

ANDREA GATTI

«LA FINZIONE È LA SOLA VERITÀ DELL'ARTE» LE LOGICHE DELL'INGANNO IN ARTE E IN FILOSOFIA

Quello dell'inganno è un tema cruciale per le due discipline che necessariamente entrano nell'orizzonte d'indagine dello studioso di estetica: arte e filosofia. Che l'inganno pertenga all'arte è cosa talmente evidente da non richiedere, almeno in apparenza, la giustificazione di alcun presupposto; e in filosofia, il tema dell'inganno non solo è consentaneo a una disciplina che con la verità ha – o aspira ad avere – un rapporto privilegiato, ma amplifica il proprio portato anche in virtù dei suoi aspetti autoreferenziali, come mostra l'ampia bibliografia filosofica, specie anglosassone, sul tema dell'autoinganno¹.

¹ *Self and Deception. A Cross-Cultural Philosophical Enquiry*, ed. by R.T. Ames & W. Dissanayake, Albany (NY), State Univ. of New York Press, 1996; A. BARNES, *Seeing Through Self-Deception*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997; *Self-Deception and Paradoxes of Rationality*, ed. by J.-P. Dupuy, Stanford (CA), CSLI, 1998; *Perspectives on Self-Deception*, ed. by B.P. McLaughlin & A. Oksenberg Rorty, Berkeley, Univ. of California Press, 1988; *ivi*, pp. 553-558 (U. NARAYAN, *Bibliography*), per la bibliogr. anteriore; A.R. MELE, *Self-Deception Unmasked*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2001; W. HIRSTEIN, *Brain Fiction: Self-deception and the Riddle of Confabulation*, Cambridge (MASS) and London, The MIT Press, 2005; M. SULTANA, *Self-deception & Akrasia. A Comparative Conceptual Analysis*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2006. Al tema dell'autoinganno è inoltre dedicato l'ampio numero monografico della rivista «Behavioral and Brain Sciences», 34, 2011.

Superfluo aggiungere che l'inganno pertiene anche ai nostri tempi e alle nostre vite, le quali non di rado possono ruotare intorno a forme, gravi o veniali, di mistificazione, con tutte le connesse implicazioni politiche, sociali, morali e psicologiche. L'inganno è qualcosa che possiamo predisporre, subire, spregiare; ma anche giustificare o apprezzare, laddove esso sia finalizzato a scopi benevoli o presunti tali. Con la riserva che, da un punto di vista meno impersonale e teorico, si dovrà sempre ammettere che non v'è fine che ci disponga all'ammirazione per l'inganno ove questo sia perpetrato ai nostri danni. Come è vero che ingannare qualcuno, quali che siano i buoni propositi che ci animano, provoca comunque un disagio morale: così che la distinzione fra imperativi ipotetici e categorici mostra qui i suoi limiti, né i dilemmi etici sembrano potersi risolvere in termini di rigido schematismo antinomico.

Lungi però dall'affrontare questioni di valore, preme piuttosto tentare in questa sede un'azione di raccordo fra filosofia e arte analizzando il loro rapporto sul tema specifico dell'inganno. Il problema principale è che, da un lato, parlare di inganno in arte pare un pleonasma; parlarne in filosofia pare un ossimoro. Da un punto di vista semplicemente categoriale, i due campi si presentano, su questo tema, inconciliabili. Ciò nonostante, nella storiografia delle idee l'arte è spesso affiancata – e in taluni casi addirittura preferita – alla filosofia come strumento di svelamento della verità, e fra le due viene istituito un rapporto che può variare dall'identità alla causalità; sicché, preme qui cercare di chiarire quale rapporto mantengano arte e filosofia sul tema, complesso e insidioso, delle verità ingannevoli e degli inganni veritativi.

Quanto alla preliminare definizione di "inganno", mi limito a una sintetica assunzione terminologica che in sé è già una dichiarazione d'intenti. Nonostante siano concettualmente omologhi e l'uno possa considerarsi una sottoclasse dell'altro, il termine "inganno" si differenzia da "menzogna", o "falsità" ecc., in quanto implica un'idea pragmatica di disegno ordito con un fine, più spesso deleterio per la vittima; è un tramare cui si accompagna un'azione, non necessariamente sostenuta o azionata dalla menzogna verbale, come le odiose e tacite macchinazioni di Jago per esacerbare l'infondata gelosia di Otello.

A grandi linee, la menzogna riguarda il dire, l'inganno il fare. Se un bambino nega contro ogni evidenza di aver rubato la marmellata,

mente. Se mette un cucchiaino sporco nella stanza del fratello per far ricadere su di lui la colpa, inganna. Una bugia può essere estemporanea e irriflessa, l'inganno contiene sempre un elemento di premeditazione e macchinazione. Tramite parole, la menzogna dissimula fatti o stati d'animo; l'inganno si esprime in azioni delle quali restano occulte le intenzioni, il disegno: come il calcolato abbandono del cavallo ligneo sulle spiagge di Troia.

Ora, proprio su quest'idea di premeditazione e di disegno dissimulato volto a un fine vorrei fermarmi in prima istanza. In quanto esito di una creatività programmata con esiti fattuali, e dispiego di finzioni che possono rimanere indecifrate, l'arte risulta infatti partecipare dell'inganno intanto dal punto di vista delle procedure metodiche, per così dire; se poi le parole sono non meri *flatus vocis*, bensì custodi di sensi riposti, allora non è forse un caso che l'una e l'altro adottino termini comuni quali *disegno*, *ordito*, *messa in scena*, *macchinazione*, *trama*. Il fatto che l'arte sia tanto prossima concettualmente all'inganno, induce intanto a prendere atto e a sospettare della sua natura insidiosa; e a verificare poi che il suo inganno non si disponga a livelli più elusivi e complessi di quelli apparenti e relativi al suo semplice darsi come evidente artificio. In poche parole, si dovrà insomma indagare se non ci inganniamo sul tipo di inganno che l'arte rappresenta.

Di fatto, il concetto di inganno in arte si articola in più modi, il primo e più semplice dei quali riguarda le sue forme rappresentazionali e performanti. In questo caso, l'adozione del termine avviene nella perfetta consapevolezza ch'essa è teoreticamente impropria. Considerata nei suoi aspetti ostensivi, e quali che siano gli artifici adottati, l'arte come esposizione di forme atte a rendere finte impressioni, da un lato pertiene piuttosto all'ambito dell'illusione sensoriale, non dell'inganno mentale; dall'altro, l'inganno ottico, il *trompe-l'oeil* in pittura, le prospettive illusionistiche e le quadrature in architettura, la *performance* dell'attore a teatro, se pure pertengono all'ambito della finzione, non vengono codificati come inganni in quanto dichiaratamente strutturali al configurarsi di quelle creazioni o rappresentazioni come *arte*. Nelle sue forme figurative, l'arte è per definizione, e per sua stessa natura, tecnica atta a rendere verisimile la finzione: «Questa non è una pipa», avvertiva René Magritte nel celebre suo dipinto del 1928-29, ribadendo che a livello formale, l'arte produce

un'asserzione autoinvalidante del tipo: "questo è un inganno"; così che quest'ultimo, nel dichiararsi apertamente, si spoglia della propria natura. D'altronde, anche da un punto di vista più semplicemente empirico, a nessuno sfugge il fatto che la tridimensionalità di un dipinto è una finzione resa possibile dall'uso accorto di mezzi bidimensionali; che nessun cigno morente esprimerà mai la sua sofferenza dimenandosi al modo dei ballerini sulla scena; e che nella vita reale nessuno sfoga la propria ira sull'esempio della Regina della Notte nel *Flauto magico* (1791), con arie di struggente bellezza e vocalizzi celestiali

Da queste considerazioni derivano subito due conseguenze: la prima è che, dal punto di vista delle forme, l'arte non opera dunque propriamente un inganno, esibisce piuttosto le *forme* o l'*arte* dell'inganno; e data la sua natura di rappresentazione fittizia, tanto più si fa apprezzare quanto più abile è quella finzione. Lungi dal cercare di difenderci dalle dissimulazioni, in arte diventiamo piuttosto critici severi della mancata capacità di crearne di interessanti; e, in contrasto con le normali logiche esistenziali, giudichiamo negativamente chi non inganna abbastanza, censurando ad esempio quell'attore che non sa recitare, e dunque *fingere* , abbastanza bene da apparire naturale. «La finzione è la sola verità dell'arte»², appunto. Questa verità è dimostrata anche dal suo contrario, giacché per paradosso in arte lascia una vaga sensazione di inganno non la finzione, bensì la sua assenza. È il tipo di reazioni cui ci ha abituati l'arte contemporanea, sentina di tutti i vizi estetici per lo spettatore comune. Di fronte all'orinatoio capovolto di Marcel Duchamp (*Fountain*, 1917) o al pescecane sotto formaldeide di Damien Hirst (*The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991), tutti oggetti reali e non ricreati fittiziamente, si rimane criticamente disorientati, perché proprio l'assenza di artificio rende dubbiosi che quella sia arte, né comprendiamo perché dovremmo considerare *artistica* una *realtà* intatta e non contraffatta.

² Anthony, Earl of SHAFTESBURY, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1712), in *Second Characters, or the Language of Forms* (1711-13), ed. by B. Rand, Cambridge, C.U.P., 1914 [New York, Greenwood Press, 1969], p. 33: «According to the just rules of poetic art; that the probability, or seeming truth (which is the real truth of art) may with the highest advantage be supported and advanced».

La seconda conseguenza è che l'inganno delle forme, prima ancora della verità dei contenuti, è condizione necessaria al prodursi del piacere estetico – con tutte le remore assiologiche cui una parte della filosofia tradizionale ci ha reso sensibili. Quanto al *perché* l'illusione rappresentazionale dia piacere, è probabile questo dipenda anche dal fatto che nell'inganno dichiarato dell'arte v'è una forma di onestà che acquieta le resistenze dell'intelletto, il quale può così abbandonarsi divertito all'illusione dei sensi. Perché se è sull'inganno che si misura la validità di una rappresentazione, è pur vero che quell'inganno deve limitarsi a coinvolgere le nostre percezioni, lasciando che la mente, nel riconoscere l'illusione cui i sensi vorrebbero esporla, avverta la propria superiorità – il che dà naturalmente piacere. È il caso del bastone per metà immerso nell'acqua, che appare spezzato stando alla testimonianza degli occhi, mentre la mente sa che di fatto è integro e diritto. Lo stesso avviene con certe figure gestaltiche o col triangolo di Kanizsa (1955), nel quale sono assenti quei triangoli che pure si ha l'impressione di vedere; né possiamo fare a meno, in certe figure d'arte cinetica, di percepire in movimento quei cromatismi che la mente sa essere immobili³. È proprio da questo libero gioco tra effetto percettuale dell'immagine e intelletto che sorge, kantianamente, una forma più o meno elevata di piacere contemplativo che, nel caso dell'arte e per intervento del gusto – che decide sulla qualità e sul grado di perfezione di quell'illusione – prende i caratteri del piacere estetico.

Tuttavia, una pratica che trova la sua ragion d'essere nell'artificio, potrebbe non limitarsi a illusioni esclusivamente sensoriali, e solleva legittimamente il sospetto che, nel concentrarsi divertita sull'illusione dei sensi, la mente possa rimanere vittima di inganni a sua volta. Entriamo qui in un territorio più complesso: quello dell'inganno non più rappresentazionale, bensì ermeneutico, se mi si consente la definizione, ossia relativo ai contenuti e alle interpretazioni possibili di senso, in virtù del quale è chiamato in causa il tradizionale rapporto fra arte e verità che segna la storia

³ Sul rapporto arte e percezione vd. almeno R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva* (1954), trad. it. e Prefaz. di G. Dorfles, Milano, Feltrinelli 1993¹⁰; E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965; *Id.*, J. HOCHBERG & M. BLACK, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini* (1972), trad. it. di L. Fontana, Torino, Einaudi, 1992².

della cultura occidentale fin dalle origini. Nel libro I del *De rerum natura* Lucrezio mette bene in luce la connessione fra i due tipi di inganno. Affermando di voler utilizzare la forma poetica per la divulgazione della filosofia epicurea, Lucrezio paragona la propria azione a quella dei medici, i quali cospargono di miele l'orlo del bicchiere per ingannare il palato del bambino e fagli ingerire l'amara medicina, il *taetrum absyntium* (vv. 1-25). È un'immagine sulla quale si sono cristallizzate numerose interpretazioni che qui trascuro a favore dei suoi semplici dati elementari e limitandomi a ricordare che nel Novecento simile rapporto tra inganno formale ed epistemico trova un'attualizzazione non priva di pretesa scientificità ancora nella teoria del «premio di seduzione» formale di Sigmund Freud, nel famoso suo saggio del 1907, *Il poeta e la fantasia*⁴.

Che l'arte consenta un accesso privilegiato alla verità è dunque riconosciuto fin dall'antichità: uno degli iniziatori della riflessione estetica, Pitagora, rinveniva nei rapporti quantitativo-numeriche che governano l'armonia musicale il fondamento primo del reale⁵; Plotino riconosceva nella creazione artistica uno dei fenomeni sensibili nei quali traluce più visibilmente il carattere intelligibile di noumeni e idee⁶. Per gli scolastici *pulchrum*, *bonum* e *verum* «convertuntur», e in età moderna la stessa formula venne ribadita da Giambattista Vico⁷ in Italia e, in Inghilterra, dai filosofi empiristi; e ancora Keats nella sua *Ode su un'urna greca* (1819) proclamava «la bellezza è verità, la verità bellezza», aggiungendo poi che questo è «tutto ciò che occorre sapere nella vita»: ma in proposito, ovviamente, è lecito nutrire più d'un dubbio⁸.

⁴ S. FREUD, *Il poeta e la fantasia* (1907), trad. it. di C.L. Musatti, in *Scritti sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a c. di A. Freud et al., Torino, Bollati Boringhieri, 1991 (2011), pp. 47-59.

⁵ Su Pitagora e la cosiddetta «Grande Teoria», vd. W. TATARKIEWICZ, *Storia di Sei idee* (1976), trad. it. di O. Burba e K. Jaworska, Presentaz. e cura di K.J., Consul. scientifica e Postfaz. di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1993, pp. 147-164.

⁶ Bellezza e verità in Plotino: J.M. RIST, *Plotino. La via verso la realtà* (1967), trad. it. di P. Graffigna, Genova, Il melangolo, 1995, pp. 89-103 (V. «La Bellezza, il Bello e il Bene»).

⁷ Sull'estetica vichiana vd. G. PATELLA, *Senso, corpo, mito: Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Guerini e Associati, 1995;

⁸ «Beauty is truth, truth Beauty,» – that is all | Ye know on earth, and all ye need to know» (vv. 49-50). Sulla poetica di Keats: W.H. EVERT, *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton (NJ), Princeton Univ. Press, 1965; S.A. ENDE, *Keats and the Sublime*, New Haven (CT) & London, Yale Univ. Press, 1976;

Fino al Novecento il legame arte-verità appare sostenuto su basi ontologiche, gnoseologiche e metafisiche. Da Plotino a Schopenhauer, da Heidegger a Gadamer si riconosce all'arte un potere disvelativo della verità, in quanto messa tra parentesi d'ogni aspetto dell'oggetto denotato che non sia quello meramente contemplativo della sua essenza. Dal punto di vista gnoseologico, l'arte consente un'intuizione improvvisa che dischiude mondi e visioni cui il *logos* raziocinante non può accedere con la medesima potenza e rapidità – la verità extrametodica di Gadamer, per intenderci. Di fatto, il celebre autoritratto di Lucian Freud del 1985, ad esempio, può farci intuire il disagio o il senso di estraniamento dell'uomo contemporaneo molto più rapidamente, se non efficacemente, di quanto potrebbero fare i trattati del suo avo Sigmund; nessuna dissertazione di teologia poteva forse sperare di muovere l'uomo comune medievale alla devozione quanto un dipinto di Piero della Francesca o di Giovanni Bellini; e sono pochi, se ve ne sono, i trattati mistici e teosofici ove il mistero della morte appaia più terribile o sublime che nel *Requiem* di Mozart. Infine, in termini metafisici, la cosiddetta Grande Catena dell'Essere⁹, in quanto frutto del perfetto disegno divino, convinceva i cosmologi settecenteschi e i *free-thinkers* illuministi dell'esistenza di Dio molto più di quanto non facessero i voluminosi scritti degli scolastici o dei Platonici di Cambridge.

Eppure, quello di un suo presunto legame diretto e privilegiato con la verità rischia di rivelarsi uno degli inganni ermeneutici più

R.A. SHARP, *Keats, Skepticism and the Religion of Beauty*, Athens (GA), The Univ. of Georgia Press, 1979; A. MIZUKOSHI, *Keats, Hunt and the Aesthetics of Pleasure*, Basingstoke, Palgrave, 2001; D. BONNECASE, *The Aesthetics of Keats: Intensity and Gusto; Beauty and Death*, in *Keats, ou le sortilège des mots*, éd. p. Ch. La Cassagnère, Lyon, Presses Univ. de Lyon, 2003, pp. 43-90; P. HOBBSBAUM, *Keats's Theory of Poetry*, «Keats-Shelley Review», 18, 2004, pp. 38-50; T. MILNES, *The Truth About Romanticism: Pragmatism and Idealism in Keats, Shelley, Coleridge*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2010, pp. 66-104 (3. «This living Keats: truth, deixis, and correspondence»).

⁹ A.O. LOVEJOY, *La Grande Catena dell'Essere* (1963), trad. it. di L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1981, ma in proposito vd. anche il mio «*Il gentile Platone d'Europa*». *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Prefaz. di G. Pugliese Carratelli, Udine, Campanotto, 2000, pp. 5-23 (l. «Estetica e cosmologia in Shaftesbury»), e i saggi contenuti nel vol. *Pan tra i filosofi. Saggi sul panteismo da Spinoza alla New Age*, Atti del conv. internaz. (Ferrara, 7-8 giu. 2007), a c. di G. Carabelli e P. Zanardi, Padova, Il Poligrafo, 2008.

insidiosi dell'arte, a meno che non se ne chiariscano i termini. Che l'arte infatti dissimuli i propri contenuti non meno delle forme risulta

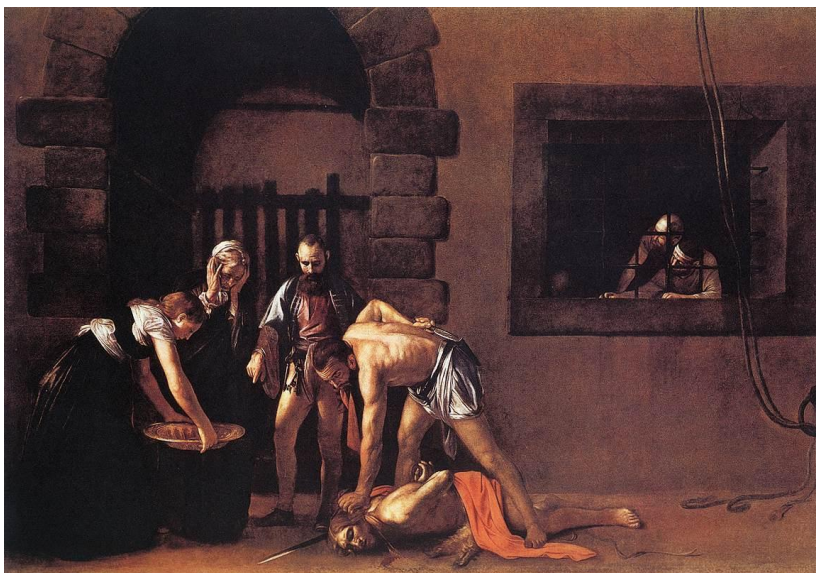


Fig. 1. – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La decollazione di San Giovanni Battista*, 1608, olio su tela, 361 x 520 (La Valletta, M, Concattedrale di San Giovanni).



Fig. 2. – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La decollazione di San Giovanni Battista*, 1608, olio su tela, 361 x 520: particolare (La Valletta, M, Concattedrale di San Giovanni).

evidente in più d'un caso. Faccio un esempio semplice, ma indicativo. *La decollazione del Battista* di Caravaggio del 1608 (fig. 1), apparente rappresentazione d'un tema tradizionale, si presta a molteplici letture anche simboliche, in virtù dei suoi valori stilistici, delle sue figure di dimensioni ridotte rispetto allo spazio vuoto incombente, tipico delle opere tarde di Caravaggio, della luce che concentra l'attenzione sull'evento principale, e così via. Dietro questi elementi visibili se ne celano però altri di natura esistenziale e quasi autobiografici. L'opera sembra infatti alludere intenzionalmente alla condanna a morte e all'incarcerazione di Caravaggio nella prigione di Malta¹⁰: di fatto, il sangue che esce dalla ferita al collo di Giovanni scrive sul suolo il nome di Caravaggio: «Michel[angelo]» (fig. 2).

¹⁰ Sulle varie interpretazioni del dipinto, vd. [M.S. STOUT], sch. nr. 21, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, I. *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, a c. di M. Cinotti, con un saggio critico di G.A. Dell'Acqua, Bergamo, Poligraf. Bolis, 1983, pp. 443b-444b, con ampia bibliogr. (p. 444a-b). Per la biografia di Caravaggio, con specifico riferimento a questo dipinto, vd. fra gli altri: V. PACELLI, *L'ultimo Caravaggio. Dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni (1606-1610)*, Todi (PG), Ediart, 1994, pp. 49-93 (pp. 215-223) (II. «Tra Napoli e Malta: riflessioni sulla presenza del Caravaggio nell'isola mediterranea. Il rientro a Napoli, il ritorno a Malta e la fuga in Sicilia. Le opere»): pp. 74-78, fig. nr. 36 (p. 72 s.); C. PUGLISI, *Caravaggio*, London & New York, Phaidon Press, 2002³, pp. 256-306 (p. 429 ss.) (III.6. «Naples and the Maltese adventure»): pp. 297-308, figg. 150 (p. 298), 151 (p. 300 s.) e 153 (p. 305); F. CAPPELLETTI, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano, Electa, 2010², pp. 196-256 (p. 227 ss.) (III.). «Gli ultimi anni», pp. 207-214, fig. nr. 96 (p. 215), la quale a proposito della *Decollazione* («opera fondamentale di tutto il soggiorno maltese») specifica a sua volta: «Caravaggio firma il dipinto scrivendo il suo nome con il sangue del Battista, da un lato qualificandosi come appartenente all'ordine, con la "f". di fra' anteposta al nome, dall'altro manifestando la presenza e la responsabilità

Adduco un esempio ulteriore. A conclusione di *Attraverso lo specchio* (1871), sèguito del fortunatissimo *Alice nel paese delle meraviglie* (1865), Lewis Carroll compone un toccante poema di commiato dedicandolo alla giovanissima musa ispiratrice di entrambe le storie, Alice Pleasance Liddell¹¹. La poesia offre una malinconica evocazione della genesi di quella meravigliosa avventura narrativa: durante una gita in barca in un soleggiato pomeriggio d'estate di qualche anno addietro, Alice e le due sorelline avevano chiesto allo scrittore di raccontare loro una favola, e lui di getto aveva dato vita a quello che sarebbe poi diventato il suo capolavoro. La poesia finale di *Attraverso lo specchio* celebra così la triste conclusione di un periodo irripetibile, resa ancor più struggente dalla discussa e fin troppo affettuosa amicizia che legò lo scrittore alla giovanissima fanciulla in fiore. Ebbene, accanto ai fatti, alle immagini, alle emozioni evocate, ai risvolti psicanalitici che sembrano esaurirne il senso, questa composizione vive di una verità più riposta che genera l'inganno ermeneutico: uno dei non marginali intenti di Carroll nello scrivere questa poesia è stato infatti quello di accostare versi le cui le prime lettere componessero epigraficamente il nome di Alice:

*A boat, beneath a sunny sky,
Lingering onward dreamily
In an evening of July -
Children three that nestle near,
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear -*

dall'artefice nel far rivivere così intensamente la scena del martirio» (p. 207); ivi, pp. 263-277 per un'ampia e aggiornata bibliogr. sull'artista.

¹¹ Per una biografia di Carroll, con particolare attenzione ai rapporti con la famiglia Liddell: D. HUDSON, *Lewis Carroll* (1954), trad. it. di C. Berteà, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp. 145-168 (VII. «Alice») e 205-224 (X. «Lewis Carroll e l'amore»); J. PUDNEY, *Lewis Carroll and his World*, London, Thames and Hudson, 1976; M. D'AMICO, *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, Pordenone, Studio Tesi, 1991, che ricostruisce tutta la vicenda dell'amicizia fra lo scrittore e la ragazzina annotando che a un certo punto «l'improvviso straniamento fra Dodgson e i Liddell (a partire dal giugno 1863) fu notato anche all'epoca, e ad Oxford circolarono voci secondo cui il reverendo avrebbe osato addirittura chiedere la mano di Alice e sarebbe stato respinto» (p. 126); inoltre, M.N. COHEN, *Lewis Carroll. A Biography*, London, Papermac, 1995, pp. 197-231 (VII. «The Fire Within»).

*Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.
She still haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.
Children yet, the tale to hear,
Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.
In Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die:
Ever drifting down the stream -
Lingering in the golden gleam -
Life, what is it but a dream?*

In generale, è difficile stabilire quale particolare verità, intenzione o senso sia al centro d'una rappresentazione. Molto verosimilmente, però, fra gli interessi prevalenti di un autore dovrà sempre annoverarsi l'esposizione delle proprie abilità o concezioni artistiche. È qualcosa che influenza tanto gli inganni rappresentazionali che ermeneutici dell'arte. Ad animare l'artista è più spesso l'amore non per le forme del mondo, ma per quell'arte che consente di rappresentarle in maniera tanto straordinaria. Lo stesso concetto di arte come *mimesis* delle forme reali necessita di precisazioni. Quella che vien definita *imitazione* coincide in realtà con l'*invenzione* dei modi che rendono bella o interessante (o perturbante) la rappresentazione della realtà sensibile. L'artista fiammingo che riproduce fedelissimamente un vaso di fiori su un pannello variopinto è ammirevole nella misura in cui ha indagato o approfondito tecniche artistiche capaci di fargli conseguire quel risultato; allo stesso modo, quel che il paesaggista inglese John Constable (1776-1837), ad esempio, ricerca nei propri dipinti di paesaggio non è l'intima essenza o la verità ultima della campagna dell'Essex, bensì i modi di restituirne i dati in maniera convincente ed esteticamente pregevole, come mostrano i suoi infiniti studi sulle nuvole. E lo stesso credo possa dirsi di Van Gogh: al momento di dipingere le sue famose scarpe da contadino, è probabile che l'artista fosse interessato meno all'essenza e al senso di quelle scarpe che all'esibizione del nuovo modo o della tecnica particolare

da lui divisi per descriverne la propria personale visione. La realtà è più spesso interessante per l'artista soprattutto nella misura in cui stimola una ricerca formale e personale sui modi di rappresentarla o di dar corpo alla visione ch'egli ne ha. L'arte è *techne*, e fra le malizie dell'arte v'è quella di velare la propria natura facendoci concentrare sugli oggetti ch'essa rappresenta.

Stupirsi della discrepanza tra rappresentazione e rappresentatività di una creazione artistica, è come stupirsi che un quadro raffigurante triangoli possa non essere triangolare, o che il desiderio di qualcosa possa essere in sé non desiderabile. L'invito è quello di non confondere la fenomenologia dell'arte con la sua ontologia.

Il che invita alla cautela anche nel determinare i presunti fini di alcune opere artistiche, perché anche in questo l'arte può essere ingannevole. Quale che sia il determinato fine o scopo che si attribuisce a un'opera d'arte, ve ne sono infiniti altri che possono rivendicare a buon diritto altrettanta legittimità, come s'è visto in Caravaggio e Carroll. Quando parliamo di fine didascalico o morale a proposito della pittura storica, di fine sentimentale a proposito della pittura delle rovine, di fine concettuale a proposito del *ready made* operiamo semplificazioni eccessive. Qual è il fine dell'*Anna Karenina* di Tolstoj? Qualcuno potrebbe rispondere che l'autore vuole tracciare un ritratto nuovo e originale di donna anticonformista; o correggere la moralità del lettore angosciandolo con l'atroce descrizione dei tormenti della colpa (e quanto a quello, ci riesce); oppure, al contrario, ridimensionare la condanna morale del proprio tempo per quel tipo di colpa, facendo simpatizzare il lettore col dolore della protagonista. Su un piano meno ideale, poi, il romanzo potrebbe essere, nelle intenzioni di Tolstoj, lo strumento per imporsi come il maggior narratore di tutti i tempi, per assicurarsi qualche premio letterario, il cavalierato dell'impero russo, cospicui proventi grazie ai diritti d'autore. Sappiamo bene a quali eccessi interpretativi hanno portato certe superfetazioni critiche soprattutto contemporanee, ma se queste hanno luogo è proprio in virtù degli inganni ermeneutici che l'artista più o meno consapevolmente ingenera, poiché in lui qualunque fine extra-artistico non invalida quello principale e dominante della riuscita estetica, oltre che dell'attestazione del proprio genio creativo. Tolstoj sapeva benissimo che non avremmo potuto simpatizzare con la protagonista, o sentirci

così partecipi al suo dramma, se non ne avesse descritta la vicenda in modo tanto magistrale; come Proust era probabilmente consapevole che pochi avrebbero preso interesse alla minuziosa rammentazione dei sommovimenti della sua anima se i sette volumi in cui questa si protrae non fossero caratterizzati da una prosa inarrivabile; e *L'infinito* di Leopardi è meno una riflessione filosofica sullo spazio interminato e i sovrumani silenzi – nel qual caso si dovrebbe giudicarla una composizione inesaustiva – che uno studio sul potere evocativo della parola. Quello relativo ai contenuti può costituire uno dei più insidiosi inganni dell'arte, ben più subdolo del *trompe-l'oeil* o delle architetture aperte. Il peggio è che non ci si può fidare delle dichiarazioni degli stessi autori, i quali spesso dissimulano anche in quel caso le vere ragioni della loro arte: sono artisti, appunto, maestri di finzione.

Un'ultima domanda: se l'arte, come s'è detto, è interessata alle forme e al senso del mondo soprattutto in vista del dispiegarsi delle proprie possibilità, forse che l'unica verità possibile dell'arte riguarda l'arte stessa? È un'ipotesi che l'arte contemporanea pare confermare: le sue creazioni sembrano non perseguire altro proposito che la sperimentazione di nuove forme o possibilità estetico-espressive, e suonano come una dichiarazione di poetica, un manifesto programmatico, una teoria artistica posta in essere e gravitante attorno all'arte come problema. V'è più d'una ragione per credere che il gesto di Duchamp di esporre un orinatoio sottosopra voglia farci interrogare meno sull'essenza di tutte le fontane, o sull'orinatoio come universale platonico, che sul senso e il valore di quel peculiare gesto artistico.

Per questi motivi nell'arte contemporanea è stata riconosciuta a tutti gli effetti un'estetica in pratica. L'obiezione però, è che quando riflette su se stessa l'arte si accosta alla filosofia solo in ciò che questa ha di più incerto; e nel momento in cui cerca di assumere una posizione critica e veritativa riguardo se stessa, l'arte cade in una sorta di paradosso simile a quello di Epimenide, il quale, da cretese, asseriva che tutti i cretesi sono bugiardi, rendendo così impossibile stabilire la verità della sua asserzione. Di fatto, non si può mettere in discussione alcuna idea di "arte" fintanto che ci si muove nel suo ambito categoriale, com'è paradossale cercare di negare l'arte attraverso un *medium* che pretende nondimeno all'artisticità. Ogni presunta apostasia da parte dell'artista è invalidata dalla premessa

ineludibile che questi non può renderla esplicita al di fuori di quell'arte che vorrebbe dissacrare o ridicolizzare – spesso al solo scopo di far prendere sul serio la propria. In questo i Francofortesi avevano ragione: come può l'artista assumere un atteggiamento sinceramente ribelle alle logiche del sistema, se fuori da quel sistema la sua ribellione non può esprimersi¹²? Anche la *pop star* o lo scrittore o il cineasta apparentemente più trasgressivi, nel momento in cui appaiono sulla scena per rompere gli schemi in realtà sono stati già vagliati e approvati dalla cosiddetta industria culturale, individuati come possibile affare commerciale, e dunque già inglobati (e non di rado finanziati) dal sistema ch'essi sembrano voler abiurare.

L'arte è espressione di un'individualità, nella quale possono incidentalmente rispecchiarsene molte altre, ma di rado s'incontra nei suoi autori quella visione impersonale, quella capacità d'astrazione, quello sguardo imparziale che la ricerca della verità, anche artistica, richiede. L'esperienza mostra che gran parte delle riflessioni sull'arte fatte da artisti spesso sono la razionalizzazione dell'arte particolare in cui essi credono e di cui sono promotori o sostenitori; e quando hanno voluto cimentarsi nella riflessione filosofica, quasi mai gli artisti sono andati oltre il limite della letteratura artistica o della teoria (particolare) dell'arte. Il musicista Richard Wagner ha teorizzato nel 1851 intorno all'opera d'arte totale, ma la sua estetica resta di gran lunga inferiore a quella dell'amico filosofo Nietzsche, le cui composizioni musicali, per contro, non possono sperare di competere col *Parsifal*. È verosimile che si possano scoprire molte verità a *partire* dall'arte, ch'essa aiuti a pensare, che illustri nuovi modi di considerare le cose, che possa consegnarci la mappa per muoverci nel mondo, ma non ancora i tesori più riposti del suo senso; e v'è motivo di ritenere che per quante domande sollevino capolavori artistici quali il *Giudizio universale* di Michelangelo o i *Quattro quartetti* di T.S. Eliot, la risposta vada cercata altrove, e che nei loro contenuti vi sia già una buona indicazione di ricerca, ma non ancora il suo esito.

¹² Il riferimento è ovviamente a M. HORKHEIMER e Th.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* (1944), trad. it. di R. Solmi, Introd. di C. Galli, Torino, Einaudi, 1997⁴, pp. 126-181 ([IV.] «L'industria culturale. Quando l'illuminismo diventa mistificazione di massa»).

Simile posizione diventa però tutt'altro che preclusiva ove si abbandonino le idee universali per volgersi alle individuali. Se una verità risiede nell'arte questa può e deve ricercarsi nella sua espressione soggettuale, come la definirebbe Gilles Deleuze, nei sentimenti, nei disagi e nelle urgenze che generano e animano le sue creazioni migliori: quel che è vero nel già menzionato poema di Leopardi è il *sentimento* del poeta di fronte all'infinito, nel quale è l'eco sonora del nostro. In quel tipo di verità molti han trovato un chiarimento riguardo il proprio modo di essere e un'istruzione riguardo alle proprie emozioni.

E ancora, tra le pieghe dei suoi inganni l'arte nasconde una verità ulteriore: i capolavori che da sempre suscitano ammirazione e stima concorde testimoniano della grandezza dell'ingegno umano e additano i vertici cui l'uomo può ascendere grazie alla sua intelligenza, passione e creatività. Le conquiste dell'arte, della scienza e della filosofia – in questo davvero le discipline convergono nel segno della verità e della conoscenza – sono lo specchio della dignità e del privilegio della nostra vocazione intellettuale, e ci ricordano come nient'altro che l'uomo non è un organismo insignificante in un angolo oscuro d'universo ma può avere il genio, l'audacia e la generosa umanità di Socrate, Dante o Galilei, può ispirare figure immense come quelle di Faust, don Chisciotte o Amleto. In questo l'arte non inganna: nell'indicare con l'esempio dei suoi maestri il senso del nostro stare nel mondo, quello che siamo chiamati a fare, quello che possiamo essere.

ABSTRACT. – Art and philosophy apparently reign over two distinct dominions: fiction and truth. Nonetheless, in the historiography of ideas – from Shaftesbury to Vico, from Heidegger to Gadamer – the two disciplines have often been paired as capable of unveiling the reality of things. This study aims at showing the relationship between art and philosophy on the subject of deception, questioning whether art, an *evident* deception, can shed some light on philosophical truths as much as philosophy can reveal the *hidden* deceptions of art, regarding its forms, contents and ontological status.