano la tempesta.  
I pensieri che arrivano con passi di colomba governano il mondo».

---

### 8.3 “.. con i passi di colomba..”

I pensieri «con passi di colomba», cioè: senza clamore e nella disattenzione generale — ma «governano il mondo», cioè: generano conseguenze di portata incalcolabile. Dobbiamo però ricordare che il pensiero non può essere giudicato a partire dalle sue conseguenze: dunque il «valore» in quanto concetto ontologico non può essere compreso alla luce del format del valore che ne consegue, ma va compreso unicamente a partire dalla posizione filosofica in cui si è determinato.

I pensieri che arrivano con i passi di colomba sono i pensieri della filosofia  
Come mai è avvenuta la formattazione?

Secondo passo: il senso dell'essere

---

## 9. La questione dell'essere

Ma prima di iniziare il colloquio con la filosofia di Nietzsche, dobbiamo affrontare un chiarimento di cui abbiamo già più volte sentito il bisogno e che non possiamo ulteriormente rinviare.

Abbiamo infatti esplicitato i concetti ontologici, da cui i format derivano, come «concetti che raccolgono/custodiscono l'essere», e abbiamo affermato che, nel pensiero di Nietzsche, diviene flagrante la determinazione del senso dell'«essere» come «valere». Ma che «è» l'essere? Che significa «essere»?

Noi risponderemo alla domanda dell'essere prendendo «è» come guida?

---

## 10. Interrogare l'essere

Interrogare il significato della parola «essere» provoca immediatamente un senso di smarrimento. L'«essere» si applica infatti a qualunque cosa, e, mediante la c.d. «copula» «è», possiamo definire qualsiasi essente senza distinzione: un uomo, un albero, il mondo, Dio — persino il niente, a suo modo, è. Che genere di concetto è mai l'«essere» se vale indistintamente per qualunque ente? Assumiamo tale smarrimento come punto di avvio del nostro interrogare: d'impatto, ciascuno di noi intende nella parola «essere» niente più che un concetto astratto, vuoto, generale e generico. È un concetto così ampio che può significare tutto e niente. **Chiedere quale sia il significato della parola «essere» appare, alla nostra conoscenza d'impatto, una pretesa quasi scandalosa.**

---

## 11. La costante intesa dell'essere

In realtà, conosciamo *già* il senso della parola «essere»!

Ne facciamo infatti continuamente uso, così come usiamo le parole «è», «è stato», «sarà», e così via. Non solo: ne facciamo uso con piena confidenza, ossia ci affidiamo continuamente al verbo «essere» fidandoci del fatto che, in tale uso, si generi un'intesa concreta.

Noi *intendiamo* il verbo «essere», e di tale intesa è permeata la (nostra) lingua.

---

## 12. L'intesa dell'essere e del non-essere

Se diciamo ad esempio: «la lezione è nell'aula N28», intendiamo concretamente il senso di questa frase — e ci avviamo verso l'aula, prendendo poi posto nel banco. Ma intendiamo altrettanto bene la frase che suona «la lezione *non* è in quest'aula» — e ci comportiamo di conseguenza: lasciamo l'aula e ci informiamo su dove la lezione *sia*. Non solo dunque intendiamo che significhi «essere», ma intendiamo anche ciò che significa «non essere». Abbiamo insomma dell'essere/non-essere un'intesa piena e determinata.



Siamo esperti dell'essere e del non essere. Conosciamo l'ente quanto il non-ente

---

### 13. L'essere: solo un concetto vuoto?

Come stanno allora le cose? L'essere è un concetto vuoto e indeterminato — eppure lo intendiamo pienamente e in modo perfettamente determinato. «Essere» è una parola astratta ed evanescente; ciò nonostante ne intendiamo *concretamente* e nitidamente il senso.

---

### 14. Esempi dell'intesa dell'essere

Che significa, insomma, «essere»? Prenderemo ora una via solo apparentemente “linguistica”: considereremo alcune frasi in cui sia presente il verbo «essere». Per semplicità, prenderemo il verbo solo alla terza persona singolare dell'indicativo presente: la paroletta «è» (*est, ist, is*)

Il senso dell'essere si nasconde come la sorgente si nasconde nel fiume. La sorgente non la vediamo ma opera nel fiume.

Il senso d'essere nascosto e genera

Es:; cattedra. Per co prendere la cattedra dobbiamo aver già colto il senso d'essere. Ma il senso d'essere non deve mostrarsi, senno coprirebbe e oscurerebbe ala cattedra stessa.

Il tratto originario del senso d'essere è che lascia essere

---

#### 14.1 alcune semplici frasi dell'essere

La lezione è nell'aula N28; “ha luogo”

la lezione è noiosa; “ha luogo nella modalità della noia infinità”

Antonio è alto;

il cane è in giardino;

rosso è pericolo;

la sedia è di legno;

«Su tutte le cime / È quiete» (Goethe)

## 14.2 sulla sostituibilità del verso “essere”

Il verbo «essere» parla variamente.

Esso domina nella frase in cui compare, e ha una molteplicità di significati, ma non è facilmente “sostituibile” con un’altra parola.

Di questo ci rendiamo conto se proviamo a “tradurre” le frasi citate, cioè a ridirle cercando ogni volta un sinonimo adeguato al senso che assume il verbo «essere» nel singolo detto.

### 14.3 tradurre l’essere

Come tradurre, ad esempio, l’«è» della prima frase, «la lezione è nell’aula N28»? Possiamo dire «si svolge», «ha luogo». E l’«è» della frase «il cane è in giardino»? In questo caso possiamo dire «il cane si trova in giardino» — ma abbiamo forse reso, con il verbo «trovarsi», tutta la ricchezza della parola «è»? «Il cane è in giardino» può significare una semplice constatazione — ma anche qualcosa come «ecco, lo abbiamo trovato!», oppure «attenzione a che non scappi!», oppure ancora «rischia di prendersi un’infreddatura»... È ben diverso dire «il cane è in giardino» e «il cane si trova in giardino»! E come tradurre l’«è» della frase «la sedia è di legno»? «Risulta», «consiste», «è fatta di» ... ? E come tradurre l’«è» di «rosso è pericolo»? «Sta per», «significa», «indica»...? E con che cosa può essere sostituito l’«è» delle frasi «la lezione è noiosa» o «Antonio è alto»? Qui le difficoltà si moltiplicano, e i sinonimi sembrano venire meno: possiamo, tutt’al più, parafrasare e dire, ad esempio, «la lezione annoia», «Antonio si estende in altezza»... Insomma la paroletta «è» sembra resistere a ogni tentativo di sostituzione, a ogni intesa mediante dei c.d. “sinonimi”.

### 14.4 l’essere della quiete

Ma questa “resistenza” alla sostituibilità si manifesta nel modo più chiaro e più limpido nell’ultima frase citata, cioè nei i versi di Goethe: (Über allen Gipfeln Ist Ruh.) Su tutte le cime È quiete. (Primi due versi del secondo Wandrers Nachtlied [Canto notturno del viandante])

### 14.5 l’intraducibilità dell’ “è”

Potremmo tradurre l’«è» con «regna» e dire «Su tutte le cime / regna (la) quiete», ma la lingua ci costringe ad aggiungere l’articolo. Ora, «regna *la* quiete» non eguaglia in semplicità e in ricchezza il motto «è quiete». Qui la parola tedesca *ist* raccoglie tutta la ricchezza delle determinazioni in una singolare intraducibilità.

Ecco il punto: l’apparente vacuità del verbo «essere» è in realtà una nascosta ricchezza — è sfuggevolezza, vaghezza.

L'essere si costituisce in quanti vaghezza. Vaghezza come sorgente del canto  
(concezione leopardiano)

### 14.6 nota sulla vaghezza dell'essere

Possiamo dire che l'essere è un concetto vago, a patto però di intendere la vaghezza nel senso in cui la intende Leopardi, e cioè come sorgente di ogni ricchezza di determinazioni [si vedano le considerazioni svolte in margine alla discussione sulla sfuggevolezza].

Per Leopardi la vaghezza è l'attendibilità stessa della lingua poetica:

«Al poeta e al letterato [convergono] le parole più vaghe». (*Zibaldone*, 1226)

### 14.7 la ricchezza tonale dell'essere

La molteplicità di sensi raccolti dalla parola «essere» è un indice della sua ricchezza e della sua pregnanza.

Possiamo dire che ogni parola della lingua presuppone la parola «essere», cioè si sostiene implicitamente sull'essere.

Se ora torniamo ai versi di Goethe, l'unica attendibile traduzione consisterebbe nell'omettere il verbo: «Su tutte le cime... quiete». Ma proprio questa traduzione ci permette di accorgerci di un'altra particolarità dell'«è», e cioè del fatto che tale parola determina non soltanto il senso della frase, ma anche il suo *tono*.

L'«essere» non è solo ricchezza di senso, ma è anche di tonalità (e la lingua poetica è il culmine della ricchezza tonale della lingua)

Un pensiero di Goethe sulla lingua madre  
Nel vivere comune e abituale procediamo alla man

### 15.1 conseguenze dell'analisi svolta

Tentiamo dunque una delucidazione, partendo dalla prima frase del precedente elenco: «la lezione è nell'aula N28». Avevamo trovato, come traduzione dell'«è», la dizione «ha luogo».

Ora, nell'espressione «avere luogo» si fa riferimento allo spazio e al tempo: che un essente — ad esempio una lezione — *abbia luogo* significa infatti che essa ottiene per sé le necessarie estensione-e-durata, ovvero uno spazio-**di**-tempo affinché essa sia ciò che deve essere.

Spazio di tempo, stiamo riducendo il tempo a spazio

---

## 15.2 tempus e spatium

Nell'espressione «avere luogo», la lingua italiana fa riferimento a uno spazio e a un tempo originari, che non sono quelli della fisica matematica.

In latino, le parole *spatium* e *tempus* sono (quasi) sinonime, e significano entrambe occasione per il generarsi del senso, o anche dimensione capace di accogliere qualcosa di sensato.

Se si genera qualcosa di insensato o inattendibile allora non c'è stato nessun tempo. Si genera una dimensione dove qualcosa può essere attendibile.

---

## 15.3 tempus

Il *tempus* è l'occasione propizia.

La proposizione *tempus est* significa: «è donata l'occasione affinché qualcosa abbia luogo».

Solo alla luce del fatto che il *tempus* è l'occasione opportuna si può intendere il senso di una locuzione come *tempus fugit*: non si tratta di una malinconica osservazione sull'«inesorabile» «scorrere» del «tempo», ma significa: **l'occasione perché qualcosa si generi nella chiarezza del senso (cioè nella sua verità) è sfuggevole (e quindi preziosa, unica).**

«Tempus fugit» non significa che il tempo scorre, come ci hanno fatto credere, l'occasione propizia è rara. Cogli il tempo, accordati che è l'occasione e poi accade qualcosa di attendibile.

Le occasioni dove l'uomo può accorgersi non sono calcolabili.

---

## 15.4 spatium

Lo *spatium* indica il luogo che si costituisce come dimensione per l'abitare e per accogliere ciò che è sensato: ad esempio lo *spatium academiae* è il luogo dove coloro che studiano hanno l'occasione di dedicarsi con tutto l'agio necessario al chiarimento di ciò che è degno di essere chiarito, cioè della cosa che è divenuta tema di studio.

*Spatium academiae*: spazio dove si è generato un tempo dove si è capaci di discernere tra il vero e il falso, imparare a discernere il bene e il male e come questi due sono connessi. Quello che i greci chiamano scuole.

## 15.5 tempus – spatium

Dicendo *spatium* e *tempus*, la lingua latina si riferisce implicitamente all'uomo, rivelando così un tratto normalmente obliato, e cioè che tempo e spazio sono tratti dell'essere *in riferimento all'esistenza dell'uomo* (e "l'esistenza dell'uomo" non è nulla di scontato). L'essere, in quanto spazio-di-tempo, si genera solo lì dove si sia generato uomo. Ma questo significa che spazio e tempo si generano, flagrano unicamente in quanto *irruzione* tempo-spaziante. Il termine irruzione rinvia alla «rottura», e dev'essere inteso alla luce del sostantivo «rotta».

La rotta non è mai un percorso "da qui a lì" "in" uno spazio e in un tempo già costituiti, ma è ogni volta la rottura ovvero l'irruzione — *l'inizio* — di uno spazio-di-tempo.

Tempo come prima e dopo è molto diverso dal concetto latino di tempus.

Lo spazio e il tempo non sono sempre dati, sono delle rarità. Si solito non abbiamo ne tempo ne spazio.

Serve essere umano già dotato di lingua, di parola. Il senso del prima richiede il senso del dopo. Prima della comparsa dell'uomo non siedo a alcun tempo. Perché il tempo così come noi possiamo ritenere che fosse già ma il tempo. Lo spazio nascono con l'apparizione dell'uomo sulla terra.

Tra tempus e spatium c'è una rapporto

Quando diciamo spazio di tempo cosa intendiamo? Intendiamo che ci sia veramente spazio quando si sarà generato un dono di tempo, ma uno spazio generato in grazie di un'offerta di tempo. Spazio di tempo: spazio ottenuto per dono di tempo allora se pensiamo così siamo vicini a un concetto originario.

Se vediamo invece il tempo come insieme di attimi e lo spazio come insieme di punti

## 15.6 breve rinvio a Leopardi

La giusta intesa della **irruzione o rottura** trova un sostegno nel mondo in cui il rompere parla nell'inno leopardiano *La quiete dopo la tempesta*:

... Ecco il sereno

Rompe là da ponente, alla montagna;

Sgombrasi la campagna

E chiaro nella valle il fiume appare ...

(si noti la sequenza "ecco — rompe — sgombrasi — chiaro — appare").

## 15.7 l'essere come irruzione tempo-spaziante

Irruzione o rottura tempo-spaziante significa: inizio di un abitare (ad esempio: nell'aula come capace di accogliere una lezione, e quindi un senso, dei rapporti, ecc.).

L'essere indica ogni volta una irruzione/rottura tempo-spaziante — l'avvento di un certo spazio-di-tempo quale dimensione per l'abitare umano.

## 15.8 l'essere come aver-luogo

Se, dunque, l'«avere luogo», in quanto sinonimo di «essere», rivela un tratto essenziale di quest'ultimo, e cioè il suo costitutivo riferimento — in quanto irruzione tempo-spaziante — all'esistenza dell'uomo, allora dovremmo poter ritrovare questo tratto in ognuno dei molteplici usi del verbo «essere» nella nostra lingua.

Se torniamo alle frasi citate in precedenza, possiamo dunque dire che «la lezione è noiosa» significa: lo spazio-di-tempo della lezione è intonato alla noia; che «Antonio è alto» significa: Antonio appare, cioè ha luogo, nella forma dell'essere alto, il suo spazio-di-tempo ha il senso dell'altezza; che «rosso è pericolo» significa: attenzione! spazio-di-tempo insidioso; e così via.

## 15.9 l'essere: stanziarsi

Questo tratto della irruzione o rottura tempo-spaziante è colto più chiaramente da una parola italiana, poco usata nel linguaggio ordinario, ma che ci aiuta nell'esplicitare tale tratto implicito nell'essere: il verbo *stanziarsi*.

In precedenza avevamo indicato lo «stare» come uno dei significati di «essere». Ebbene, nella lingua italiana, e in altre lingue latine, «stare» ed «essere» sono strettamente legati (ad es. la parola spagnola per dire «essere» è *estar*).

Ora, «stanziarsi» è un modo ancora più esplicito di «stare» per “dire” l'essere in quanto ciò che custodisce il generarsi di una irruzione tempo-spaziante, ovvero ciò che custodisce la fragranza dello spaziente tempo. Lo «stanziarsi» è il tratto più originario dell'essere.

SPAZIO TEMPO —> ESSERE VUOL DIRE SPAZIOSITÀ E NON SPAZIALITÀ

## 16. Il dono del tempo

Lo spazio-di-tempo è *la dote costitutiva — nativa — dell'essere dell'uomo*, ovvero del suo *stanziarsi*, e la parola «essere» custodisce — in ogni lingua madre — l'originario contratto fra lo stanziarsi dell'uomo e l'indole 'spazio-di-tempo'.



Fissiamo questo scorgimento dicendo: nessuno spazio-di-tempo “è” — può essere, può “generarsi” — senza lo stanziarsi dell’uomo.

«Essere» dunque vuol dire: dono di tempo che concede spazio.

Il nostro modo consueto è quello di abitare l’essere in modo contingente. Noi lo intendiamo come contingenza. Per questo quando parliamo di essere ci dà la sensazione di nulla, di vuoto. Quando cerchiamo di capire il suo significato facciamo un salto fino al significato.

Con la definizione di dono di tempo abbiamo dis-contingentato l’essere.

Contingenza implica l’automatismo del pensare che “essere” sia un concetto vuoto, mentre con la delucidazione capiamo che non è così.

In che modo si mostra il carattere non originario del tempo: come successione di attimi, e ricopre il vero significato di dono. Con la contingenza il tempo è puramente inteso come scadenza.

---

## 17.1 due note finali

1. È immaginabile una lingua madre *senza* la parola «essere»? Anche se dovesse esistere una lingua siffatta, essa dovrebbe comunque dare parola, in un modo o nell’altro, a questo elemento. Dunque: nessuna lingua è attendibile senza l’essere. (in cinese non esiste la parola per esprimere in concetto essere, ma ciò non significa che non vi sia il concetto)
2. Diciamo “spazio-di-tempo”, e non semplicemente “tempo-spazio”. L’espressione “spazio-di-tempo” indica la circostanza che lo spazio originario si costituisce sempre “per tempo (originario)”, ossia “grazie al tempo (originario)”; lo spazio originario è insomma offerto e conferito dal e nel tempo originario. [La dizione “tempo-spazio” proviene dal tedesco Raum-Zeit-Kontinuum (il continuum di spazio-[e-]tempo), espressione usata della teoria della relatività di Albert Einstein. Ora, la Raum-Zeit, il tempo-spazio (inteso come quel continuum quadridimensionale che si ottiene mediante l’accorpamento del tempo formatato allo spazio formatato) è precisamente la formazione dello spazio-di-tempo, ossia dell’essere. Fissiamo dunque “spazio-di-tempo” come dizione dell’originaria costituzione temporale e spaziale dell’essere, mentre l’espressione “tempo-spazio” resterà riservata al concetto che è la formazione di quella dimensione originaria.] la filosofia di Einstein si dispiega con una formazione del significato originale del tempo

In un modo che va sempre più intensamente verso il contingentamento la nostra speranza è l’arte. Finché vi sarà arte ci sarà l’attendibilità del discontingentamento .

## 18. La pre-intesa d'essere. Lo scisma d'essere

Il senso dell'essere — l'essere stesso — si è già ogni volta indirizzato all'essere dell'uomo, alla sua intesa. L'essere-uomo — per costituirsi come tale e stanziarsi e assumere la forma dell'esistenza umana — deve già *aver ricevuto in dote* il senso d'essere.

Ogni intesa dell'ente, dell'essere-ente, dell'essente, presuppone la previa intesa dell'essere — intendere che chiamiamo «pre-intesa d'essere».

Giacché l'essere non è mai l'ente — nel senso che è quell'indole che deve già aver informato di sé l'umano intendere —, e giacché l'essente non potrebbe mai costituirsi come tale senza l'essere, ci accorgiamo del carattere scismatico dell'essere.

Parleremo allora di scisma d'essere (sempre nel senso dello scisma-verso e non in quello della “separazione assoluta” o della “distanza incolmabile”)

## 19. Il principio si accortezza

1. L'uguale, l'identico, lo stesso, il medesimo.
2. Un esempio sul senso dell'uguale, dell'identico, dello stesso, del medesimo.
3. La stessità in indole, l'indolica stessità, l'indolica identità.
4. Il medesimo indica il reggersi di un senso offerto alla comune intesa — la quale è determinata dalla sempre condivisa pre-intesa d'essere.
5. L'indolica stessità del medesimo. (in quanto nome più originario del c.d. “principio di non contraddizione”).

## 20. Il principio d'accortezza (o principio dello scorgimento)

Lo scorgere l'essere (il senso d'essere) come scisma-verso-l'essente — il quale (scisma) mantiene in vigore e alimenta in ogni istante l'indolica stessità del medesimo — costituisce lo scorgimento primo dell'essere-uomo, la sua accortezza originaria.

(Si noti che allo scorgere il tratto scismatico dell'essere si accompagna lo scorgere la circostanza che è lo scisma d'essere ciò che regge, per noi uomini, l'indolica stessità del medesimo.)

Tale duplice simultaneo scorgimento assume per noi il rango del principio più originario.

Lo chiamiamo «principio d'accortezza» o «principio dello scorgimento».

(Esso dice più profondamente la nota aristotelica sulla differenza tra scorgimento e dimostrazione.)

### O la pre-intesa d'essere. Lo scisma d'essere

Il senso dell'essere — l'essere stesso — si è già ogni volta indirizzato all'uomo, alla sua (stanziantesi) intesa. Ognuno di noi — per costituirsi come tale (con sé e con gli altri) e assumere la forma dell'esistenza umana — deve già *aver ricevuto in dote* il senso d'essere.



Ogni intesa dell'ente, dell'essere-ente, dell'essente, presuppone la previa intesa dell'essere — previa intesa che chiamiamo «pre-intesa d'essere».

Giacché l'essere non è mai l'ente — nel senso che è quell'indole che deve già aver informato di sé l'umano intendere —, e giacché l'essente non potrebbe mai costituirsi come tale senza l'essere, ci accorgiamo del carattere scismatico dell'essere.

Parleremo allora di scisma d'essere (sempre nel senso dello scisma-*verso* e non in quello della “separazione assoluta” o della “distanza incolmabile”).

Uno degli errori della interpretazione manualistica di Platone, è che le idee siano staccate dalla terra, e quindi ritenere che vi sia una separazione incolmabile delle idee e delle cose concrete, è un'idiozia. È una separazione dell'essere dall'ente. In Platone ce lo scisma d'essere ma in modo problematico, tanti che Aristotele dovrà completarlo. Questo diventerà un'idologia del mondo cristiano con Agostino e la teologia.

---

## 0.1 Scisma

1. «Scisma» (in generale) significa «scissione che raccoglie gli scissi mantenendoli tali» — ossia: raccolta che mantiene flagranti le scissure.
2. «Scisma d'essere *verso* l'essente» significa: l'essere e l'essente sono raccolti — l'uno rivolto verso l'altro — in flagrante scissura; ossia: sono raccolti in una singolare unità in modo che l'uno non possa mai confondersi con l'altro né all'altro sostituirsi. Ecco perché sono scissi, non possono confondersi. Il termine scindere risona nella parola scienza, il suo significato originale è il pensiero scismatico, scisma fra essere e ente. Se noi pensiamo all'essere come concetto vuoto non contempliamo la scissura.
3. L'essente ha bisogno dell'essere per stanziarsi in ciò che è, così come l'essere richiede l'essente perché possa di volta in volta stanziarsi come pre-inteso dall'uomo. Perché diciamo pre-inteso? Se mi appare qualcosa e lo intendo in quanto cosa, (ci dice aristotele), vuol dire che ho già inteso l'essere, l'essenza. Quando l'uomo nasce è gettato nel senso d'essere.

scisma= scissione che raccoglie gli scissi mantenendoli tali. In greco diremmo logos .

---

## 0.2 il principio d'accortezza

Il principio di contraddizione di Aristotele, lo mette in relazione con il principio deleterio escluso e il principio di identità.

Il significato politico (inteso come polis\*) del principio di non contraddizione.

Essendo un concetto politico (politico, ha cura della polis) è anche logico, (logico, concetto greco di logos, raccoglimento, raccolto, quindi lingua), se una polis deve essere ben fondato è necessario che vi sia un uso proprio del logos. Aristotele e Platone identificano il



problema nei sofisti, poiché quest'ultimi usano talmente bene il logo da confonderlo, sguazzando nell'inattendibile e facendolo passare per attendibile. Uno dei problemi dei filosofi è la sofistica, poiché vi è la minaccia costante per un filosofo di cadere nella tentazione sofista.

Se io asserisco A non posso asserire alle stesse condizione Non A.

Se vedo una statua e un essere umano mi è chiara immediatamente la differenza, anche solo in termini di mobilità, la differenza è flagrante. Tendenzialmente gli enti si lasciano distinguere. Ma accade che se fra alcuni elementi della polis la differenza è flagrante, in altri casi no. Può essere confusa libertà-schiavitù, il bene-il male, la verità-la falsità, l'alto-basso, attendibile-non attendibile. Questo accade se essere è confuso con l'ente. Il senso del male puoi apparire come maligno, ma il male non va confuso con un essere maligno, se il male viene interpretato come una serie di enti allora il male ha vinto, poiché basterà sconfiggere il male (come enti) per pensare di aver distrutto il male. Sofocle l'ha compreso. C'è bisogno di un principio per potere distinguere ciò che è in pericolo di non essere distinto.

Aristotele quindi stabilisce un principio per tenere ben sveglio l'essere umano da questi possibili fraintendimenti, i sensi devo essere mantenuti svegli. Aristotele sviluppa tutta la sua filosofia per questo timore, la sua filosofia è finalizzata a questo scopo.

È sufficiente il principio di non contraddizione?( Di identità? Del terzo escluso?)

(Filosofare è aver cura del senso d'essere, abbiamo cura addirittura della contingenza, e la cura è carattere originario dell'uomo)

\*città stato e polis non c'erano nulla, polis= dove si stanziava il senso dell'essere, il senso d'essere è poi affidato al gioco fra uomini e Dei, la legge che guida il rapporto tra uomini e Dei, e il senso d'essere viene perfezionato dalla loro relazione. Ciò è testimoniato da tragedia, poesia, canto. Gli Dei abitano la polis, non svolazzano per aria.

Formuliamo un principio

Partiamo dalla differenza fra uguale, identico, stesso e medesimo

1. L'uguale, l'identico, lo stesso, il medesimo (suona in modo più ampio del termine stesso). Qui risuona il principio di identità. Sinonimia è una rapporto fra parole che indicano il "medesimo". Indicare il medesimo significa che le parole concorrono a indicare un senso. Non indicano sue cose UGUALI. Uguale si può usare solo in un contesto matematico, il pensiero computante, matematico.
2. Un esempio sul senso dell'uguale, dell'identico, dello stesso, del medesimo.
3. La stessità in indole, l'indolica stessità, l'indolica identità. Es: dell'astuccio. Se guardiamo un astuccio da due alti diversi manteniamo l'indolica stessità del medesimo (nome del originario senso del principio di non contraddizione), o l'indolciii identità



4. Il medesimo indica il reggersi di un senso offerto alla comune intesa — la quale è determinata dalla sempre condivisa pre-intesa d'essere.
5. L'indolica stessità del medesimo. (in quanto nome più originario del c.d. "principio di non contraddizione").

---

### 0.3 il principio d'accortezza o dello scorgimento

Lo scorgere l'essere (il senso d'essere) come scisma-verso-l'essente — il quale (scisma) mantiene in vigore e alimenta in ogni istante l'indolica stessità del medesimo — costituisce lo scorgimento primo dell'essere-uomo, la sua accortezza originaria.

(Si noti che allo scorgimento del tratto scismatico dell'essere si accompagna lo scorgimento della circostanza che è lo scisma d'essere ciò che regge, per noi uomini, l'indolica stessità del medesimo.)

Tale duplice simultaneo scorgimento assume per noi il rango del principio più originario. Lo chiamiamo «principio d'accortezza» o «principio dello scorgimento» (Esso dice più profondamente la nota aristotelica sulla differenza tra scorgimento e dimostrazione.)

Il rapporto scismatico tra essere e ente può essere solo scorto, non posso ricavarlo, perché se mi rapporto all'essere metto già in gioco il pensiero scismatico. Arditotele dice che non ha senso dire di poter dimostrare la *phyusis*, perché lui la intende come il senso d'essere. La *phyusis* per Aristotele in ogni vicenda è presupposta

## Il tempo e lo spazio nella fisica matematica: Einstein

---

### 1. Richiamo del senso d'essere

Abbiamo visto che «essere» significa ogni volta *rottura (avvento delle rotte) dello spazio-di-tempo, ossia dono di tempo che concede spazio, ovvero ancora irruzione di un tempo spaziale* — e abbiamo anche indicato tale spazio-di-tempo come la *dote nativa* dell'essere dell'uomo.

Per comprendere il significato dell'essere bisogna, quindi, chiarire l'indole dello spazio-di-tempo.

La terra “era”, non possiamo dirlo perché non c'era nessuno a comporre la cura del tempo.

---

## 2. Spazio-di-tempo e fisica matematica

Ora (dopo Galileo), lo spazio e il tempo sono divenuti l'oggetto di un sapere particolare, e cioè della fisica matematica. La fisica matematica, e con essa il senso comune, parte dall'assunto che il tempo e lo spazio siano **indipendenti** dall'essere dell'uomo.

(Ovviamente è una falsità)

La fisica matematica offre una teoria dello spazio-di-tempo — una teoria che si presenta non come un “punto di vista” qualsiasi, ma come una risposta esaustiva, vera e universalmente valida alle domande «che cos'è lo spazio?» e «che cos'è il tempo?».

Einstein produce il conoscibile. Il tempo originario qui è eliminato dallo sguardo.

---

## 3. La teoria operativa dello spazio-di-tempo

La fisica matematica offre una *teoria operativa* dello spazio-di-tempo (teoria che, come accennato, consiste nella formazione dello spazio-di-tempo in tempo-spazio) e non un *chiarimento* dell'indole dello spazio-di-tempo. (Primo concetto ontologico della nostra tradizione: concetto di essere come spazio di tempo. È una formazione devastante perché tocca la cosa più delicata) è la formazione di tutte le formazioni, è un ingrediente necessario della formazione. Ciò non vuol dire che la fisica sia una forma di sapere inferiore rispetto alla filosofia.

L'essenziale qui è imparare a discernere, ovvero a scindere le due forme di pensiero.

Tuttavia, analizzando in profondità gli assunti di fondo della fisica matematica, si troverà in essa — nascosto e implicito — il *riferimento allo spazio-di-tempo come dote nativa dell'essere dell'uomo*. Nella fisica matematica si trova contratta (cioè non ancora liberata) la filosofia.

La fisica matematica ha bisogno di superare la filosofia (pensiero scismatico).

---

## 4. Rinvio ad Einstein

Al fine di comprendere meglio questo rapporto cruciale tra fisica matematica e filosofia, e quindi al fine di comprendere la radicale differenza fra una teoria del tempo-spazio e il chiarimento dello spazio-di-tempo in quanto indole, ci rivolgiamo a uno scienziato che è comunemente ritenuto uno dei padri fondatori della fisica contemporanea, cioè ad Albert Einstein. Leggeremo e interpreteremo le battute iniziali del primo capitolo di un suo testo intitolato *Il significato della relatività*.

STUDIARE in modo approfondito il passo

## 4.1 scrive Einstein- prima citazione.

«La teoria della relatività è connessa intimamente alla teoria dello spazio e del tempo. Comincerò, quindi, con una breve indagine sull'origine delle nostre idee di spazio e di tempo, pur sapendo, nel far ciò, di avventurarmi in un soggetto controverso (problematico, segno di essere discusso, non controcorrente).

L'oggetto di ogni scienza, sia delle scienze naturali sia della psicologia, è di coordinare i nostri *Erlebnisse*, i nostri <diciamo> impatti vissuti e dar loro una sistemazione logica. Ci domandiamo anzitutto: in che relazione stanno le nostre idee consuete di spazio e di tempo col carattere dei nostri *Erlebnisse*, dei nostri impatti vissuti?»

Greco "antico" intanto l'inizio greco ci apre ancora lontano, futuro, visto che diamo per scontato certe parole.

### 4.1.0 primo assunto di fondo

Fonte della scienza è l'impatto vissuto, la conoscenza d'impatto.

## 4.2 seconda citazione

«[Ci domandiamo anzitutto: in che relazione stanno le nostre idee consuete di spazio e di tempo con il carattere dei nostri impatti vissuti?] Gli impatti vissuti di un individuo ci appaiono disposti in una serie di eventi; e in tale serie i singoli eventi che noi ricordiamo appaiono ordinati secondo il criterio del "prima" e del "poi", **criterio che non può essere ulteriormente analizzato**. Per ogni individuo esiste pertanto un tempo individuale o **soggettivo**, che non è in se stesso misurabile. Si possono invero associare dei numeri agli eventi, in modo tale che, fra due eventi, quello posteriore sia caratterizzato dal numero maggiore; però la natura di questa associazione può essere del tutto arbitraria. **Si può definire questa associazione per mezzo di un orologio, paragonando l'ordine degli eventi forniti dall'orologio con l'ordine delle serie di eventi data**. Per orologio si intende qualcosa che fornisce una serie di eventi numerabili e che ha altre proprietà di cui parleremo più tardi.»

### 4.2.0 secondo assunto di fondo (il tempo)

Il tempo è la dimensione del computo qualitativo o quantitativo della durata che decorre e defluisce nel formato del "l'uno-dopo-l'altro" — formato che consiste nella successione temporale ovvero anche (secondo una terminologia consueta in fisica) nella "freccia del tempo".

Concetto ontologico del tempo- per Aristotele

Senza il senso dell'attimo il *chronos* romano è indeterminato, il *chronos* è un senso che richiede l'essere dell'uomo. (Il senso della durata). L'attimo per non è tempo, è l'innescare del senso del tempo e dove si trova? Nella Pre-intesa d'essere. Serve un attimo iniziale e un attimo finale per determinare una durata. Il *chronos* per Aristotele serve la psiche, la pre intesa d'essere.

Es: quando dormiamo non ci rendiamo conto della durata

Da qui discende il format che suona così

*“Il tempo è la dimensione del computo qualitativo o quantitativo della durata che decorre e defluisce nel formato del “l’uno-dopo-l’altro” — formato che consiste nella successione temporale ovvero anche (secondo una terminologia consueta in fisica) nella “freccia del tempo”.”*

Molto interessante è la riflessione di San Agostino a riguardo “se mi chiedi che cosa è io lo so, ma se me lo chiedi lo so”

4.2.1 tempo oggettivo - tempo soggettivo

(Foto slide dal telefono) non ce nel pptx

### 4.3 terza citazione

«Per mezzo del linguaggio, individui diversi possono, fino a un certo punto, raffrontare le loro esperienze. In questo modo si constata che alcuni impatti vissuti sensoriali di individui diversi si corrispondono, mentre per altri non è possibile stabilire una tale corrispondenza. **Noi siamo abituati a considerare come reali quegli impatti vissuti sensoriali che, in quanto comuni a individui diversi, sono in un certo senso impersonali.** Le scienze naturali, e in particolare la più importante di esse, **la fisica**, hanno per oggetto tali impatti vissuti sensoriali. Il concetto di corpo fisico, in particolare di corpo rigido, è un complesso relativamente costante di tali impatti vissuti sensoriali. Anche un orologio è un corpo o un sistema nello stesso senso, con la proprietà addizionale che la serie di eventi che esso conta è costituita da elementi che possono considerarsi tutti eguali.»

4.3.0 terzo assunto di fondo (il linguaggio)

La lingua è “linguaggio”, cioè codice informativo. Il linguaggio permette che più individui possano condividere gli impatti vissuti sensoriali.

### 4.4 quarta citazione

«La sola giustificazione dei nostri concetti e dei sistemi di concetti sta nel fatto che essi servono a rappresentare il complesso dei nostri impatti vissuti; oltre a ciò essi non hanno nessuna legittimità. Sono convinto che i filosofi hanno avuto un’influenza dannosa sul progresso del pensiero scientifico, trasportando certi concetti fondamentali dal dominio della funzionalità empirica, dove essi erano sottoposti al nostro controllo, alle intangibili altezze dell’*a priori* [1]. Poiché, anche se dovesse dimostrarsi che il mondo delle idee [2] non può dedursi con mezzi logici dall’impatto vissuto ma è in un certo senso una creazione della mente umana, senza la quale non è possibile alcuna scienza, ciò nonostante il mondo delle idee [2] sarebbe altrettanto indipendente dall’articolazione dei nostri impatti vissuti quanto un abito dalla forma del corpo umano. Ciò è particolarmente



vero per i nostri concetti di tempo e di spazio, che i fisici sono stati obbligati dai fatti a far discendere dall'Olimpo dell'a priori [3] per ripararli e renderli servibili.»

È con il “ciò nonostante” che si gioca tutto.

Questo discorso è un ragionamento sofistico.

Einstein definisce la filosofia dannosa per la conoscenza e quindi per l'umano.

Ora dobbiamo operare un riconoscimento che dalla lettura immediata non appare.

Filosofia danno per l'uomo che va eliminato, come si fa ad eliminarlo? Lo leggiamo alla fine del passo.

“sarebbe altrettanto indipendente dall'articolazione dei nostri impatti vissuti quanto un abito dalla forma del corpo umano.” Einstein viola il principio dell'accortezza.

#### 4.4.1 un'osservazione decisiva

I passi che ci preparano al passo finale, ovvero la soluzione per ovviare al problema

1. Le intangibili altezze dell'a-priori. L'intangibile l'abbiamo chiamato pre-intesa d'essere, perché non può essere provato,
2. Il mondo delle idee, sullo di cui la filosofia avrebbe sempre avuto cura, l'apriori. Quando Kant parla di appropri si riferisce e riprende le idee di Platone e la physis di aristotele
3. L'olimpo dell'a-priori

Nomi di ciò che noi abbiamo chiamato pre-intesa d'essere

#### 4.4.0 quarto assunti di fondo (conoscenza)

Solo la conoscenza empirico-finzionale è attendibile : i concetti o sono concetti dell'impatto e per l'impatto, o non sono nulla.

Tutti i 7 format studiati sono attendibili in questa violazione del principio di scorgimento.

---

### **Rilievi critici- da studiare con attenzione.**

1.

la costruzione di una base che si fonda su una nozione insostenibile di "esperienza". —

Nessun essere umano ricorda le esperienze come una "serie di eventi" "ordinati secondo il criterio di 'prima' e 'dopo'".

L'affermata e quindi supposta cosiddetta "esistenza" di un "tempo soggettivo" "in sé non misurabile". — Nessun essere umano è capace di riconoscere, mentre la sua esistenza si svolge, che sta percependo il tempo "in sé non misurabile" in modo "soggettivo".

Nessun essere umano ricorda le esperienze in un susseguirsi di prima e dopo.

2.

Il fatto di prendere il numero esclusivamente in base alla sua astratta capacità di enumerazione in termini di sequenza crescente ( $a_n < a_{n+1}$ ), e imporglielo come cifra, enumerazione, all'esperienza, che appare quindi frammentata nella suddetta serie di eventi.

Nessun essere umano potrebbe farlo senza perdere il senso del tempo in quanto tale

3.

L'adozione dell'orologio come regolatore oggettivo della capacità numerica di enumerazione, ovvero come perfetta digitalizzazione del "tempo esistenziale".

- Nessun essere umano vede l'orologio come regolatore del ritmo numerico-impositivo imposto al tempo, ma piuttosto come indicatore dell'aspettativa di ciò che verrà o della ritenzione di ciò che è avvenuto, come nel comprendere "troppo presto" o "troppo tardi", "non ancora" o "non più", "poco tempo rimasto" o "molto tempo a disposizione", ecc. In altre parole: l'uomo non vive nell'"inerte forma" del mero conteggio; nessun essere umano vive, prospera e deperisce, sulla "linea morta" del tempo digitalizzato; ogni senso percepito dall'uomo è generato e nutrito esclusivamente nell'elemento del "tempo mortale", cioè della finitudine: il tempo morto della successione morta è il prodotto finale di un'"astrazione fatale" applicata al tempo dei mortali

4.

L'assunto che tutto il pensiero concettuale e la teorizzazione abbiano il ruolo esclusivo di essere uno strumento di controllo delle esperienze vissute (e il conseguente pregiudizio riguardo al danno arrecato alle scienze dalla lunga tradizione della filosofia occidentale).

Nessun essere umano esiste come tale in virtù di una forma di pensiero limitata a tale ruolo (e quindi totalmente "de-filosofizzata"). Deve necessariamente esistere un'altra forma di pensiero, tramite cui gli esseri umani si costituiscono come tali.

Infatti, quando si elaborano concetti di controllo e si esercita il controllo tramite essi, l'uomo deve sempre già essere consapevole della propria comprensione del mondo e del suo rapporto con esso. Tale consapevolezza costituisce uno dei tratti etico-politici fondamentali dell'abitare umano sulla terra. Sollevare e dare forma a quella consapevolezza è proprio il compito "eterno" della filosofia, della teorizzazione epistemica, e quindi del filosofo; ossia, di quella singola "vita teorica" (sempre risvegliabile in ogni mortale) chiamata ad assumere una nostura meditativa volta a

5.

L'assunto di una assoluta datità dei "tipi di esperienze vissute" rispetto ai "sistemi di concetti", che, indipendentemente dalla loro origine, sono però dichiarati, o meglio ancora "voluti", come dipendenti da quelle esperienze. — Nessun essere umano, incluso lo scienziato che, "costretto da (certi) fatti", si ritrova a sostenere tale assunto, può farlo "fino in fondo", senza avere il presentimento che, mettendo da parte in modo disinvolto e quasi

deridendo la "libertà della creazione concettuale", sta in realtà obbedendo a una "volontà" la cui origine e implicazioni gli rimangono del tutto oscure.

6.

La costruzione della filosoficità in forma di metafora ("l'Olimpo dell'a priori") che suggerisce una serie di tratti correlati: algidità; purezza distaccata; alterigia; separatezza dall'umanità fino al dis-umano; senso di superiorità vano, ingiustificato; preferenza per l'astratto, ideale, inutile, aspirazione al "trascendente", elevato, sognante; e, viceversa, indifferenza riprovevole, se non disprezzo, per il pratico, realistico, utile; mancanza di apprezzamento per un approccio operativo.

Questa è la metafora che produce il quadro entro cui si può osservare e rendicontare un "danno" all'evoluzione della conoscenza scientifica, e quindi all'umanità, e si possono ideare misure correttive.

Collegamento con il protepricon di Aristotele "per muovere una critica alla filosofi bisogna filosofare, anche Einstein usa una filosofia "inconsapevole" per chiudere i rapporti con la filosofia. Esattamente come i sofisti.

---

#### 4.5 quinta citazione

«Veniamo ora ai nostri concetti e giudizi di spazio. Qui è essenziale porre grande attenzione alle relazioni tra i nostri concetti e l'impatto vissuto. Mi sembra che Poincaré abbia chiaramente individuato la verità nello studio da lui fatto nel libro *La science et l'hypothèse*. Fra tutti i cambiamenti da noi percepibili in un corpo rigido, i più semplici sono quelli che possono essere invertiti con un moto arbitrario del corpo; Poincaré li chiama "cambiamenti di posizione". Per mezzo di semplici cambiamenti di posizione, due corpi possono essere portati a contatto. I teoremi delle congruenze, fondamentali nella geometria, sono connessi alle leggi che regolano tali cambiamenti di posizione. I seguenti teoremi sono essenziali per definire il concetto di spazio. Portando i corpi B, C, ... a contatto con il corpo A, si possono formare nuovi corpi; si dice che si *continua* il corpo A. Si può continuare il corpo A in maniera tale da porlo in contatto con qualunque altro corpo X. L'insieme di tutte le continuazioni del corpo A è chiamato lo "spazio del corpo A". Ciò posto, è vero che tutti i corpi sono nello "spazio del corpo A (scelto ad arbitrio)". In questo senso non si può parlare di spazio in astratto, ma solo di "spazio appartenente al corpo A".»

##### 4.5.0 quinto assunto di fondo (lo spazio di riferimento)

Lo spazio è l'ambito del computo qualitativo o quantitativo della motilità tridimensionale rispetto, ogni volta, a un elemento di riferimento.

## 4.6 sesta citazione

«La crosta terrestre ha una funzione tanto preminente nella nostra vita di ogni giorno, per quel che riguarda i nostri giudizi sulla posizione relativa dei corpi, che ci ha condotti a una concezione astratta dello spazio niente affatto sostenibile. Per liberarci da questo errore fatale, noi parleremo solo di “corpi di riferimento” o di “spazi di riferimento”. Soltanto attraverso la teoria della relatività generale si è imposta la necessità di perfezionare questi concetti, come avremo occasione di vedere in seguito. Non mi occuperò dei particolari che riguardano quelle proprietà dello spazio di riferimento che ci hanno condotti alla concezione dei punti come elementi dello spazio e dello spazio come un continuo, e nemmeno tenterò di analizzare ulteriormente le proprietà dello spazio che giustificano la concezione delle serie continue di punti, cioè delle linee. Se si ammettono questi concetti e le loro relazioni con i corpi solidi dell’impatto vissuto, è facile precisare che cosa intendiamo per tridimensionalità dello spazio: si possono invero associare a ogni punto tre numeri  $x_1$ ,  $x_2$  e  $x_3$ , che chiameremo coordinate, in maniera tale che quest’associazione sia biunivoca, e che  $x_1$ ,  $x_2$  e  $x_3$  varino in maniera continua quando il punto descrive una serie continua di punti, cioè una linea.»

### 4.6.0 sesto assunto di fondo (lo spazio)

Lo spazio è l’ambito dimensionale in cui sussistono innanzitutto:

1. punti e linee;
2. continuità;
3. relazioni di tali punti e linee con i corpi solidi dell’impatto vissuto;
4. attendibilità della tridimensionalità in senso metrico-numericò;
5. attendibilità della variazione continua della posizione del punto-massa (corpo).

## 5. Spazio-tempo o tempo-spazio

L’espressione einsteiniana suona in tedesco *die Raumzeit (Raum-Zeit-Kontinuum)*, che noi traduciamo *non* con «spazio-tempo» ma con «tempo-spazio».

Essa non deve essere confusa con *der Zeitraum*, che normalmente significa un intervallo di tempo, un periodo (es.: *in einem Zeitraum von drei Monaten*, ossia «nello spazio di tre mesi».)

Quando mettiamo insieme lo spazio e il tempo come fa Einstein, che conia un termine nella sua lingua, noi lo traduciamo in maniera meccanica. Nella parola tedesca *Zeit* che l’elemento della concessione, di una cosa che può maturare e venire alla luce. Noi invece per sentire “tempo” dobbiamo tornare al termine latino “tempus”. “Zeitraum” parole invertite. Spazio-tempo non sappiamo nemmeno cosa significhi, come se il tempo fosse pensabile come movimento dello spazio, o tempo spazi-forme, spazi-formatato che corrisponderà all’orologio e sarà quindi candidato a diventare la 4<sup>a</sup> dimensione, costruito dalle 3 componenti cartesiane e dalla variabile tempo. Non è altro che una formatazione fisico-matematica del senso dell’essere, infatti se ricordiamo che “essere” significa dono di



tempo che offre spazio. Essere umano formattato con eosservatore-misuratore. Si prende uomo e si fa diventare un computer vivente. (Rimando alle scienze cognitive).

Meglio dire tempo-spazio.

## 6. Spazio e tempo come risorse

Einstein usa un termine per dire riparare, ma nel senso di rimettere a punto un sistema tecnico.

Questi concetti che sono sparsi nell'Olopo dell'apriori vanno scresi servibili, per Einstein.

Quindi Einstein sostiene che i concetti di tempo e spazio servano, siano degli utensili.

Quindi anche lo spazio e il tempo diventano utensili?

Riprendiamo la domanda che avevamo posto in precedenza:

**Il fatto che la fisica matematica trasformi i concetti di spazio e di tempo in utensili significa forse che anche lo spazio e il tempo stessi si trasformano in utensili, in risorse?**

## 7. Spazio e tempo come dimensioni di computo

La risposta è: sì.

Per vedere questo tratto, dobbiamo pensare di nuovo al modo in cui tempo e spazio sono qui assunti.

Di entrambi è colto il carattere *dimensionale*, ma in senso unicamente e strettamente *computante*.

Essi sono — diciamo — *dimensioni di computo* e null'altro.

## 8. Tempo, spazio e computo (fare dei conti servendosi di strumenti adeguati)

Il tempo e lo spazio servono il computo e servono al computo.

— **a. Lo servono**, perché gli offrono costantemente l'orientamento e lo mantengono via via attendibile nelle modalità performative in cui esso stesso si muove e riesce ad affermarsi (“teorie”, “ipotesi di lavoro”, “modelli”, “esperimenti”, “scoperte”, tecnologie, ecc.).

— **b. Gli servono**, perché, offrendosi ormai solo come format, si ritraggono in ciò che hanno di originario, ossia sono obliati in relazione alla loro indole, e si mostrano come dei *dati* (“del mondo” o “della realtà”) che il calcolo impiega per le sue procedure performative. Spazio (come qualcosa che può essere guadagnato/perso) e tempo (come variabili dipendenti) considerati dati

**Perché si attestino i concetti operativi dello spazio e del tempo, lo spazio e il tempo stessi devono già essersi improntati all'operatività.**

---

 APPENDICE

Ripresa della nota aristotelica sulla differenza tra «scorgimento» e «dimostrazione»

---

### L'interrogare filosofico si fonda sulla capacità di scorgimento

Nelle delucidazioni svolte fino a questo punto, abbiamo usato più volte il verbo «accorgersi». Abbiamo detto, ad esempio, che dell'essenza essenziale *ci accorgiamo* unicamente grazie all'arte, o che la filosofia dell'arte *si accorge* della sfuggevolezza dell'essenza dell'arte. Abbiamo anche visto come la filosofia dell'arte richieda innanzitutto che *ci si accorga* dell'arte come indole e come genitura.

L'uso di questo verbo non è affatto casuale.

Lo scorgimento è infatti l'elemento fondamentale dell'interrogare filosofico.

---

### 2. Rinvio ad Aristotele

Comprendere la differenza tra dimostrazione e scorgimento, ovvero tra ciò che può essere dimostrato e ciò di cui ci si può soltanto accorgere, è per noi decisivo.

Ci soccorre Aristotele, il quale, in un passo della *Metafisica*, ricorda che «è sintomo di mancanza di educazione (al pensiero) [*apaidousía*] il non saper distinguere tra ciò che, per essere conosciuto, ha bisogno di essere dimostrato, e ciò che invece non deve essere dimostrato.» (*Met.* A 4, 1006a 6–8)

---

### 3. Parlando della *Physis*

Il filosofo accenna alla medesima differenza anche nel secondo libro della *Fisica*. Parlando della *physis* (parola che i Latini traducono con *natura*, e che, per il pensiero aristotelico, costituisce il tratto-guida dell'essere), egli pone la questione nei termini seguenti

---

### 4. “Che la *physis* sia..”

«Ma il fatto che la *physis* *sia* — voler addurre, per questo, una prova è ridicolo; infatti ciò (l'essere in quanto *physis*) è qualcosa che si mostra da sé, cioè si mostra d'indole [...]. Ma l'addurre prove di ciò che si mostra d'indole, e addirittura voler addurre prove passando attraverso ciò che *non* si mostra d'indole, questo è il comportamento di un uomo incapace di accorgersi della scissura tra ciò che è per indole familiare a ogni conoscenza e ciò che invece, per indole, non lo è. Ma che tale incapacità (quella di accorgersi di tale differenza) possa aver luogo e capitare, non sta affatto fuori del mondo [...].»

---

## 5. Un ineludibile principio del conoscere..

Aristotele enuncia un principio che costituisce la base di ogni conoscenza umana: è errato voler dimostrare ciò che, per sua indolice costituzione, *non può* essere dimostrato, in quanto «si mostra d'indole», ed è pertanto al di là di ogni dimostrazione. Ma voler dimostrare ciò che si mostra d'indole non è soltanto «ridicolo»; è, inoltre, un grave errore conoscitivo, cioè un comportamento che inficia la nostra capacità di conoscere, poiché è il sintomo dell'incapacità di accorgersi della differenza fondamentale tra ciò che si mostra d'indole (ed è, pertanto, per indole «familiare ad ogni conoscenza»: cioè ognuno *già* lo conosce, e deve unicamente risvegliare questa conoscenza, cioè deve innanzitutto *accorgersi* che *già* lo conosce) e ciò che invece non si mostra d'indole (ovvero: che ha bisogno di qualcos'altro per mostrarsi e, preso semplicemente così, avulso da tutto il resto, non mostra niente di costitutivo).

---

## 6. .. e la sua violazione

Tale comportamento diviene oltremodo infirmante quando — addirittura — pretende di “utilizzare” ciò che non si mostra d'indole (ossia ciò che *mai* può concedere un'apparizione) per dimostrare, cioè per far apparire, ciò che si mostra d'indole (ossia proprio ciò che, invece, concede l'apparizione anche di ciò che non si mostra d'indole). Ora, che tale comportamento infirmante possa generarsi, aggiunge Aristotele, non è affatto «fuori del mondo»; è anzi — aggiungiamo noi — la cosa più comune: normalmente noi confondiamo ciò che deve essere mantenuto ben distinto, e in tale confusione ci capita continuamente di esigere “prove” (o “dimostrazioni”) di ciò che si mostra d'indole, e di assumere all'istante per vero ciò che, invece, richiederebbe — esso sì! — l'adduzione di prove.

# Primo passo- la formazione dello spazio-tempo come tratto costitutivo dell'epoca della tecnica

---

## 1. La fisica e lo spazio-di-tempo

Dobbiamo interrogare le *condizioni di attendibilità* dell'intesa fisico-matematica dello spazio e del tempo, intesa che chiameremo adesso: **formazione dello spazio-di-tempo in tempo-spazio**.

## 2. Il problema dei “due tempi”

Troviamo un problema che si cela nel modo di pensare della fisica matematica: essa non può accorgersi del fatto che la formazione dello spazio-di-tempo è attendibile sempre e solo sul nascosto fondamento del (ritratto) originario stanziarsi del tempo e dello spazio.

La fisica ignora tale nascosto fondamento — sebbene lo ammetta d’impatto, senza poterne mai avere consapevolezza, quando, ad esempio, adduce e pone la differenza fra un “tempo soggettivo” (*in sé* non misurabile, nel senso che abbiamo illustrato) e il tempo come misurata successione di attimi-numero, il tempo-orologio.

Tempo originale: si ritrae

Tempo contingentato: non si ritrae, noi siamo vincolati dall’orologio.

In vacanza non “giardiamo” l’orologio

La formazione di tempo spazio stanziano un oblio. L’oblio (amncr come lo usa leopardi) si riferisce alla dimenticanza. “Ho dimenticato le chiavi di casa, al bar so di averle dimenticate. Non le trovo, allora parliamo di oblio”.

L’oblio non è acruvubule ad alcuna colpa, è molto più potente. Questo per Dore che non è compa dei fisici e degli scienziati, sarebbe come sgridare qualcuno che sia è ammalato.

## 3. L’oblio del tempo originario

Nella posizione della differenza dei “due tempi” è profondamente celato il riferimento all’originario stanziarsi del tempo.

**Il generarsi della differenza fra i “due tempi” non è infatti mai colto come indole degna di interrogazione; esso è tralasciato e infine misconosciuto.**

Tale, per così dire, “misconoscente tralasciatezza” è in realtà una singolare forma di oblio: **è l’oblio dell’originario stanziarsi del tempo, e quindi della sua semplice origine.**

## 4. L’Oblio dello spazio originario

D’altronde, la fisica ammette d’impatto quel nascosto fondamento anche quando adduce e pone cose come “punti” e “linee”, “continuità” e “corpo”, “quiete” e “moto”.

Nell’adduzione di tali tratti è infatti ogni volta celatamente chiamato in causa l’originario stanziarsi dello spazio, senza che tale chiamata in causa venga mai notata: così essa è trascurata — e, con essa, è trascurato l’originario stanziarsi dello spazio, ossia **lo spazio stesso nella sua origine.**

**La fisica è dominata dall’oblio dell’indole spaziale.**

Questi concetti vanno meccanicamente accettati, sembrano assiomi, decisioni che hanno senso, ma se poi andiamo a interrogare qualcuno di questi assiomi ci rendiamo conto che sono cose meccaniche, degli assunti di fondo.

---

## 5. L'oblio dello spazio tempo

La trascuratezza del tempo originario e la trascuratezza dello spazio originario possono essere indicati con un'unica espressione: **oblio dell'origine dello spazio-di-tempo**. È proprio tale oblio l'invisibile tratto essenziale che guida la formazione dello spazio-di-tempo.

Possiamo pertanto dire, a conclusione di questa analisi: la condizione di attendibilità della formazione dello spazio-di-tempo — cioè: della sua riduzione operativa a utensile e risorsa del pensiero tecnico-calcolante (ossia, precisamente, la sua riduzione operativa a tempo-spazio) — è l'oblio dell'origine dell'indole 'spazio-di-tempo'

---

## 6. Il tempo-spazio tecnico-fisico

Se ora ricordiamo che con la parola «tecnica» la nostra lingua intende comunemente il progetto e il conseguente approntamento di utensili e strumenti, possiamo dire che la formazione dello spazio-di-tempo è una tecnica: **è la tecnica scientifico-matematica dello spazio-di-tempo** —

ovvero: il progetto che appronta il tempo-spazio matematizzato come l'unica vera spazialità e temporalità dell'uomo e del mondo. Chiamiamolo: **il tempo-spazio tecnico-fisico**.

Tecnica: progettazione e quindi produzione di un utensile. Da tecnica  
Lo spazio di tempo è assunto, ora va trasformato in un utensile.

Come chiamiamo ciò che resta dopo questa formazione? Spazio-tempo tecnico-fisico

Oggi i navigatori si basano sulla teoria di Einstein, noi viviamo nel tempo-spazio tecnico-fisico

---

## 7. Caratterizzazione dell'epoca della tecnica

Il tempo-spazio tecnico-fisico è un tratto costitutivo dell'epoca odierna — l'epoca in cui qui e ora *siamo*, cioè esistiamo. Che tale tratto sia costitutivo dell'epoca vuol dire: esso guida ogni odierna intesa della temporalità e della spazialità determinando la prospettiva di fondo in cui esse debbano essere ogni volta ideate, costruite e abitate.

**Se chiamiamo allora l'epoca odierna «epoca della tecnica» non ci riferiamo innanzitutto al fatto contingente dell'afflusso dei c.d. "mezzi tecnologici" nella "nostra vita", e così via, ma all'incontrastato dominio della tempo-spazialità tecnico-fisica come unica, vera dimensione di fondo del senso delle cose e del mondo, cioè come unica dimensione dell'essere.**

OGGETTO CIBERNETICO: ci dice cosa fare, navigatore, programmi di video-scrittura  
Coin correttori automatici.

Epoca della tecnica significa l'epoca della formazione, affinché possa

## 8. La tecnica e lo stanziarsi dell'uomo

Nell'epoca della tecnica, così intesa, l'essere dell'uomo e l'essere stesso sono ormai "nelle mani" del tempo-spazio tecnico-fisico.

Ma non si era detto che lo spazio-di-tempo (originario) è la dote nativa dello stanziarsi dell'uomo? E «dote nativa» non vuol dire «pura attendibilità»? Infatti lo stanziarsi dell'uomo è oggi affidato all'oblio della sua dote nativa: è affidato alla tralasciatezza del tempo e alla trascuratezza dello spazio, all'oblio dell'originario spazio-di-tempo, all'oblio dell'essere.

**Lo stanziarsi dell'uomo è entrato nell'epoca della sua riduzione a utensile del dominio planetario del tempo-spazio tecnico-fisico. —>**

—> non è l'origine dello scatenamento attuale delle guerre?

L'oblio è una forma di stordimento, siamo sempre stipiti nel sentire cose strane, non siamo abituati a pensare, siamo stati educati a non pensare, stiamo iniziando ad essere un'umanità che non può pensare.

## 9. (un) enigma ! (Genera degli interrogativi, poiché è "promessa di chiarimento")

Il fatto che lo si chiami ormai «risorsa umana» trova qui il suo più chiaro movente: è il tempo-spazio tecnico-fisico che pretende dall'uomo (sia dal singolo sia dai popoli e dalle nazioni) la sua trasformazione in strumento del suo (del tempo-spazio tecnico-fisico) dispiegamento e insediamento ormai planetari.

**Lo stanziarsi dell'uomo come risorsa dell'oblio della sua dote nativa: un vero enigma!**

Risorsa umana: Il senso d'essere come il senso della risorsa. Se non ci sentiamo una risorsa quasi ci sentiamo inutili, in difetto

## 10. L'enigma e i "suoi" (quattro) interrogativi

Ma un enigma ancora più profondo è costituito dall'arte nel suo "trovarsi" — nel suo essere gettata — nell'epoca della tecnica.

1. Che indica l'arte in relazione all'originario spazio-di-tempo?
2. Si stanziava uno spazio-di-tempo artistico? E che aspetto assume il tempo-spazio tecnico-fisico quando, per lo stanziarsi dell'uomo, si sia stagiato lo spazio-di-tempo artistico?
3. Che vuol dire tempo? Che vuol dire spazio?
4. Quando l'uomo ha tempo? E quando ha spazio? E quando e come e in che senso inizia, per l'abitare e il costruire, il vero spazio-di-tempo?

Cézanne, con la (sua) pittura, potrebbe indicarci qualcosa di essenziale lungo la via di questi interrogativi.

Secondo passo- abitare originario, abitare filosofico e habitat tecnico

---

## 11. Sintesi del cammino (intento di fondo: liberare l'arte dalla presa dei format)

Per metterci nelle condizioni di intendere le indicazioni che Cézanne ci offre attraverso la sua pittura dobbiamo però compiere ancora qualche passo.

Ricordiamo che l'intero cammino è rivolto al tentativo dell'essenza dell'arte, tentativo che è condotto sapendo che l'essenza dell'arte è *sfuggibile*. Proprio lo scorgimento di questo tratto ci ha costretti a puntualizzare il nostro tentativo, il quale si è precisato innanzitutto come assestamento della parola dell'arte e, di conseguenza, come compito consistente nel liberare l'arte da ciò che la costringe in un elemento che le è estraneo, ovvero da ciò che abbiamo individuato come *format*.

Il compito è divenuto quello di liberare l'arte dal format del valore.

Abbiamo infatti individuato nel valore il format-guida dell'odierno senso comune dell'arte — senso comune che costituisce il più tenace impedimento al pensare l'arte, dunque all'assestamento della parola dell'arte, dunque al tentativo della sua sfuggibile essenza.

Pensare l'arte= dare parola all'arte, le viene negata quando è costretta nella formatazione, nel format del valore, nell'utensile cibernetico.

---

### 11.1 il format del valore

Il format del valore proviene dalla filosofia di Nietzsche, dalla sua metafisica.

Ma in che senso? «Filosofia di Nietzsche» non significa le sue idee e le sue idee sul mondo (come ci viene detto riguardo alla filosofia), ma significa qui: pensiero del *sensu dell'essere* come «valore» e come *Wille zur Macht*. (Un parlare, un dire, proveniente da un certo scorgimento del senso d'essere).

Per comprendere questo punto ci siamo dovuti chiedere che cosa significhi «essere», e abbiamo trovato una risposta interrogando il modo in cui la nostra lingua madre intende tale parola: essa intende, nella parola «essere», la (custodia del generarsi di una) rottura dello spazio-di-tempo, ovvero di un'irruzione tempo-spaziante, o ancora: la custodia della fragranza dello spazio-di-tempo. Il passo successivo è stato quindi quello di riconoscere lo spazio-di-tempo come la dote nativa dell'essere dell'uomo, o meglio del suo *stanziarsi*.

-----

Se chiamiamo qualcuno "filosofo" intendiamo nella genitura della filosofia, che a sua volta opera nella genitura del senso d'essere. Ogni filosofia è uno scorgimento del senso d'essere.



Se noi diciamo “filosofia di Platone” (nel nostro discorso, non in generale) stiamo dicendo quell’insieme di discorsi che sono leggibili Coe conseguenze essenziali e rigorosi come scorgimento del senso d’essere in quanto idea.

A partire da che cosa l’essere umano conosce l’ente?n (si chiede Platone)

Per rendermi conto che sono davanti a una montagna, da cosa dipende questo fatto che l’uomo puo distinguere tra montagna 1 e montagna 2 ? Lui dice che vi vi è qualcosa di non visibile, come un entrare di un che in un certo aspetto.

Idea: entrare nell’aspetto, non centra nulla con le cose che abbiamo in testa.

Idea dal greco “aspetto”, “apparenza”.

Come chiama Platone la pre-intesa? La chiama con il termine psyche, (ma non è l’anima), anima è una traduzione semi-volgare, psyche è il senso di intesa di qualcosa. Psyche è qualcosa che il corpo sostiene, tra soma (corpo) e psyche c’è il sostentamento L’autentica conoscenza non puo accadere solo attraverso l’uso della soma, del corpo. Deve farsi guidare dalla psyche, e se lo fa l’essere umano si trova in una dimensione veramente umana.

Aristotele avrà un nuovo scorgimento. Aristotele manterrà il senso dell’idea ma dirà che la suo maestro è sfuggito qualcosa: il carattere dell’unita, del raccoglimento, la finitudine. Appare e scompare ma nel moventi mantiene un suo carattere, un tratto dei unitarietà, che nel termine idea è indicato ma non in modo completamente compiuto.

I due termini che sono stati tramandati in traduzione l’atto e la potenza.

Aristotele pensa l’essere dell’ente in potenza e atto (che sono pero traduzioni latine.) in greco che la dinamis, ovvero la disponibilità di assumere una certa forma compiuta, ed energheia indica la compiutezza di qualcosa.

*Dal greco antico ενεργεια (energeia) “azione, lavoro in atto, capacità di agire“. Da εν- (en-) “dentro, in” e da εργον (ergon) “lavoro, azione“. L’attitudine a produrre qualsiasi movimento o qualsiasi attività.*

*da greco antico dunamis δύναμις, PUO’ SIGNIFICARE FORZA LEGATA AL MOVIMENTO PRESENTE O FUTURO. SIGNIFICA ANCHE CAPACITA’, POSSIBILITA’.*

Qual è il senso d’essere ancora più decisivo? La phiusis, che non è la natura, ma “venire in luce sulla via del ritorno” ed ecco che si configura come un’opera. Una montagna, un fiume è un’opera della physis.

Platone sorge il senso d’essere come idea

Aristotele scorge il senso d’essere come physis

Uno che pensa così, come penserà l'arte? Come la *physis*. L'arte è un conformarsi alla *Physis*. Da ciò viene formati l'arte nel primo format.

Qual è il senso d'essere di cui che si chiama filosofo

Non si può imparare ad avere degli scorgimenti- non puoi scegliere di essere un filosofo o pensare di esserlo alla faceta di filosofia. Il pensiero è autodidattico.

-----

---

## 11.2 il “Noi” del (nostro) senso comune

L'analisi del modo in cui la fisica matematica costruisce i propri format di spazio e di tempo come indipendenti dallo stanziarsi dell'uomo (infatti, l'uomo è qui soltanto un soggetto operativo-misurante) ci ha, tra l'altro, permesso di scorgere un punto decisivo: abbiamo, infatti, raggiunto una trasparenza in merito al nostro pensare comune.

Possiamo dire così: noi parliamo e pensiamo comunemente in quanto abitanti il tempo-spazio tecnico-fisico. Il “noi” del nostro cosiddetto “senso comune” è interamente determinato dalla formazione tecnica dello spazio-di-tempo: è dunque un “noi” che *vede* e che *pensa* a partire dall'oblio della dote nativa dello stanziarsi dell'uomo — a partire dall'oblio dell'essere.

---

## 11.3 gli artisti nell'epoca della tecnica

In tal modo, la domanda circa la provenienza del format del valore è ben situata: infatti interroghiamo tale provenienza non astrattamente, ma avendo un occhio all'arte nel suo trovarsi nel bel mezzo della formazione tecnica dello spazio-di-tempo, e nel suo essere ridotta al format della «promozione di valori».

Gli artisti stessi sono i primi a sapere — e a soffrire — lo statuto dell'arte nell'epoca della tecnica. Proprio per questo i rari artisti sono anche gli exempla del più attendibile dis-impatto: in altre parole, essi sono già lì (in un senso del “già” che non è certo il mero precedere nel flusso temporale contingentato) dove proprio il cittadino dell'epoca della tecnica è irrevocabilmente atteso.

**Dove sono gli artisti? Sono già lì, abitano dove noi siamo attesi. Abitano nell'attendibilità. Cezanne e quelli come lui abitano nel nostro futuro, per quello non sono oggetti di storia. Sono dei precorritori di un'attendibilità che ci riguarda.**

---

## 11.4 il Wille Zur Macht di Nietzsche

Abbiamo ricordato che la parola «essere» custodisce, in ogni lingua madre, il contratto originario tra uomo e spazio-di-tempo — contratto sul cui *oblio* si generano la formazione tecnica dello spazio-di-tempo e il pensare per valori (per *format*).

Era importante comprendere questo tratto fondamentale dell'essere, per metterci nelle condizioni di intendere in che senso il format del valore provenga dalla filosofia di Nietzsche *in quanto pensiero dell'essere come Wille zur Macht*.

A Nietzsche appare che tutta la genitura sia diviso in due:

- tutto il pregresso generatesi da Platone fino a Nietzsche tutte in riferimento al concetto di idea
- Tutta la filosofia pregressa è un giro a vuoto, non è più sostenibile, si tratta di fondare l'uomo in un senso d'essere mai venuti alla luce

## 12.

### 12.1 premessa allo studio della filosofia di Nietzsche

Dobbiamo però ora comprendere un punto importante, prima di iniziare lo studio del *Wille zur Macht*.

Il contratto tra uomo ed essere in quanto tenuta della flagranza dello spazio-di-tempo, è un elemento mai chiarito nel corso della genitura della filosofia — e proprio il fatto che tale contratto resti non chiarito “spiega” la varietà delle posizioni filosofiche della genitura occidentale.

Ogni filosofia interroga il senso dell'essere sotto forma di essere *dell'ente*, e ciò significa: senza mai cogliere chiaramente ed esplicitamente il contratto tra l'essere (in quanto spazio-di-tempo) e (lo stanziarsi del)l'uomo — contratto che possiamo indicare concisamente come l'«abitare originario».

### 12.2 ancora sull'oblio

Questo carattere della genitura della filosofia deve essere ricordato durante il chiarimento del pensiero del *Wille zur Macht* come filosofia in cui viene fondato il pensare per valori — ovvero: come progetto dell'ente in cui emerge il *valore* come tratto-guida del senso. Infatti, nella filosofia, mentre si genera via via una comprensione dell'essere *in quanto* essere dell'ente, si genera *anche* l'abitare originario, ma come indole ritratta e nascosta — e quindi *non (ancora) pensata*.

Da questo punto di vista, la filosofia del *Wille zur Macht* costituisce il culmine dell'oblio filosofico dell'abitare originario.

La filosofia precedente a quella di Nietzsche, e lui compreso, è caratterizzata dal fatto che questi scorgimenti del senso d'essere sono partiti dalla considerazione dell'ente. Dall'ente e il suo rapporto dell'uomo, e questo rapporto ricorda che l'uomo è dotato di psyche e di soma. L'essere umano innanzitutto prenditene l'ESSRE non l'ENTE. Intende l'ente attraverso l'essere.

Nella filosofia tradizionale rimane incompiuto questo scisma, non bisogna assolutamente confondere ente e essere.

Nietzsche si trova nel punto estremo del misconoscimento, l'oblio estremo del senso d'essere.

La cosa sorprendente è che Nietzsche filosofa. Anche esistenzialisti ha toccato questo punto ma poi ha smesso di filosofare (più o meno).

Abitare originario è lì dove si distinguono essere e ente. Riconosciamo 3 forme

- abitare originario: Stanzarsi dell'uomo, dove tutti gli elementi sono chiari, sappiamo cosa è essere uomo, spazio, tempo, parlare, lingua, conosciamo il senso della morte. Dove si distinguono essere e ente. La nostra umanità può solo scorgerlo, immaginarlo, ma nessuno di noi ha mai avuto esperienza di questo abitare originario, a eccezione degli artisti, che vivono nell'epoca della tecnica ma non la abitano, il vivere e l'abitare iniziano a confondersi, come giudicare e valutare.
- Abitare filosofico, vi è una oscurità nel contratto fra essere e ente
- L'abitare tecnico, si cambia termine perché non vi è più un abitare ma è un habitat




---

### 12.3 le tre forme dell'abitare

1. **L'abitare originario**: chiarezza del contratto fra, *da un lato*, l'essere in quanto *tenuta* della fragranza dello spazio-di-tempo, e, *dall'altro*, lo stanzarsi dell'uomo.
2. **L'abitare filosofico**: oscurità (ovvero oblio *filosofico*) del contratto fra l'uomo e l'essere.
3. **L'abitare tecnico**: oblio (estremo, non più filosofico) dell'essere, oblio del contratto uomo-essere, ossia dell'abitare originario.

---

### 12.4 chi "è" Nietzsche?

Nietzsche è colui che, nel bel mezzo dell'inattendibilità dell'abitare originario, ha assunto, per tutti noi, il compito di *pensare*, **cioè di progettare un abitare umano entro l'elemento stesso dell'estremo oblio dell'essere. Ha il compito di istituzione e fondazione dell'abitare.** Filosofia significa progettare la polis, è il gesto politico per eccellenza.

Che tale pensiero, tale progetto, conduca all'estremo oblio *filosofico* dell'abitare originario, non è una "colpa" o un "difetto" di Nietzsche, ma è, al contrario, il segno della sua grandezza genitoriale. È solo grazie al tentativo di Nietzsche, infatti, che possiamo scorgere le conseguenze essenziali del pensare per valori. Il carattere del pensare umano ha un carattere di finitudine

---

## 12.5 “la fiaccola”

Con un’immagine: il pensiero di Nietzsche è come una fiaccola che, per un istante, si accende nell’incipiente generarsi dell’epoca della tecnica, lasciandone flagrare la nascosta indole

Il tentativo di Nietzsche resta il progetto di un abitare *umano* alla luce del *suo* scorgimento dell’epoca della tecnica, dinanzi al montante “nichilismo”, contro il quale, come vedremo, Nietzsche progetta il “contromovimento” dell’arte intonata alla volontà per la potenza.

# Un cenno alla filosofia di Nietzsche (l’essere come *Wille zur Macht*)

---

## 1. Il *Wille Zur Macht*

Nella dizione *Wille zur Macht* Nietzsche non pensa la mera “volontà di potenza”, cioè l’aspirazione al potere, la brama di essere potenti.

Per intendere tale concetto, e dunque per tentare una traduzione adeguata nella nostra lingua, non possiamo partire dai concetti comuni di “volontà” (intesa come un carattere dell’uomo) e di “potenza” (intesa come potenzialità) e sperare di ottenere qualche indicazione dalla loro giustapposizione.

---

## 2. Volontà

È lo stesso Nietzsche a metterci in guardia contro tale tentazione: a proposito della “volontà” *tout court*, in un frammento risalente all’epoca di *Così parlò Zarathustra*, leggiamo infatti: «Rido della vostra volontà libera e anche di quella non libera. [...] La volontà non esiste.»

E nel Crepuscolo degli idoli (VIII, 80): «all’inizio sta l’errore davvero funesto che la volontà sia qualcosa di agente, che la volontà sia una facoltà... Oggi sappiamo che è solo una parola.»

---

## 3. “.. è solo una parola..”

«La volontà non esiste», la volontà «è solo una parola»: ciò significa che il concetto abituale, contingente di volontà è completamente inadatto a comprendere il significato del *Wille zur Macht*.

Tradizionalmente la volontà appartiene alla sfera della psicologia umana, ed è intesa ora come «libera», ora come «non libera», e in ogni caso come «un che di agente», come una

«facoltà». Per Nietzsche, invece, il *Wille* non può essere ricavato dalla psicologia: al contrario, è la psicologia a doversi fondare sul *Wille zur Macht*.

#### 4. Il *Wille Zur match* e l'essere

Che cos'è, allora, *Wille zur Macht*? In un frammento postumo del 1888 troviamo: «[...] l'intimo stanziarsi dell'essere è *Wille zur Macht*.»

Dunque, nel senso di Nietzsche, il *Wille zur Macht* non è affatto soltanto un carattere dell'uomo, ma è il tratto costitutivo di *ogni* essente. Ciò significa che qui è in atto una formulazione dell'essere dell'ente (di ciò che «ente» vuol dire) alla luce dello scorgimento originario del *Wille zur Macht*. Quest'ultimo è dunque il pensiero più essenziale di Nietzsche — il pensiero alla cui luce è progettato l'intero dell'ente, e ciò significa: tutto ciò che è, sta ora sotto l'alta costrizione del *Wille zur Macht*.

#### 5. La parola preziosa

Il pensiero fondamentale del *Wille zur Macht* non è quasi mai presente nella sua opera pubblicata. Lo troviamo, invece, riccamente articolato nei cosiddetti *Frammenti postumi*, ovvero nei lavori preparatori di un trattato progettato e mai compiuto, che avrebbe dovuto intitolarsi per appunto *Der Wille zur Macht*, e la cui stesura ha impegnato Nietzsche dai primi anni '80 dell'Ottocento fino alla fine della propria vita lucida. Il fatto che tale espressione compaia rarissimamente (solo una o due volte) nelle opere pubblicate, è un sintomo della sua *preziosità* — ovvero del fatto che si trattava, per Nietzsche, di una parola fondamentale, da tenere in serbo e da non “sprecare” spendendola rapidamente.

Per Nietzsche *Wille* è il carattere distintivo di ogni essere. Gli esseri umani devono capire come sia tutto generato da questo *Wille*

#### 6. Il superamento di sé

Nella sua opera capitale, *Also sprach Zarathustra*, il *Wille zur Macht* viene indicato e brevemente delucidato nel capitolo intitolato *Von der Selbst-Überwindung*:

«Là dove ho trovato un essere vivente, ecco che ho trovato il *Wille zur Macht*; e anche nel volere del servitore ho trovato la volontà di essere padrone. E questo segreto la vita mi confidò: “Vedi, disse, io sono ciò che sempre deve superarsi indolicamente”»

Qui cogliamo la figura del servitore e del padrone MA NON C'ENTRA NULLA CON LA DIALETTICA HEGELIANA.

La citazione funge da parabola, egli prende le due figure per puntualizzare il *Wille* come senso d'essere.

— sistema fino a pag 135 1 LA SPIRALE DELLA PLUS-POTENZA (LE SPIRE DEL POTENZIAMENTO)

---

## 7 La vita (in quanto essere)

La prima parte della frase ci permette di cogliere il tratto della vita come volontà zur Macht: la vita è già ab origine volontà zur Macht.

Precisiamo che per Nietzsche «vita» è sinonimo di «essere», e pertanto il suo concetto include anche ciò che, in base all'idea comune di vita, è considerato “non vivente”: l'ente inanimato, la materia inorganica, e così via; ogni ente — non solo l'uomo, non solo il vivente in senso stretto — sottostà alla volontà zur Macht (verso la “potenza”).

La seconda parte della frase afferma che «volere» significa voler essere padrone.

Non un padrone inteso come qualcuno che intende dominare sugli altri, ma padrone nel senso di padroneggiare: avere una capacità di controllo.

È necessario procedere con estrema cautela nel tradurre l'espressione; per questo si è preferito tradurre via via solo il vocabolo di cui si è guadagnato il significato filosofico e lasciare il resto dell'espressione temporaneamente nella lingua originale.

Padrone [?] padroneggiare [?] arte del controllo, misura, voler essere pienamente misurati

---

## 8. Il senso dell'essere-padrone

Il fatto che tale volere caratterizzi anche il servo nel suo essere servo, si spiega in questo modo: quanto più il servo serve il padrone, tanto più egli serve al padrone, accrescendo in tal modo la dipendenza di quest'ultimo nei suoi confronti.

Il servitore è dunque mosso dal voler essere padrone, e tale volere si manifesta proprio nel suo servire (non si tratta, dunque, dell'aspirazione ad abbandonare il proprio status di “servo” ed elevarsi allo status di “padrone”). «Essere padrone» significa qui essere in grado di padroneggiare, di comandare.

Comandare nel senso essere capace di mantenere la misura, reggere il colpo.

Il problema della dialettica servo padrone è il riconoscimento, il servo vuole essere riconosciuto, qui la cosa non è contemplata. (?????) Servo e padrone serve solo per rimandare al padroneggiamento.

---

## 9. Il comando e la potenza

«Comandare» non vuol dire semplicemente impartire ordini, mettersi a capo degli altri o addirittura sopraffarli, bensì vuol dire innanzitutto capacità di comandare sé stessi, cioè disponibilità a superare la propria indole, a superarsi in indole, a potenziare la propria indole (=far sì che essa sia pienamente sé stessa). In questo senso, il saper comandare è più difficile dell'eseguire gli ordini, poiché implica il saper obbedire all'ingiunzione del potenziamento.

Essere padroni significa saper rispondere alla necessità di potenziarsi. Se il comando, l'ingiunzione, è un tratto costitutivo del volere, allora Wille zur Macht non significa aspirazione alla forza, al potere o alla potenza: la potenza non è il fine o lo scopo della volontà; piuttosto: la volontà — la vera volontà — è già potenziamento dell'indole propria, e dunque è già nel cerchio costitutivo della potenza.

Lo stanziarsi della volontà è volontà per la potenza. La volontà è autenticamente tale quando si costituisce ab origine per la potenza.

---

## 10. Il senso della potenza come plus-potenziamento

Ma quando si stanziava la potenza?

Se nel termine potenza cogliamo solo l'accezione aristotelica (actus-potenza) non ci siamo proprio. Un potenziale che scappa in funzione di un atto=> NO!

La vera potenza non è mai soltanto l'espressione di un quantum di forza, ma ha il tratto del padroneggiamento, cioè della padronanza del grado di potenza via via raggiunto (si pensi a un motore "potente": non è semplicemente un motore capace di raggiungere un'elevata velocità, bensì è un motore che cresce in velocità conservando (una relativa) potenza, ovvero che, una volta raggiunto un certo grado di velocità, conserva ancora la capacità di crescere in velocità).

La vera potenza è collegata con il risparmio di potenza non l'erogazione di essa.

La potenza è tale solo se è capace di ingiungere a se stessa un plus di potenza: appartiene al pieno stanziarsi della potenza il suo plus-potenziamento — lì dove, invece, una potenza che sia incapace di crescere in potenza non è nemmeno più una potenza.

Nello stanziarsi della potenza vige la potenza per la potenza.

Quest'ultima espressione va intesa come comando, ingiunzione della crescita di potenza, del plus-potenziamento — originaria dazione di potere al plus-potenziamento, o, con una formula: «tutto il potere alla potenza». Ora, giacché il comando è il senso autentico della volontà, lo stanziarsi della potenza è volontà per la potenza.

Potenza vuol dire potenziamento.

Se potenza vuol dire plus-potenziamento allora essa va intesa potenza per la potenza. La potenza non è altro che tutto il potere alla potenza.

Per potenziare è necessario conservare, più si conserva più si potenzia. La potenza si potenzia conservandosi; mantenendo il proprio logos.

Traduciamo allora Wille Zur Macht con "volontà per la potenza", "dare il comando alla potenza"=> questa espressione indica lo stanziarsi della potenza.

Intonando la frase in modo diverso percepiamo come non ci sia volontà senza potenza e potenza senza volontà.

La volontà per la potenza è lo scorgimento logico di ogni ente per Nietzsche.

## 11. La volontà per la volontà

Traduciamo dunque Wille zur Macht con «volontà per la potenza», «dare il comando alla potenza» — «comando alla potenza». La locuzione Wille zur Macht indica lo stanziarsi costitutivo della potenza. È proprio questo stanziarsi il fine della volontà, della vera volontà — e non una certa “quantità” di potenza. Il fine della volontà è tutto il potere alla potenza. La volontà trova nell’originaria dazione di potere al plus-potenziamento il suo pieno fine, il suo concreto scopo. Ciò implica che lì dove non vi sia tale ingiunzione, il volere non ha un fine restando così privo di indole: un volere vuoto. Ora, il “vuoto di volere” è proprio ciò che il volere non può tollerare, anzi ciò di cui esso ha “orrore”: horror vacui. Il volere dunque vuole sempre volere, vuole che la propria indole volente sia costantemente conservata: il volere è volere per il volere, volontà

per la volontà. Potremmo dire con una formula: «volontà per la potenza» = «non avrai altra legge all’infuori della potenza» — «non avrai altra misura (ecco la mitezza) all’infuori della volontà».

In Wille Zur Match scorgiamo la vera essenza dell’essere: ogni essente di qualunque genere può essere scorto come un che mentre si potenzia vuole essere potente. L’oltreuomo arriva quando saremo capaci di scorgere la volontà per la volontà e la potenza per la potenza.

Nietzsche non sta esprimendo la sua visione ma avvertendo l’umanità che questa è la strada presa.

L’ultimo uomo avrà un insieme di visioni che lo tengono ancorato a ciò che è tramontato per sempre.

## 12. “Volere il niente”

Nella Genealogia della morale (III dissertazione, n. 1) Nietzsche ricorda che: «[Il volere] ha bisogno di un fine — e piuttosto che non volere, preferisce volere il niente.

La volontà ha bisogno di un fine, per volere qualcosa devo volere volere quel qualcosa; fra il il volere e il voluto vi è il volere.

Un volere senza fine non sarebbe un volere, piuttosto che non volere preferisce volere il niente.

«Volere il niente» significa volere l’annientamento, la distruzione, la devastazione.

In tale volere la potenza si assicura sempre ancora l’attendibilità del comando e dell’ingiunzione. In questo senso, la “negazione del mondo” (il c.d. pessimismo) non è che una celata volontà per la potenza.

Nello stanziarsi della volontà abita questo germe, appena la volontà si trova dinanzi al non volere essa considera il volere il niente.

### 13. Incremento e conservazione

Come si stanziava la potenza in quanto comando per il sovrappiù di potenza?

Secondo quale movimento essa si svolge?

Affinché la volontà per la potenza, in quanto plus-potenziamento, possa accrescersi di grado, cioè incrementarsi, tale grado deve non solo essere toccato ma anche mantenuto e assicurato.

Un sistema per mantenersi sul grado di potenza ha bisogno di potenza, assicurare il grado di potenza raggiunto.

Conservazione tanto quanto incremento; i due si richiamano l'un l'altro.

Infatti, solo a partire ogni volta da una assicurazione del grado di potenza la potenza raggiunta si lascia elevare (di grado). Dunque l'incremento di potenza è al contempo conservazione di potenza. La potenza può dare il potere al plus-potenziamento nella misura in cui comanda simultaneamente incremento E conservazione. È la potenza stessa a porre le condizioni dell'incremento e della conservazione. Di che genere sono queste "condizioni" poste dalla volontà per la potenza?

Le condizioni di attendibilità del potenziamento, dell'incremento e della conservazione, devono essere fondate dalla/sulla potenza.

"Dio è morto" non è un'affermazione atea ma un reminder di come la potenza basti a se stessa=> no need of God quando si abita la potenza in modo compiuto

### 14. Entra in campo il valore (come concetto ontologico)

La risposta di Nietzsche si trova in un importante frammento (VIII, 11 [73]) che prenderemo come base della nostra analisi:

«Il punto di vista del "valore" è il punto di vista delle condizioni di incremento e conservazione riguardo a complesse forme di relativa durata della vita nel mezzo del divenire.»

Incremento e conservazione sono termini che delucidano il senso del Wille Zur Macht nello stanziarsi dell'essere.

### 15 Il valore come "punto di vista" e il senso del "divenire"

Le «condizioni» che la volontà per la potenza pone per il proprio potenziamento sono «punti di vista» (punti di vista del valore). Questi punti di vista (o punti di adocchiamento) diventano tali solo attraverso la "puntazione" di un appropriato vedere, e cioè di un vedere che assume il proprio riguardo, il proprio riferimento, su «complesse forme di relativa durata della vita nel mezzo del divenire».

Che significa ciò?

Lasciamo per il momento in sospeso la questione delle «forme di relativa durata», e chiediamo: che è, qui, il «divenire»? come deve essere inteso?

Il divenire, nel pensiero della volontà per la potenza, non è il mero trascorrere o fluire. Esso ha il suo senso entro il dominio del plus- potenziamento. Qualcosa diviene soltanto quando il sistema è capace di autopotenziarsi: incrementarsi e conservarsi. I valori sono dei punti di adocchiamento sul divenire in modo che esso possa essere “controllato”.

## 16 L'essere e il divenire

Leggiamo infatti in un ulteriore frammento (VIII, 7 [54]):

«Imprimere al divenire il carattere dell'essere — è questa la suprema volontà per la potenza!»

Fare in modo che il potenziamento sia costante

E quando esso si stabilizza? Quando ad ogni incremento si imprime una conservazione e viceversa.

## 17 L'essere come stabilità e il divenire come potenziamento

Che significa un divenire a cui sia impresso il carattere dell'«essere», cioè della stabilità? Un divenire può essere stabile (ovvero può essere messo, come si dice, “a regime”) solo se è, appunto, un divenire di potenza, un divenire per incremento di potenza. Il divenire è dunque, nella lingua di Nietzsche, la motilità propria della volontà per la potenza in quanto tratto fondamentale di ogni ente — motilità che ha il carattere del circolo a spirale «... incremento-conservazione-incremento...»

La volontà per la potenza richiede un vedere anticipante, capace cioè di prevedere, calcolare, computare e controllare un siffatto divenire.

Il punto di vista del valore è un punto di adocchiamento, per stabilire se qualcosa appartiene al tratto del potenziamento è necessario che ci sia un vedere anticipante in grado di prevedere e controllare il divenire..

Nella volontà per la potenza l'uomo dovrà assumere lo sguardo computante.

La spirale ci aiuta a capire come avviene il potenziamento

L'eterno ritorno dell'uguale è come avviene il potenziamento.

### 17.3 La stabilità del divenire e il punto di vista (addetto alla potenza)

La stabilità del divenire — in quanto moto spiraliforme — può essere ottenuta, ossia a sua volta stabilizzata [stabilizzare la stabilità], e resa operante, solo se viene progettato e istituito (fondato) un particolare modo di vedere che abbiamo definito anticipante, proprio

perché deve essere in grado di conoscere già sempre in anticipo il tracciato stesso del moto della plus- potenza. Un vedere che assegna dei valori.

Si tratta insomma di un vedere che “sta in un punto”, cioè che si stabilizza e si fissa situandosi in un punto del tempo-spazio, e che si costituisce pertanto come uno stabile punto-di-vista.

Un punto-di-vista singolare: esso deve ogni volta mettere in atto un prospettare (prospezione), ossia un guardare-in-avanti che, mediante un’opportuna parametrizzazione, riporta via via al punto-di-vista ciò che guarda e osserva.

Un vedere che prospetta ma poi dopo aver osservato torna indietro; se non tornasse indietro sarebbe un sguardo che si perde nel vuoto.

Punto di vista del valore=punto di vista prospettico

Si tratta allora di un punto-di-vista prospettico, cioè un guardare che pone tutto in prospettiva in vista però ogni volta di una retrospettiva o retrospesione.

È un punto-di-vista prospettante-puntuante — organizzato retro-spettivamente.

## 17.4 I parametri del prospettare

Che natura hanno i parametri grazie ai quali il prospettare (che è posto in atto per il controllo del moto spiraliforme della plus-potenza) effettua il computante riporto al suo punto-di-vista, cioè attua la retro-spezione? Che struttura devono avere questi parametri per poter essere efficace nella prospezione e nella retrospesione?

Ogni parametro sarà anch’esso un punto, cioè ogni volta l’effetto del puntuare, dell’annotare per punti: sarà insomma quel (nuovo) punto sul quale il punto-di-vista primario prospetta per ritornare a sé compiendo così la retro-spezione.

I parametri sono punti-di-vista prodotti dal punto-di-vista primario; in tal modo quest’ultimo può attraversare l’intero divenire, vale a dire può prospettarlo da cima a fondo riportandolo a sé in quanto moto della plus- potenza.

Il punto di vista primario pro-spetta il divenire nella misura in cui ogni volta — puntualmente — lo retro-spetta.

## 17.5 Il circolo “prospezione-retrospesione”

Ogni prospezione è una retrospesione.

Ogni retrospesione è necessaria per la successiva prospezione.

Ogni prospettiva sul divenire è una retrospettiva.

Ogni retrospettiva è prospettante il divenire stesso.

Un prospettare retrospettivo che comunque sa che deve controllare il movimento.

Il punto di vista del valore ha un carattere bicuità: è contemporaneamente in tutti i punti.

---

## 18 Il valore come necessità della volontà per la potenza

Il vedere anticipante richiesto dal circolo della plus-potenza è un vedere prospettico retrospiciente: un adocchiamento che attraversa interamente il moto di potenziamento (il divenire) in cui consiste la volontà per la potenza, e che guarda alle condizioni di incremento e conservazione calcolandole in anticipo (cioè riportandole al punto-di-vista primario).

I «punti di vista» posti in tale adocchiamento (che dipende dal punto-di-vista primario), in quanto condizioni, sono tali da poter far conto su di essi e tener conto di essi, e quindi tali da poter,

con essi, contare, computare. La loro forma è pertanto quella del numero, della misura numerica, cioè, in generale, del «valore».

Le condizioni che la volontà per la potenza pone a se stessa per essere sè sono i valori; o sono valori o non reggono.

L'opinione sarà sempre raccolta nell'impatto vissuto come valore.

Il concetto ontologico di valore però, poiché deriva dallo scorgere del vero senso dell'essere.

L'uomo nella volontà per la potenza uò soltanto essere un punto logistico della valutazione.

Il valore è il punto di vista del calcolante adocchiamento — del computante vedere — della volontà per la potenza.

---

## 19 La misura del valore

«In base a che cosa si misura oggettivamente il valore? Solo in base al quantum di potenza incrementata e organizzata.»

Se si vuole avere una considerazione autentica del valore lo si deve vedere solamente all'interno del paradigma della volontà per la potenza.

---

## 20 Il prospettivismo (della potenza)

Qualunque cosa, quindi, può essere considerata come essente purché sia capace di stare nella spirale della potenza.

I non-essenti non sono capaci di stare nella spirale, non hanno valore.

L'intero essente, giacché si stanziava come volontà per la potenza, è prospettico.

Il "prospettivismo" è un prevedere, addetto alla volontà per la potenza. È perciò un punto di vista fondato su valori, calcolante-computante: tutti gli enti si compaginano mantenendo come loro fulcro il plus-potenziamento, e avendo come unico fine lo stanziarsi della potenza. Il prospettivismo, dice ancora Nietzsche (framm. VIII, 14 [186]), è ciò «in virtù del

quale ogni centro di forza — e non solo l'uomo — costruisce, a partire da sé, tutto il resto del mondo, ossia lo misura, lo tocca, lo tasta, lo forma secondo la sua propria forza.»

Dove vige la potenza l'unico fine è il potenziamento; il fine dell'uomo è il potenziamento.

## 21 Il prospettivismo e il pensare per valori

«Prospettivismo» è allora un altro nome del pensare per valori: è il nome del modo in cui gli enti si compaginano nel circuito della potenza o nel regime della potenza: ogni centro di forza — ovvero ogni vero e proprio ente — ha in sé la polarità del mondo, cioè è un polo valutante: fra gli essenti vige il reciproco valutarsi e modellarsi, e questo non perché si giunga a un qualche fine comune, ma solo perché la potenza abbia luogo (cioè: si stanzi) come plus-potenza.

Tutti gli enti possono essere visti come centri di forza semplici o complessi. Il rapporto tra una formica ed una stella può essere misurato solo in termini di energia.

Ogni confronto che non passi dall'ente come centro di forza (=momenti in cui si attua un certo grado di energia, ingrediente fondamentale del potenziamento) non può reggere.

Lì dove la volontà per la potenza si è già insediata quindi i confronti saranno inevitabili; la parametrizzazione/il contingentamento (es. confronto atleti secondo diversi parametri fatto at the beginning) quindi è una conseguenza di una necessità della volontà per la potenza.

La volontà per la potenza è, secondo il suo stanziarsi, un prospettico calcolare mediante le condizioni della sua stessa attendibilità — condizioni che essa stessa, in quanto tale, pone.

La volontà per la potenza è, per indole, ponente valori.

La volontà per la potenza è auto-implementante; non può trovare altro sostentamento se non in sé stessa

Il potenziamento stesso decide se una certa opposizione di valore ha senso di esistere o meno.

## 22. Il problema del valore e la certezza

«Il problema dei valori è più fondamentale del problema della certezza: quest'ultimo diviene serio solo se si risponde al problema del valore.»

Solo ciò che permette la spirale è vero e certo; la certezza e la verità sono di secondo ordine (deve stare nella spirale)

«... che tutti gli “scopi”, i “fini”, i “sensi” sono soltanto espressioni e metamorfosi dell'unica volontà che è inerente a ogni generarsi, ovvero la volontà per la potenza; che il fatto di avere scopi, fini, intenzioni, che volere equivale, in generale, a voler diventare più forti, a volere il proprio incremento, il proprio accrescimento — e in più e a tal fine volere anche i mezzi...»

Quanto più la volontà per la potenza si costituisce come tale, tanto più l'opinare mediante valori diventerà l'unica modalità di opinare attendibile.

### 23 Il valore come mezzo

I «mezzi» sono quelle condizioni sotto le quali la volontà per la potenza, secondo il proprio stanziarsi, sta, e cioè i valori.

La volontà per la potenza — ed essa soltanto — è la volontà che vuole valori. Per questo essa è il principio stesso di ogni posizione di valori. Il suo pensare — ossia l'accorgersi che tutto l'ente è volontà per la potenza e il seguire questa indicazione fino in fondo (e quindi nella sua "verità") — è inevitabilmente un pensare mediante valori.

### 24 Il concetto ontologico di Valore

Possiamo dunque formulare il concetto ontologico di valore in questo modo: il valore è la condizione posta dalla volontà per la potenza per la sua conservazione e il suo incremento.

Questo concetto viene formatato nel settimo format dell'arte.

[NOTA «In ogni volere vi è uno stimare» (VII, 25 [433]). Nel circuito della volontà per la potenza si verifica un continuo scambio tra "fini" e "mezzi", con lo scopo di conseguire il plus-potenziamento. Ad esempio, l'uomo può trasformarsi da "fine" a "mezzo": può diventare, ad esempio, "risorsa umana", cioè mezzo di plus-potenziamento.]

Dati i valori finora invalsi, la nuova tavola dei valori comprende l'inversione del polo valorico dei valori (es. Fino a quel momento anima era il centro contrapposta al corpo, adesso il corpo deve diventare il fulcro).

L'inversione di polo valorica va fatta prendendo sempre delle coppie in contrasto.

Per N ogni filosofia è una proposizione di valore.

### 25 Volontà per la potenza e la soggettività

Concludiamo questa analisi dell'origine del concetto di valore nel pensiero nietzscheano del Wille zur Macht leggendo una preziosa delucidazione di Heidegger: «La filosofia della volontà per la potenza — e solo essa — è, a buon diritto e necessariamente, un pensare per valori.

Nel calcolare mediante valori e nello stimare secondo relazioni valoriali, la volontà per la potenza calcola e fa i conti con la propria indole. Nel pensare per valori consiste la consapevolezza di sé della volontà per la potenza, laddove il nome "consapevolezza di sé"



(“dell’indole propria”) non significa più un indifferente rappresentare, ma il calcolare con sé (con l’indole propria) – quel calcolare che si stanziava come potenza e che dà il potere. Il pensare per valori appartiene in modo costitutivo alla volontà per la potenza, al suo “sé”, cioè al modo in cui essa è subiectum (ossia ciò che si afferma su di sé e che giace come fondamento di ogni cosa). La volontà per la potenza si mostra e si afferma come quella soggettività caratterizzata dal pensare per valori.

Non appena l’ente in quanto tale è esperito nel senso di tale soggettività, ossia in quanto volontà per la potenza, ogni filosofia, in quanto è la verità dell’ente, deve essere ritenuta, in generale, un pensare per valori. La filosofia della volontà per la potenza interpreta

---

## 26 Le “complesse forme di relativa durata della vita nel mezzo del divenire”

Alla luce del pensare per valori, qualunque pensiero appare come un valutare e ogni confronto diviene pertanto un confronto su valori. Nel senso di Nietzsche, «pensare» significa stabilire nuovi valori su cui fondare un nuovo ordine.

Comprendiamo ora che cosa siano le «complesse forme di relativa durata della vita nel mezzo del divenire» di cui parla Nietzsche nel framm. VIII, 11 [73]. Tali «forme» — che Nietzsche definisce anche «forme di dominio», «centri di comando», «centri di forza» — si costituiscono come punti di irradiazione del

Vedere prospettico, e dunque come capisaldi del pensare per valori.

Sono forme in cui la volontà per la potenza si raccoglie via via nel suo stanziarsi, cioè nel suo “divenire di potenza”.

Tali forme sono dunque esse stesse valori nel senso più elevato, cioè condizioni poste dalla volontà per la potenza per il proprio incremento e conservazione — e per questa ragione hanno «durata relativa», cioè “durano” solo relativamente al grado di potenza via via raggiunto. Nietzsche individua in particolare cinque forme-valori: la filosofia, il sapere scientifico, la religione, lo Stato, e l’arte.

Esse sono delle forme della volontà per la potenza.

L’arte deve mettere in forma quel senso d’essere che esprime la volontà per la potenza, le opere d’arte devono essere una messa in forma del principio della potenza.

Il progetto del Futurismo italiano ricerca un’opera d’arte che ha l’intenzione di raccogliere il dinamismo universale

Quest’ultima, nella nuova fondazione nietzscheana, è definitivamente consapevole di recare in sé il tratto della volontà per la potenza, e pertanto collabora nel dettare nuovi valori.

La nuova arte deve prendere coscienza di essere una forma della volontà per la potenza. Immagini della plus-potenza

La formazione NON è causata dal pensiero di Nietzsche , anzi il suo è un tentativo di deformatore , di fondare l'uomo nel suo abitare.

Futurismo italiano

Lo sguardo dell'uomo non può che rivolgersi al futuro, al dinamismo universale, la plus valenza

Boccioni era un po' il filosofo del gruppo

Boccioni dice che in ogni presenza ci sono delle linee forza che vanno fuori dall'oggetto -che lui chiama forze centrifughe- e che fanno fuori -centripete-

Per Nietzsche ogni cosa è un rispondere alla necessità dell'essere di potenziamento

## 1 La spirale della Plus-potenza (le spire del potenziamento)

«Spirale» — dal latino spira, in cui si sentono i sensi del ripiegare e del torcere, dell'attorcere, nonché dell'intreccio, del continuo curvare che procede e torna, che si espande raccogliendosi ogni volta in sé.

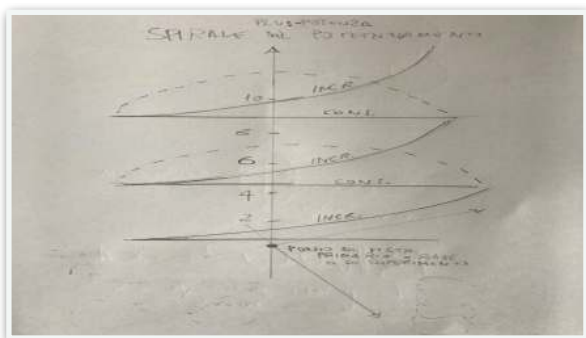
Si pensi all'immagine del serpente. Le spire della serpe: gli avvolgimenti, gli anelli che la serpe forma con il proprio corpo.

Con un ulteriore traslato, la spirale è quella condizione o situazione che avvolge e stringe in modo tenace: dibattersi tra le spire del vizio.

Abitare nelle spire della plus-potenza. Il feedback è un concetto fondamentale della spirale della potenza.

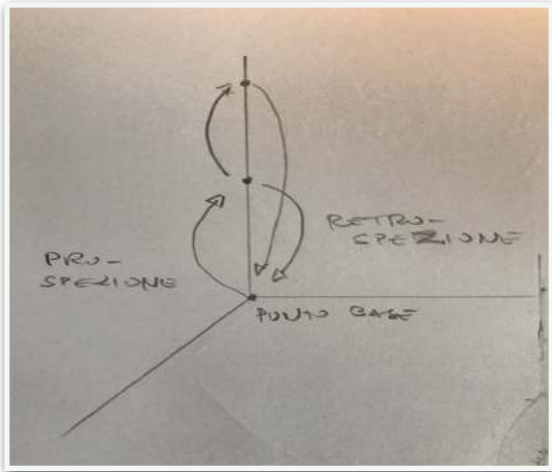
La crescita avviene soltanto con la conservazione

## 2. Il moto della plus-valenza è spiraliforme



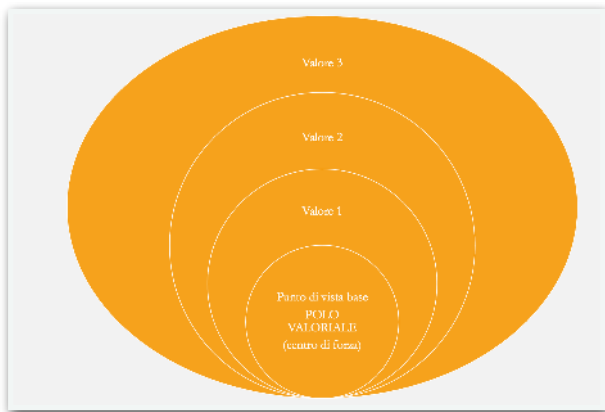
## 3. Prospezione e retrospezione

(PROSPECTION AND RETROSPECTION — RETRO-AZIONE, FEED-BACK —)



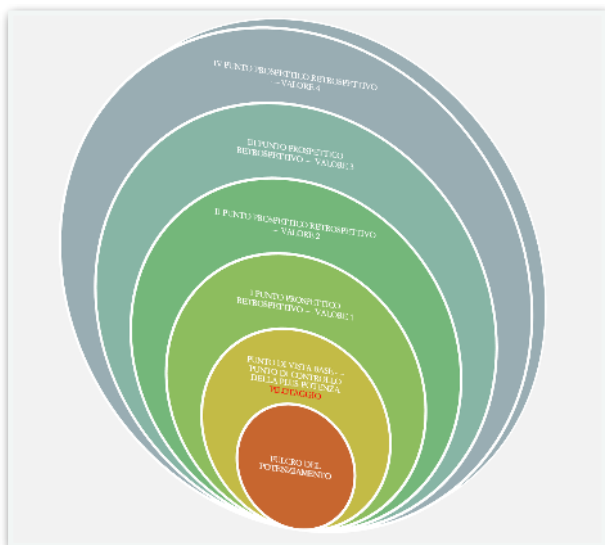
---

#### 4. Plus-potenziamento



---

#### 5. Plus-potenzialmente



## 6 Il pilotaggio

Il tratto di fondo di ogni computabile processo (della plus-potenza) è il controllo, che si attua in forma di pilotaggio (prospezione retrospettiva → retro-azione per la pro-azione = retro-azione pro-attiva).

Il pilotaggio di un processo per mezzo di un altro processo viene mediato attraverso la trasmissione di una nota direttiva, attraverso l'informazione.

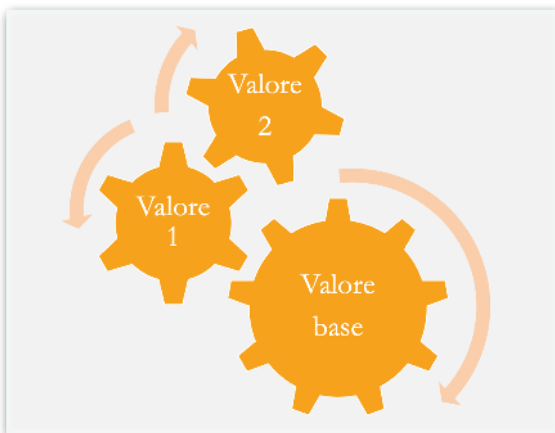
Nella misura in cui il processo pilotato a sua volta si retro-notifica a quello pilotante, e in tal modo lo informa, il pilotaggio ha il carattere della retro-azione fondata sul retro-abbinamento delle informazioni. (Retro abbinamento: rimando su due cose, la nota direttiva che viene dal tachimetro devo abbinarla a una nota diretta)

Un sistema che pilota di un altro sistema.

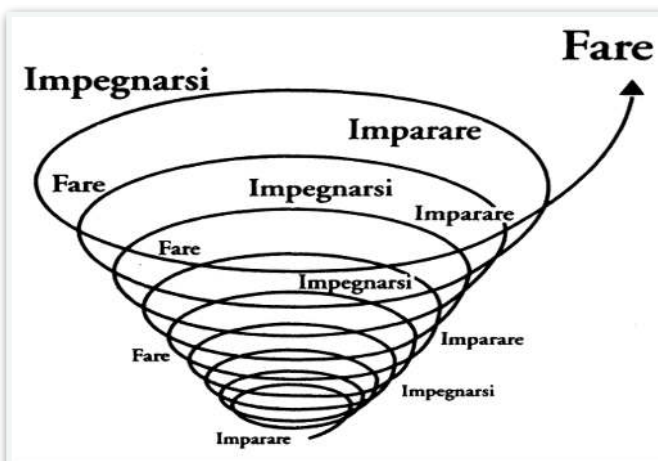
Esempio del guidatore dell'automobile. Uno che va a 250km/h è un coglione

--- sistema

## 7. Il moto meccanico del pensare mediante valori



## 8. La spirale della risorsa umana (la fatturazione della plus-potenza- l'aziendazione dell'uomo)



Quando il circuito della potenza ha avuto il valore, la lingua come informazione, manca sola la postura. L'umano viene indotto a pensarsi come una "risorsa"

---

**9. Boccioni: “costruzione spiralicca” 1913-14, Olio su tela**

A Boccioni della signora non importa, gli importa del suo apparire in quanto copro dinamico.



---

**10. Van Gogh: “la notte stellata (cipressi e villaggio)”**





# ESTETICA PARTE 3

## 0. Breve ripresa del concetto di cibernetica

La parola «cibernetica» viene dalla voce greca κυβερνήτης, che designa il pilota della nave, colui che governa le manovre della navigazione, il timoniere. Il termine «cibernetica» fu adoperato dal matematico statunitense Norbert Wiener quale titolo di un programma di ricerca interdisciplinare avente come oggetto di indagine i sistemi complessi sia naturali sia artificiali caratterizzati dal tratto del potenziamento. I concetti di fondo della cibernetica sono l'**informazione** e il **feedback** (per l'autoregolazione) necessari al **pilotaggio**.

(L'informazione si attua mediante la prospezione retrospettiva che consente la retro-azione/feedback per l'auto-regolazione del sistema/processo, così che possa attuarsi il pilotaggio del sistema stesso.)

Nel 1947 Wiener pubblicò un libro di grande successo, il cui titolo italiano è **La cibernetica: controllo e comunicazione nell'animale e nella macchina**.

Cibernetica, termine greco che significa pilota della nave. Fonda tutta la conoscenza umana su 3 concetti:

- informazione
- Feedback
- Pilotaggio

# Cibernetica in quanto fondazione della scienza, perfetto sostituto della filosofia.

---

## 0.1 lingua madre e informazione/ comunicazione

La lingua madre è un sistema informativo di comunicazione?

O la sua indole riposa in altro?

Che è l'informazione?

La cibernetica è il distruggere copertamente il significato filosofico

La promessa gioca un ruolo fondamentale. Senza promesse non andiamo avanti

La cibernetica va verso un'epoca di noia

## Premessa

Nelle restanti lezioni, il protagonista del nostro tentativo dell'essenza dell'arte sarà il colore. Infatti, la "verità in pittura" è una verità per colori. Lo scorgimento di tale verità implica l'abbandono del pensare per valori a favore del pensare per colori. Il nostro tentativo richiede dunque che ci accorgiamo del colore — meglio: dell'indole 'colore', del colore come attendibilità e dote nativa dell'essere umano —, e ciò proprio assecondando il vedere per colori (le "sensazioni colorate") dell'artista.

L'aforisma XXXVI di Cézanne recita: "L'artista non percepisce direttamente tutti i rapporti: li sente." Il vedere per colori è dunque un vedere che sente i colori, un vedere senziente (potremmo anche dire: un vedere che assente al colore e così lo pensa).

Là dove il nativo vedere senziente resta sopito, domina il vedere d'impatto, che è necessariamente ignaro dell'indole 'colore', e intende — e sulla base di tale intesa ormai vede — il colore (colto secondo i valori del c.d. "prisma") soltanto o come impatto soggettivo o secondo una sempre constatabile oggettività; ovvero: **non vede il colore**. Il vedere che sente i colori è l'autentico vedere pittorico, il vedere dell'immaginazione pittorica: il vedere di una pittura non imitativa, ma, come impareremo, capace di creare, proprio assecondando le leggi del colore, un'armonia parallela a quella della natura.

Dobbiamo guadagnare il concetto di colore.

Cezanne dice che arte e natura hanno un armonia parallela.

---

### 1.1 digressione sulla verità

Che vuol dire "verità"? Qual è il suo senso originario? È vera una proposizione che corrisponde a ciò che essa dice, cioè al fatto indicato; è invece falsa se il fatto che essa indica o significa *non* è il fatto osservato

"Vi devo la verità in pittura" Vediamo tutto questo grazie a un semplice esempio.

---

### 1.2 verità e proposizione

«Questa stanza è rettangolare». La verità della proposizione si fonda sull'essere rettangolare della stanza (che assumiamo tale). La proposizione è vera poiché è vero che la stanza è rettangolare. Non si tratta di due diversi veri. Diciamo vera la proposizione perché corrisponde al fatto, cioè alla "rettangolarità" della stanza. Che la stanza sia rettangolare è palese; anche in tal caso, la sua forma corrisponde infatti alla sagoma 'rettangolo'. Mutuo corrispondersi fra corrispondenze: la proposizione è vera poiché corrisponde al fatto, e il fatto è vero perché la stanza corrisponde al rettangolo, ossia al senso indicato nella proposizione. La verità della proposizione appare nel fatto, il quale però appare come tale grazie all'asserto della proposizione. Se asserisse l'essere triangolare della stanza, la proposizione sarebbe falsa, perché il fatto asserito non avrebbe



sussistenza. Se si dice «la stanza è triangolare», il fatto non sussiste; è un fatto falso perché “i fatti” sono diversi: la stanza è in verità rettangolare, e i rettangoli e i triangoli non sono la stessa cosa.

### 1.3 un circolo (sui generis)

Vige qui un circolo: che la proposizione sia vera appare nel fatto, il quale si mostra, nella sua effettiva fattualità, nella sua verità fattuale, grazie alla proposizione. Se così non fosse, non potrebbe mai mostrarsi la falsità del *proporre* l'essere triangolare della stanza. La proposizione s'invera nel fatto, il quale s'invera nella proposizione. **Inveramento reciproco**. Circolo, per l'appunto. Il quale, lungi dall'essere “vizioso” o “virtuoso”, mostra un tratto costitutivo della verità, dell'essere vero.

### 1.4 verità e flagranza

«Questa stanza è rettangolare.» Si asserisce il vero poiché è stato tradotto in un'asserzione l'apparire della stanza sotto l'aspetto della sua sagoma piana (ci si è limitati, infatti, al suo profilo bi-dimensionale). La proposizione attesta un apparire, cioè una flagranza. Essa, limitatamente al suo intento, è vera non solo perché il suo asserto corrisponde al fatto, bensì innanzitutto perché dà forma a una flagranza, la fa risuonare in parole. Ciò che si chiama «fatto», o «dato reale», ha il carattere di un che di flagrato. **La fattualità, sebbene non vi si ponga mai mente, è sempre una conseguenza della flagratezza; la flagratezza è più originaria di ogni fattuale effettività.**

### 1.5 il circolo dell'inveramento

Quando s'è detto che la proposizione s'invera nel fatto, in realtà s'intendeva dire che la proposizione s'invera nella flagranza — cioè: la proposizione si addice al già flagrato essere rettangolare della stanza. D'altro canto l'essere rettangolare della stanza diviene a sua volta *compiutamente vero*, ossia *pienamente* flagrante, quando è asserito. Sicché si diceva bene quando si osservava che il fatto — ossia, ora lo si sa, il flagrato — s'invera nella proposizione. Si tratta dunque di un circolo *sui generis*: **il circolo dell'inveramento, sorretto dall'originario fenomeno della flagranza.**

Ogni apparire di un vero, ogni inverarsi, è dovuto alla flagranza; ogni essere vero si stanza nella sua luce. Sicché, se «verità» vuol dire «essere vero», il suo significato originario — il tratto di fondo sempre richiesto, e richiamato ogni volta che un vero appare, cioè ogni volta che si genera un inveramento — è la flagranza.

## 1.6 la corrispondenza si fonda nella fragranza

Se «verità» non significasse originariamente getto di fragranza, essa non avrebbe mai potuto mostrarsi come caratterizzata dal corrispondere.

**L'attendibilità della corrispondenza si fonda nel più attendibile, cioè nel flagrare.**

### 1.7 essere e verità- verità ed essere

Posto che la verità consiste innanzitutto nel getto di fragranza — e non in un effetto della proposizione in relazione al fatto —, il più flagrante non può che costituirsi come 'essere'. Nessun "che" potrebbe invero apparire e lasciarsi scorgere e percepire come un flagrato, ed avere quindi un determinato significato, se, ancor prima, non fosse già flagrato il senso d'essere, cioè se non si pre-intendesse l'essere.

**Così, se l'essere è necessariamente il più flagrante tra i flagrati — nel senso che dona loro l'addetta fragranza —, come potrebbe esso non costituire questo stesso donare?**

## 1.8 un esempio (la sinonimia d'origine)

Per esempio: se questa matita appare in quanto matita, cioè come un attrezzo atto a un certo uso e scopo, il suo flagrare in quanto tale non potrà che consistere nell'essere-matita. L'essere-matita (la sua attrezzità) deve già risultare flagrante perché si possa percepire e adoperare la matita.

L'essere-matita, *ossia l'essere*, precede questa matita, *cioè l'ente*. Ma l'essere-matita consiste nella fragranza 'matita'; sicché l'essere "è" fragranza, anzi ne "è" ogni volta il getto.

E giacché la fragranza è la verità, allora «verità» è un attendibile nome dell'essere.

**Verità, getto di fragranza, senso d'essere — il medesimo, la sinonimia d'origine.**

## 1.9 verità, fragranza, stagliatura

**Un altro nome della verità in quanto getto di fragranza sarà per noi la parola «stagliatura» — che è formata sul verbo «tagliare/stagliarsi».**

(Impareremo a pensare la verità in quanto stagliatura grazie all'arte pittorica di Cézanne.)

## 1.10 la verità e il pensare per valori

Tuttavia tale sinonimia, in sé flagrante, può non apparire, quando, udendo le sue voci, si sentano in esse dei valori, ossia dei contenuti e dei tratti che possano in qualche guisa divenire oggetto della stima umana.

Il dominio del pensare mediante valori e del valutare, imposti dalla spirale della plus-potenza (**quali sostituti del giudizio e del giudicare**), costituisce il più efficace sbarramento contro lo scorgimento della sinonimia d'origine.

**Laddove la verità sia ridotta a (un) valore ed «essere» significhi «valere» (per il plus-potenziamento), la sinonimia non è (più) attendibile.**

Primo passo - le grand magicien (il grande mago)

---

## 2. “Le grand Pin”

Il quadro *Le grand pin* di Paul Cézanne — opera che fa apparire la flagranza del verde in un modo indimenticabile — trova forse un'eco in un passo della sua prima lettera all'amico Émile Zola, del 9 aprile 1858:

«Ti ricordi del pino che, ben piantato sulle rive dell'Arc, si slanciava con la sua chiomata cima sopra l'abisso che si spalancava ai suoi piedi? Quel pino che, con il suo fogliame, proteggeva i nostri corpi dall'ardore del sole — ah! possano gli Dei preservarlo dall'assalto funesto della scure del boscaiolo!».



1887-1889

---

## 3. Il pittore e i taglialegna

L'artista non ce l'ha certo con i taglialegna. Semplicemente egli ricorda la differenza fra l'occhio del pittore, per il quale l'essere del pino non è un indifferente concetto generale, ma ogni volta la ritrae origine dell'unicità e della singolarità di *questo* o di *quell'*albero, e il comune sguardo determinato dall'utilità, per il quale i pini appartengono al fondo delle risorse naturali, e mostrano *a priori* il carattere dell'essere trasformabili in legno e in legna. La scure del boscaiolo non può accorgersi della ricchezza intesa come flagranza del verde nel suo contrasto, per un verso, con l'ardore del sole e con l'azzurro celeste, e, per l'altro, con l'oscurità dell'abisso terrestre — la ricchezza come profusione e dovizia del vero. Essa vede solo, com'è nella sua costituzione, il potenziale dell'utile, l'utilizzabilità e l'impiegabilità — la “sostanza” e il “ricavo”. Il pittore invoca dunque gli Dei affinché salvino *il* pino — *proprio quello!* — dall'assalto del tornaconto e del valore; che lo nascondano, che lo facciano magari apparire *inutile*.

---

## 4. I “due” pini

Dobbiamo pertanto pensare il quadro *Le grand pin* come un lasciar cadere l'albero dell'impiegabilità affinché si stagli invece l'albero della flagranza — e questo con buona pace dei boscaioli. Il quadro — che non è la “riproduzione” di un pino né, tanto meno, la

sua “rappresentazione”, bensì un *inverarne l'essere* — impone una trasformazione dello sguardo comune (l'occhio del vissuto e della contingenza) nel *vedere pittorico*; quel vedere riferito e dedicato unicamente al vero.

«*Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai*», suona infatti la nota “promessa” che Cézanne rivolgerà a Émile Bernard “solo” nell'autunno del 1905, ma che, in realtà, costituisce la stella polare della sua erranza *en plein air* nell'arte *d'après nature* (i.e. “dal vero”, oppure “secondo natura”).

## 5

### 5.1 l'ardore del sole

L'ardore del sole torna in una lettera a Pissarro, scritta dall'Estaque il 2 luglio 1876:

«*Mais il y a des motifs qui demanderaient trois ou quatre mois de travail, qu'on pourrait trouver, car la végétation n'y change pas. Ce sont des olivier et des pins qui gardent toujours leurs feuilles. Le soleil y est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc et noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet. Je puis me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé.*»

### 5.2 il sole, la luce, i colori

Traduciamo esplicitando i punti sensibili:

«Ma vi sono dei *motifs* che richiederebbero tre o quattro mesi di “tormento” — tempo che sarebbe possibile trovare giacché la vegetazione non muta. Sono degli olivi e dei pini che conservano sempre le loro foglie. Il sole è qui talmente spaventoso [*i.e.* rapente; *capace di operare magie*] che mi sembra che i concreti, dinanzi apparsi, si ritraggano in sagoma [*i.e.* si adombrino, si ombreggino], non solo in bianco e nero [cioè in chiaro-oscuro], ma in blu, in rosso, in bruno, in violetto. Posso sbagliarmi, ma mi pare che <tutto questo> sia l'opposto (agli antipodi) del modellato [*i.e.* della modellatura]».

## 6. Lo “scorgimento primo” del pittore

In questo breve brano emerge ciò che chiamiamo «lo scorgimento primo di Cézanne».

Di che si tratta? Evidentemente — se si considera la rapidità dei passaggi — di uno scorgimento che l'altro pittore, Pissarro, coglie, come si dice, “al volo”. **Per coglierlo a nostra volta nel modo più semplice, è necessario delucidare il senso in cui il sole è qui esperito come *effrayant*, cioè come spaventoso.**

Articoleremo la delucidazione in tre momenti.

NOTA J. Borély, nella sua testimonianza del 1902, riporta questa frase di Cézanne:

«Quanto al vecchio Pissarro, fu per me come un padre. Era un uomo prodigo di consigli e qualcosa come il buon Dio».

## 7. Primo momento: lo spavento solare

Il sole *spaventa*, sgomenta e inquieta, *rapisce* (cioè, al tempo stesso, *sottrae*, *cattura* e *incanta*) — e questo non tanto per la veemenza della canicola quanto per la singolare tempra della (sua) luce. La luce solare può divenire così sfavillante da costituire una sorta di invisibile fiotto d'oscurità. Infatti — nota il pittore — gli apparsi *s'enlèvent en silhouette*, ossia si ritraggono, scompaiono, lasciandosi cogliere come mere sagome, come concreti che si siano dileguati nei loro stagliati contorni (il verbo *s'enlever* significa «sottrarsi», «ritirarsi», «sparire» e «scomparire», «andare via»; *l'enlèvement* è la sottrazione e la rimozione, e anche il rapimento): gli alberi, le case, le strade, i prati, i colli, la montagna, le nuvole, eccetera, vanno via “lasciandosi apparire” infine solo in linee e profili. **Il sole flagra tra i concreti riducendoli a impronte di se stessi, ad apparsi parventi.**

### 7.1 la luce staglainete-nascondente

Ciò vuol dire che *qui* la luce solare non è più colta come un fascio che, a partire da un corpo illuminante, irradia oggetti e occhio, bensì — libera da ogni carattere radiale — come un *farsi-luce*, come l'irruzione del *lasciar vedere* e del far apparire ma anche del *lasciar svanire e scomparire*, come l'irruzione di trasparenza e oscurità; in due parole: **come lo stagliare e simultaneamente come il nascondere.**

### 7.2 la contesa di stagliatura e ascosità

La luminosità del giorno non ha luogo allora solo in un crescere e poi in un decrescere dell'irradiazione solare sugli enti della terra e sulla terra stessa; piuttosto essa irrompe, via via, *in tempra di contrasto* fra trasparenza e oscurità, fra nettezza dell'apparire e cupezza dello scomparire; la luminosità si genera insomma come *contesa di stagliatura e ascosità*, oppure, semplicemente, come «stagliatura», posto di pensare in quest'unica parola la *contesa stessa* — contesa che chiamiamo anche «getto di fragranza», e a cui i Greci dettero il nome di ἀλήθεια, e noi, con Cézanne, di *verité*.

### 7.3 l'opera

Così, per il pittore, i concreti sono ciò che *sono*, l'albero è albero, il prato è prato, la montagna è montagna, e così via, non in forza di chissà quale in sé celata “causa prima” o “legge fisica”, ma innanzitutto in grazia della verità in quanto stagliatura. Che un concreto *sia* significherà allora: un concreto tenta il suo proprio essere nel fatto che si staglia, così che esattamente a questo “fatto” — **cioè appunto alla stagliatura, al getto di fragranza** — si applica l'attenzione del pittore.

**La stagliatura è insomma quell'originario fenomeno che chiede cura e studio, colpo d'occhio e mano — ovvero: l'opera.**

## 7.4 gli stagliati- gli speranti

Possiamo pertanto intendere i concreti apparsi come «i flagranti», «gli stagliati», vale a dire, ricordando l'interezza del fenomeno, come *gli stagliati in fragranza d'ascosità*. (È possibile mostrare come gli stagliati sussistano sempre nell'attesa d'essere — siano cioè *speranti* d'essere — e come l'opera sia in sé l'esaudimento di tale speranza.)

«Le soleil brille et l'espoir rit au cœur», «Il sole splende e la speranza arride al cuore [*i. e.* al coraggio del creare]», esclama il pittore in una lettera del 13 giugno 1896 indirizzata a Joachim Gasquet.)

## 7.5 i fenomeni e la natura

Cézanne sembra dunque seguire alla lettera quel dettame di Goethe che suona (*Maximen und Reflexionen*, n. 993): «Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre», ovvero: «Nulla si cerchi dietro i fenomeni: sono essi, per indole, l'insegnamento e la lezione»

— dettame che ritroviamo anche in questo passo dello *Zibaldone* leopardiano (p. 2710): «La natura ci sta tutta spiegata davanti nuda ed aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la copra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocino.»

Ogni ente attende di essere raffigurato, perché così sei lasciato essere. Gran parte del gesto creante è il tempo per lasciar essee- il tempo dell'attesa

## 8. Secondo momento- il colore

Ricapitoliamo. Per il pittore, la solarità si mostra improvvisamente come «spaventosa»: il sole infatti non solo rischiarava, e quindi concede l'apparire e lo scorgere — cioè staglia —, ma anche cela e nasconde. La (profusione di) luce travisa il (consueto) comparire degli apparsi, lasciando che si mostrino in primo piano unicamente le loro sagome. Ciò permette di intuire come la luminosità non sia più concepibile *solo* in termini di irradiazione; anzi, la radianza assume ora l'aspetto di una *de*-formazione del fulgore: i proflui e i torrenti di lucentezza, così come i suoi cangianti rivoli, e i dardi e i lampi, gli sprazzi e i barlumi, coartati entro gl'incolori geometrismi del *format* radiale! (Si pensi alla «radiometria».)

### 8.1 il tratto originario della luce

«Luce», invece, adesso significa primariamente: irruzione di una stagliatura *per* i concreti, i quali, così colti ed esperiti, divengono ormai (variando sui termini adoperati) «gli speranti (in fragranza) di verità». La luce «s'illumina» infine in ciò che originariamente è: **un'indole stagliante nascondente, un'indole stagliaturale e null'altro.**

---

## 8.2 il colorante nascondersi degli apparsi

La pittura *d'après nature* impara così a prestare ascolto al *modo* in cui la luce solare fa sì che «i concreti, dinanzi apparsi, si ritraggano in sagoma». Il pittore s'accorge che la profusione luminosa nasconde i concreti in una guisa diversa da quella che ci si aspetterebbe, e quindi “si noterebbe” e “si osserverebbe”, quando si ragiona in termini di *format* radiale.

La *modalità radiale* del ritrarsi dei concreti nella loro sagoma sarebbe infatti quella del bianco-e-nero, ossia del chiaro-oscuro, della diade luce-ombra; ciò che *invece* Cézanne *scorge* — immerso nel sole *effrayant*, nello spavento solare, nella rapente magia dell'ardore — è innanzitutto un ritrarsi nel modo del colore, un *colorato* andare via degli apparsi, un loro (pur sempre sperante) nascondersi per colori (nella luce profusa, ogni apparso compare scomparendo per tratti e volti colorati).

**Ossia: i concreti apparsi scompaiono aparendo in parvenze dagli appiattiti contorni.**

---

## 8.3 il colore “della” verità

Tale scorgimento significa solo questo: il colore non si mostra più come una “qualità della cosa”, a sua volta pre-determinata (pre-formata, pre-oggettua) come un plesso di contenuto (interno) e sagoma (forma esterna, contorno). **Ora il colore è esperito come il tratto primario o il principio della stagliatura, il fulcro stesso della verità.**

---

## 8.4 l'essere “del” colore

Più rigorosamente diciamo: la contesa di stagliatura e ascosità si dispiega *in primis* come colore, come questo o quel colore, qui e ora come blu, là e ora come rosso, qui e ora come bruno, là e ora come violetto, e così via secondo l'intera policromia della flagranza. Per il pittore dell'indole stagliaturale, il colore è l'essere stesso — ossia «**essere**», per Cézanne, significa: **stagliarsi per colori**. La lezione che l'artista impara dal “fenomeno dei fenomeni”, dalla policroma stagliatura, può essere allora riassunta in un motto che recita: **niente sarà là dove manchi il colore.**

Emerge una stranezza del fatto che l'appare sta insieme allo scoprire, se è apparso poi è scomparso. L'apparizione è una scomparsa? Sì. La lice si mostra come capace di innescare l'apparire nello scoparire, permette che ci sia uno scorgimento, lascia vedere ma poi impedisce lo scorgerimento. La luce è un'indole che staglia, lascia che qualcosa si stagli, è un indole che nasconde, e lascia che qualcosa si nasconda. Suscita nascondimento (ritiro di flagranza) e stagliatura (getto di flagranza).

Il buio non è il contrario della luce, ma è un tipo di luce. Una volta che la lice si è liberata del suo *format* radiale. Cézanne nota che il colore non è solo una qualità delle cose, ma

ha carattere originario rispetto a stagliatura e nascoindimento. La verità si stanza per colori. Si palra di una policromia della flagranza.

---

## 9. Terzo momento- la pittura della verità

Tutto ciò può essere indicato anche nel modo seguente: nello spavento solare — per continuare con questa formula che sembra dire adeguatamente il salto compiuto dal vedere nel suo assecondare l'indole stagliaturale della luce e quindi nel suo addirsi al colore come fulcro della verità — **nello spavento solare, dunque, gli speranti non sono più modellati, cioè delineati e profilati (e quindi pronti) per assumere infine il colore;** il cosiddetto “modellato”, in natura, non ha letteralmente luogo, non è; nell'*en plein air*, non vigono linee e lineamenti, fattezze e sembianti, ma solo rotture e irruzioni, scissioni e squarci, brecce e scismi, ossia, come spiega Cézanne, *contrasti* — i quali non si risolvono mai nel “dinamismo” del chiaro-oscuro o della diade luce-ombra, ma sono avvertenti stagiature di colore. **Lo stagiarsi per colori è più originario di ogni delinearli e profilarsi; anzi: il profilarsi sarà sempre una conseguenza dei contrasti cromatici.**

---

### 9.1 il vero dipingere

Giunge di qui il più essenziale e semplice insegnamento per la pittura, che indichiamo nel modo seguente: se il principio del getto di flagranza è il colore, se insomma il colorirsi (o il colorarsi) costituisce il fulcro della verità (così che coloritura = stagliatura), ebbene **il colore** dovrà essere anche — nell'assecondamento della natura in cui consiste appunto il vero dipingere — il principio primo della messa-in-forma, cioè della figura.

---

### 9.2 il disegno o è pittura o non è

Il disegnare ora non sarà più un modellare, cioè un profilare e delineare gli oggetti mediante una qualche, pur in sé rispettabile, “tecnica pittorica”, ma, *ab initio ed ex abrupto*, uno stendere «armoniosamente» il colore così che i concreti possano apparire nella loro tempra originaria e perciò trascurata e obliata, ovvero come gli stagiati nella speranza della policroma verità. **Disegnare sarà prima di tutto dipingere** (dal latino *de-pingere*, colorante variegare, “pungere” e “incidere” mediante cromie).

9.3 modulare non modellare La pittura, **come** dirà Cézanne, è un “modulare” e non un “modellare”. («Modellare» vuol dire assumere l'ente qui dinanzi come oggetto-modello per riprodurlo partendo dalle linee di contorno, e considerando la stesura del colore come un supplemento — del complesso delle linee — capace di dare, come si dice, “rilievo plastico all'immagine”; si pensi alla tecnica del chiaroscuro. «Modulare» significa invece lasciare che il concreto giunga ad apparire come uno stagiato, e quindi far sì che, *unicamente come tale*, ri-appaia per tocchi e toni di colore, cioè mediante misurati cromatismi — che Cézanne chiamava «sensations colorantes»)

## 10. La grand magicien

Lo scorgimento primo di Cézanne, che Pissarro, supponevamo, avrà colto al volo, dovrebbe ora suonare più chiaramente. Così come più chiaro — pittoricamente — dovrebbe riuscire l'accennato epiteto con cui l'artista si rivolse un giorno al sole: *le grand magicien*, «il grande mago». —> sole

Il sole è *magico* — posto di udire in questa parola il tratto della purificazione e quindi, per noi, della stagliante ascosità — in almeno quattro interrelati sensi:

maestro propiziatore del gioco dei getti di fragranza; cantore dell'incanto cromatico; artefice del colore quale stagliante tramite fra gli speranti e le loro figure; e quindi divinatore della verità in pittura.

Il termine magia è una radice che compare nella lingua tedesca

Il mago ha in se una radice linguistica del voler bene, del lasciar essere. Il sole è mago nel senso che vuole bene, lascia che tutto sia ciò che è.

Mago: maestro propiziatore dei getti di fragranza.

Il sole canta per esempio l'incanto cromatico, ogni colore getta nel canto. Incanto: getta nel canto. Incantesimo e incanto molto diversi, incantesimo è una chimera.

Sole come bomba nucleare, chimera- incantesimo.

Sole come grande mago, incanto.

Colore è il principio della fragranza, ma al tempo stesso il colore guida anche la figura e la rappresentazione. Sole è tramite fra rappresentati e gli speranti.

## 11. L'opera d'arte e la verità

Lo spavento solare rapisce il pittore, nella meraviglia dell'*en plein air*, poiché il sole è già da sempre sentito come il «grande mago» della stagliatura.

Esso, sfolgorante d'estraneità, inaugura dal nulla, ogni giorno, e ogni volta all'improvviso, l'attesa dell'opera d'arte (pittorica) come messa in opera della verità, come versicolore modulazione d'après nature.

Triade: arte artista e opera d'arte.

“Arte non è definibile”, non è vero, solo che il senso comune non è in grado.

Messa in opera della verità, opera d'arte dovrete essere opera dell'arte. Come opera?

Tramite l'artista. Noi siamo sotto l'incantesimo della contingenza anzi la prendiamo come unica misura.

(L'opera d'arte non rappresenta perchè essa la messa in opera della verità, del getto di fragranza. La verità ha bisogno dell'opera d'arte per apparire. L'opera dell'arte perchè fa sì che l'arte operi come sorgente dell'artista. La triade ha però un altro elemento implicito, colui che non è pittore ( quindi non propriamente chiamato all'esecuzione dell'opera) ma necessario perchè l'opera sia conservata come messa in atto della verità. Un vigilante

della verità in pittura che né eviti l'oggettivazione e la snaturazione del gioco del gioco dell'arte.)

Nella triade c'è un altro elemento implicito, colui che non è pittore, non è propriamente artista, ma è necessario affinché la conservi come messa in opera della arte. Qualcuno che vigila sull'opera e sulla verità in pittura. Come si chiama? L'inverante, colui che inverte tutela l'arte dal fatto che possa essere portata in un altro campo (storia, matematica, economia...)

Inverata: fa sì che l'opera d'arte parli la sua lingua.

## Cezanne e l'arte della pittura- serie

### II

---

#### Ripresa dello scorgimento primo del pittore

«[premessa:] Vi sono dei *motifs* che avrebbero bisogno di tre o quattro mesi di *travail*, e sarebbe possibile trovarli giacché la vegetazione non muta. Olivi e pini che conservano sempre le loro foglie.

[primo momento:] Il sole è talmente *effrayant*, cioè spaventoso, che mi sembra che le cose *s'enlèvent en silhouette*, ossia si ritraggano in sagoma,

[secondo momento:] non solo in bianco e nero, cioè in chiaro-oscuro, ma in blu, in rosso, in bruno, in violetto.

[terzo momento:] Posso sbagliarmi, ma mi pare che sia il contrario del modellato, della modellatura...»

Fotografare , guidare qualcosa sul format radiale della luce

Macchina fotografica: luce = orologio : tempo

---

#### 2. L'udente vedere, lo sorgente udire

Il colore è dunque il principio della flagranza (stagliatura) e, al tempo stesso, della figura — e ciò al punto tale che bisognerà pensare, anzi vedere come colore anche il chiaro e lo scuro e il loro contrasto. Questo vedere è propriamente il vedere pittorico, il vedere per colori. In un tale vedere, la variazione della trasparenza — ad esempio, in una giornata serena — non è più colta come un “effetto di luce” dovuto al mutare dell'irraggiamento solare e dello stato dell'atmosfera, ma come l'irruzione ogni volta di una differente policromia, cioè di una diversa stagliatura di contrasti *tonali* fra colori, grazie ai quali flagrano le cose. Un tale vedere, dunque, è anche al tempo stesso un udire: è un

udente vedere, un vedere i colori udendone i toni, così che l' "avere occhio" sia un "avere orecchio" e viceversa.

(\*per poter abbandonare qualcosa prima va imparato, PER QUELLO NON STIAMO RINNEGANDO NULLA MA STIAMO DIVENANDO PIU CONSAPEVOLI)

Sperante: avere liberato l'essente dal contingentamento. L'ente spera l'opera per essere. Due colori che non stanno bene insieme creando una stonatura.

### 3.

#### 3.1 l'en plain air, l'indole eterea

Possiamo allora dire così: il vedere pittorico abita nella policroma risonante fragranza della natura — ovvero: abita en plein air. Ancora in una lettera a Zola del 1866 leggiamo: «Ma vedi, tutti i quadri dipinti in interno non saranno mai come le cose dipinte *en plein air*. Quando si raffigurano delle scene all'esterno, i contrasti e le opposizioni delle figure sul terreno sono stupendi e sorprendenti, e il paesaggio è magnifico. Scorgi delle cose superbe <ergersi>, ed è necessario ch'io mi decida a fare solo dei quadri *en plein air*.»

En plein air è stato molto maltrattato come termine. Come se fosse all'aria a parta, e non nella pienezza dell'aria

#### 3.1 e 3.2 la spaziosità dell'etereo

L'espressione *en plein air* vuol dire per noi «all'aria aperta». Tuttavia nella lingua francese non vi è alcun riferimento alla coppia «aperto/chiuso». *En plein air*: nella pienezza dell'aria, nella pienezza indolica dell'etere, *in indole eterea* — ossia: nella pura spaziosità. Cézanne non sta qui opponendo un chiuso dell'interno, un "dentro", a un aperto dell'esterno, un "fuori". Né "aperto-chiuso" né "dentro-fuori", ma, più semplicemente, solo il riferimento a quella dimensione in cui può apparire una vera figurazione, ossia uno *stagliato*: **ciò che, in sé sperante, chiede di essere dipinto per stagliarsi pienamente in fragranza di nascondimento, perdendo così il carattere del mero qualcosa (oggetto).**

En plein air, in *indole etera*, vuol dire: dimensione (spaziosità) in cui le figurazioni si generano come *contrasto* e *opposizione* rispetto al terreno, ossia rispetto alla contrazione della terra che tutto sostiene: le figure, qui, «sorprendono», cioè sopraggiungono e fermano lo sguardo nello stupore, nella vaghezza. Nell'etereo, le figure invaghiscono lo sguardo.

Terra grazie (che tutto sostiene ed è impenetrabile) alla sue contrazioni getta lo stanziamento



Noi come umanità non conosciamo le leggi della lettura, nonostante tutti i nostri studi. Idonee etera per cezanne ci dice che terra è terra e aria è aria. Non si può rendere aria il sottosuolo.

In che senso la terra è un contrarsi? La terra dice giù le mani, le mani non devono osare o aggredire. Se il tocco deve avvenire fa fatto con tatto.

### 3.3 la spaziosità, la verità

*En plein air*, in indole eterea, tutto è *in verità*: ogni cosa si mostra nel suo tentativo — nella sua speranza — di essere *solo* ciò che è, ma *davvero* ciò che è. Un albero: *solo* un albero, ma *davvero* un albero; le foglie: *solo* foglie, ma *davvero* foglie, e così per le case e i sentieri, per il mare e il cielo e le nuvole. Contrazione della terra e nitore del cielo — in cui ogni cosa sta, si stanziava nella speranza della sua propria attendibilità.

*En plein air, in indole eterea* — espressione che ora possiamo intendere, oltre che con la parola «spaziosità», anche con la dizione «nella verità» o anche con «in verità» — **indica la fragranza con cui ogni cosa “spera” il culmine dello splendore, la fragranza dello stanziarsi degli essenti come «speranti».**

---

### 3.4 incontro di terra e cielo

Dipingere *en plein air* significa, prima ancora di iniziare a mettere mano alla tela, offrire il proprio essere, il proprio sentire, alla spaziosità, cioè alla fragranza degli speranti raccolti nell'incontro di terra e cielo, e questo per il tempo necessario, ossia fino a quando la fragranza stessa non sia pronta per lasciar apparire una figura. *En plein air* è allora il nome cézanniano dell'incontro fra terra e cielo: là dove regna la policroma risonante spaziosa fragranza della natura. La pittura *en plein air* — il dipingere “in verità”, “in piena fragranza”, “in spaziosità” — è il tentare una fermezza nell'incontro fra terra e cielo e, da questa fermezza, lasciare che le figure appaiano.

---

### 3.5 il cammino pittorico

Il dipingere nell'indole eterea ha allora il carattere di un **cammino nella risonante spaziosa fragranza della natura**. Il pittore si muove, nella pittura e nella natura, seguendo letteralmente una strada che deve costruirsi ogni giorno, ovvero *via via*: un “via via” caratterizzato da una singolare reciproca appartenenza fra *istanti di chiarezza* e *istanti di oscurità*, un cammino di *istanti enigmatici*.

Muoversi *così* nella natura e nella pittura significa sapere che “tutto sta nel cammino”, cioè che nulla di essenziale potrà essere scorto senza affidarsi all'insistenza nel cammino stesso, ovvero — per usare un'espressione consunta ma efficace — nel “cammin facendo”.

---

### 3.6 il richiamo all'opera

Il pittore *sa* ciò che tenta, *conosce* ciò che presagisce — egli infatti abita *già* in indole eterea, nella spaziosità, nella flagranza, nella stagliatura, si è già accorto, dunque, della meta —, ma ha compreso (sta qui la sua arte) che l'indole tentata e presagita non può essere né presa né afferrata, e questo non perché tale indole sia ineffabile o incomunicabile, ma solo perché essa stessa *non* prende e *non* afferra, bensì solo invita al cammino nella sua stessa tempra e chiede *solo* una corrispondenza.

**Essa è infatti richiamo all'opera.**

---

### 3.7 plus vrai, plus savant

Ora, questo modo di stare in cammino nella natura e nell'arte presuppone in chi lo segue una singolare "forza", che, nel suo stesso esercizio (come tutte le forze salubri e quindi estranee alla potenza), rende sempre "più forti". Cézanne ne è consapevole. In una lettera alla madre del 1874 scrive:

«Comincio a sentirmi più forte di tutti quelli che mi circondano, e sapete che la stima che ho di me è fondata. Devo lavorare sempre, ma non per arrivare al *finito*, che suscita l'ammirazione degli imbecilli. Ciò che volgarmente si apprezza è solo il risultato del mestiere di un operaio, e rende ogni opera, che ne risulta, non artistica e comune. Devo tentare di portare a termine — di compiere — solo per la gioia di *faire plus vrai et plus savant...*»

---

### 3.8 "il più vero", "il più sapiente"

Quest'espressione, tipicamente francese, non si lascia tradurre facilmente. Essa indica alla perfezione il senso del "tutto sta nel cammino". Il compimento, lungo la via di Cézanne, non consiste nell'ottenere ogni volta un risultato — il «finito» — che possa suscitare l'ammirazione del pubblico. Solo l'insistenza negli *istanti enigmatici* del cammino può donare dei frutti.

**Il *plus vrai*, il «più vero», non indica una maggiore approssimazione alla "verità"; analogamente, il *plus savant*, il «più sapiente», non è ciò che è più vicino alla "sapienza". (più avanti comprenderemo il senso di questi modi di dire)**

3.8.1 nota: la sapienza della verità

Il *faire plus vrai* è l'essere più capaci di addentrarsi nella verità, sapendo però di abitare *già* in essa. Il *faire plus savant* è il divenire più capaci di rispondere al richiamo di ciò che è degno di essere saputo. (Intese insieme, le due espressioni alludono alla sapienza della verità, cioè della stagliatura che è esattamente il compito dell'arte della pittura.)

Metafora: abitiamo in una casa di cui non conosciamo tutte le stanze, tutti i luoghi, abitano in una casa sconosciuta

## 4. Il motif e la ricchezza del paese

Il cammino è un cammino che tenta il motif. Dall'Estaque, il 24 maggio del 1883, Cézanne scrive a Zola: «Mi occupa sempre molto la pittura [sono sempre al lavoro con la pittura]. Ho qui dei bei punti di visuale, ma questo, di per sé, ne fait pas tout à fait motif...»

### 4.1 il verde e l'interprete delle ricchezze

Il *motif* non si costituisce nel bel punto di visuale. Anzi: il bel punto di visuale può addirittura impedire lo stanziarsi del *motif*. Che cos'è allora il *motif* che ogni volta il cammino tenta in modo che vi sia *compimento* nel senso del *plus vrai* e del *plus savant*? Ciò richiede che la nostra lettura compia ancora dei passi. In una lettera dell'11 maggio 1886, leggiamo:

«... Sempre il cielo, **le cose senza limiti della natura mi attraggono**, e mi procurano l'occasione di guardare con gioia (...) Il verde è uno dei colori più gai e fa bene più di ogni altro agli occhi. Per finire, vi dirò che mi occupo sempre di pittura, e che vi sarebbero dei tesori da cogliere da questo paese — **paese che non ha ancora trovato un interprete all'altezza delle ricchezze in esso dispiegate. ...»**

### 4.2 la salubrità del verde (in quanto colore dell'etereo)

Qui si indica la natura soprattutto dal lato delle «cose senza limiti» (vaghezza!) che intonano lo sguardo alla gioia. La spaziosità del cielo è infatti gioiosa. Poi si ricordano i colori come indoli che “fanno bene”, ossia che danno salute, salubrità al guardare: fra essi si staglia il verde. Il verde è il più salubre fra i colori poiché raccoglie *in sé* — cioè nella fuga delle sue tonalità — la terra nel suo ergersi verso il cielo e il cielo nel suo sovrastare la terra: ha in sé il suono scuro della contrazione terrestre e i suoni ampi e profondi della spaziosità celeste. Il verde è *il colore dell'en plein air*, dell'indole eterea, *il colore stesso della policroma risonante flagranza della natura* — e, in questo senso, esso è, per così dire, il colore di ogni colore.

**Il verde “fa bene” agli occhi perché li intona al vedere pittorico, al vedere per colori. La sua gaiezza (allegrezza) proviene dalla salubrità stessa della flagranza.**

### 4.3 la Provenza e la ricchezza

Si nomina infine il «paese», la Provenza, che possiede dei tesori non colti, quindi tanto ricchi in sé quanto dimenticati; tesori in attesa di un interprete, cioè di qualcuno che innanzitutto si accorga di essi cogliendoli come *tesori speranti* — tesori e ricchezze che sperano e attendono l'inizio di un'opera che sia loro addetta e dedicata. Di quali tesori e ricchezze si tratta?

*Se appartengono al paese, il paese stesso deve essere ricco — ed anzi esso stesso deve essere pura ricchezza.*

### 4.5 il senso della ricchezza del paese

Che pensa il pittore nella parola «ricchezza»? Lo sappiamo: un'indole non ancora colta, obliata, un'indole che può stanziarsi solo se giunge il suo interprete, il suo artista; dunque, un'indole in attesa di interpretazione, povera di opera d'arte. Che *la ricchezza* — la ricchezza del paese, il paese come ricchezza — sia in sé un'indole povera suona come un gioco di parole. *Che è allora tale ricchezza? Che è questo paese? Si tratta forse di una ricchezza che si possa cogliere mediante il pensare computante (il quale la progetta come “metafora”)?*

*È forse un fondo di valori — magari “spirituali” o “simbolici” o “immateriali”? O si tratta di altro? È forse solo l'oggetto di una stima e di un apprezzamento umani, o costituisce una spaziosità in cui cose come “valori” e “stime”, “prezzi” e “punti di vista” non hanno più senso perché divengono palesemente insufficienti se non addirittura devastanti?*

### 4.6 l'opera della ricchezza vs l'opera della volontà per la potenza

La ricchezza del paese di cui parla Cézanne — il paese come ricchezza — non si renderà mai visibile mediante il pensare per valori; questa ricchezza non si stanziava nella spirale della plus-potenza.

Così, anche l'opera a essa dedicata non appartiene a tale spirale.

*L'opera d'arte dedicata a questa ricchezza non potrà mai essere una forma della volontà per la potenza.*

### 4.7 la povertà d'opera della ricchezza e la forma meschina dell'arte

La ricchezza in attesa di interpretazione, povera di opera d'arte, si mostra nel modo più aspro là dove vige solo l'arte come “forma meschina”, come “piccola forma”, quell'arte abituale in cui domina la trascuratezza nei confronti dell'*armonia* e che, proprio in forza di questa trascuratezza, si atteggia a *vera* arte. Il segno più evidente sta nel fatto che quest'arte della piccola forma — della mera sagoma (si ricordi il discorso sul modellato) — non conosce nulla dell'indole del colore, meglio: *non conosce affatto il colore come*



principio o inizio della flagranza e della figura, ma solo come valore cromatico dell'oggetto percepito dal soggetto, nella "piacevolezza" o nella "potenza" dei c.d. "sentimenti".

#### 4.8 la "troppo piccola forma" ignoranza dell'armonia e afonia dei toni

Ancora in una lettera a Zola del 27 novembre del 1884: «... l'arte si trasforma terribilmente nel suo aspetto esteriore, e veste una troppo piccola forma, molto meschina, mentre l'inconsapevolezza (o l'ignoranza) dell'armonia si rivela sempre più nella discordanza delle stesse stesure di colore e, peggio ancora, nell'afonia dei toni. Ma dopo esserci lamentati, gridiamo viva il sole, che ci dona una così bella luce. ...»

#### 4.9 l'armonia ignorata

L'ignoranza dell'armonia appare da due tratti:

1. la discordanza nelle stesure di colore;
2. l'afonia dei toni.

Torna qui il riferimento all'udente vedere del vero pittore. Solo quest'ultimo infatti *ha l'orecchio per vedere e l'occhio per sentire* (dobbiamo dire proprio così) la stonatura provocata da colori non reciprocamente addetti, ossia *non reciprocamente intonati per cantare la ricchezza del paese*.

#### 4.10 un solo "gusto" personale

Ora, seguendo questi pensieri, ci assale il dubbio che il vedere pittorico, l'udente vedere — quello sguardo (o quel colpo d'occhio) esplicitamente richiesto dalla ricchezza del paese — si riduca in fondo al gusto personale del pittore.

**L'intero nostro discorso sembra aver perso improvvisamente le sue basi.**

#### 4.11 il gusto come favore

In realtà, possiamo — anzi, *dobbiamo* — pensare l'udente vedere, addetto alla ricchezza, proprio come «gusto», a patto però di soddisfare due condizioni essenziali:

1. intendere la parola «gusto» nel suo senso originario (medesima radice del tedesco *Gunst*, «benevolenza», «favore»), ossia come la capacità nativa di concedere il proprio favore all'indole, di assecondarla, offrendosi a essa, affinché possa apparire e così stanziarsi;
2. lasciar cadere ogni riferimento alla c.d. "persona"

#### 4.12 il culmine della povertà d'opera

Il *gusto* dell'udente vedere e dello scorgente udire non è dunque una "qualità personale", ossia un valore dell'impatto vissuto, un mero piacere per una certa contingenza, o un'espressione del proprio "ego", ma un salto — un elevarsi, un ergersi — nel bel mezzo della ricchezza del paese così che quest'ultima, grazie al pensiero e allo studio che le devono essere dedicati, **appaia al culmine della sua povertà d'opera.**

#### 4.13 "l'amore ardente..

Il *gusto* dell'udente vedere è *amore ardente*, che, contro ogni avversità dei tempi, si rinnova tutti i giorni. In una lettera del 30 aprile 1896, dai toni solo apparentemente sconsolati, Cézanne scrive:

#### 4.14 .. della configurazione del mio paese"

«Per tutta la vita, ho lavorato per arrivare a essere autonomo, ma credevo che si potesse dipingere a regola d'arte senza attirare l'attenzione sulla propria esistenza personale e privata. Certo, un artista desidera elevarsi sempre più nel pensiero, ma **la persona deve rimanere nell'oscurità.** Il piacere e la gioia devono consistere nello studio (...). Quanto a me, ciò che mi resta in una tale situazione [*scil.* quella dell'incomprensione e dell'isolamento] è di mantenermi quieto, e non sarei qui [non potrei resistere nel mio compito] se non fosse per il fatto che **amo ardentemente la configurazione del mio paese.»**

#### 4.15 lo studium naturale

Lo studio è studio della natura è *studium naturale*, tensione, tentativo fondato sull'accorgersi che il paese (la ricchezza stessa) si stanZIA in una «con-figurazione», cioè in una in sé ritratta *raccolta di figurazioni*, in una *fuga di apparizioni*. La figurazione-apparizione è un tratto originario: essa si stanZIA già sempre, *ora* in questa guisa *ora* in quest'altra, *ora* è quell'albero stagiato sul celeste, *ora* è quel gruppo di case sul mare, *ora* è quella montagna, che a sua volta si staglia come il policromo fulcro di altre apparizioni-figurazioni.

#### 4.16 la figura della figurazione: il quadro

La ricchezza si offre in figurazioni, alle quali il pittore si presta con lo *studium*, ovvero insistendo nell'udente vedere, cioè nel tentare di dare figura alla figurazione, nel tentare *la figura della figurazione*, nel far apparire la figurazione in una forma, in una fermezza, ossia: **in una pittura, in un quadro.**

## 4.17 la pittura e la figura

La pittura — che si articola in quadri — è la raffigurazione della configurazione del paese, cioè della ricchezza.

La figura, dunque, non è mai un duplicato di oggetti e paesaggi dislocati in un “aperto”, ma un dono donato all’originario dono della natura: «la configurazione del mio paese».

## 4.18 il quadro come ringraziamento

Un quadro è ogni volta il ringraziamento della grazia stessa della ricchezza del paese, un ringraziamento che fa apparire proprio *questa* grazia — un ringraziamento senza il quale il dono, la grazia, la ricchezza, il paese, la con-figurazione, la natura, non sarebbero *niente*. Solo nella raffigurazione della configurazione del paese appare — trova fermezza in una forma — la ricchezza.

## 4.19 ricchezza e opera

Così come più su abbiamo concluso la delucidazione sul colore come inizio della flagranza mediante la formula *niente sarà là dove manchi il colore* analogamente possiamo ora dire: *nessuna ricchezza sarà là dove manchi l’opera — la pittura, la raffigurazione della configurazione del paese. (ossia, come vedremo sempre meglio, della natura).*

Alcune immagini di Cezanne introdotte dalla citazione del format piu comune e diffuso sull’opera di Cezanne

Il format piu deleterio nella vulgata storica su Cezanne (in 4 informazioni inattendibili)

1. Cézanne vede i limiti dell’Impressionismo.
2. Se l’impressionismo si ferma all’apparenza, cioè all’attimo, cercando di coglierlo artisticamente, Cézanne, invece, ritiene che lo sguardo del pittore debba andare più in profondità, ossia che non si debba fermare all’apparenza delle cose, ma che debba ricercarne la vera essenza.
3. Se pensiamo ad esempio alla serie di quadri dedicati alla *Montagna Sainte-Victoire*, il pittore non rappresenta ciò che appare ma l’intima realtà della montagna — che noi non vediamo. Egli sembra trascendere l’aspetto visibile del mondo naturale. L’opera diventa allora la proiezione dello stato interiore dell’artista.
4. Cézanne elimina gli effetti cangianti dell’illuminazione esterna, perché la luce viene dall’interno della materia, viene dal colore.

Il ragazzo con il panciotto rosso (1890)



Rideau, cruchon et compotier (1894)

Il cesto di mele (1895)



I giocatori di carte (1895)

Alcune immagini dei quadri intitolati "montagne sainte-victoire"



# Cezanne e l'arte della pittura- serie

## III

### 1. L'arte e la natura come vicinanza

Il cammino fin qui seguito ci mette sotto gli occhi un punto decisivo, che si lascia enunciare semplicemente così: *fra arte e natura si stanziava una singolare vicinanza*. Il punto, così enunciato, non ha certo l'aria di un elemento decisivo. Anzi, ci pare un'ovvietà. E tuttavia proprio questa vicinanza è ciò di cui l'arte, nel senso di Cézanne, innanzitutto si accorge. «Arte» — prima ancora che tecnica e abilità o sentimento della bellezza — significa: **originario scorgimento della ritratta vicinanza fra sé (come indole 'arte') e la natura**. «Arte» è quell'indole cui la natura dà inizio in modo che — non appena sia iniziata chiamando a sé l'essere dell'uomo — essa stessa, *in quanto arte*, si conosca per indole come «la vicina della natura».

### 1.2 la natura come ricchezza del paese

Cézanne segue questo pensiero come la sua stella polare. In esso risuona lo scorgimento della luce come indole stagliante-nascondente e del colore come principio (inizio) della flagranza e della figura (della messa-in-forma).

L'arte come vicinanza *della natura e alla natura* — *genuina* vicinanza e non dipendenza o subordinazione. «Essere vicini» vuol dire qui: rispondere alla chiamata della natura, corrispondere al bisogno che essa ha dell'arte — dell'opera, dell'artista — affinché possa stagliarsi nella nascosta pienezza del suo stanziarsi, affinché possa insomma apparire, essa stessa, come ricchezza del paese.

### 1.3 le armonie parallele

In una lettera del 26 settembre 1897, il pittore dice: «... L'arte è un'**armonia parallela** all'armonia della natura — che pensare degli imbecilli che vi dicono che l'artista è sempre inferiore alla natura? ...» «Armonia parallela» — che vuol dire questa espressione?

### 1.4 parallelia

L'aggettivo «parallelo» viene dal greco *parállelos*, che significa: posto l'uno di fronte all'altro. Ma in quale guisa? Risposta: in un reciproco dono d'essere (*parallelía*). Mettiamo da parte per un attimo il significato tecnico-geometrico della parola. Ad esempio, possiamo qualificare alcuni alberi come *paralleli* (alcuni pini marittimi, come in quel quadro intitolato *L'Estaque: rochers, pins et mer*) quando si stanziavano in un'unica flagrante apparizione,



quando la loro prossimità non è solo una giustapposizione meramente spaziale ma una vicinanza locale, un essere l'uno-*per*-l'altro, l'uno *a favore* dell'altro, pur restando scissi e ben stagliati in indole propria. «Paralleli»: vicini di una prossimità che non distrugge né confonde le indoli: l'un l'altro prossimi, ma in reciproca differenza, ossia in modo che proprio la loro vicinanza possa stagliarsi e lasciare che ognuno *sia* nell'intimità che li ha già sempre raccolti, fuggati.

## 1.5 armonia

«Armonia» è un'altra parola greca. In essa risuona il sostantivo greco *harmós* — che significa: giunto, giunzione, gancio (ma anche scissura). «Armonia» è il congiungimento misurato fra essenti. «Misurato» non significa qui calcolato numericamente, ma “con misura”, con moderazione, cioè in modo che ognuno dei congiunti abbia il necessario spazio-di-tempo d'essere e non regni mai né confusione né reciproca sopraffazione. L'armonia è quell'essere in grazia del quale ogni essente si stanziava con mitezza così da lasciare che l'*intero* sia di volta in volta salvo — l'intero, l'integrità in cui ogni congiunto si trova raccolto. *Harmonía è la fragranza stessa dell'intero, la stagiatura dell'integrità — laddove ogni congiunto si stanziava libero dalla costrizione della potenza, vale a dire: dalla necessità di saturare l'intero con il proprio pre-dominio sull'essere di ogni altro congiunto.*

## 1.6 natura-armonia: arte-armonia

Ora, che la natura sia armonia — che vuol dire? E l'arte: in che senso essa è, *diversamente*, armonia?

Ricapitoliamo e avanziamo. Arte e natura sono *vicine* — ma non nel senso dell'adiacenza fra due “settori” dell'ente. Questa vicinanza non è nulla di contingente, ma non può neppure essere intesa come un carattere di una già data “relazione fra natura e arte”. La vicinanza è, in un certo senso, “più essente” della stessa arte e della stessa natura. Che l'arte e la natura siano *vicine* — *per noi che pensiamo al seguito del pittore* — non significa che esse stiano *in* una relazione di vicinanza, lasciando così intendere che potrebbero anche sussistere, ad esempio, in un rapporto di lontananza o di estraneità.

## 1.7 l'originaria parallelia

La cosa da pensare è infatti interamente diversa. Diciamo così: arte e natura non sono *in* vicinanza, ma *sono* (transitivamente) *la vicinanza stessa*, cioè si stanziavano *come* vicinanza e *in quanto* vicinanza e *per* vicinanza. Arte e natura *o* sono la vicinanza stessa — l'una la vicina dell'altra — *o*, letteralmente, *non* sono. Arte e natura sono «parallele» *ab origine* — sono l'originaria *parallelia* dell'essere stesso.

*D'ora innanzi, impiegheremo la dizione «vicinanza» intendendola solo in questo senso, cioè come un modo per indicare l'originario stanziarsi parallelo di arte e natura, e stando*

attenti, al tempo stesso, a *non confondere* la vicinanza né con la natura né con l'arte. La vicinanza non si riduce mai ai vicini.

## 1.8 la vicinanza “sul” motif

Si tratta di un pensiero “difficile” solo in apparenza. Per il pittore la *vicinanza* è il tratto più chiaro del cammino. «Vicinanza», per Cézanne, significa *motif* — così che l'«essere sul *motif*», l'*abitare* il *motif*, sia la fermezza costitutiva dell'artista *in quanto pittore*. Il *motif* è l'indole preziosa, l'istante sempre atteso, l'unico attendibile, l'istante che, una volta avvenuto, perdura come l'invisibile guida di ogni moto della creazione dell'opera d'arte pittorica. Nulla da spartire — lo abbiamo già rilevato — con il “bel punto di visuale”.

Muoviamoci dunque verso un'intesa ancora più chiara del senso del *motif*. In una lettera del 28 gennaio 1902, leggiamo:

«...Ho poche cose da dirvi; di pittura si parla più estesamente, e forse in modo più adeguato, quando si è sul *motif* piuttosto che discutendo di teorie puramente speculative — e nelle quali spesso ci si smarrisce. ....»

## 1.9 il motif

Il *motif* è il tratto decisivo per comprendere il *modo pittorico* della vicinanza.

Quando «si è sul *motif*» — che è vicinanza *in verità*, in *grazia della verità*, ossia nella *tempra dell'en plein air*, dell'indole etera, della spaziosità —, ogni conoscenza d'impatto e ogni impatto vissuto sono lasciati alla loro malessenza.

Con l'espressione «teorie puramente speculative», il pittore non intende certo il pensiero esplicativo, ma quel dire che solo si atteggia a pensiero, quel dire che solo *finge* una padronanza dell'essere della pittura e dell'arte poiché non ha mai neppure per un attimo abitato sul *motif*, ossia non è mai stato colto da alcuno scorgimento della «verità in pittura». Cézanne chiama «teorie puramente speculative» ciò che noi chiamiamo «occhio storico» — quell'occhio che *non vede* la vicinanza e così *vuole* l'arte solo come una forma della spirale della potenza. (Ogni «teoria puramente speculativa» è sempre solo un'oggettivazione dell'essenza dell'arte, quindi una sua infirmazione.)

## 1.10 l'incipiente habitat tecnico

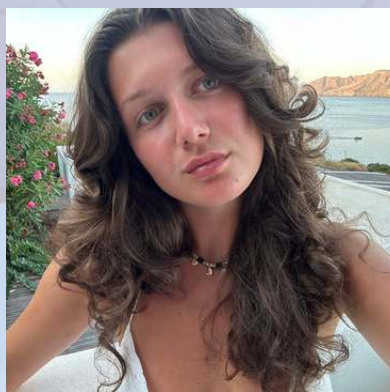
Cézanne ha una chiara intesa dell'epoca della tecnica. Egli coglie l'epoca con parole semplici — che possono naturalmente essere equivocate come l'espressione di una mera reazione contro i tempi moderni, contro il loro c.d. carattere diabolico o prometeico, e nel rimpianto di un'epoca passata e idilliaca.

Sta a noi non cadere in questo genere di equivoci, ricordando che si tratta appunto di Cézanne, ossia di qualcuno che è in cammino verso l'abitare artistico in pittura e che,



proprio per questo, *pensa* l'incipiente *habitat* tecnico come intrinsecamente problematico e degno di interrogazione.

## PER DUBBI O SUGGERIMENTI SULLA DISPENSA



**CARLOTTA GAVAZZENI**

**carlotta.gavazzeni@studbocconi.it**

**@totussh**

**+39 3384980676**



**GABRIELE CARDINALE**

**gabriele.cardinale@studbocconi.it**

**@kings\_gabb**

**+39 3202126708**

## PER INFO SULL'AREA DIDATTICA



**VITTORIA NASONTE**

**vittoria.nasonte@studbocconi.it**

**@\_vittorian\_**

**+39 3274441476**



**ELENA CACIOLI**

**elena.cacioli@studbocconi.it**

**@elenacacioli\_**

**+39 3928931605**



TEACHING DIVISION



## NOSTRI PARTNERS



**ETHAN**  
SUSTAINABILITY

**700+**  
CLUB

**DELIVERY VALLEY**  
NO GENDER KITCHEN

**LA PIADINERIA**

