

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi
Dottorato di ricerca in *Estetica e Teoria delle arti* – XXII ciclo
Settore scientifico disciplinare: M-Fil/04
Coordinatore: Prof. Luigi Russo

IL PENSIERO ESTETICO DI OSKAR BECKER

Tesi di: Stefanie Dillkofer

Tutor: *Ch. ma Prof.ssa Giuseppina De Luca*

Co-tutor: *Ch. mo Prof. Salvatore Tedesco*

Indice

INTRUDUZIONE AL PERCORSO TEMATICO	5
I CONSIDERAZIONI PRELIMINARI	
1 La necessità di ripensare Oskar Becker	8
2 Il filosofo Oskar Becker	
2.1 Formazione intellettuale	9
2.2 1929: Primo progetto estetico	11
2.3 1929: Segnavia	14
2.4 Chiamata a Bonn	15
3 Verso <i>Dasein</i> e <i>Dawesen</i>	
3.1 Nietzsche	16
3.2 Para-Esistenza	17
3.3 Lavori matematici	20
3.4 1958: Secondo progetto estetico	22
II LE ORIGINI DELLA FENOMENOLOGICA “MANTICA” DI OSKAR BECKER	
1 1927: <i>Esistenza matematica – Essere e tempo</i>	27
2 A che un’ontologia della matematica?	29
3 Il dibattito sui fondamenti della matematica tra intuizionismo e formalismo	
3.1 Punto di partenza scientifico	31
3.2 Intuizionismo: un oggetto matematico esiste, se il suo modo di essere è decidibile	32
3.3 Formalismo: un oggetto matematico esiste, se è fondato sul criterio dell’assenza di contraddizione	34
4 Compimento vissuto (<i>lebendiger Vollzug</i>): tra Husserl e Heidegger	35
5 L’influenza dell’ontologia esistenziale di Heidegger	
5.1 Concezione antropologica – concezione assoluta	40
5.2 Temporalità storica e temporalità naturale	44
5.3 Il concetto di natura	47
5.4 Matematica e temporalità	49
6 Matematica simbolica e matematica umana	51
7 Verso una matematica “mantica”	54
III L’APPROCCIO ESTETICO DI OSKAR BECKER	
1 Introduzione	
1.1 Dalla matematica all’estetica	59
1.2 Le fonti primarie determinanti per l’indagine del pensiero estetico	62
2 Il filosofo Oskar Becker nel contesto fenomenologico	66
3 Excursus: I cenni di Husserl relativi all’ambito fenomenico dell’estetico	

	(IdeeI)	
3. 1	Il problema delle due realtà	68
3. 2	La riduzione fenomenologica nell'ambito estetico	72
4	La soluzione di Becker del problema delle due realtà nell'ambito estetico: la combinazione dell'approccio idealistico-trascendentale di Husserl e dell'approccio ermeneutico-esistenziale di Heidegger	74
5	La presentazione della questione estetica: la "fragilità" dell'estetico	78
6	La paradossalità dell'estetico in Georg Lukács: La relazione soggetto-oggetto nell'estetica (<i>Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik</i>)	
6. 1	L'estetica come peculiare sfera di valore	83
6. 2	La stilizzazione del soggetto estetico	84
6. 3	Il "carattere microcosmico" dell'opera	86
6. 4	L'oggettività dell'opera	86
6. 5	La trascendenza della soggettività: la soggettività pura	87
6. 6	L'identità di soggetto e oggetto	88
6. 7	La validità generale dell'opera	91
6. 8	Forma formans e forma formata: artista e fruitore	92
6. 9	La struttura eraclitea della sfera estetica	95
6. 10	Becker – Lukács	98
7	Karl Wilhelm Ferdinand Solger e la "caducità del bello"	
7. 1	L'impostazione dell' <i>Erwin</i>	
7. 1. 1	La forma del dialogo	100
7. 1. 2	Le figure principali	101
7. 2	Primo dialogo	102
7. 3	Secondo dialogo	108
7. 4	Terzo dialogo	117
7. 5	Quarto dialogo	128
8	L'analisi fenomenologica del fenomeno della "fragilità"	
8. 1	La presenza di Lukács e Solger nell'approccio estetico beckeriano	137
8. 2	La fragilità dell'oggetto estetico	139
8. 3	La fragilità dell' <i>Erlebnis</i> estetico	141
8. 4	Il momento del " <i>thrill</i> "	142
8. 5	Il momento dell'intercettamento del " <i>thrill</i> "	143
8. 6	Il delinarsi della problematica iperonologica: il conscio e l'inconscio	146
9	Esistenza estetica – ontologia dell'uomo estetico	
9. 1	L'analitica esistenziale dell'esserci storico (Heidegger)	150
9. 2	La temporalità autentica dell'esserci storico: l'attimo dell'ad-venire essente stato (<i>der Augenblick der gewesenen Zukunft</i>)	152
9. 3	Il genio artistico: tra poter-essere e favore (<i>Gunst</i>) della natura	155
9. 4	<i>Excursus</i> : i limiti della dimensione storica	
9. 4. 1	I limiti del soggettivismo kantiano	158
9. 4. 2	La metafisica del bello di Arthur Schopenhauer	159
9. 4. 3	La differenza estetica (<i>die ästhetische Unterscheidung</i>)	160
9. 4. 4	<i>Erlebnis o autocomprensione storica</i> (geschichtliches Selbstverständnis)?	162

9. 4. 5	La questione del lato naturale (<i>der naturhaften Seite</i>) nell'essere umano	164
9. 4. 6	La problematicità del trascendimento della dimensione estetica	166
9. 5	Tra gettatezza (<i>Geworfenheit</i>) del <i>Dasein</i> e portatezza (<i>Getragenheit</i>) del <i>Dawesen</i>	167
10	Verso la temporalità dell'esistenza estetica	
10. 1	La temporalità dell'esistenza naturale: l'eterno presente (<i>die ewige Gegenwart</i>)	172
10. 2	L'attimo eterno (<i>der ewige Augenblick</i>)	173
11	La visione estetica	177
12	La natura avventurosa dell'artista	179

IV PENSIERO “GUARDANTE” : TRA *DASEIN* UND *DAWESEN*

1	Il carattere dischiudente del fenomeno estetico: il punto di vista iperontologico	183
2	Pensiero degli antagonismi: oltre il dominio ermeneutico-esistenziale	184
3	Pensare il <i>Dawesen</i>	
3. 1	L'origine della filosofia (<i>Ernüchterung</i>) e ritorno (<i>Rückkehr</i>)	189
3. 2	Essere e esistenza	193
3. 3	Due fenomeni originari: esperire (<i>Erfahren</i>) e incontrare (<i>Begegnen</i>)	196
3. 4	Inconsio (<i>Unbewußte</i>) – extra-storico (<i>Außergechichtliche</i>)	
3. 4. 1	Breve Excursus: La Dottrina degli strati (<i>Schichtenlehre</i>) di Erich Rothacker	199
3. 4. 2	La dimensione cosciente dell' <i>Es</i> : <i>Innesein</i>	202
3. 4. 3	Il pre-storico (<i>Vorgeschichtliche</i>) e il sub-storico (<i>Untergeschichtliche</i>)	203
3. 4. 4	<i>L'ampliamento costitutivo del Dawesen: il sopra-storico (das Übergeschichtliche)</i> e il suo rapporto con il sub-storico (<i>Untergeschichtliche</i>)	204
3. 4. 5	Differenza e legame tra sub-storico (<i>Untergeschichtlichem</i>) e sopra-storico (<i>Übergeschichtlichem</i>)	205
3. 5	Tra nascita e morte: <i>Dasein</i> e <i>Dawesen</i> come fenomeni temporali	208
3. 6	Ripetizione (<i>Wiederholung</i>) e ritorno (<i>Wiederkehr</i>)	211
3. 7	Essere vero (<i>Wahrsein</i>) e presenziare vero (<i>Wahrwesen</i>); sapere (<i>Wissen</i>) e credere (<i>Glauben</i>)	212
3. 8	La pretesa dell'equiparazione metafisica di ontologia e paraontologia: trascendenza e paratracscendenza	214
3. 9	Dal “paranihil” alla questione della <i>Gestalt</i>	216
3. 10	Il peculiare intreccio di <i>Gestalt</i> e idea platonica	218
3. 11.	Mondo e cosmo	222
3. 12	Essere libero (<i>Freisein</i>) e presenziare libero (<i>Freiwesen</i>): il destino di <i>Dasein</i> e <i>Dawesen</i>	223
4	La cauta audacia del filosofo e la natura avventurosa dell'artista	224

BIBLIOGRAFIA	128
---------------------	------------

INTRODUZIONE AL PERCORSO TEMATICO

Questo lavoro si pone l'obiettivo di presentare la riflessione più propriamente estetica del fenomenologo Oskar Becker, uno studioso assai importante, che per motivi poco comprensibili è stato trattato in modo non sempre appropriato nell'ambito delle ricerche storico-filosofiche. In particolare, egli risulta quasi del tutto sconosciuto nel contesto di lingua italiana.

Sebbene la matematica costituisca l'ambito scientifico prediletto di Becker, a cui infatti dedicò la maggior parte dei suoi studi, è la riflessione sull'arte (sulla figura dell'artista e sull'opera d'arte vera e propria), che permette a Becker di elaborare con ancor più chiarezza e incisività il suo progetto filosofico, ovvero di rendere visibile in modo peculiare l'antagonismo dei due principi fondamentali che determinano l'esistenza dell'uomo: quest'ultimo non è infatti soltanto *Dasein* storico (Martin Heidegger), bensì anche *Dawesen* (essere naturale o spirito assoluto).

Il primo capitolo della tesi ha carattere preliminare: esso intende offrire un'introduzione attenta alla biografia intellettuale e all'opera complessiva di Becker e si propone di portare il lettore a familiarizzare con la peculiare terminologia che contraddistingue il suo approccio filosofico, che si vedrà qualificarsi come "paraontologico"/"iperontologico".

Il secondo capitolo si occupa del primo grande testo, *Esistenza matematica (Mathematische Existenz)*, del giovane Becker, che fu pubblicato nel 1927 nel *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* di Edmund Husserl, insieme a *Essere e tempo (Sein und Zeit)* di Heidegger. Particolare attenzione viene accordata alla portata filosofica delle sue considerazioni di carattere matematico, rinvenuta nella sua originalità soprattutto nella seconda parte del libro, dedicata appunto alla problematica dell'esistenza matematica. Si tratta quindi di dimostrare come già in questo lavoro sull'ontologia dei fenomeni matematici, che prende le mosse dal dibattito sui fondamenti della matematica tra intuizionismo (Brouwer) e formalismo (Hilbert), si delinei l'esigenza ineluttabile di integrare la descrizione fenomenologica del fenomeno matematico (Husserl), che coincide in un qualche modo per Becker con l'interpretazione esistenziale (Heidegger), con un altro modo di analisi fondamentalmente differente: si impone cioè il compito di promuovere l'indagine matematica oltre l'ambito esistenziale del *Dasein*, nella direzione "mantica" del *Dawesen*, concetto-chiave che andrà concretamente a delinarsi nel seguito della ricerca beckeriana.

È in quest'ottica, cioè nella direzione indicata da un interesse "forte" a rinvenire gli elementi teorici che porteranno alla formulazione chiara del concetto di *Dawesen*, che nel terzo capitolo si affronta il delinearsi in Becker di un approccio, sempre di natura fenomenologica, all'ambito specifico dell'estetico. In questo contesto il saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista (Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers)*, del 1929, si rivela indubbiamente come il punto di riferimento di maggior importanza. Poiché Becker sottolinea chiaramente in quel saggio la prossimità al suo maestro Husserl, è sembrato necessario in primo luogo valutare l'influenza dell'opera husserliana (*Idee I*) sulla riflessione estetica beckeriana. Becker si riaggancia infatti, nel proprio progetto di ricerca, al problema delle riduzioni fenomenologiche che risultano spontaneamente compiute nell'ambito dell'estetico e alla questione delle due realtà (la duplicità di datità intenzionale nella coscienza e datità reale), che egli risolve combinando l'approccio idealistico-trascendentale di Husserl con quello ermeneutico-esistenziale di Heidegger.

L'indagine del fenomeno estetico procede poi con la lettura attenta del suddetto saggio. Becker apre la sua riflessione dichiarando la "fragilità" (*Fragilität*) come categoria portante dell'ambito fenomenico dell'estetico. Che cosa contrassegna però il concetto profondamente paradossale della fragilità? Per avvicinarsi alla soluzione della questione, Becker si richiama da un lato al saggio *La relazione soggetto-oggetto nell'estetico (Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik)*, del 1917, del giovane Lukács, dall'altro lato alla concezione della "caducità del bello" (*die Hinfälligkeit des Schönen*) che Solger formula nel 1815, nei quattro dialoghi che costituiscono l'*Erwin*. Entrambi i filosofi, benché il loro pensiero sia assai differente, riconoscono però in un certo qual modo nella conciliazione estremamente contraddittoria di esperienza vissuta e valore ideale (ovvero di mondo sensibile e idea) il tratto costitutivo del fenomeno estetico. È facile capire che una valutazione adeguata del riferimento di Becker a Lukács e Solger, che tiene conto tanto delle affinità quanto delle differenze sussistenti, non può prescindere da una presentazione accurata dei due scritti che sono di fatto poco noti. In seguito all'analisi della descrizione fenomenologica condotta da Becker nella prima parte del saggio, si pone al centro dell'attenzione la problematica iperontologica che si dischiude nella riflessione sull'esistenza estetica, ovvero sul genio artistico (Becker intende così tanto l'artista quanto il fruitore), sulla scorta dell'antagonismo schellinghiano tra conscio (*das Bewußte*) e inconscio (*das Unbewußte*). Becker riconduce infine il "miracolo dell'arte" (*das Wunder der Kunst*), cioè la conciliazione compiuta tra *Dasein* storico e *Dawesen* naturale, al piano temporale, all'ironia (solgeriana) dell'attimo eterno (*ewiger Augenblick*).

Il quarto capitolo mette in evidenza, a titolo esemplificativo, alcuni tratti rilevanti del “controprogetto” beckeriano del *Dawesen*, anche e soprattutto al fine di rendere noti sviluppi significativi della ricerca dell’“ultimo” Becker. Il saggio *Para-esistenza. Dasein e Dawesen umano (Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen)* del 1943 e il libro *Problemi fondamentali del pensiero esistenziale (Grundprobleme existenzialen Denkens)*, che Becker stese presumibilmente tra il 1947 e il 1949, sebbene uscito solo nel 2008, rappresentano qui i testi di riferimento di maggior rilievo. Becker realizza in effetti un ampliamento importante del campo semantico del *Dawesen* in base alla distinzione tra il sub-storico (*das Untergeschichtliche*) – che appunto designa il lato naturale del *Dawesen* – e il sopra-storico (*das Übergeschichtliche*) – che invece contrassegna l’ambito dello spirito assoluto a cui appartengono sia la matematica sia l’arte. In questa prospettiva, per segnalare dinamiche di tale ampliamento, si menziona infine lo stimolo fornito dalla dottrina degli strati (*Schichtenlehre*) di Erich Rothacker - formulata nel libro *Gli strati della personalità (Die Schichten der Persönlichkeit)*, del 1938 – sulla decisiva concezione beckeriana dell’impersonale, del *Dawesen*.

È sulla base di questi chiarimenti che il lavoro ha la pretesa di sottolineare il valore della riflessione più propriamente di carattere estetico svolta originalmente da Becker, ritenuta appunto decisiva per lo sviluppo e il miglior chiarimento possibile del suo intero percorso di ricerca.

I CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

1 La necessità di ripensare Oskar Becker

Questo lavoro si pone il compito di segnalare un deficit d'attenzione della storia della filosofia, anche di quella più avvertita e sensibile alle "figure" di confine, e con ciò di gettare luce su un pensatore i cui scritti sono rimasti quasi sconosciuti fino ad oggi, non soltanto ad un largo pubblico. Si parla del filosofo e matematico Oskar Becker. L'opera di Becker consiste in buona parte di ricerche storico-matematiche, nelle quali l'autore cercò di collegare analisi di carattere storico con riflessioni scientifiche e teoretiche. Chi si riferisce oggi a tali lavori nella teoria scientifica e nella discussione internazionale sui fondamenti della matematica lo fa nella maggior parte dei casi senza rimandi espliciti e articolati agli scritti di Becker o soltanto al suo nome. Tuttavia negli anni 30 e 50 Becker appartenne senza dubbio, con i suoi scritti sulla logica e la logica modale, al gruppo dei ricercatori più significativi in tale campo. Solo recentemente, negli ultimi anni del secolo passato, Becker ha conquistato l'attenzione di alcuni studiosi, con indagini guidate dal tentativo di fornire un'adeguata valutazione tanto della posizione di Becker nel contesto filosofico del suo tempo quanto del significato del suo pensiero nella discussione filosofica attuale.¹

In Italia, i lavori di Oskar Becker sono quasi del tutto sconosciuti. Tale situazione deriva innanzitutto dal fatto che non si è mai imposta l'esigenza di rendere accessibile l'opera beckeriana al lettore italiano. C'è però da sottolineare il fatto che il pensiero complessivo di Becker non si esaurisce affatto nei suoi pur essenziali contributi alla ricerca matematica. Un altro ambito, apparentemente non prossimo alla matematica, è infatti reso oggetto della ricerca beckeriana. Si tratta dell'ambito estetico, più in generale dell'ambito dell'arte. Sebbene Becker abbia sviluppato e elaborato le sue riflessioni sull'arte e sull'estetica essenzialmente in due soli saggi, egli riesce a presentare un approccio estetico organico, peculiare e piuttosto originale che ruota intorno a una categoria estetica comunque tradizionale cioè la fragilità (*Fragilität*). Il primo saggio estetico di Becker risale al 1929 e si intitola *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista (Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers)*². Esso fu pubblicato per la prima volta

¹ Dal 1999 l'Università per corrispondenza (*Fernuniversität*) Hagen conduce regolarmente seminari che sono dedicati ad un confronto critico con la filosofia di Oskar Becker. In tale ambito di studio rientra anche Otto Pöggeler, che fu allievo di Becker.

² Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, in "Husserl-Festschrift", Max Niemeyer Verlag, Halle a.S., 1929. Tale saggio fu ripubblicato poi nella sua raccolta di saggi

in occasione del settantesimo compleanno di Edmund Husserl, nella *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag*, e rappresenta nello stesso tempo l'unico scritto che sia stato tradotto nella lingua italiana. Ventinove anni dopo Becker riprese la sua meditazione estetica, scrivendo un altro testo: *Della natura avventurosa dell'artista e della cauta audacia del filosofo (Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen)*³. Ed è, infatti, proprio il pensiero estetico di Becker che questo lavoro vuole mettere a fuoco con lo scopo di evidenziarne la rilevanza, cioè la peculiare fecondità nella discussione sull'estetica e sull'arte. La possibilità di un'adeguata analisi e valutazione del pensiero estetico di Becker presuppone in ogni modo un'attenta introduzione alla sua biografia e alla sua opera.

2 Oskar Becker

2.1 Formazione intellettuale

Si tratta di presentare un filosofo, O. Becker, che nacque – come anche Martin Heidegger (1889-1976) – nell'anno 1889, più precisamente il 5 settembre di quell'anno, nella città di Leipzig, e morì il 13 novembre 1964 a Bonn, dove trascorse la seconda metà della sua vita.

Becker fa parte indubbiamente del gruppo di filosofi più significativi che sono usciti dalla scuola di Edmund Husserl (1859-1938). Non è certo un caso che Husserl colse l'occasione di presentare nello stesso volume del *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* del 1927 i lavori dei suoi “due principali allievi”⁴, ovvero la prima parte dell'opera epocale *Essere e tempo (Sein und Zeit)* di Martin Heidegger e lo scritto di Oskar Becker intitolato *Esistenza matematica (Mathematische Existenz)*, cioè un lavoro che si occupa dell'esistenza degli oggetti (*Gebilde*) matematici. Husserl volle mettere in luce in questo modo come la sua fenomenologia trascendentale fosse applicabile sia alle scienze dello spirito come fenomenologia ermeneutica⁵, sia alla matematica e alle scienze della natura attraverso la

filosofici *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen, 1963, pp. 11-40 alla quale facciamo riferimento. Si cita qui la traduzione italiana di Valeria Pinto, Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista. Una ricerca ontologica nell'ambito del fenomeno estetico*, a cura di V. Pinto, Guida editori, Napoli, 1998.

³ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, in “Rothacker-Festschrift”, Bouvier, Bonn, 1958, pp. 25-38. Tale saggio fu pubblicato poi nella raccolta di saggi filosofici *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen, 1963, pp. 103-126.

⁴ Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, p. 16.

⁵ Husserl ovviamente non si rese conto allora che Heidegger già in *Essere e tempo* stava compiendo la sua emancipazione dalla fenomenologia husserliana. Heidegger collocò infatti Husserl accanto a Platone e Kant,

“fenomenologia mantica”⁶ (*mantische Phänomenologie*).

Becker studiò matematica e fisica all’Università di Leipzig, ma anche chimica e psicologia a Oxford.⁷ Oltre a ciò frequentò corsi di archeologia e storia dell’arte. Nel 1914 Becker si addottorò in matematica con Otto Hölder, presentando una tesi sull’assiomatica geometrica. Come giovane dottore di ricerca in matematica, con una formazione approfondita anche nella filosofia, Becker ebbe l’intenzione di andare a Göttingen dove allora insegnarono David Hilbert⁸ e Edmund Husserl. Dopo la prima guerra mondiale però Husserl – il quale non ebbe vita facile a Göttingen⁹ – andò a Freiburg. Così Becker dovette fare una scelta e scelse Freiburg, ovvero Husserl. Dal 1916-1923 Becker fu collaboratore di Husserl, abilitandosi nel 1922 con il lavoro *Contributi alla fondazione fenomenologia della geometria e sua applicazione fisica (Beiträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendung)*¹⁰. Se Husserl attribuì nel 1923 a Becker l’incarico di suo primo assistente personale – come successore di Heidegger –,¹¹ ciò fu indubbiamente espressione di grande stima. Nel periodo che Becker e Heidegger trascorsero assieme a Freiburg – gli anni immediatamente dopo la prima guerra mondiale (1919-1923) e, dopo il ritorno di Heidegger a Freiburg, il periodo dal 1928 al 1931 – Becker frequentò anche le lezioni di Heidegger, il quale presentò, in palese opposizione a Husserl, le questioni fondamentali della filosofia in una luce del tutto nuova, che influenzò in modo determinante l’approccio di pensiero beckeriano.¹² Così Becker ringrazia Heidegger in una lettera del 23 settembre 1959: “per tutto

nell’ambito di una linea filosofica considerata tradizionale e quindi da superare.

⁶ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz. Untersuchung zur Logik und Ontologie mathematischer Phänomene*, in E. Husserl (a cura di), “Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, VIII, Niemeyer Verlag, Halle a. S., 1927, pp. 441-809, p. 768. È importante ricordare come Becker parli di “fenomenologia mantica” soltanto nel libro sull’*Esistenza matematica*. Becker si serve di tale concetto innanzitutto per evidenziare la necessità di un ampliamento metodologico della fenomenologia ermeneutica di Heidegger.

⁷ Cfr. Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, cit., p. 13.

⁸ David Hilbert emerse come uno dei maggiori rappresentanti del formalismo matematico che si pose in netta opposizione all’intuizionismo matematico di Brouwer. Mentre Hilbert tentò di mostrare la validità del criterio dell’assenza di contraddizione (*Widerspruchsfreiheit*) per gli assiomi dell’aritmetica, Brouwer fece valere il principio della costruibilità (*Konstruierbarkeit*). Sia Hilbert, che fu amico di Husserl, sia Brouwer videro la necessità di un dialogo aperto tra la matematica e la filosofia. Nella sua opera *Esistenza matematica* Becker si schiera chiaramente dalla parte dell’intuizionismo di Brouwer, riconoscendoci un’interpretazione antropologica della matematica proprio perché la matematica viene considerata – allo stesso modo di ogni altra forma di conoscenza – come un’attività di un esserci storico concreto.

⁹ Cfr. Peckhaus, Volker, *Einleitung*, in Idem, *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, p. 10.

¹⁰ Becker, Oskar, *Beiträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendung* in E. Husserl (a cura di), “Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, IV, Niemeyer Verlag, Halle a. S., 1923,

¹¹ Dal semestre invernale 1923/24 fino al 1928, Heidegger fu professore a Marburg.

¹² Otto Pöggeler sottolinea l’importanza degli appunti che Becker prese su queste prime lezioni di Heidegger per la *Heidegger-Forschung*. Cfr. Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*,

ciò che mi è stato regalato da Lei, il mio maestro filosofico più importante, che mi ha influenzato nel modo più profondo e più persistente”.¹³

Dal 1923-1931 Becker pubblicò insieme a Husserl il *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, nel quale apparve, nel 1927, come già ricordato, il suo scritto *Esistenza matematica* insieme a *Essere e tempo*. Due anni dopo Becker si servì della *Husserl-Festschrift* per evidenziare il suo distacco dalla fenomenologia ermeneutica di Heidegger, che gli parve unidimensionale in quanto orientata esclusivamente sull’orizzonte storico dell’esserci (*Dasein*), pubblicando il saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista (Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers)*, mentre Heidegger presentò nella stessa *Husserl-Festschrift* il suo scritto *Dell’essenza del fondamento (Vom Wesen des Grundes)*¹⁴, nel quale introdusse il concetto della “differenza ontologica”, cioè dell’essere che si distingue dall’essente, emergendo come la “luce” entro cui l’essente stesso si manifesta. Tale concetto rappresenta solo una delle numerose nozioni della terminologia filosofica heideggeriana, al quale Becker si rifarà per elaborare il suo approccio integrativo, il suo “contro-progetto” rispetto all’ontologia heideggeriana. Il saggio di Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, si rivelerà fondamentale per questo lavoro. Per tale motivo è opportuno richiamare brevemente la sua struttura portante.

2.2 1929: Primo progetto estetico

In tale saggio Becker sviluppa un’analisi fenomenologia, di stampo husserliano, del fenomeno estetico, cioè tenta di mostrare come Husserl avrebbe proceduto se avesse mai delineato un approccio propriamente di segno estetico.¹⁵ L’impresa di un’analisi fenomenologica dell’oggetto estetico esige però inevitabilmente l’oltrepassamento dell’ambito della spiegazione scientifica proprio dell’approccio husserliano. L’oggetto estetico sfugge in qualche modo ad una tale comprensione. Al contrario dell’oggetto scientifico, infatti, la sua costituzione di oggetto (*Gegenstandskonstitution*) non è afferrabile attraverso la ricostruzione

cit., p.14. Nell’introduzione all’*Esistenza matematica* Becker si riferisce in particolare ad una lezione tenuta nel 1924. Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 444.

¹³ Oskar, Becker, *Vier Briefe an Martin Heidegger*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., p. 253, tr. it. mia.

¹⁴ Heidegger, Martin, *Vom Wesen des Grundes*, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, tr. it. a cura di F. Volpi, Heidegger, Martin, *Dell’essenza del fondamento*, in *Segnavia*, Adelphi Edizioni, Milano, 1987.

¹⁵ Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., p. 189.

fenomenologica – ripetibile in qualsiasi momento. Tuttavia, l’oggetto estetico è ottenibile soltanto in quanto riconosciuto, cioè nel compimento (*Vollzug*) del riconoscimento, e descrivibile concettualmente solamente in quanto costituito.¹⁶ Due momenti formali della ricostruzione fenomenologica, quindi, perdurano nell’analisi dell’oggetto estetico. Se il soggetto non può provocare (*provozieren*) l’esperibilità del fenomeno estetico, ciò significa che il fenomeno estetico deve appartenere necessariamente ad un campo fenomenico che dipende anche da condizioni che stanno al di fuori della posizione (*Setzung*) soggettiva. Ma come bisogna affrontare questa “paradossalità”¹⁷ dell’estetico per via fenomenologica? In che modo si può assicurare la comprensibilità del fenomeno estetico? Lo scritto di Becker intreccia l’estetico con l’arte in quanto *Erleben* estetico (creazione e fruizione), legando la determinazione dell’oggetto estetico innanzitutto al criterio della “fragilità”¹⁸ (*Fragilität*), ossia in riferimento a Karl Wilhelm Ferdinand Solger, alla “caducità del bello”¹⁹ (*Hinfälligkeit des Schönen*). La fragilità viene dichiarata pertanto “fondamentale categoria ontologico-iperontologica dell’estetico”²⁰ (*ontologisch-hyperontologische Grundkategorie des Ästhetischen*). Accanto a Solger emerge chiaramente l’influenza del *Sistema dell’Idealismo trascendentale* (*System des transzendentalen Idealismus*) del giovane Schelling, che definisce l’artista in base alla genialità, della quale nessuno può disporre. La riuscita dell’opera d’arte non dipende solo dalla bravura tecnica del suo creatore. Essa piuttosto si deve collegare alla genialità che soltanto la natura può donare, per poter raggiungere quella sintesi peculiare di un’attività cosciente e di un’attività inconscia propria dell’opera d’arte. Così l’arte, compresa a partire dall’atto estetico dell’artista, dischiude la tensione fondamentale tra spirito storico e natura. Becker tenta ora di integrare questi riferimenti alle categorie estetiche tradizionali in un’ontologia peculiare, capace di afferrare il fenomeno estetico, che egli sviluppa sullo sfondo dell’analitica esistenziale dell’esserci in Heidegger. Questo nuovo approccio ontologico viene definito da Becker stesso “idealistico-ermeneutico”²¹ e combina in modo particolare la fenomenologia idealistico-trascendentale husserliana e l’analitica esistenziale di Heidegger. L’essere dell’estetico si manifesta in questo

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 211.

¹⁷ Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, cit., p. 12, tr. it., cit., p. 8. Becker rimanda alla paradossalità lukácsiana dell’esperienza estetica come “esperienza vissuta normativa” (*normatives Erlebnis*).

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 11. tr. it. cit., p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, tr. it. cit., p. 7.

²⁰ *Ibid.*, tr. it. cit., p. 7.

²¹ *Ivi*, p. 25, tr. it. cit., p. 22.

sensu come qualcosa che origina nel progetto dell'esserci – che Becker fa coincidere in qualche modo con la ricostruzione trascendental-fenomenologica della realtà –, ma esso rimane nello stesso tempo condizionato da qualcos'altro.²² Perciò Becker stabilisce l'essere peculiare dell'estetico in base ad una forma specifica della temporalità (nella quale l'accadere estetico si compie), che non si esaurisce affatto nella temporalità dell'esserci storico, nel futuro che è già stato (*gewesene Zukunft*). Poiché gli esistenziali della gettatezza e del progetto emergenti dall'ermeneutica della fatticità heideggeriana si limitano a caratterizzare la capacità dell'esserci storico di comprendere (*verstehen*), cioè di aver una comprensione di se stesso e del mondo circostante – ciò significa, riguardo al fenomeno estetico, che esclusivamente il lato della tecnica artistica è analizzabile in virtù della struttura della comprensione – l'analisi dell'essere dell'estetico esige un ampliamento metodico che Becker realizza mediante l'introduzione di “una nuova categoria esistenziale”²³, ovvero mediante l'integrazione del “para-esistenziale”²⁴ della “portatezza” (*Getragenheit*)²⁵. La “portatezza” nel senso del latino *vehi* (essere portato), infatti, deve cogliere quel lato dell'essere estetico che non è penetrabile attraverso il comprendere. “Un artista è ‘colui che *comprende* la sua arte’. – Ma tuttavia: un vero artista è colui a cui *riesce* un capolavoro”.²⁶ L'artista in quanto genio, oltre il fatto che sa fare la sua arte (*Kunst*), è “portato”, “sostenuto” nello stesso tempo “dall'intervento del destino *naturale*”²⁷. In questo senso la riuscita dell'opera d'arte presuppone il modo di essere (*Seinsweise*) della portatezza che pur contrapposta alla gettatezza e al progetto, si rivela tuttavia tematizzabile filosoficamente. Solo la portatezza – nei suoi scritti successivi Becker chiamerà il modo di essere proprio della portatezza *Dawesen* – rende possibile la riuscita dell'opera d'arte. L'esistenza dell'artista, quindi, è determinata sia come *Dasein*, sia come *Dawesen*. L'artista esiste tra spirito storico e natura, tra *Dasein* e *Dawesen*. Egli è un “essere-fra” (*Zwischenwesen*)²⁸ un “essere intermedio” per eccellenza, essendo penetrato completamente da entrambi i tratti. La sua opera, infatti, lascia apparire la struttura doppia, l'essere-fra “essere portato” e “poter-essere”, in senso temporale l'essere-fra il presente eterno (la temporalità cosmica della natura) e il futuro che è già stato, l'attimo in

²² Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, cit., p. 214.

²³ Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, cit., p. 34, tr. it., cit., p. 30.

²⁴ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 30.

²⁵ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 30. Mentre Valeria Pinto traduce *Getragenheit* con “sostenutezza”, preferisco rendere tale concetto, per rimanere il più vicino possibile alla parola originale, con “portatezza”.

²⁶ *Ivi*, p. 26, tr. it., cit., p. 28.

²⁷ *Ivi*, p. 34, tr. it., cit., p. 30.

²⁸ *Ivi*, p. 35, tr. it., cit., p. 31.

cui si radunano le tre estasi temporali (la temporalità dell'esserci storico autentico), che in fondo costituisce e condiziona ogni esistenza umana. Così l'opera si manifesta in certo qual modo come quel luogo che rende esperibile la temporalità in senso pieno. La fragilità dell'estetico, sia dell'essere dell'artista, sia dell'essere della sua opera, origina dalla temporalità specifica – intrinsecamente paradossale – dell'esistenza estetica, risultante dall'unione delle figure temporali contrapposte (*entgegengesetzten Zeitgestalten*) dell'attimo del tempo storico autentico e del presente eterno del tempo cosmico, che Becker determina come "attimo eterno" (*ewiger Augenblick*)²⁹. "Il paradosso consiste nel fatto che l' 'ora' nullo e caduco, ovvero l'attimo –, necessariamente, nella sua forma massimamente puntuale, 'di volta in volta' – in cui lo spirito 'muore e diviene', deve essere *eterno*".³⁰ Di ciò è capace soltanto – un'altra volta Becker si riferisce ad una categoria estetica tradizionale proposta da Solger – l'ironia ovvero lo "sguardo ironico". L'ironia è, in quanto negazione (*Negativsetzung*) dell'esserci storico presente, l'annullamento della finitezza e perciò il sollevamento dell'esserci nella dimensione cosmica che trascende la finitezza.³¹ In altre parole: lo sguardo ironico riesce a sostenere nell'attimo futile l'eternità cosmica. Nell'attimo del compimento della sua opera il genio artistico è effimero e contemporaneamente eterno, ed egli riconosce di essere in persona l'espressione di quest'incompatibilità. Egli sa che il suo sé si dissolve nell'atto estetico diventando puro fenomeno, un "avventuriero metafisico e scoperto come tale"³². Sebbene l'analisi fenomenologica del fenomeno dell'arte non possa *spiegare (erklären)* il "miracolo dell'arte"³³ – proprio per quanto concerne la riuscita effettiva – è tuttavia capace di illuminare l'interagire contemporaneo di quei principi antagonisti fondamentali che caratterizza in modo peculiare l'esistenza umana stessa, ovvero la vita.

2.3 1929: Segnavia

Otto Pöggeler, che fu allievo di Becker a Bonn, ha richiamato l'attenzione al significato particolare dell'anno 1929 per quanto riguarda lo sviluppo successivo della fenomenologia, vale a dire che a partire da quell'anno la fenomenologia si incamminò su vie diversificate.³⁴ In

²⁹ Ivi, p. 38, tr. it., cit., p. 34.

³⁰ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 34.

³¹ Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, cit., p. 219.

³² Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, cit., p. 40, tr. it., cit., p. 35.

³³ Ivi, p. 38, tr. it., cit., 34.

³⁴ Cfr. Intervista con O. Pöggeler, „*Ich schwimme lieber*“. *Ein Gespräch mit Otto Pöggeler*, in "Journal Phänomenologie", nr. 11/1999, pp. 26-39.

primo luogo Pöggeler rimanda al 1929/30 rispetto al concetto della possibilità. Becker, infatti, distingue due concetti di possibilità, quello classico dove la possibilità rende semplicemente possibile la realtà che rimane immutata (2 per 2 fa sempre 4), e quello heideggeriano, secondo il quale la possibilità è essenzialmente possibilità aperta in quanto il suo orizzonte si mostra solo in virtù della storia. Su tale fondo Becker elaborò poi, nello scritto *Della logica delle modalità (Zur Logik der Modalitäten)*³⁵ del 1930, il cosiddetto calcolo delle modalità (*Modalitätenkalkül*), ponendosi lo scopo di dimostrare in quale contesto specifico (quando e dove) fossero rispettivamente applicabili i due approcci di possibilità differenti.³⁶ Nessuno che oggi si richiama negli Stati Uniti a Becker riguardo al calcolo delle modalità, considera minimamente che quest'ultimo sia da intendersi anche in relazione a Heidegger o a Husserl e quindi alla fenomenologia. Questo esempio evidenzia bene il fatto che nel 1929 le vie della fenomenologia si separarono in modo tale da condurre a risultati che appaiono senza connessione tra di loro. Ma un altro accadimento del 1929 rispecchia in modo emblematico quel destino della fenomenologia. Il 24 luglio 1929 finì la lunga e feconda amicizia dei due personaggi più celebri della fenomenologia – di un maestro e del suo allievo. Quel giorno, infatti, Husserl ruppe definitivamente con Heidegger, dopo che quest'ultimo ebbe pronunciato la prolusione ufficiale a Freiburg su *Che cos'è la metafisica? (Was ist Metaphysik?)*.

2.4 Chiamata a Bonn

Già nel 1931 Becker fu chiamato da Erich Rothacker – il quale cercò in un certo senso un pendant al proprio filosofare di matrice umanistica³⁷ – all'Università di Bonn per insegnare filosofia e ci rimase fino al 1955. Bisogna notare però che l'attività accademica di Becker fu interrotta per alcuni anni. Un anno dopo la fine della seconda guerra mondiale, nel 1946, Becker fu licenziato dal governo militare britannico che fu ben informato del suo legame con l'ideologia nazista, almeno ai tempi della guerra e anche in precedenza. È innegabile che la maggior parte dei suoi scritti risalenti a tale periodo contenga concetti ed espressioni che sono indubbiamente prossimi alla particolare terminologia nazista. Sebbene Becker, ripubblicando nel 1963 i suoi saggi filosofici nel volume *Dasein und Dawesen*, abbia provveduto a fare diverse correzioni, la sua adesione al nazionalsocialismo rimane tuttavia un dato di fatto, un

³⁵ Becker, Oskar, *Zur Logik der Modalitäten*, in E. Husserl (a cura di), "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", XI, Niemeyer Verlag, Halle a. S., 1930, pp. 497-548.

³⁶ Cfr. Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, cit., p. 18.

³⁷ Cfr. *ibid.*

capitolo oscuro che grava ancor oggi pesantemente sulla ricezione del suo pensiero.³⁸ Becker non riuscì in un primo tempo, pur potendo contare sul supporto dell'università, a revocare tale decisione. Perciò non gli rimase altra scelta che fare domanda per poter andare anticipatamente in pensione, la quale poi venne messa in atto il 9 ottobre 1946. Tuttavia, solo cinque anni dopo Becker ebbe occasione di proseguire la sua carriera accademica. Nel 1951, infatti, l'ormai sessantaduenne fu nominato nuovamente professore straordinario a vita.

3 Verso *Dasein* e *Dawesen*

3.1 Nietzsche

Nei primi anni a Bonn il pensiero di Nietzsche e il suo riferimento ai pre-socratici attirò l'attenzione di Becker in particolar modo. È però importante sottolineare come egli non condividesse in nessun modo l'opinione corrente degli interpreti nietzscheani di allora secondo la quale ragione e vita sono contrapposte.³⁹ Nel suo saggio *Le prove di Nietzsche per la sua dottrina dell'eterno ritorno (Nietzsches Beweise für seine Lehre von der ewigen Wiederkunft)*⁴⁰ del 1936, Becker intende valutare "scientificamente" come Nietzsche abbia in concreto cercato di corroborare la sua dottrina. Secondo Becker il grande merito di Nietzsche sta nella "soluzione della antinomia kantiana"⁴¹ senza aver fatto ricorso a "concetti 'trascendentali'"⁴². "La vita ha preso il posto dell' 'ens transcendentis', la vita che da sempre valuta, quando noi [...] in generale chiediamo di presunti valori soprasensibili, ideali"⁴³. In altre parole: il mondo è "continuo" e finito in sé. In questo senso la dottrina dell'eterno ritorno non è assolutamente interpretabile – come invece crede Bäumler – come una 'rottura' nel sistema di pensiero nietzscheano, bensì come la sua conseguenza ultima.

³⁸ Il fatto che Becker non divenne mai membro del partito nazionalsocialista non testimonia affatto che Becker non sia stato un filosofo nazionalsocialista. Aderì comunque il 20 luglio 1933 al NSLB (*Nazionalsozialistischer Lehrbund*). Riesce difficile non interpretare un testo come il saggio beckeriano *Metafisica nordica (Nordische Metaphysik)* del 1938, pubblicato nella rivista *Rasse. Monatszeitschrift der nordischen Bewegung* nr. 5, come espressione di spirito antisemita. Riguardo al rapporto di Becker con il nazionalsocialismo cfr. Wolters, Gereon, *Philosophie im Nationalsozialismus: der Fall Oskar Becker*, in A. Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., pp. 27-64.

³⁹ Cfr. Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, cit., p. 18.

⁴⁰ Tale saggio fu pubblicato per la prima volta nelle "Blätter für deutsche Philosophie", IX, Verlag Junker und Dünhaupt, Berlin, 1936, pp. 368-387, poi nella raccolta di saggi *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 41-66.

⁴¹ Cfr. Becker, Oskar, *Nietzsches Beweise für seine Lehre von der ewigen Wiederkunft*, in Idem, *Dasein und Dawesen*, cit., p. 63, tr. it. mia.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

3.2 Para-Esistenza

È noto che Husserl tenne nel 1929 alla Sorbona le celebri conferenze che, in omaggio al grande filosofo francese, ricevettero il titolo di *Meditazioni cartesiane* (*Cartesianische Meditationen*). Mentre esse vennero pubblicate già nel 1931 in francese, si fece invece desiderare la pubblicazione tedesca per quasi vent'anni. Tuttavia Becker trovò modo di discutere quelle conferenze nel 1936/37 nell'archivio di filosofia del diritto (*Rechtsphilosophie*) e filosofia sociale di Emges.⁴⁴

Una nota aggiunta al suo saggio *Para-esistenza. Dasein e Dawesen umano* (*Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*)⁴⁵ del 1943, il suo scritto più significativo per quanto concerne la chiarezza metodologica, lascia intendere che tale saggio rappresenti l'elaborazione di un testo che Becker scrisse già nel 1937, in occasione del IX. congresso internazionale di filosofia a Parigi dedicato a Cartesio, con il titolo *Trascendenza e Paratrascendenza* (*Transzendenz und Paratranszendenz*).⁴⁶ Si tratta del tentativo di proporre ancora una volta e in modo definitivo il suo approccio di una metafisica bipolare – l'interagire controverso degli arché-principi *Sein* e *Wesen* – sulla quale si fonda l'esistenza umana, impegnandosi innanzitutto in una differenziazione concettuale più dettagliata.⁴⁷ A tale proposito Becker offre in primo luogo una breve “enumerazione delle forme dell'extra-storico”⁴⁸ indispensabile per le riflessioni successive: il pre-storico (*das Vorgeschichtliche*), il sub-storico (*das Untergeschichtliche*) e il sopra-storico (*das Übergeschichtliche*). Esiste, quindi, un'analogia tra natura (la dimensione pre-istorica e sub-storica) e spiritualità assoluta (la dimensione sopra-storica) come si rivela p. es. nella matematica. Queste due dimensioni

⁴⁴ Becker, Oskar, *Husserl und Descartes*, in “Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie”, 30, 1936/37, pp. 616-621. Cfr. a tale proposito le osservazioni di O. Pöggeler: *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, cit., p. 18.

⁴⁵ Tale saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1943 nelle “Blätter für deutsche Philosophie”, XVII, Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin, pp.62-95, poi nel 1963 nella raccolta di saggi *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 67-102 (d'ora in poi citiamo quest'edizione).

⁴⁶ Becker, Oskar, *Transzendenz und Paratranszendenz*, in “IX Congrès international de philosophie. VIII Analyse réflexive et Transcendance”, Hermann Editeurs, Paris 1937, pp. 97-104.

⁴⁷ Becker rinvia ripetutamente (pp. 72-73.) al libro *Die Schichten der Persönlichkeit* di E. Rothacker del 1938, (qui si cita la quinta edizione, H. Bouvier u. Co Verlag, Bonn, 1952) del che tuttavia si muove esclusivamente sul piano psicologico. Pöggeler osserva in questo contesto come Becker in fondo si agganci anche all'approccio di M. Scheler, il cui nome Becker non poté pronunciare nel contesto politico di allora. La filosofia tarda di Scheler presuppone una tensione metafisica fondamentale tra impulso (*Drang*) e spirito (*Geist*) che determina la realtà. Certamente Becker non è d'accordo con Scheler, quando questi presenta l'impulso (*Drang*) – che per così dire corrisponderebbe al concetto beckeriano di natura – come semplice autoaffermazione. Cfr. Scheler, Max, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bouvier, Bonn, 1929; cfr. inoltre Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, cit., p. 19.

⁴⁸ Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 72, (i passi citati in seguito da questo saggio sono tradotti dall'autrice).

sono rapportate in modo peculiare allo spirito storico – nel senso dell’analitica esistenziale dell’esserci storico autentico di Heidegger – che a sua volta è esposto alla quotidianità deietta, fondamentalmente inautentica.⁴⁹ La distinzione tra autentico e inautentico tuttavia riguarda soltanto lo spirito storico, cioè non dice nulla sull’originarietà di natura e spiritualità assoluta. Sia spirito storico autentico, sia natura e spiritualità assoluta, si muovono nella sfera dell’originarietà – non semplicemente affiancati – ma come antagonisti in un gioco alterno.

L’uomo agisce, come *Dasein*, nell’orizzonte dei suoi progetti, cioè in un *mondo*. Come *Dawesen*, l’uomo è però sospeso nelle dimensioni extra-storiche, naturali (*naturhaften*), sostenuto dal *cosmo*. “Come il mondo appartiene al *Dasein*, così il cosmo appartiene al *Dawesen*”.⁵⁰ Ancora una volta – come nel saggio estetico del 1929 – Becker contrappone alla gettatezza e al progetto dell’esserci storico concreto la “portatezza” del *Dawesen*. La gettatezza, ovvero l’essere esposto ad un mondo poggia, in fondo, sulla sostenutezza cosmica. Tuttavia, né la gettatezza né la portatezza sono riducibili l’una all’altra. “Il rapporto del *Dasein* umano (storico) con il mondo – il suo mondo –, è completamente diverso rispetto a quello del *Dawesen* umano con il cosmo, sia esso il *κόσμος δρατός* della natura, sia esso il *κόσμος νοήτός* dello spirito assoluto”.⁵¹ Mentre il *Dasein* si rivela un “essere-puntato-su in tensione” (*gespanntes Gerichtetsein*)⁵², il *Dawesen* emerge come un “essere-immesso adeguato” (*angemessene Eingefügtheit*)⁵³. In questo senso un’insicurezza sottostante caratterizza il *Dasein*, che rimane fino in fondo “problematico” (*fragwürdig*)⁵⁴. Il *Dawesen*, invece, sa collocarsi con sicurezza, cioè “indiscutibilmente (*fraglos*), negli ‘ordini alti’ del cosmo”⁵⁵. Questa bipolarità della certezza indubbia del *Dawesen* e della discutibilità estrema del *Dasein* si rispecchia ora nell’essenza della verità che racchiude entro sé a sua volta due modi della verità:

Ci sono due modi della verità: in primo luogo l’autentico essere vero (*Wahrsein*), l’essere scoperto o dis-chiuso [...], che presuppone una velatezza originaria e con ciò una discutibilità [...]. In secondo luogo il presenziare vero (*Wahrwesen*), nel quale l’apertura originaria e la trasparenza

⁴⁹ Cfr. lo schema rappresentato, *ivi*, p. 89.

⁵⁰ *Ivi*, p. 85.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, p. 99.

⁵⁵ *Ibid.*

cristallina di ciò che naturalmente e persistentemente ci-presenzia (*Dawesenden*), si esprime come indiscutibilità.⁵⁶

A ciò è legata la differenza tra conoscere (*Wissen*) e credere (*Glauben*). Il *Dasein* umano vuole *conoscere*. Il *Dawesen* umano, al contrario, è ciò che dentro gli uomini *crede*. “La fede appartiene al presenziare vero (*Dawesen*), il conoscere all’essere vero (*Wahrsein*)”.⁵⁷ In questo contesto, Becker chiarisce un’ulteriore differenza qualitativa tra i due principi fondamentali. Mentre la verità dell’essere si fonda – Becker fa ricorso alla concezione heideggeriana della verità – sulla differenza essenziale (differenza ontologica) tra essere e essente (l’essere non è in nessun modo riducibile all’essente), la presenza (*Wesen*) e il presenziante (*Wesende*) coincidono nella “indifferenza paraontologica”.⁵⁸ La sfera ontologica è raggiungibile dalla sfera ontica soltanto attraverso la trascendenza. La dimensione del *Dawesen*, del “paraontologico” invece rimane ontologicamente “intrascendibile”. Perciò Becker contrappone alla trascendenza la “non-trascendenza” (*Unentstiegenheit*)⁵⁹. Tuttavia, con “non-trascendenza” Becker non intende affatto l’identità totale tra presenziare (*Wesen*) e presenziante (*Wesendem*). La non-trascendenza, infatti, non è un’ “immanenza piatta”⁶⁰, bensì ciò che determina in modo peculiare il rapporto tra “paraontologico” e “paraontico”, ovvero la “paratrascendenza”.⁶¹ Ma cosa significa concretamente il concetto di “paratrascendenza”? La vera “trascendenza” dell’essente – che concede un rapportarsi autentico dell’uomo all’essere – manifesta un legame costitutivo con il niente, in quanto si compie proprio nello stato d’animo fondamentale dell’angoscia.⁶² Perciò Becker tenta di cogliere la “paratrascendenza” servendosi del concetto di “contro-niente” (*Gegen-nichts*)⁶³, ossia “para-nihil”⁶⁴, il quale a suo volta richiede un chiarimento. La soluzione più ovvia – la parificazione del “contro-niente” con la totalità dell’essente (*Allheit*), con il tutto che avviluppa tutte le cose – si rivela intanto insufficiente, “poiché le cose sono essenzialmente tante e il tutto (*das All*) – come l’essere – è uno”⁶⁵, vale a dire “il tutto” non è in grado di tener conto della varietà

⁵⁶ Ivi, p. 82.

⁵⁷ Ivi, p. 83.

⁵⁸ Ivi, p. 71.

⁵⁹ Ivi, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Il riferimento al discorso heideggeriano *Che cos’è la metafisica?* del 1929 è evidente.

⁶³ Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* Becker si riferisce in questo contesto alla „sfera dell’essere“ del Parmenide, bilanciata su tutti i lati.

fondamentale delle cose, non sa, insomma, rispettare l'unicità delle singole cose. Finalmente si risolve la questione del “contro-niente” nel concetto della “figura” (*Gestalt*)⁶⁶, che Becker illumina facendo ricorso alla concezione platonica dell'*eidos*.⁶⁷ Le idee sono certamente, in quanto “arché-figure” (*Urgestalten*)⁶⁸, delle unità, però c'è una varietà di idee. Secondo Becker le idee (*eide*) e le cose (in senso paraesistenziale) non sono affatto separate attraverso la trascendenza. Due esempi possono delucidare questo stato di cose:

Parliamo, infatti, nello stesso tempo *in concreto* di una creatura (*Wesen*) che incontriamo – una giovane donna, un bambino, un demone (sono tutte figure naturali [*alles naturnahe Gestalten*]) –, come anche *in abstracto* dell'indole (*Wesen*), che è propria di qualcuno o di qualcosa.⁶⁹

Quanto più un piccolo bambino esterna quel tratto naturale, creaturale (quanto più “para-esiste”), tanto più è identico alla sua indole naturale (*Wesen*). La cosa stessa, quindi, può coincidere con il suo *eidos*. Di conseguenza, gli *eidi* (*Wesen*) sono “cose incondizionate” (*unbedingte Dinge*)⁷⁰, cioè cose che “para-esistono” (*dawesen*) in modo immediato. Mentre nell'ambito dell'essere l'abisso tra essere ed essente rimane irrisolvibile, le cose stanno diversamente rispetto alla “para-trascendenza”: le singole “arché-figure” (*Urgestalten*), infatti, sono relazionate in modo peculiare al tutto, al *cosmo*. Esse sono inserite nel *cosmo* senza smarrire la propria unicità. Quest'appartenenza cosmica è paragonabile al frammento di un cristallo: “Il singolo in quanto figura singola è immesso in esso (nel cosmo) come frammento microcosmico – comparabile al frammento di cristallo”.⁷¹ Questa metafora del cristallo, la cui struttura manifesta un reticolo matematicamente calcolabile, compare ripetutamente nei testi beckeriani. Si potrebbe dire che essa diventi una specie di modello-guida per l'approccio para-ontologico di Becker.

3.3 Lavori matematici

Dopo la seconda guerra mondiale Becker approfondì il suo pensiero matematico occupandosi in modo particolare della storia della matematica, ovvero del ruolo che il pensiero matematico assunse di volta in volta – la sua grandezza, ma anche i suoi limiti – nella storia dell'umanità.

⁶⁶ Ivi, p. 101.

⁶⁷ Cfr. *ibid.* Becker rinvia alla concezione platonica dell'*eidos* presentata nel *Parmenide* e nel *Timeo*.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Ivi, pp. 101-102.

⁷⁰ Ivi, p. 102.

⁷¹ *Ibid.*

Becker richiama qui l'attenzione innanzitutto al significato dell'introduzione dell'esperimento analitico nel Seicento – quale metodo prediletto delle moderne scienze naturali esatte – che, rompendo con la tradizione antico-medievale, diede luogo ad una svolta decisiva nella prospettiva del pensiero matematico, alla quale contribuirono in particolar modo Galilei, Keplero, Cartesio e Newton: in virtù dell'esperimento analitico (che rese possibile risalire alle cause dei fenomeni della natura) si impose un traguardo nuovo e ambizioso, ovvero la calcolabilità – apparentemente illimitata – della natura attraverso leggi naturali.⁷² Solo a partire dal criticismo di Kant – quindi nell'ambito filosofico –, che problematizzò in modo inedito i limiti della conoscenza umana in generale, si sollevò anche la questione esplicita riguardo al limite del pensiero matematico. La matematica si rivela per prima cosa – nello stesso modo come ogni altra scienza – una scienza umana, limitata per questo dalla finitezza dell'uomo stessa, il cui traguardo principale consiste nel dominio dell'infinito. Ciò significa che la matematica è costitutivamente relazionata alla finitezza umana, la quale soltanto è in grado di conferirle un senso. “Poiché solo per un essere finito c'è in genere un senso nel pensare al dominio dell'infinito”⁷³. In questo contesto sono da nominare innanzitutto i testi *Storia della matematica (Geschichte der Mathematik)*⁷⁴ del 1951, *I fondamenti della matematica nello sviluppo storico (Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung)*⁷⁵ del 1954, *Grandezza e limite del pensiero matematico (Größe und Grenze der mathematischen Denkweise)* del 1959. Oltre ciò Becker proseguì le sue indagini relative al calcolo modale pubblicando nel 1951 lo scritto *Introduzione alla logistica, prevalentemente al calcolo modale (Einführung in die Logistik, vorzüglich in den Modalkalkül)*⁷⁶. Nel 1960 Becker pubblicò un saggio importante nella *Gadamer-Festschrift*, dedicato a *L'attualità del pensiero pitagorico (Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken)*⁷⁷, che fu ripubblicato poi nella raccolta di saggi filosofici *Dasein und Dawesen*. Becker sviluppa le sue riflessioni a partire dalla tesi fondamentale dei pitagorici, secondo la quale tutte le cose sono numeri. Le cose, quindi, manifestano una struttura matematicamente esprimibile. Becker sottolinea come

⁷² Tale passaggio si realizzò secondo Becker dapprima nell'astronomia. Essa, infatti, costituisce un campo sperimentale straordinario, poiché i corpi celesti, al contrario dei corpi terrestri, si muovono nello spazio planetario vuoto, cioè comportano immediatamente condizioni sperimentali perfetti. Essi, insomma, sono già presenti come “casi puri” (*reine Fälle*). Cfr. Becker, Oskar, *Größe und Grenze der mathematischen Denkweise*, Karl Alber Verlag, Freiburg, 1959, p. 62.

⁷³ Ivi, p. 159.

⁷⁴ Idem, *Geschichte der Mathematik*, Athenäum Verlag, Bonn, 1951.

⁷⁵ Idem *Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung*, Alber Verlag, Freiburg, 1954.

⁷⁶ Idem, *Einführung in die Logistik, vorzüglich in den Modalkalkül*, Westkulturverlag, Meisenheim/Glan, 1951.

⁷⁷ Idem, *Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960, p. 7-13, ripubblicato poi in *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 127-155 (ci riferiamo qui a questa edizione).

nella musica occidentale i suoni di rilevanza musicale sono determinati secondo rapporti di numeri interi (*ganzzahlige Verhältnisse*).⁷⁸ Solo nell'astrazione è possibile riconoscere i numeri come una compagine all'interno delle cose. Gli scienziati del Seicento adottarono questo pensiero fondamentale dei pitagorici e diedero così un fondamento matematico alle loro osservazioni (p. es. Keplero nell'astronomia). Una tale applicazione immediata della teoria certamente oggi non regge più. E tuttavia "non è da negare, che la scienza naturale esatta, cioè basata sulla matematica, è possibile soltanto, se si fonda su una fede nella struttura 'armonica', matematicamente semplice e trasparente del mondo".⁷⁹ Questa fede degli scienziati nella matematica viene criticata decisamente dal filosofo ermeneuta (Heidegger) a cui rimane estranea la matematica. Egli, infatti, vuole conoscere (non credere) interpretando il mondo secondo la categoria della comprensione. Ma di fronte alla natura il suo domandare rimane senza risposta. La natura si sottrae alla sua comprensione. La tesi fondamentale dei pitagorici, invece, getta un po' di luce sul mistero della natura:

La natura non appare né come *divinium animal* né come *horologium* creato da dio, ma come un cristallo cresciuto.[...] Se si volesse speculare, si potrebbe dire che qui si manifesta la bellezza intelligibile dell'universo.⁸⁰

3. 4 1958: Secondo progetto estetico

Come già notato, Becker ritornò nel 1958 a riflettere sull'estetica nel saggio intitolato *Della natura avventurosa dell'artista e della cauta audacia del filosofo (Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen)*, completando in certo qual modo il suo approccio estetico del 1929. Ovviamente il suo progetto fenomenologico di un'integrazione paraontologica era maturato nel frattempo, cosa che si ripercuoteva innanzitutto al livello concettuale. Questa volta Becker introduce le sue riflessioni citando gli ultimi tre versi della poesia *El Desdichado* di Gérard de Nerval, dei quali offre poi una breve interpretazione filosofica nelle pagine conclusive del saggio. "Et j'ai deux fois vivant traversé

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 130-132., Cfr. *idem*, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre*, in "Archiv für Musikwissenschaft", annata 14, fasc. 3, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1957, pp. 156-164, Pöggeler, Otto, *Von der Mathematik zur Kunst*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., p. 229.

⁷⁹ Becker, Oskar, *Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken*, cit., p. 141, (i passi citati in seguito da questo saggio sono tradotti dall'autrice), Becker si richiama in questo contesto alla teoria dei quanti e alle teorie della relatività di Galilei-Newton e di Einstein.

⁸⁰ *Ivi*, p. 150.

l’Achéron: / Modulant tour a tour sur la lyre d’Orphée / Le sourpirs de la sainte et les cris de la Fée”⁸¹. Ma che legame essenziale Becker intravede tra queste parole poetiche e la propria concezione dell’esistenza estetica, vale a dire dell’esistenza filosofica? Per quanto concerne l’artista, Becker rimane sostanzialmente fedele – sia in senso metodologico, sia riguardo ai riferimenti bibliografici – al suo approccio del 1929, elaborando il materiale di allora alla luce della tensione “iperontologica”⁸² dei principi fondamentali di *Dasein e Dawesen*.⁸³ L’*Erlebnis* estetico si distingue per la sua “fragilità” interna, a causa della quale la ripetibilità dello stesso *Erlebnis* estetico – dello stesso uomo con lo stesso oggetto estetico – non è assicurata (in questo senso l’*Erlebnis* estetico manifesta una “struttura eraclitea”⁸⁴). Becker differenzia intanto due modi contrastanti dell’*Erleben* (nel senso dell’esperienza vissuta), che già accennano alla polarità tra *Sein* e *Wesen*: si tratta da un lato dell’“esperire” (*Erfahren*)⁸⁵, dall’altro lato dell’ “incontrare” (*Begegnen*)⁸⁶. Questa differenza dei modi dell’*Erleben* si chiarisce nel richiamo a delle opere d’arte concrete: “Conosciamo sconvolti la persona ‘storica’ (*geschichtliche Person*) di Rembrandt guardando i suoi ultimi autoritratti – nei quali quasi non lo incontriamo più in carne e ossa (*leibhaft*). Dall’altra parte incontriamo con una presenza travolgente, quasi assillante un adolescente raffigurato in una statua dello stile ‘acerbo (*herben*)’ (ca. 500 a. Cr.) o una kore dell’Acropoli risalente allo stesso periodo”⁸⁷. In questo senso il conoscere appartiene al *Da-sein* storico, mentre l’incontrare è da assegnare al *Da-wesen*. Ancora una volta diventa esplicito il riferimento al *Sistema dell’idealismo trascendentale* di Schelling, il quale scopre nell’opera d’arte il gioco antagonistico e nello stesso tempo l’unione dei due principi fondamentali polarmente contrapposti dell’inconscio

⁸¹ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen in Dasein und Dawesen*, cit., p. 103. La poesia *El Desdichados* di Gérard de Nerval fu pubblicato per la prima volta nel *Mosquetaire* nel 1853. La seconda versione che sostituisce la parola *vivant* con *vainqueur* fa parte della raccolta di poesie intitolata *Les Chimères* in allegato al volume di novelle *Les Filles du Feu* pubblicato nel 1854. Paul Celan – che si richiamò esplicitamente ai lavori filosofici di Oskar Becker (*Der Meridian*) – tradusse la poesia *El Desdichados* in tedesco. Cfr. Paul Celan, *Gesammelte Werke IV*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, p. 809, cfr. inoltre Tedesco, Salvatore, *Il tempo proprio dell’estetico. L’antropologia utopica tra Paul Celan e Oskar Becker*, in Idem, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell’espressione*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine, 2008, pp. 171-182.

⁸² Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen, in Dasein und Dawesen*, cit., p. 107.

⁸³ Becker intreccia le sue osservazioni sull’estetica innanzitutto con i risultati elaborati nel saggio *Para-esistenza, Dasein e Dawesen umano* del 1943.

⁸⁴ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 108.

⁸⁵ Ivi, p. 104.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

(*Bewußtlosen*) e del conscio (*Bewußten*), ovvero di natura e libertà. Il “miracolo” (*Wunder*)⁸⁸ dell’arte, che soltanto il genio artistico può realizzare, si manifesta quindi nell’identificazione totale dei due poli antagonisti, che si rispecchia nell’interpretazione beckeriana dell’*Erlebnis* estetico nella metafora del “ponte” (*Brücke*)⁸⁹ – estremamente fragile – tra la “gettatezza” del *Dasein* e la “portatezza” del *Dawesen*, tra trascendenza e paratrascendenza. Questa tensione polare, che in fondo domina l’esistenza umana in genere, raggiunge solo nel fenomeno estetico il suo punto estremo, laddove si compie nella paradossalità dell’“attimo eterno” l’identificazione assoluta dei principi inconciliabili.

In che modo, però, il filosofo è rapportato ai principi fondamentali di *Sein* e *Wesen*? Se l’artista si è rivelato un avventuriero metafisico tra *Dasein* e *Dawesen*, qual è poi la virtù peculiare del filosofo? L’uomo è sia natura, sia storia; la sua esistenza è collocata per così dire tra natura e storia. Tuttavia è il tratto storico che sembra determinare l’esistenza umana in primo piano: infatti, l’uomo in quanto *Dasein* – il richiamo all’analitica esistenziale di Heidegger è evidente – *ex-siste* nella radura dell’essere, cioè si rivela l’unico essente dotato della facoltà della comprensione di sé e del mondo che lo circonda. In questo senso l’uomo costituisce certo l’apertura dell’essente, ma non affatto il suo centro, il suo fondamento portante. L’uomo è così fondamentalmente “ex-centrico” (*exzentrisch*)⁹⁰ e siccome il filosofo è colui che ama il sapere in modo particolare, egli è caratterizzato da un’ “ex-centricità incompensabile” (*unausgleichbaren Exzentrität*)⁹¹. Il tratto naturale, invece, che contrassegna in ugual modo l’esistenza umana, sottraendosi alla facoltà della comprensione si sposta nel sottofondo. “La natura ama nascondersi”⁹², dice Becker in riferimento a Eraclito. E tuttavia, il carattere enigmatico del tratto naturale esercita un’attrazione peculiare sull’uomo che lo spinge a sondare tale mistero con metodi differenti (p. es. l’analisi matematica, meditazione mistica). In che modo si ripercuote ora questo stato di cose sulla posizione del filosofo? Fu Schelling a riconoscere la vicinanza peculiare tra arte e filosofia:

⁸⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁹ Ivi, p. 113.

⁹⁰ Ivi, p. 117. Anche Helmuth Plessner parla in modo peculiare della “posizione eccentrica” dell’uomo. Cfr. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, De Gruyter, Berlin, 1928.

⁹¹ Ivi, p. 119.

⁹² Ivi, p. 118.

L'intuizione estetica [...] è l'intuizione intellettuale divenuta obiettiva. [...] dunque ciò che il filosofo fa già separare nel primo atto della coscienza, inaccessibile altrimenti per ogni intuizione, viene riflesso dai suoi prodotti [dell'arte] mediante il miracolo dell'arte.⁹³

Ciò che riesce a compiere il genio artistico – l'identità di *Sein* e *Wesen* – non entra nell'ambito delle possibilità del filosofo. Aspirando a conoscere l'essere autentico il filosofo esperisce la sua limitatezza che origina dalla sua “ex-centricità incompensabile”. Sebbene il suo tentativo di conoscere sia condannato di volta in volta a fallire egli non smette mai di domandare. Il filosofo parla pertanto sempre di cose che rimangono in fondo irraggiungibili, vale a dire parla di cose delle quali praticamente non può parlare. In questo senso è audace (*verwegen*). Se è vero che pensare e parlare – in quanto si fondano sul *Logos*⁹⁴ – sono la medesima cosa, ciò significa che ogni discorso (*Rede*) su una cosa implica nello stesso tempo un ritirarsi, un distaccarsi dalla cosa stessa. La sua audacia è quindi un'audacia cauta (*vorsichtige Verwegenheit*). Il filosofo adopera questo ritiro, che di volta in volta lo protegge dall'illusione della raggiungibilità della cosa, con l'aiuto di un “meta-linguaggio” (*Metasprache*)⁹⁵. “Così il filosofo parla del poeta non nel linguaggio del poeta ma in un metalinguaggio del suo linguaggio”⁹⁶. Tuttavia, ogni discorso, anche se è strutturato attraverso più metalinguaggi, esperisce il proprio limite in un ultimo metalinguaggio, cioè quello nel quale effettivamente il discorso si compie. Ma se così stanno le cose, che senso ha la filosofia? Becker trova la risposta a tale domanda “nella sua – peculiare – libertà”⁹⁷. La filosofia, al contrario della scienza e della teologia, infatti, non ha nessun incarico, vale a dire non dipende da nessuno scopo, poiché l'ambizione di conoscere la verità appartiene alla natura umana stessa. Non essendo condizionato da nessuna regola, il discorso del filosofo è caratterizzato da una libertà incomparabile. Il suo compito consiste pertanto nella preservazione di questa libertà, che soltanto rende possibile una conoscenza puramente umana. Mentre questa interpretazione riesce a illuminare certo la posizione del filosofo rispetto al *Sein*, il suo rapporto al *Wesen* rimane piuttosto enigmatico. Becker da soltanto un cenno sfuggente: l'uomo ha una comprensione del *Sein*, che si manifesta nel *ci (Da)* della

⁹³ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus*, Felix Meiner, Hamburg, 1962, pp. 294-295, tr. it. a cura di M. Lo Sacco, riveduta da G. Temerari, Roma-Bari, 1990, p. 299.

⁹⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 119, (i passi citati in seguito da questo saggio sono tradotti dall'autrice).

⁹⁵ Ivi, p. 120.

⁹⁶ *Ibid.*,

⁹⁷ Ivi, p. 122.

radura del *Seins*. Anche il *Wesen* ci presenzia (*west-an*), ha quindi un ci (*Da*), ma esso non è penetrabile attraverso la comprensione. Il suo ci (*Da*) non dipende dall'uomo: "Il ci (*Da*) nel '*Da-wesen*' significa così forse la luce in sé, indipendentemente dal fatto se qualcuno se ne scorge o no".⁹⁸

Rimane da chiarire la domanda sul legame tra queste riflessioni esposte e l'ultima strofa della poesia *El Desdichado* di Gérard de Nerval: "Et j'ai deux fois vivant traversé l'Achéron: / Modulant tour a tour sur la lyre d'Orphée / Le sourpirs de la sainte et les cris de la Fée". Nell'ultima pagina del suo saggio Becker tenta un'interpretazione filosofica di questi versi:⁹⁹ l'uomo è *El Desdichado* (lo sradicato e diseredato), in quanto ex-centrico, è giunto due volte (*deux fois*) vivente (*vivant*) nel paese al di là dell'Achéron, nel regno iperontologico. A vicenda (*tour à tour*) egli da forma (*modulant*) concettuale suonando sulla lira di Orfeo. Ma cosa diviene forma (*Gestalt*) a vicenda? Da una parte i sospiri della santa (*le sourpirs de la sainte*) nei quali Becker intravede il *Dasein* nell'angoscia esistenziale di fronte al niente, dall'altra parte gli urli della fata (*les cris de la Fée*), la creatura che ci presenzia (*da-west*) senza anima, cioè senza ex-sistenza. Essa urla per disperazione, perché ha rischiato di divenire visibile, sorpresa e spoglia, nella sua natura originaria. Ma prima che ciò potesse accadere la fata è sparita nell'aria.

Questi ultimi versi della poesia di Nerval raccontano nell'interpretazione beckeriana l'esperienza del filosofo. La fata compresa come *Dawesen*, infatti, fugge alla sua comprensione. Comunque, a lui è concesso ritornare un'altra volta nel regno oltre l'Achéron, questa volta come artista, come poeta vero che nel suo canto realizza l'identità paradossale di *Dasein* e *Dawesen*.

⁹⁸ Ivi, p. 124.

⁹⁹ Cfr. ivi, p. 126.

II LE ORIGINI DELLA FENOMENOLOGIA “MANTICA” DI OSKAR BECKER: *ESISTENZA MATEMATICA*

Glaubt ihr denn, daß die Wissenschaften entstanden und groß geworden wären, wenn ihnen nicht die Zauberer, Alchimisten, Astrologen und Hexen vorangelaufen wären als Die, welche mit ihren Verheißungen und Vorspiegelungen erst Durst, Hunger und Wohlgeschmack an *verborgenen und verbotenen* Mächten schaffen mußten? Ja, daß unendlich mehr hat verheißen werden müssen, als je erfüllt werden kann, damit überhaupt etwas im Reiche der Erkenntnis sich erfülle?¹⁰⁰

1 1927: *Esistenza matematica – Essere e tempo*

Nel 1927 Becker pubblicò nella stessa edizione (ottavo volume) del *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* – curato da Husserl e Becker stesso – in cui apparve *Essere e tempo (Sein und Zeit)* di Heidegger, il suo libro intitolato *Esistenza matematica. Indagini sulla logica e sull'ontologia dei fenomeni matematici (Mathematische Existenz. Untersuchungen zur Logik und Ontologie mathematischer Phänomene)*. Certamente, tale accoppiamento non fu casuale. In virtù della pubblicazione comune dei lavori dei suoi due principali allievi, infatti, Husserl poté mettere in evidenza il livello raggiunto della ricerca fenomenologica e accentuare la pretesa di originalità della nuova costituzione fenomenologica della filosofia.¹⁰¹ Inoltre i due lavori rappresentarono in un certo senso l'ampiezza degli ambiti scientifici nei quali la ricerca fenomenologica ormai si stava sviluppando. Becker, che con il suo lavoro di abilitazione del 1923 aveva già trattato il campo della geometria¹⁰² e della fisica, si occupò ora anche dell'ambito della matematica e della logica, mentre Heidegger – almeno questo fu la convinzione di Husserl – dischiude l'antropologia e la metafisica per la fenomenologia. La pubblicazione di questi due lavori, insomma, dovette testimoniare in certo qual modo l'organizzazione di vera e propria “scuola” del movimento fenomenologico¹⁰³.

¹⁰⁰ Nietzsche, Friedrich, *Die fröhlichen Wissenschaften*, in *Sämtliche Werke 3*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Deutscher Taschenbuchverlag, München, pp. 538-539.

¹⁰¹ Cfr. Gethmann, Carl Friedrich, *Hermeneutische Phänomenologie und Logischer Intuitionismus. Zu O. Beckers Mathematische Existenz*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaft. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., p. 109.

¹⁰² Cfr. Janich, Peter, *Oskar Becker und die Geometriebegründung*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaft. Zum Werk Oskar Beckers*, cit., pp. 87-108.

¹⁰³ Cfr. Cfr. Gethmann, Carl Friedrich, *Hermeneutische Phänomenologie und Logischer Intuitionismus. Zu O. Beckers Mathematische Existenz*, cit., p. 109.

Se così stanno le cose, come allora si spiega il fatto che *Essere e tempo* appartiene indubbiamente ai libri più determinanti e discussi della filosofia del ventesimo secolo¹⁰⁴, mentre il testo di Becker *Esistenza matematica* non sembra aver suscitato un interesse particolare¹⁰⁵?

Quali sono i motivi per l'apprezzamento così differente dei due lavori? Perché l'opera di Becker cadde in oblio?

In primo luogo bisogna richiamare l'attenzione ai contenuti ed obiettivi del tutto divergenti delle due indagini: con il lavoro *Esistenza matematica*, Becker volle dare un contributo scientifico alla discussione contemporanea sulle questioni fondamentali della matematica. Tuttavia, inserendo il suo approccio di un'ontologia della matematica nel dibattito matematico del suo tempo, esso corse inevitabilmente il rischio di smarrire la sua attualità scientifica alla luce dello sviluppo progressivo della ricerca matematica. Heidegger invece non ebbe ambizione alcuna di confrontarsi criticamente con i tentativi dei suoi colleghi contemporanei che si adoperarono a far risollevar la metafisica, bensì avvertì l'esigenza impellente di mettere tra parentesi tutta la storia della metafisica – la fenomenologia trascendentale di Husserl inclusa¹⁰⁶ – per poter meditare senza pregiudizi, cioè in modo originario, del senso dell'essere. Mentre Becker sottolinea nel suo testo fin dall'inizio e molto chiaramente l'influenza determinante della prospettiva ermeneutica di Heidegger sul proprio approccio di un'ontologia della matematica, Heidegger rimanda in *Essere e tempo* solo una volta – e molto brevemente – a Becker e cioè al suo lavoro di abilitazione sulla geometria del 1923.¹⁰⁷ Pare piuttosto strano, infatti, che Heidegger non abbia citato Becker neanche in quei paragrafi di *Essere e tempo* nei quali egli tocca il campo di ricerca beckeriana, ovvero il dibattito sui fondamenti della matematica tra intuizionismo e formalismo.¹⁰⁸ I due lavori, quindi, rivelano un carattere fondamentalmente diverso non solo per quanto concerne l'oggetto di indagine, ma soprattutto riguardo alla pretesa di validità. Mentre Heidegger intende gettare le basi per un nuovo pensiero (non più metafisico), rompendo in questo modo completamente con la tradizione della filosofia occidentale, l'ontologia della matematica di Becker, che egli fonda

¹⁰⁴ Ormai è uscita già la diciassettesima edizione tedesca di *Sein und Zeit*. Inoltre l'opera fu tradotta in tutte le lingue culturali più importanti del mondo.

¹⁰⁵ Del libro *Mathematische Existenz* di Becker esiste una seconda edizione che risale al 1973. Il libro non fu tradotto in inglese.

¹⁰⁶ Husserl non si rese conto subito del distacco definitivo dalla fenomenologia trascendentale che Heidegger compie in *Essere e tempo*.

¹⁰⁷ Cfr. Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, tr. di P. Chiodi rivisitata da F. Volpi, Longanesi, Milano, 2008, § 24, p. 141, nota 1.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 22, p. 427.

esplicitamente sull'integrazione dei due approcci fenomenologici dei suoi maestri – della fenomenologia trascendentale di Husserl e della fenomenologia ermeneutica di Heidegger –, nasce all'interno della discussione scientifica di allora.

Se oggi il libro *Esistenza matematica* di Becker è considerato arretrato, tale giudizio può pure rivelarsi adeguato riguardo all'elaborazione scientifica proposta innanzitutto nella sua prima parte, ma non certo rispetto alla portata filosofica del suo approccio, che viene in luce nella sua originarietà innanzitutto nella seconda parte, che Becker dedica appunto al “problema filosofico dell'esistenza matematica”.¹⁰⁹ Le considerazioni seguenti, infatti, si concentreranno sulla prospettiva filosofica dell'*Esistenza matematica*, ponendosi l'obiettivo di analizzare accuratamente le categorie determinanti di tale progetto. È mia intenzione mostrare come già in questo lavoro sull'ontologia della matematica del 1927 si presenti la sua concezione fondamentale rispetto alla dinamica antagonista dei due principi costitutivi che contraddistinguono l'esistenza umana – ovvero *Dasein* e *Dawesen* – che Becker congegnava poi nei suoi saggi filosofici. In questo contesto verrà in luce il carattere particolare dei fenomeni la cui comprensione è condizione per un'adeguata valutazione del progetto estetico di Becker, poiché matematica e arte sono intrecciati in modo peculiare.

2 A che un'ontologia della matematica?

L'ontologia della matematica è per Becker la domanda che riguarda “il senso di essere” (*Seinssinn*)¹¹⁰ degli oggetti matematici. Ma perché in genere chiedersi dell'ontologia della matematica?

Nel suo tardo scritto *Grandezza e limite del pensiero matematico (Größe und Grenze der mathematischen Denkweise)*, del 1959, Becker annota:

La finitezza dell'uomo è intrecciata molto strettamente con la struttura propria della matematica. Essa (la finitezza), infatti, è la condizione che in genere rende possibile la matematica. [...] Né Dio, né animale possono fare matematica; di ciò è capace solo l'essere intermedio (*Zwischenwesen*) chiamato uomo.¹¹¹

¹⁰⁹ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., § 6, p. 621, (in passi citati in seguito da questo libro sono tradotti dall'autrice).

¹¹⁰ Ivi, cit., p. 621.

¹¹¹ Becker, Oskar, *Größe und Grenze der mathematischen Denkweise*, Alber, Freiburg/München, 1959, p. 160.

La questione del senso di essere degli oggetti matematici, quindi, appartiene in qualche modo all'esistenza umana. Essa, infatti, ha accompagnato l'uomo continuamente nello svolgersi della storia. Così, i Pitagorici videro nel numero l'essenza (*ousía*) e l'origine (*arché*) di tutte le cose. Ciò che qui emerge come fondamento di ogni essere che, però, rimane nascosto alla superficie – proprio questo si manifesta oggi come esperienza quotidiana. Siamo addirittura invasi da numeri: basta pensare agli orologi, agli orari dei treni, ai numeri di vittime di un attentato terroristico, codici fiscali, chilometri orari, ecc.. In altre parole, un vortice di numeri determina la nostra vita quotidiana. Sembra pertanto che la prospettiva strutturale della matematica, quale base dell'elaborazione moderna dei dati eseguita dai computer, abbia portato alla superficie proprio ciò che i Pitagorici pensarono come il principio più profondo.¹¹²

Per Platone, invece, la matematica testimonia l'esistenza di un ambito di conoscenza imperitura, completamente indipendente dall'esperienza. Gli oggetti matematici costituiscono per così dire un terzo ambito di verità che si colloca nel frammezzo delle cose sensibili e le idee. Mentre gli oggetti matematici, tuttavia, si distinguono dalle idee – delle quali ogni idea esiste solo una volta – per la loro presenza multipla, gli oggetti matematici condividono con loro il carattere incommutabile ed eterno.¹¹³ In questo senso la matematica viene in luce proprio come ciò che si sottrae ai cambiamenti del mondo storico. Le verità matematiche, insomma, appaiono – con le parole di Leibniz – “valide in ogni mondo possibile”.

Perciò non pare adeguato parlare di *un'ontologia* della matematica. Bisogna parlare piuttosto di una storia dell'ontologia della matematica nella quale si ripresenta di volta in volta una tensione peculiare. L'opera *Esistenza matematica*, attraverso la quale Becker divenne indubbiamente una parte di tale storia, non si esaurisce affatto nella presa di posizione riguardo al dibattito sui fondamenti della matematica tra formalismo e intuizionismo: Becker, infatti, richiama l'attenzione sul fatto che ogni ontologia della matematica si manifesta come specchio fedele della rispettiva visione fondamentale del mondo, come determinazione del rapporto di Dio e mondo, di pensiero e realtà spazio-temporale, di finitezza e infinitezza e di temporalità ed eternità.¹¹⁴ Si tratta, insomma, della tensione tra una matematica divina e una matematica completamente umana che di volta in volta riappare nel corso della storia dello

¹¹² Cfr. Poser, Hans, *Ontologie der Mathematik im Anschluß an Oskar Becker*, V. Peckhaus (a cura di) *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink, München, 2005, p. 159.

¹¹³ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., pp. 686-687.

¹¹⁴ Cfr. Poser, Hans, *Ontologie der Mathematik im Anschluß an Oskar Becker*, cit., p. 60.

spirito. Tale tensione determina la contrapposizione incolmabile riguardo alla concezione del modo di essere degli oggetti matematici di Platone e Aristotele. Mentre per Platone essi si rivelano indipendenti, portando il proprio principio entro sé, e quindi superiori all'essere fisico, per Aristotele essi emergono come un prodotto di astrazione che di per sé non esiste.¹¹⁵ Una contrapposizione analoga si mostra confrontando le concezioni di Leibniz e Kant. Al sistema delle monadi, in virtù del quale Leibniz riesce ad avvicinarsi a Dio, Kant contrappone la trascendenza assoluta di Dio, ovvero la limitatezza costitutiva della facoltà conoscitiva dell'uomo che in quanto creatura non dispone della facoltà creativa. Dio e uomo sono separati da un abisso insormontabile. Infine sia menzionato l'antagonismo tra intuizionismo e formalismo con il quale Becker apre la sua riflessione sull'ontologia della matematica in *Esistenza matematica*. Mentre Hilbert (formalismo assiomatico) lavora con grandezze (*Größen*) transfinito nel richiamo al principio dell'assenza di contraddizione (*Widerspruchsfreiheit*), riuscendo in tal modo a mantenere l'eredità di Cantor, Brouwer (intuizionismo) riporta la questione riguardo all'esistenza matematica nella dimensione della decidibilità immediata (fattuale)¹¹⁶.

3 Il dibattito sui fondamenti della matematica tra Intuizionismo e Formalismo

3.1 Punto di partenza scientifico

Negli anni settanta del diciannovesimo secolo gli sforzi persistenti di fondare l'analisi superiore (*höhere Analysis*) con lo stesso rigore della matematica elementare parvero finalmente fruttare (Cantor, Dedekind, Meray, Weierstraß). Sostenuto da tale successo si procedette con il tentativo di fondare la teoria dei numeri naturali (*Lehre von den natürlichen Zahlen*) in stretto rapporto alla teoria degli insiemi infiniti (*Lehre von den unendlichen Mengen*), a sua volta su una logica formale adeguatamente allargata (Frege, Russell).¹¹⁷ Tale progetto, tuttavia, fallì, quando furono scoperte le così dette “antinomie della teoria degli insiemi” (Burali-Forti, Russell, ecc.). Sebbene siano stati intrapresi diversi tentativi di porre rimedio alle contraddizioni emergenti (Russell, Frege, ecc.), la fiducia in una possibile fondazione puramente logica della matematica nella sua totalità sembrò ormai infranta.¹¹⁸ Questa breve descrizione manifesta – sebbene in modo approssimativo – la situazione

¹¹⁵ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 694.

¹¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 446.

¹¹⁷ Cfr. *ibid.*

¹¹⁸ Cfr. *ibid.*

scientifico di partenza che fece scattare il dibattito sui fondamenti della matematica tra intuizionismo (Brouwer, Weyl) e formalismo assiomatico (Hilbert), dal quale Becker sviluppa la sua osservazione scientifico-filosofica nel libro *Esistenza matematica*.

3.2 *Intuizionismo: un oggetto matematico esiste, se il suo modo di essere è decidibile*

L'intuizionismo accentua, come fa capire già il nome, il ruolo dell'intuizione (*Anschauung*) – il richiamo a Kant è evidente – compresa come “certezza immediata [...], nella quale ci sono dati i fatti fondamentali dell'aritmetica e del calcolo combinatorio”.¹¹⁹ Bisogna quindi risalire alle ‘cose stesse’ senza basarsi su mere supposizioni che ricevono solo in virtù della scienza contemporanea una legittimazione tardiva. Così, anche la matematica – in quanto attività sintetica del pensiero conoscitivo umano – deve interrogarsi criticamente sulle condizioni che rendono possibile una conoscenza matematica concreta. Pertanto non stupisce che il campo di indagine prediletto dall'intuizionismo sia rappresentato dai fenomeni matematici che sono relazionati all'infinito. Secondo la concezione intuizionista l'infinito si rivela accessibile soltanto in base al fenomeno della sequenza infinita (*endlose Folge*) “che non è, ma diventa”¹²⁰. Si tratta, infatti, di scoprire le loro proprietà peculiari. Si possono distinguere principalmente due tipi di sequenze infinite: la sequenza regolare (*gesetzmäßige Folge*), il cui esempio più semplice (l'archetipo) è costituito dalla serie (*Reihe*) dei numeri naturali 1, 2, 3, 4, ... e la sequenza libera (*frei werdende Wahlfolge*) nella quale i singoli numeri – uno dopo l'altro – sono selezionati arbitrariamente (p. es. 1, 6, 28, 3, 9, 11, ...). Mentre la serie regolare rinvia all'“infinito potenziale” (*potenziell Unendliche*), che si rivela come unica forma dell'infinito ammessa dall'intuizionismo,¹²¹ in quanto esiste la possibilità di enunciare nell'adesso immediato qualcosa riguardo al suo divenire futuro, le cose stanno diversamente nel caso della sequenza libera. Siccome è assolutamente incerto in che modo la sequenza libera proseguirà (se non si scoprono nel corso dello svolgersi della serie delle leggi peculiari), non è legittimo esprimere un giudizio sul suo sviluppo futuro. Da ciò risulta “che la sequenza del secondo tipo non è pensabile senza la temporalità”¹²². Naturalmente anche la sequenza regolare non è propriamente acronica, ma tutte le affermazioni possibili sono

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 447.

¹²⁰ Cfr. *ibid.*

¹²¹ Il concetto dell'“infinito potenziale” ha la sua origine nella filosofia aristotelica (*Fisica III*). L'intuizionismo non ammette invece il concetto dell'“infinito attuale” che, al contrario dell' “infinito potenziale” non diventa, ma è, cioè è dato – come insieme – nel qui ed adesso.

¹²² Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 449.

indipendenti da un momento specifico nel tempo. Per il secondo tipo di sequenza (sequenza libera) insorgono pertanto alcune peculiarità riguardo alla possibilità di giudizi logici, che si rivelano p. es. nella considerazione del principio del terzo escluso (*Satz vom ausgeschlossenen Dritten*)¹²³, sul quale è basato il metodo della dimostrazione indiretta (*indirektes Beweisverfahren*). Tutte queste osservazioni rimandano, quindi, chiaramente alla centralità del criterio della “decidibilità” (*Entscheidbarkeit*):

Il punto di vista intuizionista di fronte alla questione della decidibilità è quello che, se una questione aritmetica è effettivamente indecisa al momento, non si può fare nessuna affermazione scientifica sulla possibilità o impossibilità di giungere mai alla sua decisione.¹²⁴

Tale concezione che accentua la limitatezza della decidibilità in base alla finitezza umana, che appunto nega all’uomo la possibilità di prevedere il divenire indeterminato dell’infinito, comporta inevitabilmente alcune restrizioni per quanto concerne l’applicabilità di dimostrazioni matematiche e la definizione di concetti e oggetti matematici¹²⁵. L’intera analisi che origina dal concetto del numero reale esige in fondo una nuova fondazione sorretta da un metodo di dimostrazione diverso. A parte numerose restrizioni, però, la concezione intuizionista dischiude anche una nuova teoria del continuum in quanto “medium del divenire libero” (*Medium freien Werdens*)¹²⁶, che rende possibile la rivelazione graduale (e fattuale) del continuum nel quale non esistono dei punti, come nella concezione atomistica del continuum (Cantor).

¹²³ Il principio del terzo escluso afferma che nella presenza di due giudizi contraddittoriamente contrapposti, uno deve essere vero e l’altro falso. Una terza possibilità non c’è. Pertanto pare sospesa la validità di tale principio riguardo alle sequenze libere, considerando i giudizi seguenti,

1. Nella sequenza S c’è un numero con la proprietà P,
2. Tutti i numeri della sequenza S hanno la proprietà P,

in quanto la formazione formale del contrario contraddittorio di entrambi i giudizi non è oggettivamente significativo. Dai giudizi contrapposti contraddittoriamente,

1. Non c’è nella sequenza S un numero con la proprietà P,
2. Non tutti i numeri della sequenza S hanno la proprietà P,

infatti, non risulta un senso netto, poiché è assolutamente impossibile prevedere lo sviluppo progressivo di una sequenza libera.

¹²⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 452.

¹²⁵ In questo senso non è ammesso p. es. il concetto della totalità di tutte le sequenze (di numeri) possibili e con questo è eliminata anche la possibilità di formare l’insieme delle frazioni duali e decimali tra 0 e 1 o l’insieme dei numeri trascendenti tra 0 e 1. Risulta insostenibile anche il concetto della funzione arbitraria reale come la definizione del continuum lineare di Cantor. Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 452.

¹²⁶ Cfr. *ivi*, p. 453.

3. 3 *Formalismo: un oggetto matematico esiste, se è fondato sul criterio dell'assenza di contraddizione*¹²⁷

È facile capire che le restrizioni della rivoluzione intuizionista non furono accolte con braccia aperte dai matematici devoti alla tradizione di Cantor, pronti a difendere tale eredità. Uno di questi avversari dichiarati dell'intuizionismo fu Hilbert, rappresentante eccellente del formalismo assiomatico. Avendo abbozzato alcune questioni essenziali dell'intuizionismo, si tratta ora di presentare a grandi linee la posizione del formalismo di Hilbert. Quest'ultimo, come tanti suoi colleghi, perseguì il traguardo di fondare la matematica su un sistema necessariamente formale di assiomi. È importante sottolineare che Hilbert distingue due specie di matematica: da una parte egli individua la matematica "formale", la matematica propria e superiore basata su assiomi. Dall'altra parte c'è la matematica "contenutistica" (che egli denomina anche "metamatematica") che non è fondata a sua volta su assiomi, ma su constatazioni di certi fatti fondamentali; il campo attivo della "metamatematica" si limita al finito.¹²⁸ Qual è il motivo per questa distinzione?

Per la fondazione della matematica formale (superiore) Hilbert necessita di una teoria di dimostrazione (*Beweistheorie*) "che concepisce ogni dimostrazione matematica stessa come costruzione matematica (*mathematisches Gebilde*), costituita di un numero finito di segni ordinati e raggruppati in un certo modo".¹²⁹ Ciò significa che per Hilbert una dimostrazione matematica, in quanto "costruzione finita" (*endliches Gebilde*)¹³⁰, risulta completamente controllabile, proprio perché la "metamatematica" (della logica formale finita, aritmetica, calcolo combinatorio) non crea delle difficoltà matematiche. Questo stato di cose comporta ora la possibilità peculiare di impostare la dimostrazione della matematica formale in modo tale che l'immagine della dimostrazione attraverso formule non conduca ad un'affermazione contraddittoria. Con ciò è raggiunto un traguardo decisivo: quegli assiomi e concetti della matematica formale non potranno mai risultare contraddittori a causa delle deduzioni logiche applicate e non si mostra neanche l'esigenza di comprendere il loro contenuto concreto

¹²⁷ Nel 1929 Husserl pubblica nel *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* X il suo testo *Logica formale e trascendentale (Formale und transzendente Logik)*. Nell'appendice del testo Becker ha la parola riguardo alla tautologia nel senso della logistica ricollegandosi al discorso svolto da Husserl nei §§ 14-18 che appunto girano intorno alla logica dell'assenza di contraddizione (Cfr. appendice III, § 4 *Bemerkungen über Tautologie im Sinne der Logistik*, p. 296-298).

¹²⁸ La matematica contenutistica, infatti, è conciliabile con la concezione intuizionista.

¹²⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 454.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, *ibid.*

(*sachlich*).¹³¹ Una tale dimostrazione, insomma, non pretende una verifica della sua verità concreta (*sachlich*). In questo modo è permesso di dimostrare l'assenza di contraddizione (*Widerspruchsfreiheit*) anche di quei sistemi di assiomi la cui portata oltrepassa nettamente l'intelletto (*Verstand*) umano finito, come p. es. il transfinito.¹³² Hilbert esprime la sua concezione in una lettera a Frege con le parole seguenti:

Se gli assiomi posti in modo arbitrario non si contraddicono con tutte le conseguenze, allora essi sono veri, allora esistono le cose definite mediante gli assiomi. Questo è per me il criterio della verità e dell'esistenza.¹³³

Il formalismo di Hilbert riesce così ad allargare decisamente il dominio della matematica – rispetto alla concezione intuizionista – che include ora tutte le strutture formali in generale, poiché insiemi attuali-infiniti, numeri ordinari transfiniti e dimostrazioni indirette non si rivelano affatto come limite. Tuttavia è importante richiamare l'attenzione sulla fondamentale distinzione tra l'immagine formale delle dimostrazioni aritmetiche come oggetto della teoria (dalla quale origina la concezione dell'esistenza matematica) e il contenuto concreto (*sachlich*), cioè il pensiero della verità concreta del formalismo.

4 Compimento vissuto (*lebendiger Vollzug*): tra Husserl e Heidegger

Già nella premessa di *Esistenza matematica* Becker si schiera chiaramente dalla parte dell'intuizionismo di Brouwer:

Il risultato (delle indagini) opta per l'intuizionismo e la sua matematica 'oggettiva' (*sachlich*), la quale solamente scopre fenomeni reali che sono accessibili all'intuizione originaria (*originär*) e adeguata, e capace dell'interpretazione esistenziale.¹³⁴

Con questa presa di posizione Becker pone la sua riflessione nettamente nella cornice degli approcci fenomenologici dei suoi maestri: della fenomenologia trascendentale di Husserl ("accessibili all'intuizione originaria ed adeguata") e della fenomenologia ermeneutica di

¹³¹ Cfr. *ivi*, *ibid.*

¹³² Tale teoria di dimostrazione è basata sui metodi di sostituzione e deduzione. Cfr. *ivi*, p. 455.

¹³³ Frege, Gottlob, *Gottlob Freges Briefwechsel mit D. Hilbert, E. Husserl, B. Russell*, a cura di G. Gabriel, F. Kambartel, C. Thiel, Meiner Verlag, Hamburg, 1980, p.12, tr. it. mia.

¹³⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 442.

Heidegger (“capaci dell’interpretazione ermeneutica”). È in primo luogo l’influenza intellettuale di Husserl che Becker sottolinea:

Come ogni lavoro fenomenologico, anche quello presente è in obbligo in primo luogo nei confronti dell’ampiezza metodica e contenutistica delle ricerche fondamentali di Husserl (che purtroppo sono pubblicate solo parzialmente).¹³⁵

Alcune righe più sotto Becker esprime il suo apprezzamento nei confronti di Heidegger: “Per le parti ermeneutiche, cioè essenzialmente ontologiche [...] la mia gratitudine spetta alle ricerche rivoluzionarie di Heidegger.”¹³⁶

Da queste affermazioni si può dedurre chiaramente che per Becker gli approcci fenomenologici di Husserl e Heidegger si rivelano essenzialmente conciliabili. In questo senso egli osserva verso la fine di *Esistenza matematica*:

Il passaggio dalla fenomenologia ‘formale’ (Husserl) alla fenomenologia ‘ermeneutica’ (Heidegger) consiste, quindi, in un accentuarsi della ‘coscienza pura’ nell’ ‘esserci storico’; ciò significa un restringimento, ma anche una concretizzazione.¹³⁷

Becker è d’accordo con Husserl (quello delle *Ricerche logiche* e delle *Idee*) che la matematica è innanzitutto una faccenda umana, poiché il pensiero umano produce i numeri, la coscienza umana compie la sintesi da elementi ad un insieme e il pensiero umano cerca di afferrare una certa successione attraverso leggi finite a causa della sua finitezza fondamentale.¹³⁸ Kant fu il primo a intravedere la necessità di ricondurre la conoscenza umana, di conseguenza anche la conoscenza matematica, alla costituzione fondamentale del soggetto. Tuttavia, la sua riconduzione si fermò al soggetto trascendentale. Becker va decisamente oltre: egli, infatti, pretende ricondurre la conoscenza matematica alla vita umana effettiva. Per poter compiere questo passo Becker si basa sia su Husserl, sia su Heidegger e cioè attraverso il riferimento a “quel principio ‘idealistico’ della dimostrabilità (*Ausweisbarkeit*) e parzialmente anche alla sua accentuazione concreta nel senso della fenomenologia ermeneutica (l’ ‘esserci’ umano-

¹³⁵ Ivi, p. 444.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Ivi, p. 755.

¹³⁸ Cfr. Poser, Hans, *Ontologie der Mathematik im Anschluß an Oskar Becker*, cit., p. 66.

storico è l' 'essere trascendentale')".¹³⁹ Sia per Husserl, sia per Becker, infatti, il criterio dell' "assenza di contraddizione" (*Widerspruchsfreiheit*) proprio del formalismo si rivela privo di significato (di un significato essenziale), poiché esso produce soltanto delle possibilità vuote cioè "per principio non è mai accessibile intuitivamente."¹⁴⁰ Se, però, solo l'intuizione originaria (*originäre Intuition*) riempita è in grado di fondare l'essere vero (reale), quelle possibilità vuote non possono mai concretizzarsi effettivamente in nessun luogo. Pertanto esistono solo quei fenomeni che possono costituirsi nella coscienza pura, e il concetto della 'coscienza pura' significa concretamente "che tutti i modi di coscienza pensabili sono collegati nel caso ideale continuativamente e quindi possono essere ottenuti dai modi di coscienza – noti a noi uomini in quanto fattuali – attraverso la variazione *ideale* (sebbene non sempre realmente possibile)".¹⁴¹ Se l'accesso ai fenomeni, tuttavia, è fondato sulla vita (esserci) fattuale, in che modo si ripercuotono poi tali osservazioni sui fenomeni matematici, vale a dire in che modo si compie concretamente l'accesso fenomenologico all'ontologia degli oggetti matematici?

La risposta è ovvia: nella matematica stessa che in quanto *mathesis* indica "la vita nel compimento di considerazioni matematiche".¹⁴² In questo senso la domanda relativa all'ontologia degli oggetti matematici pone in primo piano il pensiero matematico come "compimento vissuto (*lebendig*)"¹⁴³, ovvero come *noesis*. La matematica opera con numeri, insiemi, funzioni che non sono materiali (*sachhaltig*) in senso vero e proprio, ma sono comunque "cose", sebbene in senso indiretto, che presentano delle proprietà peculiari afferrabili soltanto mediante l'"intuizione categoriale" e non mediante l'"intuizione sensibile".¹⁴⁴ Ricorrendo alla "teoria del giudizio" (*Urteilslehre*) di Husserl (elaborata nella VI. ricerca), Becker viene a parlare dell'"intuizione categoriale":¹⁴⁵ "Affinché un giudizio possa essere pronunciato con l'evidenza che corrisponde alle pretese della ragione logica, esso (il giudizio) deve basarsi su uno stato di cose che è giunto all'evidenza attraverso l'intuizione

¹³⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 755.

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 753.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 754.

¹⁴² *Ivi*, p. 759.

¹⁴³ *Ivi*, p. 760.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 632.

¹⁴⁵ Becker si riferisce alla "teoria del giudizio" di Husserl nella prima parte del § 4 dell'*Esistenza matematica* dedicato all'interpretazione della tesi della non-validità del principio del terzo escluso rispetto a certi fenomeni transfiniti.

categoriale adempita”.¹⁴⁶ Gli oggetti matematici (numeri, insiemi, funzioni, ecc.) possono essere adempiti di senso in virtù dell’“intuizione categoriale” che si distingue dall’“intuizione sensibile” per il fatto che qui l’accento è posto decisamente sul ruolo dominante della *noesis* nei confronti del *noema*. In questo senso un fenomeno matematico si rivela primariamente come ‘fenomeno di riferimento’ (*Bezugsphänomen*) che dà la massima importanza ontica al compimento di questo riferimento (*Bezug*) nel modo concreto della vita dell’esserci nel quale solamente può essere vissuto.¹⁴⁷ “L’attività sintetica ‘produce’ in un certo senso ‘gli oggetti matematici di livello superiore’”.¹⁴⁸

Becker introduce la tematica del ‘fenomeno di riferimento’, che discute poi in particolar modo riportando l’esempio della “riflessione di parentesi” (*Parenthesen-Reflexion*), rimandando ancora una volta esplicitamente a Husserl:

Il pensiero dell’iterazione della riflessione come dell’iterazione in generale gioca un ruolo da non trascurare nelle *Idee per una fenomenologia pura (Ideen zu einer reine Phänomenologie)*. È anche già presente il concetto della ‘caratteristica dei gradi’ (*Stufencharakteristik*), una specie di ‘indice attraverso il quale ciò che è caratterizzato volta per volta si manifesta come appartenente ad un grado (*Stufe*)’.¹⁴⁹

Pur avanzando con il concetto della “caratteristica dei gradi” nell’ambito del transfinito, Husserl tuttavia non riesce ad offrire un esempio concreto, fattuale. Intanto esiste un esempio concreto per un tale progresso transfinito, e cioè la “riflessione di parentesi” (*Parenthesenreflexion*). In questo contesto Becker fa notare che l’espressione *Parenthesenreflexion* risale a Karl Löwith che tematizzò tale fenomeno nella sua tesi di dissertazione su Nietzsche del 1923 (*Auslegung von Nietzsches Selbstinterpretationen und von Nietzsches Interpretationen*) accostandosi al racconto *Memorie dal sottosuolo* di Fjodor Dostojewskij¹⁵⁰:

¹⁴⁶ Ivi, p. 498, tr. it., mia. In questo contesto Becker cita un passo delle ricerche logiche nel quale Husserl riflette sulla possibilità del ‘non-adempimento’ (*Enttäuschung*) che si rivela allo stesso modo come ‘adempimento, una forma della sintesi della conoscenza, e cioè la sintesi del conflitto (*Widerstreit*) come non-corrispondenza di intenzionalità e intuizione. (*Logische Untersuchungen. Elemente einer phänomenologischen Aufklärung*, II/2, VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, sesta edizione, 1993, primo capitolo, § 11.).

¹⁴⁷ Cfr. ivi, p. 760.

¹⁴⁸ Ivi, p. 634.

¹⁴⁹ Ivi, p. 541.

¹⁵⁰ Becker si riferisce, per dire il vero, ad un racconto di Dostojewskij intitolato (in tedesco) *Die Stimme aus dem Untergrund*, che però non esiste. È evidente, però, che lui possa intendere soltanto il breve romanzo *Zapiski iz podpol’ja*, pubblicato la prima volta nel 1864 nella rivista “Epocha”, nella traduzione tedesca, *Aufzeichnungen*

In questo racconto è presentata una specie di autoconversazione di un uomo in dubbio con sé stesso, che riflette di sé stesso e di tutte le esternazioni della sua vita fattuale. Anche il fatto che egli pensa in questo modo infuocato di sé stesso è un oggetto del suo pensiero. In più, che egli medita anche di questa sua riflessione e che ha la possibilità di meditare diventa il tema della riflessione ulteriore.¹⁵¹

Ma proprio in quanto il senso di riferimento (*Bezugssinn*) giunge al centro dell'attenzione, mentre il riferimento singolare non è tematizzato, accade una specie di neutralizzazione che permette di considerare la varietà dei riferimenti e i riferimenti dei riferimenti come fenomeno ontico (il senso di riferimento stesso diventa per così dire oggetto, *noema* della *noesis*), sebbene i riferimenti giungano alla fatticità soltanto attraverso il compimento.¹⁵² Una tale riflessione ripetuta, quindi, non è inventata “a scopo di dimostrazione di certe e complicate possibilità strutturali della coscienza, ma origina dal motivo effettivo (*lebendig*) di fuggire di fronte all'abissalità (*Bodenlosigkeit*) e al vuoto del proprio esserci, di trovare sostegno interno attraverso una franca e spietata automeditazione (*Selbstbesinnung*)”.¹⁵³ Il processo transfinito non si esaurisce in una dimostrazione formal-fenomenologica, bensì si manifesta in certo qual modo capace di una vera, concreta interpretazione ermeneutica. E proprio qui sta il punto centrale: il riferimento come tale non è mai indipendente in senso ontico, poiché esso diventa reale (quindi esiste effettivamente) soltanto in virtù del compimento (*Vollzug*). Ciò significa che “fenomeni veri (‘esistenti’) matematici ‘sono’ soltanto nelle sintassi che possono essere realmente compiuti”¹⁵⁴. Così è facile capire che Becker si schieri dalla parte dell'intuizionismo, poiché esso pretende in fondo la stessa cosa: un oggetto matematico esiste, se il suo modo di essere è decidibile. Gli assiomi transfiniti di Hilbert, invece, rivelandosi delle vuote deduzioni senza fondamento fattuale, non soddisfano quest'esigenza.

La questione del processo transfinito – solo in apparenza un fenomeno puramente matematico – tocca in questo modo i concetti fondamentali dell'ermeneutica della fatticità di Heidegger, come la “gettatezza” (*Geworfenheit*) e la “deiezione” (*Verfallen*) dell'esserci.¹⁵⁵ Così sembra rilevarsi proprio nell'esempio della “riflessione di parentesi” quel “passaggio dalla

aus dem Kellerloch [Untergrund], tr. ted. A cura di Svetlana Geier, Reclam: Stuttgart (1984), tr. it. a cura di Alfredo Polledro, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino, 2005.

¹⁵¹ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 54. Ha luogo, quindi, realmente una riflessione di un processo infinito, una riflessione ω^{esimo} grado.

¹⁵² Cfr. Poser, Hans, *Ontologie der Mathematik im Anschluß an Oskar Becker*, cit., p. 68.

¹⁵³ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 543.

¹⁵⁴ Ivi, p. 635.

¹⁵⁵ Cfr. ivi, p. 757.

fenomenologia ‘formale’ (Husserl) alla fenomenologia ‘ermeneutica’ (Heidegger)” ovvero l’ “accentuarsi della ‘coscienza pura’ nell’ ‘esserci storico’”.¹⁵⁶

5 L’influenza dell’ontologia esistenziale di Heidegger

5.1 Concezione antropologica – concezione assoluta

Anzitutto bisogna menzionare uno stato di fatto non marginale: già nella premessa di *Esistenza matematica* Becker mette in chiaro che egli in fase di stesura del libro non poté ricorrere ancora all’ampiezza delle ricerche ontologiche di Heidegger presentate in *Essere e tempo*.¹⁵⁷ Questa dichiarazione non stupisce alla luce del fatto che sia *Essere e tempo*, sia *Esistenza matematica* furono pubblicati nella stessa edizione del *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, nel 1927. Inoltre Heidegger scrisse *Essere e tempo* negli anni che trascorse a Marburg (1923-1927), mentre Becker lavorò come assistente di Husserl a Freiburg. “Tuttavia”, così riferisce Becker, aggiunse “in un secondo momento alcuni pochi rimandi singolari a *Essere e tempo* per facilitare la comprensione del lettore”.¹⁵⁸ Da ciò si può dedurre che Becker ebbe accesso al testo stampato di *Essere e tempo* al momento della redazione finale di *Esistenza matematica*. Più determinante, però, del testo *Essere e tempo* si rivela l’influenza delle “lezioni ed esercizi (*Übungen*) della sua attività di docente (*Lehrtätigkeit*) dal 1919 al 1923 a Freiburg”.¹⁵⁹

Becker accentua in particolar modo l’importanza di un discorso che Heidegger tenne a Marburg nell’aprile del 1924, intitolato *Il concetto del tempo (Der Begriff der Zeit)*¹⁶⁰ per la sua analisi della temporalità. Tutte queste indicazioni, quindi, mettono in evidenza molto chiaramente la centralità dell’orizzonte della fenomenologia ermeneutica di Heidegger per la meditazione ontologica sull’esistenza matematica di Becker.

Che significa in genere ontologia?

Secondo Becker il concetto di “ontologia” non intende né “la scienza generale dell’essere e delle sue possibilità nel senso della filosofia razionalistica del diciassettesimo e diciottesimo

¹⁵⁶ Ivi, p. 755.

¹⁵⁷ Cfr. ivi, p. 444.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Becker annota che egli dispose di appunti del discorso di Heidegger su *Der Begriff der Zeit* (ancora non esisteva una pubblicazione di tale testo) ai quali fa riferimento, quando cita Heidegger. Cfr. ivi, nota 3), pp. 660-661. Nel frattempo il testo è stato pubblicato: Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995, tr. it. a cura di F. Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998.

secolo”, né “la scienza eidetica degli oggetti trascendentali nel senso del linguaggio fenomenologico usato finora”, bensì la “ermeneutica della fatticità”, e quindi “l’interpretazione (esplicazione interpretante) della vita storica effettiva in quanto fattuale e essente-ci storica (*geschichtlich daseiend*), orientata verso il modo del suo esser-ci”.¹⁶¹ L’ontologia, insomma, domanda del “senso di essere” (*Seinssinn*), cioè del senso della fatticità stessa come tale. Secondo Becker al “senso di essere” corrisponde il concetto di “essenza” (*Wesen*), però soltanto se ‘essenza’ rinvia al significato del concetto greco di *ousía* e non ai significati dei concetti *eidós* e *idea*, poiché “*eidós* significa originariamente [...] ‘aspetto’ (*Aussehen*) e mantiene il tratto oculare anche nell’uso metaforico”.¹⁶² Con ciò Becker si discosta decisamente dalla concezione trascendental-fenomenologica di Husserl che invece intende risalire attraverso la ‘riduzione eidetica’ proprio alle *eide*.¹⁶³ La questione dell’ontologia della matematica diventa dunque la questione del “senso di essere” (*Seinssinn*) della matematica. “Che senso ha la scienza matematica, compresa come una modalità della vita fattuale? [...] Che motivo fattuale, radicato nel senso della fatticità stessa c’è per la comparsa e lo sviluppo della ricerca matematica?”¹⁶⁴ E più concretamente, che significato fattuale ha il dibattito sul concetto dell’esistenza matematica tra intuizionismo e formalismo? L’intuizionismo si richiama al criterio della decidibilità il quale soltanto può assicurare (dimostrare) la verità (reale) dei fenomeni matematici, mentre il formalismo garantisce l’assenza di contraddizione di un sistema di assiomi in virtù del metodo della deduzione. Secondo Becker l’antagonismo di intuizionismo e formalismo, infatti, racchiude il significato profondo “della contrapposizione fondamentale filosofica della concezione ‘antropologica’ e della concezione ‘assoluta’ della conoscenza (scienza) e in fondo della vita stessa (in quanto realtà autentica)”.¹⁶⁵ La concezione fondamentale antropologica pone l’uomo in quanto esserci effettivo (la vita propria di ogni singolo esserci rispettivo) al centro della problematica filosofica, poiché soltanto attraverso l’uomo ogni altro essente nel mondo diventa significativo. In questa prospettiva l’uomo si manifesta in certo qual modo il vero fondamento ontico, anche per la matematica. La concezione fondamentale assoluta per contro parte dal presupposto che il mondo, la totalità (l’universo) dell’essere esista di per sé, dotato di certe

¹⁶¹ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 621.

¹⁶² Ivi, p. 622.

¹⁶³ In *Mathematische Existenz* Becker segue evidentemente Heidegger riguardo alla concezione del *Wesen*. Già pochi anni dopo egli svilupperà una propria concezione del *Wesen* che lo pone in netto contrasto a Heidegger. Avremo modo di vedere come Becker fonda il suo approccio proprio sul concetto dell’*eidós*.

¹⁶⁴ Ivi, p. 622.

¹⁶⁵ Ivi, p. 625.

strutture regolari, “che ubbidiscono a certe leggi formali generali a seconda della propria natura (*wesensmäßig*)”.¹⁶⁶ In questa prospettiva l’uomo assume un ruolo solo marginale, per non dire insignificante.

Secondo la concezione antropologica (che è essenzialmente storica) l’uomo possiede la facoltà eccellente di esperire, cioè di conoscere il mondo (non certo nella maniera dell’empirismo natural-scientifico). L’uomo dunque non sta di fronte alle cose del mondo come se fossero degli oggetti indifferenti (ob-stanti), bensì essendo immesso nel mondo l’uomo è sempre circondato dal mondo (*Umwelt*) che gli appare come fenomeno. In questo contesto Becker annota che si può constatare una certa analogia con la concezione dell’idealismo trascendentale nel quale, però, la vita fattuale subisce “una modificazione astraente” (*abstrahierende Modifikation*)¹⁶⁷, apparendo soltanto nella forma attenuata della “coscienza pura” la quale considera il mondo esclusivamente nell’orizzonte “del puro riferimento intenzionale” (del suo mero essere puntato su).¹⁶⁸ L’io puro si mostra solo come un centro ideale e non come esserci storico concreto. Il riferimento intenzionale, insomma, è solo realizzato, ma non vissuto (*lebendig*). Il riferimento fondamentale dell’esserci storico, invece, è fondato sulla cura (*Sorge*). L’aver cura (*Sorgen*) si manifesta come atteggiamento fondamentale dell’esserci concreto fattuale e caratterizza così il modo peculiare del suo essere-nel-mondo. Per questo motivo si rivelano superflui i concetti della conoscenza pura e dell’io puro, poiché in questa prospettiva ermeneutica la questione di un mondo trascendentale non si pone più. Non si tratta quindi di risalire al vero essere delle cose nel senso della riduzione eidetica, perché le cose del mondo appaiono come le cose della cura. “Il ‘come’ del loro (cose) significato per la vita [...] è ciò che determina il modo autentico della ‘costituzione’ dell’oggetto”.¹⁶⁹

A questo punto bisogna chiedere: quale modo peculiare della cura racchiude la questione dell’esistenza degli oggetti matematici?¹⁷⁰ Che significato ha la contrapposizione tra intuizionismo e formalismo?

La matematica puramente deduttiva (formalistica) è un fenomeno relativamente recente,

¹⁶⁶ *Ibid.* Nella parola *wesensmäßig* riluce in un certo senso già un’affinità con la concezione beckeriana (successiva) del *Dawesen*. Becker, infatti, prosegue: “in ciò l’uomo è soltanto un essere (*Wesen*) insignificante nella gerarchia (*Stufenreihe*) ingente degli esseri (*Wesen*) in generale, affetto di alcuni accidenti; benché forse in sé un microcosmo”. Tuttavia questo pensiero non trova qui un approfondimento ulteriore. Ciò succederà poi innanzitutto nei saggi filosofici raccolti in *Dasein und Dawesen*.

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 626.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 627.

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 628.

perché esso compare solo alla fine del diciannovesimo secolo con le ricerche matematiche di Cantor – il padre della moderna teoria degli insiemi, benché le sue origini risalgano a certe correnti precedenti (da Leibniz in poi). Il criterio portante di questa forma della scienza matematica che decide sull'esistenza matematica è, come sappiamo, il principio dell'assenza di contraddizione. Sebbene le affermazioni della matematica formale non siano afferrabili fenomenologicamente, non sono tuttavia prive di senso. Il loro significato si rivela all'interno del gioco di formule come “*la conditio sine qua non* per la possibilità del proseguimento della deduzione puramente formale”.¹⁷¹

Su quale modo particolare della cura è dunque fondata la pretesa dell'assenza di contraddizione? È “la cura dello sviluppo illimitato del dedurre stesso”.¹⁷² Nell’“impresa della deduzione” (*Betrieb der Deduktion*)¹⁷³ non emerge la necessità di considerare i contenuti concreti (*sachlich*), non si tratta insomma di risalire alle “cose stesse”. Stabilendo il senso dell'esistenza matematica degli oggetti matematici nell'assenza di contraddizione “si toglie addirittura lo sguardo dal senso di essere dell'oggetto.”¹⁷⁴ Se un oggetto matematico risulta libero di contraddizione non è detto proprio niente sul senso di essere di tale oggetto, anzi, vuole dire al contrario che la questione riguardo al senso di essere è completamente indifferente per il progresso della scienza matematica. “La cura non chiede all'oggetto matematico il ‘come’ del suo essere, non ha cura dell'essere, ma soltanto del proprio essere-mantenuto (*Erhalten-Werden*)”.¹⁷⁵ Anzi, il senso di tale definizione dell'esistenza matematica impedisce proprio ogni avvicinamento all'essere (concreto) degli oggetti matematici. Si delinea, insomma, uno stato di cose piuttosto paradossale: “L'idea dell'esistenza in sé stessa contiene già il rifiuto di interrogare l'oggetto ‘esistente’ sul suo essere, sulla sua esistenza autentica”.¹⁷⁶ Secondo Becker, anche questa paradossalità diventa comprensibile nell'orizzonte della fenomenologia ermeneutica di Heidegger e cioè nella cornice della sua distinzione fondamentale di esistenza autentica (*eigentliche Existenz*) ed esistenza inautentica (*uneigentliche Existenz*)¹⁷⁷. Così la cura che originariamente determina l'essere proteso fondamentale dell'esserci fattuale verso il mondo concreto, giunge ad una certa

¹⁷¹ Ivi, p. 628.

¹⁷² Ivi, pp. 628-629.

¹⁷³ Ivi, p. 629.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Ivi, p. 629.

¹⁷⁶ *Ibid. Existencia a non existendo*

¹⁷⁷ Becker rimanda in questo contesto a *Sein und Zeit* (quinto capitolo B. §§ 35-38.) laddove Heidegger tematizza la chiacchiera, la curiosità, l'equivoco e la deiezione e l'esser-gettato.

“autonomia” (*Eigenständigkeit*)¹⁷⁸, essa subisce per così dire una modificazione manifestandosi nel modo del “*Sich-Versorgens*” dove diventa significativo il senso doppio di questa ‘parola dialettica’: da una parte intende il perdersi della cura in sé stessa (*das Sich-Verlieren der Sorge in sich selbst*), dall’altra parte risuona il senso triviale del procurarsi (*Sich-Versorgens*) (p. es. sotto l’aspetto economico), e significa dare a sé stesso nutrimento, auto-conservarsi, diventare autarchico.”¹⁷⁹ E tuttavia, questa conversione della cura originaria non si rivela altro che la propensione generale dell’esserci fattuale di accontentarsi di sé stesso, di lasciarsi distrarre dalla possibilità di risalire al senso autentico dell’esserci: è lo “sbarramento della vita contro sé stessa (*Abriegelung des Lebens gegen sich selbst*)”.¹⁸⁰ In questo senso la concezione formalista che determina l’esistenza matematica in base al principio dell’assenza di contraddizione garantendo così lo sviluppo illimitato della deduzione puramente formale corrisponde in certo qual modo alla tendenza dell’esserci fattuale di vivere nell’inautenticità della quotidianità media (*Alltäglichkeit*) nella quale non conta il ‘come’ dell’essere – quindi il senso dell’essere – , ma soltanto il ‘che’ (*dass*), vale a dire ‘che qualcosa è’ e che esso persista.

5.2 Temporalità storica e temporalità naturale

Come già menzionato più sopra le riflessioni di Becker sulla temporalità si basano essenzialmente sul discorso heideggeriano *Il concetto del tempo* tenuto nel 1924 a Marburg. Nella prospettiva ermeneutico-fenomenologica l’esserci storico è contrassegnato in modo fondamentale dall’interpretazione (*Auslegung*). L’esserci, infatti, (si) interpreta (*legt [sich] aus*) e quest’interpretazione è orientata verso la morte (il non-esserci-più) che viene in luce come la sua possibilità più propria. La morte è assolutamente certa e allo stesso tempo del tutto incerta – poiché ogni uomo una volta deve morire, ma il “quando” rimane un mistero. Conoscere veramente la morte vuol dire, però, appropriarsi della propria morte. In questo senso la conoscenza della propria morte si manifesta come il correre dell’esserci verso la propria fine, al suo definito “non-esser-ci-più” (*Vorbei*). Anticipando in tal modo la propria morte “si svela il ‘come’ (*Wie*) del suo essere di volta in volta (*Jeweiligkeit*)”, cioè la fondamentale unicità e irripetibilità dell’esserci, “di fronte al quale il ‘che’ (*Was*) del suo aver

¹⁷⁸ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 629.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

cura svanisce”.¹⁸¹ Nel compimento dell’anticipazione della morte in virtù della quale soltanto l’esserci è in grado di giungere nell’esistenza autentica, emerge il legame essenziale dell’esserci con la temporalità storica (*historische Zeitlichkeit*): precorrendo il proprio ‘non esserci più’ l’esserci umano è “futuro” (*zukünftig*).

Allora (l’esserci) è il proprio futuro, esso ri-torna in quest’esser-futuro (*zukünftig-Sein*) al suo passato e al suo presente. [...] Non è soltanto nel tempo, bensì esso stesso è temporale (*zeitlich*). A partire dal futuro l’esserci si dà il suo tempo.¹⁸²

Tale concezione originaria del tempo storico contrasta decisamente con l’idea abituale del tempo che gli attribuisce innanzitutto il carattere della misurabilità (*Meßbarkeit*).¹⁸³ Da dove origina questa contrapposizione e qual è il suo significato fenomenologico?

Mentre il rapporto originario (autentico) con il tempo si mostra come il ritorno continuo dal futuro alla propria e rispettiva unicità (l’esserci storico si appropria per così dire continuamente il suo essere di volta in volta [*Jeweiligkeit*]), la quotidianità media preclude all’esserci la possibilità di impadronirsi della propria finitezza; l’esserci inautentico, insomma, sfugge al proprio ‘non-esser-ci-più’ (*Vorbei*). Questa fuga di fronte alla morte comporta una concezione differente del futuro (*Zukünftigigkeit*):

Il futuro (di quest’esserci non-storico) è ciò da cui dipende la cura (della quotidianità). Non l’autentico [...] esser-futuro (*Zukünftigsein*) del ‘non-esser-ci-più’ (*Vorbei*), bensì il futuro [...] che deve diventare presente. Il ‘non-esser-ci-più’ come futuro autentico non può mai diventare presente, – se lo fosse allora sarebbe il niente!¹⁸⁴

La temporalità originaria che l’esserci storico stesso è, anticipando la propria morte, non ha né durata, né estensione, risulta dunque fondamentalmente immensurabile. L’esserci inautentico nella quotidianità media, per contro, non ha un rapporto essenziale con il futuro. Il futuro è semplicemente ciò che una volta sarà presente. Il tempo emerge pertanto come il tempo presente (*Gegenwartszeit*), come una serie di “adesso”, come flusso omogeneo di tempo. Il

¹⁸¹ Ivi, p. 661.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Cfr. ivi, p. 660.

¹⁸⁴ Ivi, p. 662.

tempo si estende in certo qual modo come lo spazio, diventa tempo misurabile. L'orologio indica l'adesso, ma nessun orologio indica mai il futuro e non ha mai indicato il passato. Misurare il tempo vuol dire piuttosto quantificare il tempo. Il tempo che rende accessibile l'orologio è il tempo presente.¹⁸⁵ E tuttavia l'esserci vive già da sempre con l'orologio, sebbene

[...] solo con l'orologio di giorno e notte. Ciò significa: il ritmo naturale dei cicli cosmici e biologici (fisici) (giorno e notte, vegliare e dormire, stagioni e periodi di vegetazione ecc.) misura il tempo. La vita quotidiana è indotta in questo modo a suddividere il tempo: 'si' calcola con il tempo.¹⁸⁶

Si possono distinguere, quindi, due tipi di temporalità e cioè la temporalità storica originaria e la temporalità inautentica, non-storica (la temporalità in cui vive il 'si'). Fino a questo punto Becker rimane evidentemente del tutto fedele alla concezione ermeneutico-fenomenologica di Heidegger.

Mentre Heidegger, però, considera la temporalità non-storica come forma decaduta della temporalità originaria – assegnandola così inevitabilmente un carattere negativo, Becker preferisce nominare questa temporalità – in senso positivo – come tempo naturale (*Naturzeit*)¹⁸⁷:

Ciò che contraddistingue il tempo naturale di fronte al tempo storico è il persistere della possibilità del ritorno dell'uguale, del ripetersi dell'evento uguale. Il tempo storico, per contro non conosce il ritorno; si potrebbe dire in modo accentuato: il (vero) futuro esclude il (vero) ritorno. In quanto le cose si dirigono sempre verso di me, cioè mirano in un certo modo al mio esserci nel suo esser-rispettivo (*Jeweiligkeit*) unico, non possono ritornare allo stesso modo, poiché così perderebbero la loro acuità (*Zugespitztheit*) univoca. Con ciò è esclusa anche la categoria dell'uguale (per il tempo storico), lì c'è soltanto *Nämliches* (l'identico in senso stretto). Il tempo si rivela in entrambi i casi, sebbene in modo completamente differente, *principium individuazionis*. Il tempo naturale rende possibile il riemergere di ciò che è esattamente uguale (*homoeidés*) 'in tempi diversi'. [...] La temporalità storica, invece, non individua affatto in questo modo dello spaiamento di oggetti

¹⁸⁵ Cfr. Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, cit., p. 23.

¹⁸⁶ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 662.

¹⁸⁷ Anche Heidegger utilizza nel suo discorso *Il concetto del tempo* del 1924 il concetto 'tempo naturale' (*Naturzeit*) sottolineando, però, il suo ruolo secondario in quanto derivato deietto del tempo originario. Cfr. Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, cit., p. 12, pp. 22-26.

completamente uguali, non più specificabili. Esso individua solo in modo tale che ogni individuo è rimandato di volta in volta alla propria morte alla quale non può sfuggire.¹⁸⁸

Per Becker la contrapposizione di tempo naturale e tempo storico non si esaurisce affatto all'interno della prospettiva ermeneutica di Heidegger, vale a dire nella differenza tra esserci autentico ed esserci deietto (inautentico). Il tempo naturale, infatti, non si manifesta come mera forma decaduta del tempo storico, non è riducibile, insomma, al tempo della quotidianità media, in cui vive il "si", bensì si mostra essenzialmente autonomo, privo di ogni connotazione negativa. Ebbene, la differenza tra tempo naturale e tempo storico non può fondarsi su una dipendenza costitutiva delle due forme, poiché sia il tempo storico, sia il tempo naturale appaiono originari allo stesso modo. Entrambi i modi di temporalità, dunque, rivelano un carattere proprio. In questo senso anche il tempo naturale deve essere considerato nella sua peculiarità. Come, tuttavia, si esterna il carattere peculiare del tempo naturale in concreto? In quale ambito della vita umana il tempo naturale entra in luce? E quale significato peculiare Becker attribuisce in questo contesto al concetto di "natura"?

5.3 *Il concetto di natura*

Non bisogna guardare lontano. La natura, infatti, rappresenta l'oggetto prediletto delle scienze naturali, e proprio per questo "il tempo non-storico (naturale) è più familiare al matematico e allo scienziato (*Naturforscher*) del tempo storico riguardo al suo modo di pensare consueto".¹⁸⁹ Il tempo naturale insomma rende possibile l'osservazione e la determinazione di certi processi (cicli) naturali, in quanto le scienze empiriche partono dal presupposto che un ritorno concreto dell'uguale (cioè una ripetizione esatta) sia idealmente possibile. Ciò significa che si può pensare ripetizioni che sono esattamente uguali, mentre le irregolarità appaiono soltanto casuali. In questo senso ogni avvenimento naturale risulta determinabile come un processo temporale che ritorna periodicamente. L'orologio emerge così come lo strumento eccellente capace di rilevare ed illustrare tali processi periodici mediante unità di misura temporali. La concezione del ritorno dell'uguale – la dinamica ciclica dei fenomeni naturali –, però, non è un fenomeno del tempo moderno, ma fu una credenza diffusa già

¹⁸⁸ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., pp. 664-666. Si rivela difficile tradurre la parola tedesca *Nämliches* adeguatamente in italiano. Tuttavia, tale concetto tocca in un certo senso ciò che Heidegger chiamerà più tardi "il medesimo" (*das Selbe*). Non si ripete, insomma, l'uguale, ma ritorna di volta in volta la possibilità dell'eccezionale (*des Einmaligen*).

¹⁸⁹ Ivi, p. 663.

nell'antichità (Platone, Aristotele, gli Stoici e Plotino)¹⁹⁰. Nietzsche rielaborò poi tali motivi antichi nella sua dottrina dell'eterno ritorno.

A questo punto bisogna richiamare l'attenzione al concetto di natura. Si tratta di un concetto piuttosto corrente, che manifesta una varietà di significati, una certa apertività. Ecco perché bisogna chiedere: che significa secondo l'interpretazione di Becker 'natura'?

Allarghiamo intanto il concetto 'natura' oltre il suo ambito corrente. Chiamiamo natura tutto l'essente, che è naturale (*naturhaft*), quindi, a parte la natura esterna, 'morta' e viva (*lebendig*) anche l'essere naturale (*das naturhafte Sein*) dei popoli nativi, del bambino (del 'ingenuo') e della vita istintiva umana. [...] Alla natura esterna si aggiunge così anche il primitivo-psichico (*das Primitiv-Seelische*). – Tutti questi ambiti fenomenici sono contrassegnati a nostro avviso attraverso la temporalità 'non-storica', nella quale non sono soltanto, come in una forma vuota (*Leerform*), ma la quale contribuisce in modo essenziale alla loro costituzione ontica.¹⁹¹

Mentre per Heidegger l'essere dell'uomo è determinato in modo fondamentale (ed esclusivamente) attraverso la sua capacità di interpretare (*auslegen*) sé stesso e il mondo – che appunto lo distingue da tutto l'altro essente¹⁹² – pare che Becker intraveda un tratto dell'uomo che non rientra nella sfera dell'interpretazione (sia autentica, sia inautentica), ovvero l'essere naturale dell'uomo (*das naturhafte Sein des Menschen*). L'essere uomo, insomma, non si compie soltanto al livello della interpretazione. La sua esistenza non è soltanto e innanzitutto storica, ma anche naturale (*naturhaft*) e cioè in modo peculiare. A questo lato naturale dell'essere dell'uomo, infatti, appartiene una propria forma di temporalità – il tempo naturale appunto – in virtù del quale assume persino un proprio stato ontico. Ecco perché il tratto naturale dell'uomo non può apparire più come forma decaduta dell'esserci storico. Natura e storia si rivelano come i due principi portanti, costitutivi nella stessa misura, che determinano l'essere dell'uomo. Si tratta della “contrapposizione tra storico e non-storico, ‘spirito’ e ‘natura’ che si è mostrata riguardo al fenomeno della temporalità come contrapposizione tra ‘futuro’ e ‘ritorno’”.¹⁹³ Riflettendo su temporalità e natura Becker si distacca molto evidentemente dalla concezione heideggeriana. Sebbene Becker non offra in questo contesto ulteriori spiegazioni, si preannuncia tuttavia il cammino di pensiero beckeriano più proprio.

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 665, nota 1.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 663, nota 3.

¹⁹² L'approccio ermeneutico-fenomenologico di Heidegger, infatti, è fondato sulla capacità peculiare dell'uomo di interpretazione.

¹⁹³ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 664, nota 1.

La portata filosofica del suo approccio verrà in luce nella sua originalità innanzitutto nei saggi filosofici raccolti nel volume *Dasein und Dawesen*.

5. 4 *Matematica e temporalità*

In che modo si ripercuote ora la distinzione tra temporalità storica e temporalità naturale sulla matematica? È possibile in genere scoprire una struttura formale della temporalità storica?

Il tempo storico è contrassegnato essenzialmente attraverso la sua unicità, irripetibilità, il suo peculiare esser-futuro (*zukünftig sein*). Ma più caratteristico ancora è il fatto che la possibilità, cioè la temporalizzazione (*Zeitigung*) di quella unicità, irripetibilità e irreversibilità esistenziale della temporalità storica ritorna sempre.¹⁹⁴ Il tempo storico comunque non si manifesta soltanto nell'esserci storico concreto, ma anche – sebbene in forma mitigata – considerando la catena delle generazioni.¹⁹⁵ È possibile risalire alla struttura formale del tempo storico in base al fenomeno delle generazioni?

Benché il risorgere delle generazioni storiche sia in un certo senso dipendente dal ciclo naturale, le possibilità e i compiti storici di ogni generazione si manifestano di volta in volta in una luce totalmente diversa.¹⁹⁶ Si tratta dunque della generazione in quanto fenomeno storico, cioè fenomeno spirituale (*geistig*) che come tale è mortale. Ogni singola generazione nasce, passa vari fasi rivelando uno stile proprio, e muore alla fine. Ciò significa sotto l'aspetto temporale che ogni generazione spirituale è sempre rapportata alla propria fine (la spiritualità consiste per così dire nel suo compimento, nel portarsi a termine).¹⁹⁷ Quello che sarà dopo questa fine rimane assolutamente incerto. Così lo spirito deve morire per poter rinascere in una nuova generazione. “Allora [lo spirito] ha il suo autentico futuro, ritorna da sé stesso nella sua rispettiva unicità (*einmaligen Jeweiligkeit*) [...] e comprende solo in questo il suo modo peculiare di essere”.¹⁹⁸

Qual è allora secondo Becker la struttura formale della temporalità storica? C'è in genere un fenomeno matematico che è intrecciato con il tempo storico?

Per Becker “la sequenza libera (*frei werdende Wahlfolge*) rappresenta il tipo puro della

¹⁹⁴ Cfr. Giugliano, Antonello, *Zahl und Zeit: Becker zwischen Nietzsche und Heidegger*, in V. Peckhaus (a cura di), *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink, München, 2005, p. 47.

¹⁹⁵ Anche Heidegger menziona il fenomeno delle generazioni che secondo il suo avviso, però, appare legato al tempo inautentico, al tempo del ‘si’ (*Man-Zeit*). Egli ammette, tuttavia, che si tratta di un fenomeno “ancora non chiarito” (*noch ganz ungeklärt*). Cfr. Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, cit., p. 22.

¹⁹⁶ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 758.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 667.

¹⁹⁸ *Ibid.* È facile capire che Becker rimanda in questo contesto alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel.

temporalità storica”.¹⁹⁹ Questa sequenza, infatti, è contrassegnata in modo fondamentale attraverso la libertà, l’apertività del suo divenire futuro. Ogni singola scelta è unica ed è già finita quando la prossima scelta è effettuata. Mentre il divenire della sequenza libera risulta completamente indefinito, c’è per contro la certezza che l’atto della scelta si ripete sempre. Emerge così tiro per tiro la peculiarità del tempo storico.

Anche il progresso transfinito (p. es. *Parenthesenreflexion*) manifesta in modo peculiare il tempo storico. Riflettendo sul processo infinito compiuto di volta in volta, sull’orizzonte infinito riconosciuto di volta in volta, è raggiunto il nuovo grado della complicazione strutturale.²⁰⁰ Il progresso transfinito risulta perfino intrecciato ancora più strettamente con lo sviluppo storico, della sequenza libera: mentre la sequenza libera, infatti, è determinata dall’esterno cioè in virtù di un principio completamente arbitrario, il progresso transfinito porta la propria legge entro sé.

La sequenza regolare invece rivela la temporalità naturale nel suo carattere peculiare: “Ogni membro è costituito in base alla stessa regola e la struttura del millesimo membro è prevedibile con la stessa certezza come quella del terzo”.²⁰¹

Ora Becker è pronto a individuare il tratto formale del tempo storico: “La struttura del tempo storico si rivela doppia: uno schema regolare formale che in fondo è determinato attraverso la temporalità naturale, e un creare (*Schaffen*) per niente schematico che è al contempo un aspirare continuo (*immerwährendes Streben*)”.²⁰² Da una parte quindi c’è lo schema formale che si ripete continuamente, esattamente nella stessa maniera (l’atto della selezione, l’atto della riflessione), dall’altra parte c’è il compimento concreto di ogni atto che non rientra in nessuno schema formale. Se, però, le cose stanno così, la struttura formale del tempo storico appare necessariamente paradossale: sotto il punto di vista formale, infatti, è “impuro (*unrein*)”²⁰³ in quanto “contiene un momento estraneo, non-storico”.²⁰⁴ Sotto l’aspetto puramente storico invece il tempo storico si sottrae completamente ad una determinazione formale, poiché il compimento concreto risulta assolutamente irriducibile ad una forma. Questo dipende dal fatto, che il concetto di forma è in fondo un concetto non-storico.²⁰⁵

Ciò significa in sintesi: l’individuo, cioè l’esserci storico singolo non rivela nessuna struttura

¹⁹⁹ Ivi, p. 758, tr. it. mia.

²⁰⁰ Cfr. ivi, p. 671.

²⁰¹ Ivi, p. 758.

²⁰² Ivi, p. 672.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Cfr. *ibid.*

formale, è dunque assolutamente indipendente dal tempo naturale. Il tratto formale del tempo storico entra in luce solo considerando la catena delle generazioni, poiché ogni generazione è membro di questa catena il cui divenire è dipendente in certo qual modo dalla forza generativa della natura stessa. “Il momento naturale nella temporalità dello sviluppo storico di un gruppo di uomini origina così dall'impronta (*Anteil*) naturale del gruppo stesso”.²⁰⁶ La temporalità storica – afferrata in questo modo – si rispecchia ora in certi fenomeni matematici, vale a dire nella sequenza libera e nel progresso transfinito. Questi due esempi, infatti, non sono fenomeni matematici puramente formali, ma rappresentano un intreccio peculiare di momenti storici (il compimento del singolo atto) e non-storici (il ritorno continuo dell'atto). Entrambi i fenomeni, insomma, rimandano ad una forma di infinito sorretta di volta in volta dall'atto creativo dell'uomo (matematico). E proprio qui emerge chiaramente la “tendenza della matematica” a determinare l' “indefinitezza del ‘vero’ (*eigentlichen*) divenire”, a vincolare il “libero arbitrio attraverso la regola applicabile nel ritorno illimitato”, a illuminare il “futuro oscuro in virtù del sapere sul ‘ritorno’ prevedibile”, a dominare l'“apertità dell'infinito attraverso la legge finita”.²⁰⁷

6 Matematica simbolica e matematica umana

Di che tipo è la conoscenza matematica?

Ripercorrendo la storia della matematica Becker osserva un certo ripresentarsi di due prese di posizione principali, cioè di due tendenze essenzialmente contrapposte, da una parte la tendenza mistica sulla scorta di Platone, Leibniz e del formalismo (Hilbert), dall'altra parte la tendenza critica sulla scorta di Aristotele, Kant, e dell'intuizionismo (Brouwer). Si tratta in fondo di volta in volta della contrapposizione di una matematica simbolica e una matematica umana.

Sia Platone, sia Leibniz sono mistici, poiché per entrambi la matematica svela – in modo simbolico – la struttura metafisico-ontologica del mondo. Entrambi attribuiscono così alla matematica un ruolo determinante nella costruzione del mondo.²⁰⁸ Secondo Platone (il primo) conoscere (apprendere) significa innanzitutto ricordare, ricordare ciò che l'anima sapeva prima di incarnarsi in un corpo. L'anima quindi non acquisisce conoscenze dall'esterno, ma ricorda, al suo interno ciò che una volta aveva acquisito e poi dimenticato. La percezione del

²⁰⁶ Ivi, p. 673.

²⁰⁷ Ivi, p. 759.

²⁰⁸ Cfr. ivi, p. 748. Becker chiama Platone e Leibniz in questo senso Pitagorici.

mondo esterno non fornisce altro che uno stimolo al ricordo. In virtù della sua dottrina dell'anamnesi Platone svela così il carattere a priori di ogni conoscenza, anche della conoscenza matematica collocandola nel tempo mistico pre-storico (*vor-zeitlich*)²⁰⁹. Successivamente Platone assegna agli oggetti matematici una posizione eccezionale nella gerarchia delle verità: gli oggetti matematici, infatti, costituiscono accanto alle cose sensibili e le idee una terza forma di verità. Essi sono eterne e immutabili come le idee, ma esistono più volte, allo stesso modo come le cose sensibili. L'ambito intermedio degli oggetti matematici si distingue dunque dal mondo sensibile (il mondo effimero) sostanzialmente attraverso il suo carattere temporale differente (eterno).

Emancipandosi definitivamente dalla costruzione geometrica finita come base della dimostrazione dell'esistenza matematica, è Leibniz a compiere il passo decisivo verso una vera *Mathesis universalis* in quanto “scienza generale delle forme ordinali (*Ordnungsformen*) e delle relazioni qualitative che include il calcolo combinatorio (*Kombinatorik*) fondato da egli stesso”.²¹⁰ Mentre Cartesio rimane ancora fondamentalmente geometra (egli, infatti è ritenuto fondatore della geometria analitica), Leibniz emerge come il “grande aritmetico”²¹¹ (tutto è dominabile attraverso il numero!). La sua scoperta di maggior rilievo consiste comunque nella determinazione del fondamentale concetto matematico della rappresentazione universale. In effetti, tutti i fili del complesso sistema leibniziano si congiungono in questo concetto portante che si articola in particolar modo nella sua monadologia. Come l'uomo anche Dio è una monade (sebbene la monade delle monadi) e entrambi rispecchiano, ognuno in modo proprio l'universo in un'armonia prestabilita. Quanto incolmabile possa apparire la distanza tra la monade finita la monade delle monadi, tale distanza infinita pare tuttavia riempibile attraverso una serie (*Reihe*) continua di forme intermedie graduate in modo impercettibile.²¹² Qui riluce il pensiero dell'*unio mystica*, della partecipazione mistica di Dio a

²⁰⁹ Cfr. *ivi*, pp. 681-682. In quest'occasione Becker s'interroga sul significato del termine 'pre-storico' (*Prä-historische*): “La vita precedente è pre-storica, l'esserci preistorico; esso è veramente prima [...] dell'esperienza fisica (*leibhaft*). È per ogni singolo (uomo) la propria infanzia, per ogni popolo la sua epoca pre-storica, per l'umanità in genere il 'pre-umano', la vita psichica primitiva. Non è 'passato' del tutto, vive ancora in noi, sebbene in modo latente: come il così detto 'inconsapevole' o 'inconscio', o come noi vogliamo dire: come il sub-storico (*Sub-historische*)”.

²¹⁰ *Ivi*, p. 715, tr. it. mia. Anche Cartesio concepì una *Mathesis universalis*, ma soltanto come scienza generale delle quantità

²¹¹ *Ivi*, p. 714. È opportuno ricordare la dichiarazione di Leibniz: “Non c'è niente che non si assoggetti al numero. Il numero è pertanto in un certo senso una figura fondamentale (*Grundgestalt*) metafisica e l'aritmetica una specie di statica dell'universo, nella quale si svelano le forze delle cose”. Cfr. Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Philosophische Schriften VII*, a cura di C. I. Gerhard.

²¹² Cfr. Becker, Oskar, *Das Symbolische in der Mathematik*, in “Blätter für deutsche Philosophie”, I, Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin, 1927/28, pp. 335-336.

tutte le cose.

Sia in Platone, sia in Leibniz è presente l'idea di un microcosmo, cioè "la conversione dell'idea antica magica della simpatia universale in una forma adeguata all'uomo desto (che diventa storico) attraverso la matematica".²¹³ Mentre in Platone questa idea si evidenzia innanzitutto in base allo sviluppo sistematico delle *eide* dei numeri (*Zahlgestalten*) nello schema diairetico come simbolo del *Syndesmos* universale²¹⁴, essa si rivela in Leibniz nello schema della rappresentazione, cioè nel rapporto riflettente tra calcolo simbolico ed entità matematica rappresentata:

Il matematico (*das Mathematische*) si mostra per entrambi come ingresso alle conoscenze metafisiche più profonde, per loro esso proviene dal magico (*Magischen*) e conduce – diventata scienza – ad una concezione depurata (*geläutert*) del principio del mondo stesso. Come matematico l'uomo assomiglia a Dio, si immette nella simpatia cosmica, si alza contemplando sulla sua sfera finita.²¹⁵

Hilbert si mette con la sua matematica formale chiaramente sulla scia di Leibniz. Dichiarando la matematica formale puramente simbolica, però, la libera da tutti i vincoli ontologici. In altre parole: non pretende proprio che i suoi assiomi rivelino un riferimento alla realtà, cioè un senso fattuale. Il senso sta solamente nel gioco delle deduzioni regolato attraverso il criterio dell'assenza di contraddizione.

Aristotele e Kant emergono per contro come sobri critici, che rifiutano ogni attinenza mistica. Riconducendo la matematica alla finitezza dell'uomo la spogliano di ogni connotazione misteriosa. La matematica appare pertanto per entrambi come un momento astratto della conoscenza che non è capace di cogliere l'essenza centrale delle cose stesse. Secondo Aristotele il matematico (*das Mathematische*) esiste solo come correlato di un certo modo 'afairetico' di vedere le cose che esamina i lati separati di un oggetto che però in realtà non

²¹³ Idem, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 748.

²¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 691. Becker interpreta il *Syndesmos* in questo contesto come il vincolo della legge, attraverso il quale il caos illimitato riceve l'ordine e diventa dominabile. Questo vincolo non è soltanto applicabile al dominio del mondo sensibile del divenire attraverso la matematica, bensì in primo luogo all'interno dell'ambito puramente matematico stesso. Becker rimanda esplicitamente all'opera di: Stenzel, Julius, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Teubner, Leipzig, 1924.

²¹⁵ *Ivi*, cit., p. 748.

sono separati.²¹⁶ La matematica, insomma, considera ciò che non è separato come separato. Per Kant la matematica è una disciplina feconda capace di arricchire la conoscenza, quindi necessariamente sintetica a priori. Come ogni sintesi a priori anche la matematica deve ricorrere a intuizioni e concetti che sono sempre relazionati in qualche modo alla dimensione dell'esperibilità umana. I principi fondamentali (*Grundsätze*) della matematica, pur essendo costituiti nella mente, non significherebbero niente, se non si potesse spiegare il loro significato in base a fenomeni reali, cioè empiricamente (costruibilità!). Altrimenti si tratterebbe soltanto di concetti vuoti. E proprio perché la conoscenza umana esige un fondamento empirico (sensibile), anche la conoscenza matematica è legata essenzialmente alle forme pure della percezione spazio e tempo. Sia per Aristotele, sia per Kant la vera conoscenza è intrecciata in modo essenziale con la realtà. Entrambi hanno tentato, ognuno in modo proprio, di indicare alla conoscenza matematica i propri limiti. La matematica, insomma deve fare i conti con la finitezza della mente umana in virtù della quale soltanto può esistere. Ecco perché Aristotele e Kant respingono qualsiasi concetto dell'infinito che oltrepassa l'ambito della dimostrabilità dei fenomeni. Non si può ignorare l'affinità evidente con l'intuizionismo.

7 Verso una matematica “mantica”

Qual è ora il risultato delle osservazioni precedenti? Dove ci ha condotto la discussione sull'*Esistenza matematica*?

Già nella premessa di *Esistenza matematica* Becker confessa chiaramente la sua posizione: “Il risultato (delle indagini) opta per l'intuizionismo e la sua matematica ‘oggettiva’ (*sachlich*), la quale solamente scopre fenomeni reali che sono accessibili all'intuizione originaria (*originär*) e adeguata, e capace dell'interpretazione esistenziale”.²¹⁷

Becker favorisce quindi molto nettamente una concezione dell'esistenza matematica nel senso dell'intuizionismo di Brouwer in quanto risulta compatibile con “quel principio ‘idealistico’ della dimostrabilità (*Ausweisbarkeit*) e parzialmente anche alla sua accentuazione concreta nel senso della fenomenologia ermeneutica (l'‘esserci’ umano-storico è l'‘essere trascendentale’)”.²¹⁸ Becker riconduce così la posizione dell'intuizionismo di Brouwer sia alla fenomenologia trascendentale di Husserl, sia alla concezione della fenomenologia

²¹⁶ Cfr. *ivi*, cit., p. 683.

²¹⁷ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 442.

²¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 755.

ermeneutica di Heidegger sottolineando in questo modo l'influenza dei suoi due maestri i cui approcci fenomenologici si rivelano per Becker sostanzialmente conciliabili. Una decisione a favore dell'intuizionismo di Brouwer dovrebbe implicare effettivamente una decisione netta contro il formalismo assiomatico di Hilbert. Pare, invece, che Becker non compia questo passo fino in fondo. Al lettore attento di *Esistenza matematica*, infatti, non può sfuggire una certa simpatia, un certo entusiasmo di Becker per la matematica simbolica (come Becker usa chiamare la matematica mistica sulla scia di Platone e Leibniz).²¹⁹ Tale tendenza peculiare viene in luce innanzitutto nella parte finale del libro dove assegna alla ricerca fenomenologica un nuovo compito essenziale, ovvero di inoltrarsi accanto all'esplicazione trascendental-ermeneutica nella "direzione *mantica*"²²⁰. In altre parole: Becker avverte evidentemente la necessità di ampliare la prospettiva fenomenologica, cioè la cornice metodica della fenomenologia in virtù della "fenomenologia mantica". Ma cosa intende Becker con "fenomenologia mantica" e come è motivata quest'esigenza?

L'analisi ontologica della temporalità ha mostrato che l'esserci del matematico è dello scienziato si contraddistingue dall'esserci storico autentico in modo essenziale: mentre l'esserci storico autentico si progetta di volta in volta verso il suo futuro nell'anticipazione della propria morte, appropriandosi in questo modo della propria vita fattuale (storica), l'atteggiamento del matematico e dello scienziato è contrassegnato invece attraverso il tempo naturale – il tempo presente che rende possibile il riemergere continuo di ciò che è esattamente uguale. Essendo completamente assorbiti dai loro calcoli e misurazioni si alienano dalla propria vita fattuale. Tale oblio di sé (*Selbstvergessenheit*), tuttavia, non è una mancanza (nel senso dell'esistenza deietta inautentica), bensì la condizione (la dote) che soltanto permette a loro di svincolarsi dalla dimensione storica, più concretamente di superare la morte che determina la vita storica (fattuale) in modo fondamentale.²²¹ La matematica tende in certo qual modo a sostituire il tempo storico attraverso il tempo naturale. Se le cose stanno così, allora il senso di essere (l'ontologia) della matematica è da comprendere solo all'interno della "tensione universale tra storico (*Historischem*) e non-storico

²¹⁹ Cfr. a tale proposito la replica di Oskar Becker nei confronti delle critiche di Moritz Geiger: *Über den sogenannten 'Antropologismus' in der Philosophie der Mathematik. Eine Erwiderung in Sachen der 'Mathematischen Existenz'*, in "Philosophischer Anzeiger", 3, Friedrich Cohen, Bonn 1929, pp. 369-387.

²²⁰ Idem, *Mathematische Existenz*, cit., p. 768.

²²¹ Cfr. *ivi*, p. 761.

(*Nichthistorischem*), tra spirito e natura”²²². Con “spirito” Becker intende la dimensione puramente storica nel senso dell’ermeneutica heideggeriana, cioè l’esserci storico autentico, contrassegnato dalla temporalità storica. Becker designa “natura” invece la vita del bambino, del popolo nativo, dell’inconscio, sinteticamente “ogni vita primitiva”²²³. Essa “non conosce la morte, ha la dote della profezia (*Natursichtigkeit*) e l’onnipotenza dei pensieri (*Magie*)”²²⁴. Siccome l’esserci storico desto, giungendo all’autocoscienza (*Selbstbewußtsein*) – alla consapevolezza della propria esistenza – ha smarrito le sue doti mistiche di una volta (magia e profezia appunto), esso tenta ora di colmare tale perdita in vari modi. La matematica rappresenta soltanto uno di questi mezzi:

Matematica, scienza naturale e medicina nascono storicamente dalle arti della mantica e magia arcaica. Tale sviluppo non è, come invece si crede correntemente, un fatto curioso storico, ma l’espressione esterna di un profondo stato di fatto ontologico. Le scienze ‘esatte’ sostituiscono la mantica e la magia in un modo completamente legittimo.²²⁵

La matematica, insomma, è il metodo in virtù del quale le moderne scienze naturali riescono a sfondare i limiti della storicità, cioè a dominare la natura. Tale ‘carattere mantico’ (profetico, dominante) della matematica entra in luce in modo peculiare nella matematica simbolica di matrice mistica: se Leibniz ritiene la matematica capace della conoscenza simbolica, proprio in quanto riesce ad afferrare (rappresentare) anche l’ambito trascendentale del mondo divino delle idee mediante la ‘caratteristica simbolica’ (quindi in virtù di una proiezione immanent-finita), allora egli presuppone una continuità ininterrotta tra finito (p. es. l’uomo) e infinito (Dio) (*unio mystica!*), quindi una continuità tra la dimensione storica e la dimensione naturale.

In che modo, però, il ‘simbolismo’ del formalismo assiomatico di Hilbert – il suo gioco vuoto di formule – si inserisce in questo quadro? Che cosa Hilbert ha conquistato liberando la matematica formale dai vincoli ontologici? Se il suo traguardo consiste meramente nell’assicurare il proseguimento dell’impresa di deduzione regolato attraverso criterio dell’assenza di contraddizione, dove si nasconde allora il suo carattere profetico e dominante, il suo ‘carattere mantico’?

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Ivi, p. 762.

Benché Becker prenda nettamente posizione per la concezione intuizionista (proprio perché soddisfa il principio della dimostrabilità (*Ausweisbarkeit*) fenomenologica) egli è comunque confrontato con il fatto storico che la fisica moderna e in particolar modo la fisica quantica del suo tempo utilizza con grande successo un formalismo assiomatico di segno hilbertiano (che, insomma, lavora solo con concetti vuoti [Kant]):²²⁶ “Tuttavia è proprio la matematica ‘simbolica’ e non affatto quella intuizionista che costituisce effettivamente la base metodica della fisica contemporanea”.²²⁷ Si tratta dunque di trovare un modo di maneggiare questo stato di cose che permetta da una parte di mantenere la presa di posizione a favore dell’intuizionismo, dall’altra parte di rendere anche il campo della fisica moderna oggetto della ricerca fenomenologica. Ciò, però, non può accadere nell’orizzonte della fenomenologia di Husserl e Heidegger che appare troppo stretto. Ecco perché bisogna ampliare la prospettiva fenomenologica, e cioè secondo Becker attraverso la “fenomenologia mantica” che egli abbozza per la prima volta in *Esistenza matematica*.

Le domande fondamentali che inducono Becker a meditare su un ampliamento della fenomenologia trascendental-ermeneutica riguardano l’applicabilità della matematica simbolica alla realtà²²⁸: com’è possibile che a ciò che è fondamentalmente senza significato corrisponda in genere qualcosa?²²⁹ Com’è possibile che un formalismo matematico come quello di Hilbert, il quale lavora con segni vuoti, sia la base della fisica moderna? In che modo una tale fisica è applicabile al mondo? Che lo fa testimonia il successo del suo operare, ma come si può comprenderlo?

Queste domande, però, non possono trovare una risposta sul piano della comprensione, cioè nell’orizzonte della fenomenologia trascendental-ermeneutica (dell’esserci che s’interpreta). Per trovare una soluzione, infatti, bisogna passare su un piano che trascenda il senso (*sinntranszendent*), quindi, su un piano necessariamente metafisico. Poiché

[...] il fatto del perdurare (*Bestehen*) della fisica moderna dimostra che la matematica ‘simbolica’,
incomprensibile, trascendental-transfinita di Hilbert svela l’armonia del mondo. Quel gioco vuoto

²²⁶ Cfr. Högrefe, Wolfram, *Von der Hinfälligkeit des Wahren und der Abenteuerlichkeit des Denkens*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2007, p. 8.

²²⁷ Becker, Oskar, *Das Symbolische in der Mathematik*, cit., p. 345.

²²⁸ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 764.

²²⁹ Cfr. Högrefe, Wolfram, *Von der Hinfälligkeit des Wahren und der Abenteuerlichkeit des Denkens*, cit., p. 11.

di formule, quindi, ha un rapporto misterioso con la struttura metafisica del cosmo. Qual è il senso e il motivo di quel rapporto?²³⁰

Becker non osa ancora dare una risposta a tale domanda, chiamandola frattanto “il resto ancora non chiarito del problema dell’esistenza matematica”²³¹. Tuttavia,

[...] sorge qui una nuova questione: il compito della profezia (*Deutung*) (divinatio, μαντεία) di una relazione fenomenica che si distingue dall’interpretazione (*Auslegung*) (ἐρμηνεία, interpretatio) e ancora di più dal compito dell’esplorazione (*Ergründung*) della costituzione formale dei fenomeni. Anche essa [la profezia] è in un certo senso di natura ontologica, ma non più nel senso di un’esplicazione ermeneutica del ‘senso di essere’ (*Seinssinn*), bensì – forse – di una prognosi (*Erdeutung*) di un ‘fondamento di essere’ (*Seinsgrund*) trascendente.²³²

L’oggetto di questa *Deutung*, il ‘fondamento di essere’ è la natura – “ciò che è realmente metafisico a differenza dell’immanenza della sfera storica (*des Historischen*)”²³³ – vale a dire ciò che è ‘naturale’ (*das Naturhafte*), che si sottrae alla comprensione dell’esserci storico. Proprio quel tratto naturale della natura è l’oggetto cristallino della fisica moderna. Il gioco vuoto di formule del suo formalismo matematico coglie la metafisica (*Metaphysis*) della natura, vale a dire la sua sfera completamente a-storica e trans-fenomenale.²³⁴ In quest’orizzonte esclusivamente naturale vige anche un’altra temporalità: il tempo naturale che si distingue dal tempo storico per il suo carattere circolare (il ritorno dell’uguale). Ecco perché Becker vede l’esigenza di completare l’ontologia esistenziale di Heidegger attraverso una paraontologia del *Dawesen*.

²³⁰ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 767.

²³¹ Ivi, p. 764.

²³² Ivi, p. 767-768.

²³³ *Ibid.*, tr. it. mia,

²³⁴ Cfr. Högbe, Wolfram, *Von der Hinfälligkeit des Wahren und der Abenteuerlichkeit des Denkens*, cit., p. 12.

III L'APPROCCIO ESTETICO DI OSKAR BECKER

1 Introduzione

1.1 Dalla matematica all'estetica

Nel 1929, solo due anni dopo la pubblicazione del suo lavoro principale *Esistenza matematica* nel *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* l'interesse di Becker si volge ad un ambito, almeno in apparenza del tutto differente dalla matematica, cioè all'ambito fenomenico dell'estetico. Il frutto di questa riflessione è il saggio estetico con il titolo promettente *Dalla caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, pubblicato nella *Husserl-Festschrift* in occasione del suo 70esimo compleanno. Com'è noto tale saggio sarà ristampato trentaquattro anni più tardi aprendo il volume *Dasein und Dawesen* nel quale Becker ha raccolto i suoi saggi propriamente filosofici. In questo saggio Becker sviluppa i tratti principali di un'estetica fenomenologica tentando di dimostrare come proprio l'ambito fenomenico dell'estetico sia capace di gettare luce sulle domande filosofiche ultime, ovvero sulla "discordia (*Zwietracht*) dei principi ultimi"²³⁵ che determina il *Sein* e il *Wesen* nell'uomo²³⁶: *Dasein e Dawesen*.

Quanto marcata possa apparire la distanza tematica che separa tale saggio dai lavori matematici precedenti, ciò non è affatto slegato da tale contesto. Anzi, la matematica e l'arte sono perfino in qualche modo legate. Ad un accurato approfondimento di questa tematica, infatti, sarà dedicato l'ultimo capitolo di questo lavoro. Per ora è importante richiamare l'attenzione innanzitutto al continuo riemergere di una certa struttura doppia negli ambiti fenomenici differenti dei quali Becker si occupa nei suoi lavori filosofici, cioè della struttura doppia di esistenza e ciò che Becker chiama "paraesistenza" che penetra non solo l'uomo, ma tutto il mondo.²³⁷

Già le pagine conclusive del suo trattato *Esistenza matematica* del 1927, laddove Becker incarica la fenomenologia di promuovere le sue indagini nella direzione della "fenomenologia mantica", rivelano come i fenomeni matematici stessi conducessero Becker in fin dei conti a

²³⁵ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 116.

²³⁶ Mentre per Heidegger i concetti *Sein* e *Wesen* coincidono sostanzialmente (egli, infatti, usa spesso la forma verbale "*wesen*", "*es west*" invece del verbo "*sein*", "*es ist*", per allontanarsi espressamente dall'uso abituale della copula che ha dimenticato il suo significato originario, a Becker, al quale il rapporto del *Dasein* al *Sein* appare insufficiente per risalire alle questioni filosofiche ultime, si impone la necessità di contrapporre al *Sein* il *Wesen*, allo storico (*dem Geschichtlichem*) il naturale (*das Naturhafte*).

²³⁷ Cfr. Becker, Oskar, *Vorwort*, in Idem, *Dasein und Dawesen*, cit., p. 9.

riconoscere la manchevolezza dell'approccio ermeneutico-trascendentale²³⁸:

Sorge qui una nuova questione: il compito della profezia (*Deutung*) (divinatio, μαντεία) di una relazione fenomenica che si distingue dall'interpretazione (*Auslegung*) (ἐρμηνεία, interpretatio) e ancora di più dal compito dell'esplorazione (*Ergründung*) della costituzione formale dei fenomeni. Anche essa [la profezia] è in un certo senso di natura ontologica, ma non più nel senso di un'esplicazione ermeneutica del 'senso di essere' (*Seinssinn*), bensì – forse – di una prognosi (*Erdeutung*) di un 'fondamento di essere' (*Seinsgrund*) trascendente.²³⁹

In quanto Becker, tuttavia, era partito dal presupposto di poter inserire il proprio progetto di una filosofia della matematica nell'"ermeneutica della fatticità", la sua critica titubante di fronte all'approccio heideggeriano ebbe tutt'altro che il carattere di un vero e proprio controprogetto. Si trattò piuttosto di un accenno, ancora impacciato, all'esigenza di un altro modo, un modo complementare appunto – essenzialmente differente dalla descrizione fenomenologica che per Becker coincide in certo qual modo con l'interpretazione ermeneutica propria dell'analitica esistenziale di Heidegger – di avvicinarsi al mondo fenomenico, in quel caso all'ambito fenomenico della matematica.

Diversamente stanno le cose nel suo saggio estetico *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, sebbene Becker sottolinei anche in questo contesto che le sue indagini prendono le mosse dal quadro disegnato dai suoi maestri – dall'approccio della fenomenologia ermeneutico-idealistica, insomma – specificando appunto nel sottotitolo: *una ricerca ontologica nell'ambito fenomenico dell'estetico*.²⁴⁰ Giacché Becker riesce in questo primo saggio estetico a presentare in modo organico e consistente il suo progetto filosofico più proprio, il suo punto di vista iperontologico che a guardar bene non illumina soltanto l'ambito fenomenico dell'estetico, bensì dischiude il fenomeno della vita come tale "nella sua

²³⁸ Becker interpretò allora l'analitica esistenziale di Heidegger come una concretizzazione della fenomenologia trascendentale di Husserl.

²³⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 767-768.

²⁴⁰ In questo senso Becker osserva nel saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* (cit., p. 22): "Ma non è dunque possibile dire fin da ora nient'altro sull'ontologia dell'estetico? Niente affatto! Giacché noi siamo pur sempre già in possesso del progetto di un' "ontologia fondamentale" fenomenologica, che si fonda sull' 'analitica esistenziale' dell'esserci (umano) – (l' 'ermeneutica della fatticità') – ma certamente non si esaurisce in questa. Sullo sfondo di questa "analitica esistenziale dell'esserci" si potrà forse dunque buttar giù un abbozzo di ontologia del fenomeno estetico. La caratteristica principale di questo approccio ontologico fondamentale è che esso è *idealistico-ermeneutico*; in questo prosegue, sebbene non in modo lineare, lungo la direzione principale della fenomenologia idealistico-trascendentale di E. Husserl".

abissalità ‘iper-ontologica’²⁴¹.

In che cosa consiste quindi la peculiarità dell’estetico? Cos’è che contraddistingue tale ambito da tutti gli altri ambiti fenomenici?

Nell’atto estetico – sia nell’atto creativo, sia nell’atto della fruizione estetica – accade qualcosa che già a livello intuitivo sembra sottrarsi ad un’analisi meramente descrittiva, ad un’interpretazione ermeneutica propesa a risalire unicamente al ‘senso di essere’ dei fenomeni estetici.

L’artista è senz’altro esserci. Il suo sforzo e la sua risolutezza (*Entschlossenheit*) provengono dal progetto gettato dell’esistenza, la quale mette in atto le sue possibilità e si appropria di sé stessa nell’“attimo del futuro che è già stato”.²⁴² Ciò non di meno, se all’artista riesce la visione estetica, allora la sua risolutezza è oltrepassata da un favore (*Gunst*) che egli non sarebbe mai capace di provocare con le proprie forze. Tale favore non origina dall’essenza del suo esserci, ma proviene da un’altra sfera, cioè è un dono della natura. L’artista, quindi, non è solo *Dasein*, ma anche qualcos’altro: egli è allo stesso tempo *Dawesen*. Ciò è il motivo per cui l’arte non può essere indagata in modo esauriente all’interno di un’ottica esclusivamente ontologica. Diventa piuttosto necessario assumere un punto di vista “iperontologico” che sia in grado di unire contemporaneamente la prospettiva ontologica (che muove dall’essere come destino) e la prospettiva “paraontologica” (che invece prende le mosse dal concetto della *parousia* delle arché-figure [*Wesensgestalten*]).²⁴³ È insomma il modo peculiare in cui le due dimensioni fondamentali – *Dasein* e *Dawesen* – si incontrano nell’atto estetico che rende l’estetico un fenomeno di confine di rilievo eccezionale. Becker tenta di cogliere quell’eccezionalità in base alla particolare “caducità” (*Hinfälligkeit*) dell’estetico, la sua “fragilità” intrinseca che Becker per l’appunto denomina “fondamentale categoria ontologico-iperontologica dell’estetico”²⁴⁴. Accanto alla fenomenologia ermeneutica di stampo heideggeriano entra così in scena un’altra fenomenologia che si potrebbe chiamare fenomenologia “mantica” – sebbene Becker abbia usato questo concetto esclusivamente nel suo capolavoro *Esistenza matematica* del 1927.²⁴⁵

²⁴¹ Ivi, p. 36.

²⁴² Cfr. Pöggeler, Otto, *Hermeneutische und mantische Phänomenologie*, in “Philosophische Rundschau”, XIII, J. C. D. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1965, p. 18.

²⁴³ Cfr. *ibid.*

²⁴⁴ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, p. 7.

²⁴⁵ Sull’adeguatezza dell’uso del concetto “mantico” le opinioni divergono. O. Pöggeler sembra essere ampiamente d’accordo con Becker, raccomandando perfino esplicitamente – nonostante la sparizione di quel concetto negli scritti successivi a *Esistenza matematica* – di estendere il termine “fenomenologia mantica” a tutto

Così questo capitolo si pone innanzitutto il compito di risalire al pensiero propriamente estetico di Becker. Tuttavia avremo modo di vedere come Becker riesca proprio in virtù della questione dell'estetico a sviluppare il suo progetto di una fenomenologia "mantica" che per l'appunto tocca tutti gli ambiti della vita, che insomma getta luce sul fenomeno della vita come tale.

1.2 Le fonti primarie determinanti per l'indagine del pensiero estetico

Per raggiungere tale obiettivo il passo decisivo è ovviamente la considerazione approfondita dei testi che Becker ha dedicato esplicitamente alla questione dell'estetico. Il saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* del 1929 rappresenta indubbiamente al riguardo, proprio a causa della sua organicità, della sua elaborazione dettagliata, la testimonianza di maggior rilievo. Ma tale saggio è emblematico anche per un altro motivo: esso segnala in certo qual modo una "svolta" nel pensiero beckeriano, ovvero il divenir concreto di una propria concezione, di un proprio approccio alla fenomenologia, che rivendica risolutamente la sua ragione di essere. Ecco perché questo saggio costituirà il punto di partenza e il punto di riferimento stabile in base al quale procederà mano a mano l'esplorazione del pensiero estetico di Becker.

Oltre ciò è importante tener conto dello scritto *Della natura avventurosa dell'artista e della cauta audacia del filosofo (Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen)*²⁴⁶ che risale al 1958, nel quale Becker si ricollega – come appunto fa capire il titolo – alla discussione delle questioni estetiche aperte già nel saggio del 1929. Anche questo testo farà parte, dopo la sua prima edizione nella *Rothacker-Festschrift*, della raccolta dei saggi propriamente filosofici *Dasein und Dawesen*.

Esiste un terzo e ultimo contributo (ciò almeno è il risultato dalle mie indagini) di vera e propria meditazione estetica e cioè un articolo pubblicato nel 1962 nel decimo volume della *Philosophischen Rundschau* intitolato *La problematicità del trascendimento della dimensione estetica dell'arte (Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst)*. Mi sembra quindi opportuno delineare a larghi tratti la sua tematica fondamentale.

il pensiero beckeriano. (Cfr. Pöggeler, Otto, *Hermeneutische und mantische Phänomenologie*, cit., p. 3.) Wolfram Högbebe invece ritiene improprio l'uso del concetto "mantico" rifacendosi al suo significato originario. Secondo lui Becker ha abbandonato giustamente l'uso di tale concetto nei scritti successivi. (Cfr. Högbebe, Wolfram, *Von der Hinfälligkeit des Wahren und der Abenteuerlichkeit des Denkers*, cit., 2006, pp. 9-14.)

²⁴⁶ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen* in *Dasein und Dawesen*, cit., p. 103-126.

In questo testo Becker prende criticamente posizione nei confronti del libro *Verità e metodo* (*Wahrheit und Methode*)²⁴⁷ di Hans Georg Gadamer, pubblicato per la prima volta nel 1960, discutendo innanzitutto la prima parte del libro nella quale Gadamer si pone il compito di progettare un'ontologia dell'opera d'arte nella cornice di un'ermeneutica filosofica. Introducendo il suo articolo Becker, infatti, scrive:

Nel libro di H.-G. Gadamer *Verità e metodo* che è dedicato alla fondazione di una 'ermeneutica filosofica', la prima parte, fondamentale per tutto ciò che segue, tratta del trascendimento della dimensione estetica e progetta in base a ciò un'ontologia fondata dell'opera d'arte. Sarà quindi necessario, in quanto si intende prendere criticamente posizione riguardo a quest'opera dettagliata e di così ampio contenuto, occuparsi in un primo tempo di questa prima parte. [...] L'intera opera è contrassegnata e motivata dalla preoccupazione circa l'autonomia e la giustificazione delle scienze dello spirito, così come esse si attuano oggi effettivamente soltanto nel territorio linguistico tedesco. L'atteggiamento di difesa (*Verteidigungseinstellung*) nei confronti delle scienze dello spirito è estraneo p. es. alla mentalità anglosassone.²⁴⁸

In fin dei conti Becker polemizza su una concezione meramente ermeneutica dell'estetico (di stampo heideggeriano)²⁴⁹, nella quale l'esistenza – anche l'esistenza artistica – non significa altro che storicità, vale a dire continuità, una condotta di vita coerente, insomma l'essere immesso in un contesto storico di vita, in un certo ordine di accadimenti che non sono esperienze vissute solamente a livello soggettivo²⁵⁰. Benché anche Gadamer sembri riconoscere che nel fenomeno estetico emergono i limiti dello storico, l'esserci storico rimane per lui l'unico fondamento a partire dal quale sia possibile in genere un accesso al fenomeno estetico. Secondo Gadamer l'arte può solo realizzarsi laddove il fruitore si lasci coinvolgere dal gioco senza metà dell'opera, giungendo in tal modo in una realtà più alta – nella realtà dell'opera per l'appunto. Il comprendere viene in luce, quindi, non tanto come un apprendere

²⁴⁷ Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960.

²⁴⁸ Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst*, in "Philosophische Rundschau", X, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1962, p. 225, (tutti i passi citati in seguito da questo saggio sono tradotti dall'autrice).

²⁴⁹ Naturalmente tener distinti l'approccio ermeneutico di Gadamer da quello heideggeriano. Benché le riflessioni di Gadamer prendano indubbiamente le mosse dal pensiero del suo maestro (nell'ambito estetico il saggio su *L'origine dell'opera d'arte* si rivela il punto di riferimento decisivo), egli sviluppa un'interpretazione propria dell'"esistenziale" della comprensione. Ciò che unisce Heidegger e Gadamer è che entrambi ritengono l'"esistenziale" del comprendere il modo fondamentale del nostro essere-nel-mondo, cioè l'apertura dell'esserci al mondo.

²⁵⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 231.

(metodico), quanto piuttosto come un esser giocato, un esser afferrato, nel quale accade qualcosa. In questo senso l'arte è rappresentativa, poiché essa fa apparire la natura più propria del comprendere: non è un agire della soggettività, bensì un accadimento.²⁵¹ Ecco il motivo, per cui il concetto dell'immediatezza (*Unmittelbarkeit*) si rivela così problematico per Gadamer. Ma è davvero possibile sfuggire all'immediatezza nella quale l'opera d'arte si impone? Non è forse piuttosto un'illusione, un auto-inganno, credere di poter andare "alle cose stesse", rigettando il carattere più proprio dell'incontro con l'opera d'arte?

È da dire ancora una parola riguardo al rifiuto dell'immediatezza del nostro autore. Tale rifiuto è un'eredità cattiva di *Hegel*, la cui polemica sull'immediato nell'introduzione all' 'Enciclopedia' è ben nota. Attraverso questa sfiducia nei confronti dell'immediato, per paura di 'giocare il ruolo del matto per propria iniziativa (*den Narren auf eigene Faust zu spielen*)', viene negata la possibilità dello sguardo *sprejudicato* (*unbefangen*) 'alle cose stesse'. Ma chiunque intenda scorgere dei fenomeni, chiunque si assoggetti alla regola rigorosa della riduzione fenomenologica, è costretto ad una tale ingenuità, ad una tale 'pazzia' (*Narrheit*).²⁵²

Non è difficile riconoscere che Becker rivendica anche nella cornice di questo confronto critico con l'approccio ermeneutico di Gadamer accanto al *Dasein* umano, la sfera paraontologica, il *Dawesen* umano. In tal modo Becker coglie l'occasione per chiarire e approfondire alcuni nodi cruciali della sua concezione del fenomeno estetico.

Accanto a tali scritti estetici si riveleranno illuminanti anche gli altri lavori di matrice filosofica raccolti nel volume *Dasein und Dawesen*, nei quali Becker fornisce dei chiarimenti altrettanto imprescindibili per un'accurata analisi e valutazione del suo pensiero estetico. In questo contesto è da accentuare il ruolo determinante del saggio *Para-Esistenza. Dasein e Dawesen umano (Para-existenz. Menschliches Dasein und Dawesen)*²⁵³ che fu pubblicato nel 1943, per la prima volta nel nono volume delle *Blätter für Deutsche Philosophie*.

²⁵¹ Cfr. Grondin, Jean, *Heidegger und Hans-Georg Gadamer. Zur Phänomenologie des Verstehen-Geschehens*, in D. Thomä (a cura di) *Heidegger Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2003, p. 385.

²⁵² Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 234.

²⁵³ Come già ricordato, tale saggio è il frutto della rielaborazione di un altro testo, *Trascendenza e Paratrascendenza (Transzendenz und Paratrascendenza)* che Becker scrisse già nel 1937 in occasione del IX. congresso internazionale di filosofia dedicato a Cartesio a Parigi.

È da menzionare un ulteriore testo di Becker intitolato *Problemi fondamentali del pensiero esistenziale (Grundprobleme existenzialen Denkens)*²⁵⁴ che egli redasse nel periodo tra il 1947 e il 1949.²⁵⁵ Per motivi inspiegabili, però, il testo rimase inedito – sebbene previsto e pronto per la pubblicazione – fino al 2008. A differenza dagli altri scritti che sono stati trattati in precedenza, si ha a che fare in questo caso di un vero e proprio libro, tra l'altro abbastanza dettagliato, nel quale Becker tenta di offrire una visione di insieme sistematica della propria concezione della fenomenologia. Sebbene Becker non stia aprendo in questo testo delle prospettive del tutto nuove, egli fornisce tuttavia un'elaborazione rilevante delle tematiche filosofiche fondamentali delle quali si era occupato in gran parte già negli anni precedenti. Solo uno degli ambiti tematici discussi in questo testo non fu toccato prima dalle sue riflessioni filosofiche: l'ambito dell'etica che Becker affronta qui basandosi sul concetto della *Haltung*²⁵⁶ (habitus). Le esposizioni che Becker propone a tale riguardo appartengono indubbiamente alle parti più interessanti di questo libro.

Il grande merito del testo sta proprio nel fatto che Becker è riuscito a mettere insieme, ad unire i suoi approcci differenti in una forma organica capace di lasciar trasparire il loro intreccio peculiare, il loro legame essenziale: “È intenzione mostrare delle prospettive (*Durchblicke*) fondamentali sull'insieme, progettare dei prospetti (*Aufrisse*), che lascino intuire la costruzione nella sua struttura portante e nella sua legge intrinseca”.²⁵⁷

Becker tratta cinque “problemi fondamentali”: inizio (*Anfang*), verità (*Wahrheit*), *Sein* (*essere*), *Haltung* (*habitus...*), *Gestalt* (*figura, eidos*). Egli, infatti, pone l'accento sul fatto che essi non sono in nessun caso da considerare

[...] delle discipline (*Fächer*), delle cassette separate da muri insormontabili, che albergano le questioni rispettive e nelle quali queste vengono sbrigate (*erledigt*), nelle quali cioè muoiono più che vivano. Si tratta piuttosto di lati, prospettive o punti di vista sull'unico e medesimo problema

²⁵⁴ Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, a cura di C.-F. Gethmann, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 2008, (i passi citati in seguito da questo testo sono tradotti dall'autrice).

²⁵⁵ Becker prevede inizialmente – questo risulta chiaramente da una lettera che Becker scrisse il 23.06.1949 alla casa editrice Walter de Gruyter & Co. A Berlino – un altro titolo per questo testo, e cioè *Introduzione alla filosofia (Einführung in die Philosophie)*. (Cfr. la premessa di C.-F. Gethmann, p. XV.)

²⁵⁶ Pare impossibile tradurre il concetto *Haltung* nell'italiano senza perdere gran parte del suo ricco significato etimologico al quale Becker, infatti, si riferisce nella sua presentazione. Per quanto sia grande la tentazione di rendere tale concetto con *habitus* – esso coglie solo un cero lato della *Haltung*. (Cfr. *ivi*, p. 99.)

²⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 5.

centrale di ogni filosofia, il quale, benché ci circonda (*vorschwebt*) sempre in qualche modo, si sottrae comunque all'accesso immediato.²⁵⁸

Con la questione della *Gestalt* – che in certo qual modo costituisce un pendant alla questione della *Haltung* – Becker tocca anche direttamente la questione dell'estetico, la questione dell'arte. Ma la portata di tale concetto va ben oltre: si potrebbe perfino dire che l'approccio paraontologico di Becker rivolto al *Dawesen* dell'uomo, scopre finalmente nella cerchia della *Gestalt* – alla quale appartengono tanto le *Gestalten* dell'arte e della natura, quanto le *Gestalten* in forma di schemi astratti o tipi ideali (*Idealtypen, Urbilder*) che non esistono nella realtà effettiva, *Gestalten soggettive*, psichiche ecc.²⁵⁹ – “il suo fondamento di essere trascendente (*transzendenten 'Seinsgrund'*)”, al quale Becker aveva alluso nelle pagine conclusive di *Esistenza matematica*.

2 Il filosofo Oskar Becker nel contesto fenomenologico

Becker fu fenomenologo in senso stretto: il motto di Husserl “alle cose stesse” accompagnò Becker – a pieno titolo – per tutta la sua vita di filosofo. A differenza di una gran parte dei suoi colleghi egli non perse mai di vista l'insegnamento del suo maestro. Anche nelle sue riflessioni sull'arte e sull'opera d'arte egli parte dall'approccio fenomenologico di Husserl. È noto che Becker non fu l'unico a credere nella possibilità di poter fondare sulla base della fenomenologia husserliana un'estetica fenomenologica. E tra coloro che tentarono di farlo Becker non è certamente tra i più noti, anzi. Mentre sono ancora oggi conosciuti gli approcci estetici di Roman Ingarden²⁶⁰ e Moritz Geiger²⁶¹ o anche di Fritz Kaufmann²⁶², nonché il versante francese che ha in Maurice Merleau-Ponty²⁶³ e Mikel Dufrenne²⁶⁴ i suoi maggiori

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 7.

²⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 137-144. Nelle riflessioni che riguardano la questione della *Gestalt*, l'idea platonica assume un ruolo particolare.

²⁶⁰ Cfr. per esempio le seguenti opere di Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*; Niemeyer, Halle (Saale), 1931; *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen, 1968; *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Niemeyer, Tübingen, 1969; *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Niemeyer, Tübingen, 1962.

²⁶¹ Cfr. per esempio le seguenti opere di Moritz Geiger: *Beiträge zu Phänomenologie des ästhetischen Genusses in Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung I*, Niemeyer, Halle (Saale), 1913, p. 567-684; *Zugänge zur Ästhetik*, Neue-Geist-Verlag, Leipzig, 1928.

²⁶² Cfr. Kaufmann, Fritz, *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960.

²⁶³ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, anzitutto: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

²⁶⁴ Cfr. Mikel Dufrenne, anzitutto: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Puf, Paris 1953.

esponenti, l'approccio beckeriano rimase fino ad oggi nascosto ad un ampio pubblico.²⁶⁵

Perché, per quale motivo?

Non è facile dare una risposta esauriente a tale domanda. Un motivo sta sicuramente nel fatto che Becker non era in primo luogo un "filosofo dell'arte". Non fu, infatti, mai intenzione di Becker né di imporre un certo stile di pensiero, né di brillare in un particolare ambito di ricerca, e neanche di coniare un autonomo modo di ricerca.²⁶⁶ Gli era assolutamente estraneo mettere i propri lavori in primo piano. Se Becker arrivò a farsi un nome, ciò accadde innanzitutto attraverso singoli scritti dedicati alla filosofia della matematica, alla logica, alla storia della matematica e anche all'arte. Spesso – così pure nel caso dei suoi scritti estetici – scelse come forma di espressione la forma del saggio (articolo) che probabilmente più si addiceva alla sua concezione generale di filosofia. Come Becker però concepì ed esperì in genere il compito del filosofo?²⁶⁷

Nell'elogio funebre al suo maestro Pöggeler risponde con le parole seguenti:

Non opinio, sed opus – I lavori di Becker non dovettero rappresentare un'opinione, un parere personale o una concezione di una certa scuola, una direzione di lavoro di stampo personale, bensì piuttosto compiere un compito, rivolgendosi alla cosa stessa, e in tal modo essere un'opera nella quale la domanda circa il suo autore può passare in secondo piano.²⁶⁸

Alla prima vista, pertanto, i contributi di Becker all'estetica possono apparire frammentari, e molto probabilmente sta qui il – o almeno un – motivo per la mancata considerazione della sua riflessione estetica. Ciò che in fin dei conti tuttavia rende significativo un lavoro non si fonda tanto sulla forma o sull'ampiezza del testo, quanto piuttosto sulla fecondità del suo approccio e sul suo rigore metodologico.

²⁶⁵ In Francia l'impatto della fenomenologia di Husserl si articola in un modo del tutto particolare, molto diversamente dalla fenomenologia di stampo tedesco. Mentre questa prese avvio soprattutto dalle *Ricerche logiche* e dalla prima parte delle *Idee* (quindi dagli scritti del primo Husserl), in Francia, si rivela decisiva l'influenza del secondo Husserl, quello delle *Idee* in poi. Non può essere approfondita nella cornice di questo lavoro la questione complessa che concerne il ruolo che la fenomenologia di Husserl ha giocato rispettivamente nel contesto fenomenologico tedesco e in quello francese. Per un confronto dettagliato cfr. V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2008, p. 245-290.

²⁶⁶ Cfr. Pöggeler, Otto, *Oskar Becker als Philosoph*, in "Kant-Studien", 60, Bovier u. Co. Verlag, Bonn 1969, p. 299.

²⁶⁷ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 185: "Il filosofo non ha un incarico [...] è per l'amor di sé stesso".

²⁶⁸ Cfr. Pöggeler, Otto, *Oskar Becker als Philosoph*, cit., p. 298.

Come però impostare una fenomenologia del fenomeno estetico di matrice husserliana, nel momento in cui Husserl non prese mai appositamente in considerazione, nelle sue ricerche, l'ambito fenomenico dell'arte?

In che modo si può risalire per via fenomenologica alla peculiarità dell'estetico, se esso non si lascia rintracciare mediante un'analisi meramente descrittiva, se, anzi, pare in certo qual modo perfino oltrepassare il fondamento ultimo della riduzione fenomenologica, cioè la soggettività trascendentale, la coscienza pura?

Così, Becker, e accanto a lui anche Ingarden e Kaufmann, si pose il traguardo di dimostrare come Husserl avrebbe impostato e sviluppato un approccio genuino dell'estetico sul terreno della fenomenologia.²⁶⁹ Nel suo tentativo, Becker non si aggancia, come invece fece Ingarden all'axiologia husserliana, bensì affronta – analogamente a *Esistenza matematica* – direttamente la questione dell'esistenza intesa come senso di essere (*Seinssinn*), in questo caso dell'esistenza estetica.

A questo punto si rivela opportuno soffermarsi sulla presunta affinità dell'approccio estetico di Becker con la fenomenologia husserliana. Bisogna chiedere, infatti, quale problematica fondamentale dell'opera di Husserl influisce in genere sull'approccio fenomenologico di Becker. Da quale nodo tematico prende avvio il suo progetto estetico?

3 Excursus: i cenni di Husserl relativi all'ambito fenomenico dell'estetico (*Idee I*)

3.1 Il problema delle due realtà

Benché Husserl non avesse dedicato nessuna indagine appositamente al campo dei fenomeni estetici, egli ha dato tuttavia qualche cenno riguardo alla questione dell'estetico. Per valutare adeguatamente il riferimento dell'approccio beckeriano (implicito) alla fenomenologia di Husserl si rivela pertanto opportuno tener presenti alcuni passi decisivi delle *Idee I*, nei quali Husserl tocca la questione estetica.²⁷⁰

Nel § 90 delle *Idee I* Husserl sviluppa la sua concezione di un "senso noematico" attuando la distinzione tra "oggetti immanenti" e "oggetti reali" che si rivela indispensabile per un'adeguata comprensione delle dinamiche tra noesi e noema. Che cosa intende Husserl in genere con "senso noematico" e come definisce gli "oggetti immanenti", nonché "quelli

²⁶⁹ Cfr. Gethmann-Siebert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, cit., p. 189.

²⁷⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Die Philosophie Edmund Husserls (Anlässlich seines 70. Geburtstag dargestellt)*, in "Kant-Studien", XXXV, Pan-Verlag Kurt Metzler, Berlin 1930, pp. 119-150.

reali”? Ogni vissuto intenzionale possiede una struttura tale da poter cogliere un “senso” da un adatto punto di vista. Tale senso è assolutamente indipendente dall’esistenza effettiva (o non-esistenza) dell’oggetto rappresentato o pensato della coscienza. Diventa perciò necessario distinguere due tipi di oggetto, quello “reale” e quello rappresentato, ovvero “immanente”:

La distinzione, così sorprendente, doveva trovare una espressione terminologica. E infatti vi rimanda la distinzione scolastica tra *l’obiectum mentale*, *intenzionale* o *immanente* da una parte, e *l’obiectum reale* dall’altra. Tuttavia il passaggio da un primo afferramento di una differenza di coscienza alla sua fissazione esatta e fenomenologicamente pura e a una corretta valutazione non è affatto facile, e appunto questo passaggio, decisivo per una coerente e fruttuosa fenomenologia, non fu compiuto. Decisivi sono soprattutto la descrizione assolutamente fedele di quanto può essere effettivamente trovato nel quadro della purezza fenomenologica e il tener lontane tutte le interpretazioni che trascendono il dato. In questo caso, le denominazioni costituiscono già delle interpretazioni, e spesso molto false che si tradiscono in espressioni come *obiectum mentale*, *immanente*, e quanto meno sono alimentate dall’espressione *obiectum intenzionale*.²⁷¹

Ancora nelle *Ricerche logiche* Husserl presentò il concetto fondamentale dell’intenzionalità come concezione oggettivante che stabilisce un rapporto tra due istanze, e cioè tra l’apparenza (manifestazione) (*Erscheinung*) e la cosa che appare: quindi da un lato c’è la coscienza come fascio (*Bündel*) di vissuti (intenzionalmente compiute nella coscienza), come intreccio dei fenomeni, dall’altro lato la realtà (*Wirklichkeit*) come insieme delle cose.²⁷² È importante porre l’accento sul fatto che allora Husserl applicasse il titolo “fenomeno” ai vissuti (*Erlebnisse*) solo se l’“afferramento oggettivante” (*objektivierende Auffassung*) era riuscito. Nelle *Idee I*, invece, Husserl riconosce la parzialità della prospettiva noetica conferendo all’oggetto il suo ruolo attivo nella coscienza. In questo senso Husserl distingue ora due tipi di intenzionalità, l’ “intenzionalità noematica” e l’ “intenzionalità noetica”: “L’intenzionalità delle noesi si riflette in queste relazioni noematiche, e ci si vede di nuovo costretti a parlare senz’altro di un’ *intenzionalità noematica* *parallela* all’intenzionalità propriamente detta, cioè quella noetica”.²⁷³ Mentre l’intenzionalità noetica oggettiva (*objektiviert*) (va dal cogito

²⁷¹ Husserl, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Volume 1, libro primo, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, pp. 229-230.

²⁷² Cfr. Sommer, Manfred, *Husserl und der frühe Positivismus*, in *Philosophische Abhandlungen*, 53, Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, p. 293.

²⁷³ Husserl, Edmund, *Idee I*, cit., p. 263.

al cogitatum), quella noematica pone (va dal cogitatum all'ens). Il noema (cogitatum) assume in questo modo una posizione intermedia del tutto peculiare, manifestando un carattere duplice: la noesis emerge come il senso dell'"oggetto noematico", del noema; questo a sua volta costituisce il senso per l'"oggetto reale". Ciò implica che la differenza tra senso (contenuto) e oggetto è constatabile non soltanto rispetto al vissuto a livello intenzionale, bensì anche rispetto al noema:

Appena approfondiamo meglio tutto ciò, ci persuadiamo che di fatto la distinzione tra 'contenuto' e 'oggetto' deve essere effettuata non soltanto per la 'coscienza', per il vissuto intenzionale, ma anche per il *noema preso in sé*. Dunque anche il noema si riferisce a un oggetto e possiede un 'contenuto' 'per mezzo' del quale si riferisce all'oggetto."²⁷⁴

Il noema è perciò affine all'oggetto trascendente (indipendente dal flusso dei vissuti), in quanto esso stesso costituisce l'oggetto riguardo alla noesi. D'altronde il noema è affine alla noesi proprio perché esso stesso è intenzionale rispetto all'oggetto trascendente, cioè in quanto "senso noematico". In tutte le specie di vissuti intenzionali

[...] 'è incluso' un senso noematico e, per quanto questo senso noematico possa essere affine in vissuti diversi, per quanto vi possa essere un'identità eidetica dal punto di vista della compagine nucleare, esso è in ogni caso di specie diversa in vissuti di diversa specie, e ciò che di esso è in un dato caso eventualmente in comune è quanto meno caratterizzato in modo diverso: è ciò necessariamente. [...] I correlati noematici sono [...] essenzialmente diversi a seconda che si tratti della percezione, della fantasia, della presentificazione d'immagine, del ricordo, ecc..²⁷⁵

Alcune righe più giù Husserl continua in modo seguente:

Notiamo, con ciò, che all'interno del pieno noema [...] dobbiamo isolare *strati essenzialmente diversi*, che si raggruppano intorno a un '*nucleo*' centrale, intorno al puro '*senso oggettuale*', intorno a ciò che nei nostri esempi è sempre descrivibile con espressioni oggettive, nettamente identiche, poiché esso può essere identico in tutti i paralleli vissuti di diversa specie. Si vede nello stesso tempo che parallelamente, se togliamo le parentesi applicate alle tesi, si devono poter distinguere, corrispondentemente ai diversi concetti di senso, diversi concetti di *oggettività non*

²⁷⁴ Ivi, p. 323.

²⁷⁵ Ivi, p. 232.

modificate, tra quali l' 'oggetto simpliciter', ossia l'elemento identico, che è ora percepito, ora direttamente presentificato, ora è presentato figurativamente in un quadro e così via, allude ad un *unico* concetto centrale.²⁷⁶

In base a queste riflessioni Husserl osserva un certo parallelismo tra fenomenologia e estetica, vale a dire tra l'oggetto di conoscenza e l'oggetto estetico (inteso come coscienza di immagine). A suo parere, questa comunità si fonda sul fatto che il "lato noetico"²⁷⁷ di entrambi gli oggetti, vale a dire il lato del loro compimento intenzionale nella coscienza, consiste in uno "strato nucleare" (*Kernschicht*) necessario del "conferimento di senso" (*Sinngebung*).²⁷⁸ Se è vero allora che "avere senso [...] è il carattere fondamentale di ogni conoscenza"²⁷⁹, ciò significa per l'oggetto di conoscenza che esso è afferrabile attraverso la descrizione fenomenologica, vale a dire attraverso la riduzione fenomenologica. Tuttavia sorge un problema: com'è stato rilevato, infatti, sussistono due tipi di oggetti, quello che si compie nell'atto intenzionale della coscienza (quello progettato, "immanente") e quello "reale" (che realmente esiste). In tal modo

[...] dovrebbero stare l'una di fronte all'altra *due* realtà, mentre ne è reperibile e possibile *una* soltanto. Io percepisco la cosa, l'*obiectum* della natura, l'albero là nel giardino: questo e niente altro è l'*obiectum* reale dell' 'intenzione' percettiva. Un secondo albero immanente, o anche un' 'immagine interna' dell'albero reale, che sta là fuori davanti a me, non sono dati in nessun modo".²⁸⁰ Finanche nel caso di una coscienza raffigurativa non si dissolve la distinzione tra oggetto immanente e oggetto reale: seppure nella coscienza raffigurativa "si dovrebbe dapprima manifestare qualcosa – con il che avremmo una prima intenzionalità – e questo qualcosa fungerebbe a sua volta nella coscienza da '*obiectum*-immagine' per un altro qualcosa, in riferimento al quale sarebbe necessaria una seconda intenzionalità, fondata sulla prima [...] non è meno evidente che ognuno di questi modi di coscienza esige già la distinzione tra *obiectum* immanente e *obiectum* reale, e quindi racchiude in sé il medesimo problema."²⁸¹

Anche l'esplorazione del fenomeno estetico, dunque, non può scansare il problema delle "due realtà", sebbene la sua descrizione fenomenologica debba svolgersi in un modo

²⁷⁶ Ivi, p. 233.

²⁷⁷ Ivi, p. 229.

²⁷⁸ Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, cit., p 190.

²⁷⁹ Husserl, Edmund, *Idee I*, cit., p. 229.

²⁸⁰ Ivi, p. 230.

²⁸¹ *Ibid.*

essenzialmente diverso da quella della percezione.²⁸²

3.2 *La riduzione fenomenologica nell'ambito estetico*

In che modo però deve concretizzarsi una descrizione fenomenologica del fenomeno estetico che si pone l'obiettivo di analizzare sia la coscienza trascendentale estetica, sia l'essenza dell'oggetto estetico? E in che modo bisogna attuare la riduzione fenomenologica – intrecciata assai strettamente con la descrizione fenomenologica – nell'ambito estetico?

In una nota a piè pagina aggiunta al saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* Becker – rimandando a delle considerazioni espresse occasionalmente da Husserl nelle sue lezioni – osserva: “Per l'estetico ogni ‘riduzione fenomenologica’ è compiuta ‘spontaneamente’; l'oggetto estetico è ridotto *ἀπ'αυτομάτου* tanto ‘trascendentalmente’ quanto ‘eideticamente’”.²⁸³ Supposto che quest'osservazione sia vera, rimane ora da chiarire come Husserl concepisce la riduzione fenomenologica nell'ambito dell'estetico? Ne dice in generale qualcosa? Nelle *Idee I* Husserl constata una certa affinità del metodo fenomenologico e dell'esperienza estetica introducendo il concetto della “modificazione di neutralità”²⁸⁴. Sebbene Husserl applicasse tale concetto già nelle *Ricerche Logiche*, esso trova solo nelle *Idee I* un'accurata definizione. La neutralizzazione

[...] è inclusa in ogni trattenersi-dall'effettuare, in ogni metterlo-fuori-azione, ‘mettere-traparentesi’, ‘lasciarlo in sospeso’ e quindi è inclusa in ogni avere ‘in sospeso’, in ogni ‘immedesimarsi’ nell'effettuare, o nel ‘pensare meramente’ l'effettuato, senza ‘partecipare’.²⁸⁵

E, tuttavia, tutti questi termini rivelano pur sempre un qualche carattere arbitrario che deve essere eliminato:

Se dunque mettiamo fuori circuito ogni elemento volitivo del lasciar-in-sospeso [...] rimane un certo avere ‘in-sospeso’, o meglio ancora un ‘aver-presente’ qualcosa che non è ‘realmente’ dato alla coscienza come presente. Il carattere posizionale è diventato impotente.²⁸⁶

²⁸² Vedi anche *ibid.*: “Introdurre nella percezione dell'elemento fisico delle funzioni raffigurative significa sostituire alla percezione una coscienza d'immagine che, considerata descrittivamente, è costituita in modo essenzialmente diverso”.

²⁸³ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 38, nota 10.

²⁸⁴ Husserl, Edmund, *Idee I*, cit., pp. 269-274.

²⁸⁵ Ivi, pp. 269-270.

²⁸⁶ Ivi, p. 270.

In che modo la modificazione di neutralità si ripercuote ora sull'ambito estetico? A tale proposito Husserl si richiama nel § 111 delle *Idee I* all'incisione su rame di Albrecht Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*:

Distinguiamo per prima cosa la percezione normale, il cui correlato è la *cosa* 'calcografica', questa stampa nella cartella. In secondo luogo abbiamo la coscienza percettiva nella quale, grazie a delle linee nere, ci si manifestano le piccole figure senza colore: 'cavaliere a cavallo', 'morte' e 'diavolo'. Nella considerazione estetica, noi non prestiamo attenzione a esse come *obiecta*; prestiamo invece attenzione alle realtà presentate 'nell'immagine', meglio, alle realtà 'raffigurate', al cavaliere in carne e ossa, ecc. La coscienza dell' 'immagine' che procura e rende possibile la raffigurazione [...] è un esempio di modificazione di neutralità della percezione. Questo *obiectum-immagine che raffigura qualcos'altro* non sta dinanzi a noi *né come esistente né come non esistente né in qualunque altra modalità posizionale*; o piuttosto, è dato alla coscienza come esistente, ma come esistente-per-così-dire, sottoposto alla modificazione di neutralità dell'essere.²⁸⁷

Questo vale ovviamente altrettanto per ciò che è raffigurato nell'immagine, ammesso che la considerazione sia puramente estetica.

Giacché, con la modificazione di neutralità – alla stregua della riduzione trascendentale – ogni carattere posizionale è eliminato, pare ora legittimo dedurre che l'oggetto estetico sia "spontaneamente" ridotto trascendentalmente. L'oggetto estetico è per lo più e allo stesso tempo ridotto eideticamente, proprio perché la modificazione di neutralità mette fuori circuito tutto ciò che è arbitrario, considerando esclusivamente i tratti essenziali (eidetici) dell'oggetto estetico. In altre parole: nell'atteggiamento estetico l'intenzione è riempita in modo immediato; l'oggetto estetico appare per così dire come oggetto intenzionale in senso pieno, come mero fenomeno. Con ciò è resa nulla la duplicità di datità intenzionale (nella coscienza) e datità reale.

È noto tuttavia che l'ultimo fondamento della riduzione fenomenologica è costituito dalla soggettività trascendentale, ossia dall'io puro. Di che specie di soggettività si tratta qui, nella cerchia fenomenica dell'estetico? Riesce difficile, comunque, immaginare un io puro che in virtù di un astratto atto riflessivo della coscienza, seppure accada in modo spontaneo, mira a risalire al fenomeno estetico. Non si compie l'esperienza estetica piuttosto nel mondo reale, vale a dire in un mondo storico concreto nel quale uomini storici concreti discutono di una

²⁸⁷ Ivi, p. 274.

varietà di oggetti estetici, nonché delle proprie esperienze estetiche? Ma se l'oggetto estetico è allo stesso tempo rispettivamente un oggetto fisico, reale – e lo è indubbiamente a causa della pluralità delle arti –, se quindi non è considerato soltanto come derivato di un porre della coscienza (*Bewußtseinsetzung*), bensì contemporaneamente come un oggetto – quello che è riferito al recepire (quindi ad un vissuto estetico) – allora anche l'opera d'arte emerge come un oggetto, che possiede una realtà che differisce ed è distinguibile dalla sua dimensione di senso (*Bedeutungsdimension*).²⁸⁸ Cosa si può trarre ora da tali osservazioni? Da un lato si è mostrato come Husserl riconosce la possibilità della riduzione nell'ambito fenomenico dell'arte, e cioè attraverso la modificazione di neutralità che rende possibile l'accesso immediato al fenomeno estetico. Tutte le astrazioni necessarie per un adeguato afferramento dell'oggetto estetico in quanto puro oggetto di coscienza, sono, infatti, “spontaneamente” compiuti. Dall'altro canto non si può ignorare l'esistenza del mondo reale dell'arte e della sua determinazione peculiare. La domanda che a questo punto inevitabilmente s'impone è la seguente: è possibile colmare in qualche modo l'abisso che separa il fenomeno estetico e l'oggetto estetico reale? In altre parole: è possibile integrare in un'analisi fenomenologica del fenomeno estetico una determinazione ontologica dell'arte in modo tale da non compromettere l'integrità metodologica dell'indagine?

Sembra pertanto che questi cenni dati da Husserl riguardo all'ambito fenomenico dell'estetico nelle *Idee I*, più che illuminare il carattere peculiare del fenomeno estetico, facciano risollevar nuove questioni e problematiche che non possono essere trascurate da chi intende estendere l'indagine fenomenologica di matrice husserliana al terreno dei fenomeni estetici.

4 La soluzione di Becker del problema delle due realtà nell'ambito estetico: la combinazione dell'approccio idealistico-trascendentale di Husserl e dell'approccio ermeneutico-esistenziale di Heidegger

Come si ripercuotono ora queste riflessioni di Husserl sull'approccio estetico di Becker? In che modo insomma Becker affronta la questione della duplicità di datità intenzionale (nella coscienza) e datità reale, la divergenza tra oggetto fenomenologico e oggetto reale per via fenomenologica? In che modo Becker tenta di accomunare un'analisi trascendental-fenomenologica del fenomeno estetico e una determinazione ontologica dell'arte?

²⁸⁸ Cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, cit., p. 193.

Già nella premessa a *Esistenza matematica* Becker venne a parlare di una sua convinzione assai fondamentale per il suo progetto fenomenologico – e alla prima vista non poco irritante – e cioè della sostanziale compatibilità dell’approccio idealistico-trascendentale di Husserl e quello ermeneutico-esistenziale di Heidegger.²⁸⁹ Cosa mai però potrebbero avere in comune l’io puro (ridotto) e l’esserci storico concreto dell’ermeneutica esistenziale?

È innanzitutto la facoltà di conoscere che determina sia l’io puro, sia l’esserci storico in modo essenziale. In virtù di questa dote, infatti, è concesso a entrambi l’accesso “alle cose stesse”. Sebbene “le cose stesse” assumono nelle interpretazioni di Husserl e Heidegger rispettivamente significati assai differenti, bisogna tuttavia richiamare l’attenzione ad una certa affinità strutturale dei due approcci. Giacché sia Husserl sia Heidegger distinguono in certo qual modo due livelli di conoscenza, e cioè una conoscenza che è radicata nell’atteggiamento abituale, “naturale”, e una conoscenza originaria (quale obiettivo da raggiungere nei rispettivi indagini). In questo senso Husserl riconosce l’esigenza di contrapporre alla conoscenza del soggetto psicologico (che nell’atteggiamento naturale si rapporta al mondo reale) la conoscenza residua della soggettività trascendentale, dell’io puro (dopo aver attuato l’*epoché*, la riduzione fenomenologica). Heidegger dall’altro canto distingue nel suo approccio ermeneutico-esistenziale l’esserci storico che vive nell’inautenticità del mondo del “si” (esistenza deietta!) e l’esserci storico autentico che, invece, oltrepassando in qualche modo il dominio di questa “quotidianità media” riesce a rapportarsi in modo originario (autentico) al mondo. Mentre l’esserci deietto comprende le cose del mondo come semplicemente presenti – come strumenti (*Zeug*) a sua disposizione –, l’esserci storico autentico si ricorda della “differenza ontologica” quale differenza costitutiva tra essere ed essente. Ove l’esserci deietto ha dimenticato l’essere, essendo assolutamente assorbito dalla presenza ontica delle cose del mondo, l’esserci autentico riconosce che l’essere costituisce il fondamento ultimo di ogni manifestazione dell’essente, che l’essente deve insomma il suo modo di apparire di volta in volta ad una certa apertura storica dell’essere. La conoscenza, che l’esserci storico deietto ha di se stesso e del mondo, dipende dal modo in cui la verità di volta in volta si manifesta nell’essente (correttezza). L’esserci storico autentico, invece, riconoscendo il suo ruolo (posizione) originario nel mondo, il suo rapporto all’essere,

²⁸⁹ Cfr. in questo contesto Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 441: “In questo lavoro viene applicato ampiamente – salvo ovviamente i metodi dapprima fondamentali della fenomenologia formale, trascendental-costitutiva per gli oggetti matematici (*die mathematischen Gegenständlichkeiten*) (così, come nelle *Ricerche logiche* e nelle *Idee per una fenomenologia pura* di Husserl, laddove la fenomenologia ha trovato un’espressione ormai divenuta classica) – la modalità di indagine della fenomenologia ermeneutica inaugurata da Heidegger.”

riesce a custodire “il mistero”²⁹⁰ dell’essere, ovvero l’essenza della verità intesa come “disvelatezza” (*alétheia*).

E, tuttavia, seppure si possano rinvenire due livelli di conoscenza sia nell’approccio idealistico-trascendentale di Husserl sia in quello ermeneutico-esistenziale di Heidegger – uno originario e uno per così dire “superficiale” appunto – ciò non toglie niente al fatto che Husserl intende risalire alle cose stesse nel senso dei fenomeni puri, che come tali non possono avere una determinazione ontologica, mentre Heidegger elabora un’ontologia della fatticità che mira ad illuminare la questione dell’esistenza dell’esserci umano nella sua fatticità – che giunge alle cose stesse nella risolutezza del suo esserci autentico –, alla quale a sua volta una riflessione eidetica non ha niente da contribuire. In questo senso Becker scrive in un saggio intitolato *Due considerazioni concernenti la questione del realismo (Zwei phänomenologische Betrachtungen zu Realismusproblem)* che risale al 1962:

Non ha senso chiedere dell’essere del *puro fenomeno*. L’essenza del fenomeno si fonda sull’apparire, e non sull’essere. Ciò che la ‘pura’ fenomenologia volle afferrare fu proprio quest’apparire, per così dire il risplendere (*Erglänzen*) del fenomeno stesso.²⁹¹

Alcune righe più sotto Becker continua:

Ha soltanto senso chiedere dell’esistenza dell’uomo e cioè dell’uomo fattuale nel mondo, nella storia del mondo (*Weltgeschichte*). Una considerazione eidetica (*Wesensbetrachtung*), com’è data nell’analisi intenzionale di Husserl, non può affermare nulla riguardo all’esistenza fattuale.²⁹²

²⁹⁰ Heidegger, Martin, *Dell’essenza della verità*, in *Segnavia*, tr. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 152.

²⁹¹ Cfr. Becker, Oskar, *Zwei phänomenologische Betrachtungen zum Realismusproblem*, in “*Lebendiger Realismus. Festschrift für Johannes Thyssen*”, Bouvier u. Co, Bonn 1962, p. 4, (i passi citati in seguito da questo testo sono tradotti dall’autrice). Cfr. anche il passo seguente tratto dallo stesso testo (p. 12): “Bisogna ritornare ancora ad una questione principale [...] e cioè al problema della fatticità e il suo rapporto con la riduzione fenomenologica. La piena riduzione si divide in due componenti, rispettivamente indipendenti una dall’altra, la riduzione trascendentale e la riduzione eidetica. Si può cominciare sia con l’una sia con l’altra. Compiendo solamente la riduzione trascendentale, la trascendenza del mondo è messa fuori circuito e solo il vissuto come tale è descritto prescindendo dalla mia conoscenza del mondo. Intanto la descrizione non rivela ancora il carattere di una descrizione eidetica, bensì conserva la fatticità e la casualità del mio *Erleben* personale”.

²⁹² Cfr. *ivi*, p. 7.

Nel secondo capitolo di questo lavoro è stato mostrato come per Becker la questione dell'esistenza matematica coincide con la questione del "senso di essere dei fenomeni matematici" nell'orizzonte dell'esserci storico concreto. L'esserci storico si contraddistingue in modo essenziale da tutto l'altro essente per la sua facoltà di comprendere. Soltanto l'esserci, infatti, ha la possibilità della comprensione dell'essere (*Seinsverständnis*) quale condizione imprescindibile per il progetto di un'ontologia. Si trattò perciò di indagare innanzitutto l'"esserci che fa matematica (*mathematisierendes Dasein*)"²⁹³ come una modalità specifica dell'esserci fattuale dell'uomo, dunque, indagabile per via fenomenologica soltanto sulla base di un' "interpretazione reale (*wirklichen Interpretation*)"²⁹⁴.

Anche il fenomeno estetico inteso come "esistenza estetica" emerge come una modalità assai peculiare²⁹⁵ dell'esserci fattuale dell'uomo, giacché "la matematica appare come ricaduta (*Niederschlag*) della vita 'matematizzante', così come l'arte appare come ricaduta della vita artisticamente creante (*des künstlerisch schaffenden Lebens*)"²⁹⁶. Come già nell'ambito fenomenico matematico, così anche in quello estetico la via che conduce Becker dalla fenomenologia all'ontologia è la via che collega gli approcci di Husserl e Heidegger.

È, dunque, l'intenzione di Becker di elaborare un'analisi descrittiva capace di cogliere la realtà del fenomeno estetico, che s'intreccia con un'ontologia dell'esistenza estetica, che per prima cosa chiede del "senso di essere (*Seinssinn*)" nel concreto compimento vissuto dell'estetico, vale a dire nell'creare artistico e nel recepire artistico. In quest'analisi, però, s'incorre prontamente a un carattere del tutto peculiare del fenomeno estetico che non rientra in un approccio meramente idealistico-ermeneutico, e che pertanto esige una determinazione differente, cioè un completamento metodologico di natura diversa. In tal modo Becker assicura che la sua indagine "integrativa" si svolge pur sempre sotto il titolo (tradizionale) di un'ontologia dell'estetico, legittimata dalla natura specifica stessa del fenomeno estetico. Ebbene, in che modo Becker tenta ora di afferrare carattere peculiare del fenomeno estetico?

²⁹³ Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 441.

²⁹⁴ Ivi, p. 442.

²⁹⁵ Cfr. in questo contesto anche Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 24: "l'esistenza estetica è tutt'altro che uno dei molti possibili 'specie' e 'modi', più o meno equivalenti, di un esserci umano unitario nelle sue strutture fondamentali".

²⁹⁶ Cfr. Becker, Oskar, *Mathematische Existenz*, cit., p. 442.

5 La presentazione della questione estetica: la “fragilità” dell’estetico

Becker apre il suo primo saggio estetico *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista* del 1929 introducendo, senza preamboli, quel concetto-chiave intorno al quale gira in certo qual modo tutta la sua indagine del fenomeno estetico: si tratta della “fondamentale categoria ontologica-iperontologica dell’estetico, che deve essere fissata come ‘fragilità (*Fragilität*)’”²⁹⁷. Con il concetto della “fragilità” Becker si accosta evidentemente alla nozione “la caducità del bello” (*Hinfälligkeit*) che appare già nel titolo del saggio – una nozione estetica dell’idealismo tedesco che ha la sua origine nei quattro dialoghi che costituiscono l’*Erwin* di Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Cosa però intende Becker con il termine inedito “iperontologico”? Esso rinvia ad un punto di vista “che oltrepassa l’ontologia e la paraontologia allo stesso modo”²⁹⁸ ed è in grado di intravedere “l’azione d’insieme (*Zusammenwirken*) di entrambi”²⁹⁹, come Becker fa notare nel suo saggio estetico del 1958. Con l’introduzione del termine “iperontologico” Becker anticipa per così dire la piena portata del suo pensiero filosofico che, tuttavia, a questo punto rappresenta soltanto una supposizione. Becker tenta poi a precisare il significato della “fragilità” nell’estetico:

Frangibile (*zerbrechlich*) è tutto ciò ch’è troppo appuntito (*allzusehr Zugespitze*), che è acuto oltre misura – tanto più se esso è sottoposto ad una forte tensione interna. Il bello è raro, il ricercato. Pensato come opera è una ‘prestazione di punta’ (*Spitzenleistung*)”.³⁰⁰

Ciò che è appuntito non è abituale, non appartiene alla routine della giornata, bensì è possibile solo in certe circostanze.

Nel passo successivo Becker collega la fragilità con un’analisi etimologica del termine “estetico” (*Ästhetischen*) che, in quanto “aestetico” (*αισθητόν*) indica ciò che è intuitivo-sensibile, immediato. Non è, tuttavia, semplicemente immediato, ma addirittura “il distinto nell’immediato (*Es ist das im Unmittelbaren Ausgezeichnete*)”³⁰¹, accessibile tramite la percezione sensibile. Ma a che cosa mira Becker con questa definizione? L’estetico è distinto nell’immediato, perché l’oggetto estetico concreto – a differenza “della massa delle

²⁹⁷ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 7.

²⁹⁸ Cfr. Becker, Oskar, *Die Abenteuerlichkeit des Künstlers und die vorsichtige Verwegenheit des Philosophen in Dasein und Dawesen*, cit., p. 107.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 7.

³⁰¹ *Ivi*, p. 8.

formazioni intuibili ad esso simili”³⁰² – presenta un “carattere di punta (*Spitzencharakter*)”³⁰³ o detto in altre parole, rappresenta un caso estremo: poiché la vicinanza intuitiva non garantisce affatto il suo afferramento secondo una continuità; è, anzi, raggiungibile “solo mediante un salto”³⁰⁴. Becker confronta il peculiare carattere di punta dell’estetico con la vetta di montagna: la punta di montagna, infatti, non è raggiungibile attraverso una salita regolare e continua, progettata. Più ci si avvicina alla punta, più si esperisce l’inaccessibilità della punta: “La punta (*Spitze*) si erge però rapida, fino al limite del completo isolamento da ciò che la circonda, fino alla completa inaccessibilità”³⁰⁵. L’unica via di arrivare alla punta pare essere un salto, un salto che, però, non può essere compiuto soltanto in base alle proprie forze.

Da questa definizione dell’estetico emerge in ogni modo uno stato di cose piuttosto paradossale: poiché, da un lato l’estetico è radicato in modo fondamentale nell’immediatezza intuitiva, dall’altro lato è isolato allo stesso tempo in quanto caso “estremo” entro la sfera dell’immediatezza. In questo contesto Becker si richiama alla concezione di Lukács che coglie la “paradossalità” nel suo saggio *La relazione soggetto-oggetto nell’estetica (Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik)*³⁰⁶ come “esperienza vissuta normativa (*normatives Erlebnis*)”:

Giacché, se, con deliberata paradossalità, l’esperienza vissuta (*Erlebnis*) estetica viene indicata come ‘esperienza vissuta normativa’, allora ciò vuol dire che essa al tempo stesso pota su di sé in modo completo e integrale il colore della realtà vivente e che non di meno è affatto separata dal flusso della quotidianità.³⁰⁷

Lukács designa questo tratto dell’estetico, questa separazione, questo isolamento dell’estetico dai vissuti della vita quotidiana come struttura “microcosmica”³⁰⁸, proprio perché il limiti di tale isolamento non sono posti dall’esterno, bensì dall’interno.

La fragilità si fonda su questa paradossalità, essa è per così dire la sua espressione più propria.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, in “Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur”, VII, Mohr, Tübingen, 1917/18, pp. 1-39, (tutti i passi citati in seguito da questo saggio sono tradotti dall’autrice).

³⁰⁷ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 8.

³⁰⁸ Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, cit., p. 10.

L'oggetto estetico non si manifesta, al contrario delle altre cose intuitive, nella veste dell'"affidabilità" (*Verlässlichkeit*). Sia il creatore – l'artista – sia il fruitore dell'opera esperiscono allo stesso modo la fragilità incontrollabile, intrinseca dell'estetico. L'artista è indubbiamente colui che pro-duce (*hervor-bringt*) nell'atto creativo l'oggetto estetico. E tuttavia la sua produzione rivela un carattere assai peculiare: giacché, mentre il prodotto dell'artigiano oppure il prodotto di fabbrica giungono al compimento tramite "un lavoro costante e progressivo, passo dopo passo"³⁰⁹, l'oggetto estetico scaturisce "mediante un incomprensibile salto creativo, così come Pallade Atena è nata dalla testa di suo padre"³¹⁰. L'artigiano e l'operaio³¹¹ sono dunque in grado di realizzare con le proprie forze – cioè in base al proprio saper fare, "potere" (*Können*)³¹² la loro intenzione. Ma se l'ultimazione dell'oggetto dipende unicamente da una certa competenza (facoltà), allora si può dedurre che tale produzione è ripetibile, che l'oggetto è riproducibile anche in qualsiasi altro momento. E così è infatti: la riproducibilità è per così dire il principio di ogni produzione industriale (e anche artigianale). Diversamente stanno le cose nel caso della creazione artistica. L'oggetto della creazione artistica è "estremamente sensibile nei confronti di ogni sia pur minimo mutamento della propria costituzione interna"³¹³. Basta una sola mossa sbagliata per rompere l'equilibrio assai sottile dell'opera d'arte. Una volta distrutto tale equilibrio, l'opera smarrisce il suo carattere più proprio, non è più, cioè, in senso vero e proprio un'opera d'arte. Becker allude a questo stato di cose quando afferma che "il bello sottostà alla legge del 'tutto o niente'"³¹⁴. Ove il prodotto dell'artigiano (dell'operaio) è ultimato, finito con un lavoro costante e graduale, l'opera d'arte si distingue per la sua "assoluta 'compiutezza'"³¹⁵, per quel tratto peculiare dell'opera, insomma, che si realizza soltanto in virtù di un salto che oltrepassa nettamente il potere (*Können*), il saper fare dell'artista.

Il carattere di punta, la fragilità dell'estetico, però, non diventa manifesta solo nell'atto creativo dell'opera, ma si rispecchia, com'è già stato accennato, allo stesso modo nella fruizione artistica, perché – ancora è implicito il riferimento di Becker a Lukács – ,

³⁰⁹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 9.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Si tratta in questo contesto di accentuare il procedere graduale – passo dopo passo – che è presente sia nella produzione artigianale sia nella produzione di fabbrica. In quest'osservazione è perciò secondario il fatto che in fabbrica ogni passo è eseguito da un operaio diverso. Con ciò, però, non si vuole ignorare in nessun caso la differenza fondamentale dei due tipi di produzione, nonché le implicazioni concrete rispetto all'uomo.

³¹² Cfr. Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 28.

³¹³ *Ivi*, p. 9.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

[...] nella 'sfera' estetica creare e recepire sono precisamente, quanto al principio, indistinti nelle sue radici ultime: ciascuna adeguata ricezione è un ricreare l'opera e ciascuna genuina creazione è 'visione' (*Vision*) – meglio: creazione e ricezione sorgono dalla visione come loro radice comune.³¹⁶

Così, come la creazione artistica si compie in virtù di un salto incomprensibile, in un momento per così dire “inconscio” (*bewußtlos*)³¹⁷, anche “il coglimento adeguato” (*adäquate Erfassen*)³¹⁸ dell'opera si realizza soltanto mediante un salto. L'esperienza vissuta estetica, colta in questo modo, si distacca nettamente dal flusso regolare della vita quotidiana – o detto in altre parole: mentre nella vita quotidiana le cose del mondo ci circondano, ci sono cioè sempre alla mano, l'accesso all'opera d'arte non si rivela altrettanto “naturale” (*selbstverständlich*). E neppure l'esserci autentico è in grado di arrivare in base alla sua “risolutezza” ad un “coglimento adeguato” dell'opera d'arte. Anch'egli infatti non può fare a meno del “salto incomprensibile”, che come tale però oltrepassa l'orizzonte delle sue possibilità, per esperire (*erleben*) in modo adeguato l'opera d'arte. Rimane da chiarire come si esprime concretamente la “fragilità” nel recepire. Come si manifesta il suo carattere di punta? Ancora una volta Becker risponde ricollegandosi al saggio *La relazione soggetto-oggetto nell'estetica* (*Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*) di Lukács:

La struttura della sfera estetica è 'eraclitea', vale a dire che la 'medesima' esperienza vissuta del 'medesimo' soggetto di fronte al medesimo oggetto estetico non è ripetibile con sicurezza. Dunque l'estetico in conclusione è soltanto nell'*Erleben* 'momentaneo' ed estremamente vulnerabile di un oggetto per parte sua estremamente vulnerabile e per di più meramente 'potenziale'. – Ciò determina la sua fragilità.³¹⁹

Così, la fragilità viene in luce nell'*Erleben* innanzitutto sotto un aspetto temporale. L'*Erleben* estetico rivela una “struttura eraclitea”: così, come non si può entrare due volte nello stesso

³¹⁶ Ivi, p. 23. Se Becker usa in questo contesto il concetto di “visione”, traspare in certo qual modo la concezione husserliana: la soggettività trascendentale è per Husserl comunque coscienza trascendentale, ma allo stesso tempo anche evidenza apodittica, una specie di vedere immediato (*unmittelbares Sehen*) insomma – sebbene Husserl pensi il vedere in generale come fonte ultima (*Rechtsquelle*) di ogni conoscenza. Becker vuole accennare in questo modo ad un'origine intuitiva, visionaria dell'esperienza vissuta dell'soggetto estetico (di creatore e fruitore).

³¹⁷ Cfr. ivi, p. 29.

³¹⁸ Ivi, p. 9.

³¹⁹ Ivi, pp. 9-10.

fiume, non si può rivivere con certezza lo stesso *Erlebnis* estetico; ogni salto è eccezionale, unico. È impossibile trattenersi nell'*Erleben*, che non ha durata, che bensì si compie in un solo momento futile, irripetibile. Soltanto in questo momento fragile dell'*Erleben* l'estetico *esiste*, “perviene propriamente al suo essere (estetico)”³²⁰. Ma allora non è neanche legittimo considerare l'estetico nei termini di esistenza: “Gli oggetti estetici non ‘sono’ affatto ‘in realtà’ (ἐνεργεία) ‘in sé’, bensì rappresentano soltanto delle potenze che giungono in atto solamente nell'*Erleben* estetico”.³²¹

Con questa breve presentazione, che prende le mosse dal concetto della “fragilità”, quale categoria partante della concezione estetica di Becker, è in qualche modo designato il terreno della questione estetica. Intanto è diventato esplicito il riferimento di Becker a Solger e Lukács. Se Becker determina la “fragilità” come categoria fondamentale dell'estetico, egli si richiama evidentemente al concetto solgeriano della “caducità del bello” (*die Hinfälligkeit des Schönen*). Riportando questo concetto nel titolo del saggio del 1929, Becker rende in certo qual modo omaggio a Solger, a colui, insomma, che per primo e più nettamente ha intravisto e toccato il carattere peculiare del fenomeno estetico, la sua paradossalità intrinseca, collocando la “caducità del bello” nel luogo decisivo della sua interpretazione ontologica. Sebbene Becker sia notevolmente ispirato dal progetto estetico di Solger – giacché, oltre la nozione della “caducità del bello” Becker integra una serie di altri termini estetici di origine solgeriana nel proprio approccio estetico –, egli accentua allo stesso tempo risolutamente i suoi limiti ontologici.³²² Becker esprime quindi con la scelta della nozione “fragilità” tanto un accostamento a Solger, quanto un distacco da codesta interpretazione estetica. Il progetto solgeriano si rivela in questo senso come una specie di filo conduttore, un continuo punto di riferimento, in base al quale (o, detto più precisamente, in contrapposizione al quale) Becker sviluppa e concretizza il proprio progetto estetico.

In una luce simile si manifesta il riferimento di Becker al suddetto saggio lukácsiano, che si mostra, come Becker ribadisce, “straordinariamente istruttivo”³²³ per la propria riflessione estetica. Anche Lukács infatti ha avvertito nella “paradossalità” il carattere fondamentale dell'estetico, cogliendola come “esperienza vissuta normativa” (*normatives Erlebnis*).

³²⁰ Ivi, p. 9.

³²¹ *Ibid.*

³²² Cfr. ivi, p. 11, dove Becker afferma a questo riguardo: “In generale [...] con la formulazione solgeriana è già guadagnata una determinata posizione ontologica fondamentale, che non può essere accettata acriticamente”.

³²³ Cfr. ivi, nota 1, p. 36.

Per inquadrare e valutare adeguatamente i riferimenti di Becker a Solger e Lukács, si rende pertanto indispensabile richiamare le categorie portanti dei due approcci.

6 La paradossalità dell'estetico in Georg Lukács: La relazione soggetto-oggetto nell'estetica (*Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*)

Il saggio *La relazione soggetto-oggetto nell'estetica* (*Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*) di Lukács, del 1917, costituisce l'unico testo dei cosiddetti *Primi scritti di estetica* (*Frühe Schriften zur Ästhetik*) (1917-1918) dato alle stampe e perciò l'unico testo lukácsiano noto a Becker.³²⁴ Si tratta allora di indagare la riflessione estetica svolta da Lukács in tale saggio, di cogliere insomma il suo progetto estetico per capire in che modo l'assunzione da parte di Becker delle categorie lukácsiane sia funzionale – sebbene “contro” Lukács – alla concretizzazione (maturazione) del proprio approccio estetico.³²⁵

6.1 L'estetica come peculiare sfera di valore

Per comprendere in modo adeguato il saggio lukácsiano è importante tener presente che Lukács fu allievo di Heinrich Rickert, la cui concezione fondamentale influenzò in quegli anni in modo persistente il suo pensiero, innanzitutto il suo pensiero estetico. Per Rickert, un concetto si rivela paradossale nel momento in cui a esso sono attribuite definizioni contrapposte. Il discorso lukácsiano prende deliberatamente avvio da un concetto paradossale, e cioè dal “esperienza vissuta normativa” (*normativen Erlebnis*)³²⁶. La paradossalità di tale concetto si fonda sul fatto che l'esperienza vissuta è ciò che è psicologicamente reale, effettivo, mentre la norma è qualcosa di ideale, come per esempio un valore. Norma e esperienza stanno perciò in estrema contraddizione.

Secondo Lukács, “la costituzione interna di ogni sfera di valore (*Wertsphäre*) si distacca sia dalle altre sfere di valore sia dalla realtà ‘naturale’ più nettamente per il modo in cui in essa

³²⁴ Cfr. Pinto, Valeria, *L'avventura della forma e la durezza dell'essere* in *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., nota 32, p. 122.

³²⁵ Lukács fu un personaggio inquieto e questa inquietudine si ripercosse anche sulla sua opera: le circostanze esterne, ma anche la sua indole furono responsabili di una notevole varietà di rotture nel suo pensiero. L'uomo Lukács è perciò in sé “paradossale”. I discorsi del primo Lukács – e il suddetto saggio rappresenta uno di questi primi scritti – sono per lo più slegati uno dall'altro. Non è appropriato perciò parlare di *un'estetica* di Lukács (così, come non è appropriato parlare di *un'etica*, o di *un* approccio filosofico alla politica di Lukács). Lukács volse diversamente il suo interesse in fasi differenti della sua vita e con obiettivi anche lontani da quelli più propriamente riferibili all'ambito estetico. E ogni volta ebbe qualcosa da dire che deve essere valorizzato nella sua singolarità. (Cfr. Dannemann, Rüdiger, *György Lukács zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1997, pp. 9-30.)

³²⁶ Cfr. Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, cit., p. 8.

diventa manifesta la relazione soggetto-oggetto”.³²⁷ In effetti, in quasi tutte le sfere di valore (*Wertsphären*) – Lukács adduce a tale proposito la sfera della logica e la sfera dell’etica – l’*Erleben* effettivo, fattuale, e la norma sono scissi, vale a dire in queste sfere non si realizza una vera e propria relazione soggetto-oggetto.³²⁸ Unicamente nella sfera di valore estetica si verifica “un equilibrio ponderato (*ruhendes Gleichgewicht*)”³²⁹ tra *Erfahren* e norma, cioè l’unione estremamente contraddittoria di soggetto e oggetto.

6.2 La stilizzazione del soggetto estetico

Per illuminare la paradossalità dell’estetico come “esperienza vissuta normativa”, Lukács prende in esame il soggetto estetico. Esso – Lukács si riferisce tanto al soggetto creatore quanto al soggetto ricettivo –, compreso nell’atto dell’*Erleben* estetico, si rivela “un soggetto che esperisce in modo puro e immediato” (*ein rein und unmittelbar erlebendes Subjekt*)³³⁰. Tuttavia, il soggetto estetico può esistere soltanto in quanto sta di fronte ad un oggetto che “rivela un proprio esser-oggetto compiuto in base alla sua struttura autonoma” (*[der] ein vollständiges, aus seiner eigengesetzlichen Struktur folgendes Objekt-sein hat*)³³¹, ad un oggetto insomma che unicamente gli appartiene – all’opera d’arte. In questo senso l’“esperienza vissuta normativa” estetica viene in luce come “esperienza vissuta pura” (*reines Erlebnis*), giacché nella sfera di valore estetica l’esperienza vissuta è quell’atteggiamento normativo nel quale si adempie appunto la norma.³³² Cosa implica ciò concretamente per il soggetto estetico?

L’“esperienza vissuta normativa” emerge come

[...] un esser-puntato del soggetto su un mondo compiutamente adeguato riguardo alle pretese immanenti dell’esperienza vissuta, su un mondo che nell’oggetto a lui normativamente assegnato (*die ihm in seinem normativ zugeordneten Objekt*), nell’opera, gli sta di fronte come valore (*entgegengilt*).³³³

³²⁷ Ivi, p. 1.

³²⁸ Nella logica pura la soggettività, in certo qual modo, si dissolve a favore dell’oggettività teoretica. Nell’etica invece la norma è una norma pratica, una massima posta da una soggettività, che non si rivela quindi autonoma, oggettiva in senso vero e proprio. La massima, insomma, è nella sfera etica, per ogni soggetto, una massima della soggettività. (Cfr. ivi, pp. 2-3.)

³²⁹ Ivi, p. 4.

³³⁰ Ivi, p. 7.

³³¹ *Ibid.*

³³² Cfr. ivi, p. 8.

³³³ Ivi, p. 9.

Per realizzarsi totalmente in questo valore, il soggetto deve cioè spingere il suo esser-puntato-su alla massima intensità, annullando allo stesso tempo tutto ciò “che è estraneo a questo flusso omogeneo (*was diesem homogenen Strom nicht angehört*)”³³⁴. Ha luogo in tal modo una “trasformazione pura di materiale” (*materialechte Verwandlung*)³³⁵ del soggetto che Lukács coglie come stilizzazione (*Stilisierung*):

Essa [la trasformazione] rende il soggetto naturale un soggetto stilizzato, che, a differenza del soggetto costruito della logica e quello postulativo (*postulativen*) dell’etica, è l’unità della pienezza contenutistica (*der inhaltlichen Fülle*) delle esperienze vissute, che abbraccia la totalità dell’umanità (*Menschlichkeit*).³³⁶

Il soggetto giunge quindi alla massima espressione della sua soggettività, diventa “uomo ‘per intero’” (*Mensch ‘ganz’*)³³⁷ nel momento in cui è correlato ad un oggetto a esso assolutamente appropriato, in altre parole: la pura e immediata esperibilità da parte del soggetto si realizza attraverso un restringimento della sua soggettività, che concerne l’esclusivo, omogeneo, mero esser-puntato su un ‘oggetto il quale a sua volta è possibile unicamente in quest’unilateralità. Ciò implica, però, che l’“immanenza”³³⁸, che fundamentalmente contraddistingue l’“esperienza vissuta pura”, è preservata fintantoché il soggetto non oltrepassi il suo oggetto.³³⁹ Allorché il soggetto pensa solo alla possibilità di un altro oggetto, l’immanenza dell’esperienza vissuta (*Erlebnisimmanenz*) viene immediatamente abbandonata.³⁴⁰ Il sussistere dell’immanenza dell’esperienza vissuta pretende quindi l’isolamento totale del suo oggetto, giacché soltanto in questo modo è assicurato il “non-poter-uscire-dal” (*Nichthinausgehenkönnen*)³⁴¹ suo oggetto. Con ciò tuttavia l’autonomia dell’opera è determinata soltanto in modo negativo.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ivi*, p. 15.

³³⁹ *Cfr. ibi*, p. 17.

³⁴⁰ *Cfr. ibid.*

³⁴¹ *Ivi*, p.18.

6.3 Il “carattere microcosmico” dell’opera

Più decisivo si mostra invece il lato positivo dell’opera che si fonda sulla sua struttura interna, ovvero il “carattere microcosmico” (*Mikrokosmoscharakter*)³⁴² dell’opera. Ma cosa intende Lukács precisamente con “carattere microcosmico”? L’opera d’arte viene in luce come “una totalità in sé compiuta, chiusa e autonoma, che deve quest’auto-arrotondamento immanente ai suoi limiti posti meramente dall’interno”.³⁴³ Questi limiti non fungono da barriere, bensì designano il massimo del riempimento interno, la realizzazione totale all’interno, che in questo mondo era possibile ed è divenuto realtà.³⁴⁴ Sono limiti insomma che non tracciano la linea, dalla quale inizia un esser-altro (*Anders-sein*), bensì rimandano piuttosto al centro del proprio mondo. Non esiste, in effetti, un (vero) mondo che esigerebbe una demarcazione esterna. Ecco il senso di questi limiti peculiari, ecco perché sono limiti veramente “immanenti”, limiti che spettano ad un cosmo. In virtù dei suoi limiti, l’opera presenta un “carattere microcosmico”, assomiglia quindi – ovviamente solo a livello astratto-formale – al macrocosmo, all’universo. Anche l’opera è perciò un cosmo; le sue forme costituenti la rendono in certo qual modo assoluta, compiuta dall’interno, adempita riguardo a tutte le possibilità ponibili (*setzbar*).

6.4 L’oggettività dell’opera

Che tipo di oggettività comporta il carattere microcosmico dell’opera?

L’oggettività dell’oggetto estetico è di natura assoluta, immanente, in quanto intimamente intrecciata con l’esperibilità (*Erlebbarkeit*) quale condizione imprescindibile per l’ordine della soggettività estetica. E, tuttavia, tale oggettività rappresenta per l’opera soltanto una certa qualità di valore (*Geltungsqualität*).³⁴⁵ La peculiare esperibilità dell’opera emerge in questo senso come la materia dalla quale si costruisce il mondo intimamente autosufficiente, indipendente dell’opera. Che cosa implica ora questo stato di cose per la proprietà delle forme portanti dell’opera? Qual è il ruolo assegnato a tali forme all’interno dell’opera?

Le forme portanti dell’opera non si rivelano per nulla tali da assorbire, da contenere, il mondo dell’opera, bensì tale mondo deve giungere nelle forme al suo dispiegamento più proprio. In altre parole: le forme non determinano il mondo dell’opera, ma lo fanno trasparire nella sua

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ivi*, p. 19.

³⁴⁴ Cfr. *ibid.*

³⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 21.

autonomia. Ecco il compimento dell'immanenza assoluta, dell'oggettività dell'opera. Questo carattere oggettivo dell'opera trova ulteriore conferma tenendo presente anche l'"esser-prodotto" (*Hervorgebrachtsein*) dell'opera da parte del creatore, che costituisce, allo stesso modo come il fruitore, la soggettività estetica. In virtù del carattere microcosmico dell'opera è infatti legittimo affermare: "L'opera deve a sé stessa la sua oggettività".³⁴⁶ Ammesso che l'opera non sia un ente metafisico e l'intenzione sia quella di indagare l'estetica in quanto sfera di valore, allora è possibile soltanto una conclusione, e cioè una conclusione di carattere paradossale: diversamente dall'etica e dalla logica, "nell'ambito estetico, valore e realizzazione del valore coincidono".³⁴⁷

Tale conclusione si rivela paradossale proprio in quanto l'opera è contrassegnata da un lato dall'immanenza compiuta, dall'altro lato essa costituisce il valore trascendentale stesso. Com'è possibile questo stato di cose? Per comprendere ciò appare opportuno riflettere sulla specifica trascendenza nell'ambito estetico.

6. 5 *La trascendenza della soggettività: la soggettività pura*

Su quale momento dell'opera è fondata in genere la sua natura trascendente per il soggetto creatore? La questione della trascendenza fa entrare prontamente in scena la soggettività, giacché per Lukács "il 'luogo' nel quale solamente è possibile comprendere la trascendenza costituisce la soggettività stessa [...]. Ciò che è trascendente rispetto alla soggettività è la soggettività pura (*reine Subjektivität*)".³⁴⁸ Con il concetto della "soggettività pura" Lukács intende lo stato dell'auto-compimento (*Selbstvollendung*) puramente interiore del soggetto, dopo aver superato qualsiasi legame esteriore. Afferrata in questo modo la soggettività pura, emerge tuttavia come uno stato di soggettività irrealizzabile a livello psichico e nemmeno concretamente immaginabile come stato strutturale della soggettività,³⁴⁹ vale a dire: la soggettività effettiva, fattuale è rapportata così strettamente agli oggetti che le stanno di fronte da non poter vincere la loro esistenza. In quest'ottica la soggettività pura non può che parere un costrutto arbitrario, un concetto insomma che non può fungere neanche da concetto limite (*Grenzbegriff*) riguardo al campo di attuazione dell'intenzione.

Se così è, allora il luogo della realizzazione della soggettività pura deve rivelare

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ivi*, p. 24.

³⁴⁹ Cfr. *ibid.*

necessariamente un carattere utopico. In che modo può in genere realizzarsi la “soggettività pura”? Come si contraddistingue il rapporto peculiare tra soggettività pura e tale realtà utopica?

Se tuttavia riflettiamo sul rapporto della ‘realtà utopica’ (*utopische Wirklichkeit*) con la soggettività rispettiva, diventa chiaro che il carattere ‘utopico’ di questa ‘realtà’ consiste proprio nel suo esser-penetrato dalla soggettività (*Subjektdurchdrungenheit*) – che essa [la realtà utopica] contiene solo un minimo di ciò che è estraneo alla soggettività (*ein Minimum an Subjektsfremden*), tanto per potersi costituire in genere come qualcosa di autonomo, come qualcosa che sta di fronte al soggetto.³⁵⁰

Per riassumere brevemente questa situazione paradossale: da un lato lo svolgimento dell’attività artistica mostra un continuo voler-superare ogni oggettività estranea a essa, dall’altro lato l’oggetto artistico, ovvero l’opera, si distingue in quanto microcosmo proprio mediante la sua oggettività assoluta (il suo essere-libera da ogni influenza soggettiva). Come quindi può la soggettività pura realizzarsi nell’oggettività assoluta? Ci deve essere un momento, un punto peculiare in cui questa continua attività del soggetto si capovolge nell’oggettività compiuta dell’opera. Questo momento del capovolgimento comunque non deve essere considerato come un cambio di direzione dell’attività artistica, bensì come il suo compimento risoluto. In che modo allora è afferrabile tale capovolgimento?

6. 6 *L’identità di soggetto e oggetto*

È radicato nella natura del soggetto che il suo auto-compimento gli è assegnato come compito infinito, dunque che la realizzazione di questo compito può accadere soltanto come salto (*Sprung*), vale a dire come un porre (*Setzung*) di un oggetto assolutamente autonomo. L’opera, così Lukács, si rivela “nel senso doppio hegeliano (e cioè più un conservare che un togliere), l’annullamento dell’attività artistica, essa è meno la sua oggettivazione che il suo auto-posizionamento (*Selbstsetzung*), la sua soggettivazione (*Subjektivierung*), se l’espressione è permessa”.³⁵¹ Non pare perciò più appropriato parlare dell’attività artistica nei termini di produzione (*Hervorbringen*), che inevitabilmente chiama in gioco contenuti extra-soggettivi; essa si rivela piuttosto un “‘creare eterno’ (*ewiges Schaffen*) [...] in cui energia

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ivi*, p. 25.

produttiva e ciò che è prodotto (*Produziertes*) giungono all'identità compiuta, all'indifferenza assoluta, in cui soggetto e oggetto coincidono".³⁵²

Questa determinazione dell'identità di soggetto e oggetto ci conduce, almeno apparentemente, in prossimità di quella concezione di Schelling che intravide nell'arte l'"organon" della filosofia, fa cioè sorgere il sospetto di cadere in preda alla metafisica. Ma ciò che in fin dei conti unisce i due approcci non è altro che la postulata e compiuta unità di soggetto e oggetto, quindi un'analogia solo a livello astratto-formale.³⁵³ La loro differenza fondamentale viene in luce tenendo conto delle motivazioni rispettive. Mentre Schelling fu mosso dall'idea (ideale) di giungere alla conoscenza assoluta, vale a dire al possesso autentico dell'Assoluto, l'identità di soggetto e oggetto, presentata in questo saggio da Lukács, intende il divenir assoluto del porre stesso che deriva dalla soggettività pura. Si tratta quindi per Lukács di ottenere sì qualcosa di assoluto, ma non affatto l'Assoluto, piuttosto "una sfera in cui l'Assoluto non può essere né pensato né vissuto"³⁵⁴, una sfera insomma nella quale l'arbitrio del porre stesso diventa oggettivo. La sua intenzione è indirizzata alla natura peculiare del porre.

La pretesa dell'identità di soggetto e oggetto assume così nei due approcci un significato assai diverso. L'intuizione intellettuale (Schelling) ha carattere metafisico, giacché la sua concezione del soggetto sta al punto finale di una linea intenzionale che è diametralmente opposta alla conoscenza. Nell'intuizione intellettuale, infatti, il soggetto deve diventare "reale" perché solo così il suo divenir-uno con la realtà assoluta può dischiudere l'accesso al mondo dell'Assoluto. Questo soggetto reale, che certo non ha niente in comune con l' "uomo intero" (*ganze Mensch*) della realtà vissuta (*Erlebniswelt*), deve porre se stesso come Assoluto, come identico all'Assoluto:

Attraverso quest'atto del soggetto è raggiunto un mondo assolutamente oggettivo, il mondo dell'Assoluto, ossia ciò che è trascendente al soggetto per eccellenza: il porre-se-stesso-come-assoluto (*Sich-als-absolut-setzen*) del soggetto è la sua auto-sospensione (*Selbstaufhebung*), la sua 'realtà' è la negazione del suo carattere di soggetto (*Subjektcharakter*).³⁵⁵

Diversamente stanno le cose nella concezione lukácsiana: qui il porre dell'opera non è di natura metafisica, poiché l'intenzione estetica è diretta alla soggettività pura (indipendente da

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Cfr. *ibidem*.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 26.

³⁵⁵ *Ibid.*

qualsiasi oggettività), non alla sospensione dell'arbitrio del porre; si tratta cioè di trovare una modalità del porre nella quale il contrastare con un'oggettività trascendentale risulti impossibile.

Dato che l'estetico è stato determinato come una sfera di valore peculiare, s'impone a questo punto la questione che riguarda la sua costituzione interna. La soggettività pura, compiuta, è possibile soltanto in una sfera nella quale essa sia posta in modo tale da essere assolutamente indipendente da qualunque oggettività. Ogni sfera tuttavia implica inevitabilmente una qualche relazione, stabilisce quindi una misura, una norma. Di conseguenza il porre-se-stesso del soggetto, la pura soggettività può soltanto realizzarsi in quanto porre-se-stesso-come-microcosmo (*Sich-als-Mikrokosmos-setzen*), "poiché solo nel microcosmo qualunque concetto opposto all' 'arbitrio' mediante il quale il microcosmo si formò, è sospeso".³⁵⁶

La soggettività pura può soltanto realizzarsi in quanto trascendente al soggetto (*subjektstranzendent*). Sta nella natura del soggetto infatti che esso può attingere a sé stesso soltanto come soggetto pratico, esso è così relazionato immancabilmente a delle oggettività extra-soggettive. L'opera è l'auto-posizionamento (*Selbstsetzung*) della soggettività pura, dalla quale è richiesto il suo auto-compimento immanente. Sebbene l'adempimento della soggettività pura rappresenti per il soggetto una richiesta in fondo irrealizzabile, l'intenzione tesa a soddisfare tale richiesta lascia nascere la sfera estetica e realizza in certo qual modo il valore trascendentale.³⁵⁷ Il dovere (*Sollen*) che questo valore esprime non è niente meno che "il dovere della soggettività pura, dell'immediatezza compiuta che si realizza completamente nel valore rimanendo, però, proprio in virtù di questa realizzazione perfetta, irraggiungibile per il soggetto in quanto soggetto".³⁵⁸

L'opera in quanto oggetto in sé compiuto è a sua volta già relazionata a dei soggetti, e cioè alle soggettività normative del creatore e del recettore, per i quali tuttavia essa può essere data soltanto come assolutamente indipendente da loro. "L'oggettività dell'opera quindi revoca, almeno parzialmente la sua autosufficienza, essa c'è ormai in quanto 'realtà utopica', come adempimento vissuto immanente (*immanente Erlebniserfüllung*), come traguardo dell'attività artistica".³⁵⁹

Sia soggettività che oggettività raggiungono così nell'opera il massimo dell'auto-compimento

³⁵⁶ Ivi, p. 27.

³⁵⁷ Cfr. ivi, p. 28.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

a loro possibile: l'oggetto si compie nel microcosmo, il soggetto nella realtà utopica. E con questo risultato siamo tornati in certo qual modo al punto dal cui queste riflessioni erano partite: alla determinazione della sfera di valore estetica come dispiegamento compiuto della relazione soggetto-oggetto.

6.7 La validità generale dell'opera

È un tratto fondamentale di ogni sfera di valore che la norma in essa vigente sia rivolta necessariamente a ogni soggetto. Detto in altre parole: l'identità di soggetto e oggetto dell'opera deve ripercuotersi anche a livello generale, deve quindi possedere la qualità di valore generale. L'opera appare, “anziché essere schiettamente auto-adempimento (*Selbsterfüllung*), come lo schema compiuto dell'adempimento esperibile in generale”.³⁶⁰ A ben vedere però tale pretesa di validità generale si rivela assai paradossale, poiché essa presuppone in ogni soggetto una soggettività generale alla quale si rivolge la stessa norma, lo stesso dovere (*Sollen*), senza tuttavia allontanarlo dalla sua straordinaria incomparabile soggettività, anzi per condurlo proprio in questa sua unicità all'adempimento. Diversamente dalla sfera di valore etica, nella quale il riconoscimento del valore implica necessariamente la congenialità (*Wesensgleichheit*) dei soggetti (si tratta quindi di una convergenza normativa dei soggetti), la norma estetica pretende la radicale divergenza dei soggetti. Su cosa allora si fonda la validità generale del valore estetico? Com'è afferrabile la forma peculiare del valore estetico

La forma è quella dell'esperienza vissuta stessa. Diventando 'generale' come forma, questo suo modo di essere si rapporta ai fondamenti generali dell'esperibilità (*Erlebbarkeit*); essa 'abbraccia' (*umschließt*) il suo contenuto di esperienza (*Erlebnisinhalt*) in modo tale da renderlo esperibile come contenuto di esperienza. Il carattere di esperibilità (*Erlebnishaftigkeit*) [...] è dato qui in modo duplice: sia come forma sia come contenuto; la forma estetica rende esperibile a livello generale un concreto – e proprio nella sua concretezza determinato – contenuto di esperienza. L'adempimento di questa forma nel ricettore è quindi il suo esser-vissuto (*Erlebtwerden*) e cioè il suo esser-vissuto contenutistico (*inhaltliches Erlebtwerden*), non il 'comprendere' (*Verstehen*) come questo complesso di forma sia capace di unire questi contenuti di esperienza per diventare un tutto.³⁶¹

³⁶⁰ Ivi, p. 29.

³⁶¹ Ivi, pp. 31-32.

Ciò implica che la forma è indipendente, libera dal contenuto, giacché è impossibile che la peculiare qualità del contenuto di esperienza possa rivelarsi la medesima nelle differenti esperienze vissute. Se la forma estetica, accogliendo in certo qual modo un contenuto di esperienza immediato, straordinario, senza alterare attraverso la formazione (*Formung*) il suo carattere di esperibilità, rivendica allo stesso tempo la sua validità generale, essa pretende con ciò una sostanziale differenza degli atti di adempimento soggettivi. La generalità è perciò di natura soggettiva; essa si fonda sul “carattere puramente formale dell’intenzione diretta all’adempimento dell’esperienza vissuta pura”.³⁶²

6. 8 *Forma formans e forma formata: artista e fruitore*

Nell’esperire estetico (*ästhetischen Erleben*), ognuno di questi contenuti incomparabili è vissuto di volta in volta come l’unico possibile, cioè come assolutamente identico alla norma. Ecco perché è legittimo designare l’opera “lo schema dell’adempimento esperibile in generale”.³⁶³ Tra forma e contenuto non sussiste alcuna opposizione, anzi, la forma dell’opera (*Werkform*) emerge come l’identità compiuta di forma e contenuto.

Quest’identità assume però per il creatore e il ricettore rispettivamente un significato diverso:

Per colui che crea, però, quest’identità è un compito, egli deve lasciar prendere forma un contenuto (di esperienza) (*er soll einen [Erlebnis-]Inhalt zur Form werden lassen*), il suo concetto di forma è quello di una forma di azione (forma formans), mentre per il ricettore la stessa identità è una realtà compiuta [...] che gli sta di fronte, nella quale la forma si rivela qualcosa che fu concluso e esiste indipendentemente da lui (forma formatis).³⁶⁴

Entrambi i concetti di forma si basano evidentemente sulla relazione soggetto-oggetto, presentano tuttavia direzioni contrapposte: per il soggetto creatore la relazione è diretta dal soggetto all’oggetto, per il ricettore invece dall’oggetto al soggetto. Sebbene si tratti indubbiamente sia per il soggetto creatore sia per il ricettore della realizzazione dell’equilibrio compiuto tra soggetto puro e oggetto appropriato, tra arbitrio estremamente soggettivo nell’agire e necessità stra-oggettiva nell’opera,³⁶⁵ la differenza tra forma formans e forma formata deve riflettersi in qualche modo anche sulla rispettiva relazione soggetto-oggetto.

³⁶² Ivi, p. 32.

³⁶³ Ivi, p. 33.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Cfr. ivi, p. 34.

Chiediamo quindi per prima cosa: in che modo si articola il rapporto soggetto-oggetto per il soggetto creatore, per l'artista? Come si concretizza il carattere di dovere (*Sollenscharakter*), cioè l'esser-teso-verso la soggettività pura nel processo dell'attività artistica?

L'intenzione diretta all'opera in quanto soggettività pura infatti fa sorgere alcune restrizioni che furono tematizzate già precedentemente: dato che l'oggetto estetico è in via di formazione, vale a dire esso deve la sua esistenza all'agire dell'artista, la direzione nella quale il soggetto estetico si "stilizza" (*Stilisierungsrichtung*) – resa possibile solo in virtù della riduzione omogenea – appare relativamente arbitraria nei confronti dell'opera. Di conseguenza anche la trasformazione dell'intero uomo' (*ganze Mensch*) della realtà dell'esperienza vissuta (*Erlebnismwirklichkeit*) nell'"uomo 'per intero'" (*den Menschen ganz*) dà l'impressione dell'arbitrio rispetto all'idea della soggettività pura. La sfera di valore estetica tuttavia pretende che l'attività artistica diventi l'equilibrio ponderato di arbitrio e necessità, tra soggettività e oggettività. Che cosa implica ora questo per la questione di forma e contenuto?

Il contenuto che qui intende l'esperienza vissuta (*Erlebnis*) dell'artista è presto assorbito come mero compendio di possibilità di effetto (*Wirkungsmöglichkeiten*), come mero sostrato dell'azione formatrice (*Gestaltungssubstrat*) della forma, la forma è presto ridotta a mero veicolo efficace dell'espressione dell'esperienza vissuta (*Erlebnisausdruck*) [...] della soggettività sovrana che è diventata pura intensità.³⁶⁶

Nel processo artistico accade così la realizzazione dell'esser-puntato-sull'opera, vale a dire l'artista, isolandosi da ogni legame soggettivo e oggettivo compiuto, si trasforma "nell'uomo 'per intero' sub specie della specifica forma dell'opera (*Werkform*)".³⁶⁷ È importante notare però che solo attraverso tale isolamento compiuto, nel quale ogni arbitrio si libera di ogni suo opposto per giungere all'identificazione con la necessità (oggettiva), diventi possibile l'attività artistica, che quindi non può che rivelarsi un processo infinito di atti non adempiuti. Diretta alla soggettività pura, l'attività artistica rende possibile allo stesso tempo l'oggetto totalmente appropriato, realizzando in questo modo la relazione soggetto-oggetto più vera e propria.

³⁶⁶ Ivi, pp. 34-35.

³⁶⁷ Ivi, p. 35.

Pertanto è legittimo affermare: l'attività artistica è oggettivamente – per così dire osservata dall'esterno – assai vicina all'opera, ma soggettivamente infinitamente lontana da essa. Ecco perché

[...] soltanto il salto che pone raggiungibile ciò che è irraggiungibile (*als Erreicht-setzen des Unerreichbaren*) e che si rassegna nel momento dell'aver realizzato (*als Resignieren im Moment des Verwirklichthabens*), può istituire la relazione soggetto-oggetto dinamicamente-appropriata tra artista e opera, creando un abisso tra di loro: come compimento dell'attività artistica, l'opera è completamente trascendente al soggetto dell'artista, ma la pienezza inesauribile di idee (*Ideenhaftigkeit*) dell'opera, il suo andare oltre il mero esser-oggetto, sebbene sia un esser-oggetto adeguato per ogni soggettività, si rispecchia nel processo infinito dell'attività artistica e nel salto finale.³⁶⁸

Ogni tentativo di oltrepassare quest'equilibrio distruggerebbe la natura più propria dell'opera e allontanerebbe il soggetto estetico dalla sua purezza essenziale.

Passiamo ora all'analisi della relazione soggetto-oggetto ricettiva. Siccome in questo caso la forma in quanto forma formata sta di fronte al fruitore – non c'è quindi un processo creatore che conduce all'opera – l'atteggiamento ricettivo si compie interamente nel salto. Che significa ciò concretamente?

Mediante l'attività dell'artista è, in certo qual modo, divenuta manifesta l'aspirazione alla soggettività pura nell'opera, cioè essa, in quanto forma esistente della contemplazione pura, è già penetrata dalle forme di esperienza vissuta (*Erlebnisformen*) della soggettività pura. L'opera pretende perciò dal recettore soltanto l'apertura totale, affinché il rapporto della sua soggettività divenuta pura con l'opera in quanto oggetto compiuto si possa avverare. La complessità di quel rapporto consiste quindi nel fatto che una compagine di forma e contenuto estranea deve esser vissuta da parte del recettore come l'adempimento della soggettività pura, cioè, a seconda della norma (*normgemäß*), come propria compagine di forma e contenuto.

La forma formata comporta così necessariamente, nella contemplazione ricettiva, una specie di capovolgimento dell'identità di contenuto e forma nell'opera. Tale identità, infatti, diventa la qualità di esperienza vissuta dei contenuti (*die Erlebnisqualität der Inhalte*) della soggettività ricettiva. Detto in altre parole: "L'identità degli opposti (*die Identität der Gegensätze*) nell'opera si trasforma nell'*Erlebnis* ricettivo nella mera armonia degli opposti, il

³⁶⁸ *Ibid.*

loro equilibrio, che nel processo creativo fu di natura dinamica, emerge qui come equilibrio statico”.³⁶⁹

Ma questo trasparire dell’attività artistica attraverso l’opera si riflette anche sul suo carattere microcosmico. In quanto forma formata, infatti, l’opera si manifesta anche come il risultato creato dell’artista, come qualcosa insomma che è giunto all’esistenza e che sta di fronte al recettore nell’atto della contemplazione come oggetto assolutamente appropriato. Il punto decisivo sta pertanto nel fatto che la forma formata rivolta al fruitore gli dischiude nella contemplazione l’immanenza dell’*Erleben* puro, vale a dire egli diventa – attraverso l’auto-compimento della soggettività pura – “uomo per intero”.

6.9 *La struttura eraclitea della sfera estetica*

Che cosa implicano queste osservazioni per la sfera di valore estetica?

Si possono distinguere intanto due strati strutturalmente differenti che costituiscono la sfera estetica: “Da un lato i mondi di carattere microcosmico delle opere trascendenti, dall’altro lato le relazioni soggetto-oggetto a esse assegnate, da esse derivate e dipendenti, a esse adeguate”.³⁷⁰ Questi due strati – i singoli atti e le singole opere appunto – non hanno niente in comune, tranne il tratto costitutivo di isolarsi completamente da tutto il resto, cioè il loro vigere come delle monadi senza finestre. Come tali esse non sanno dell’esistenza di altre monadi affini e non possono essere rapportate in nessun modo a esse, sebbene appartengano in fondo alla stessa sfera di valore. Come si spiega questo fatto?

Non pare, in effetti, appropriato affermare che i singoli atti e le singole opere ‘stiano’ nella sfera di valore estetica. Piuttosto, ciascun atto e ciascun’opera riempiono rispettivamente tutta la sfera e sono perfino identici a essa. Se così stanno le cose, ciò implica che la sfera raccoglie i propri elementi intrinsecamente soltanto in una dimensione che è del tutto estranea ad essa, ovvero nella dimensione teoretica. Soltanto il punto di vista teoretico, infatti, concede in genere di riflettere – sebbene in modo astratto – sulle dinamiche dell’estetico.

Mentre tale osservazione – l’essere come delle monadi senza finestre – pare evidente nel caso delle opere (in virtù del loro carattere microcosmico), esso si rivela a prima vista più problematico rispetto agli atti delle rispettive soggettività, dato che entrambe, sia la soggettività creatrice sia la soggettività ricettiva sono relazionate in certo qual modo alla stessa opera. Tuttavia, come spesso accade, anche in questo caso l’apparenza inganna, giacché

³⁶⁹ Ivi, p. 36.

³⁷⁰ Ivi, p. 37.

i differenti concetti di forma, forma formans e forma formata che rispettivamente sono rivolti al creatore e al recettore non intendono mai, come abbiamo visto, la stessa opera.

Perfino l'opera, che in quanto forma formata agisce sui vari fruitori, non si mostra mai come la stessa opera. Essa costituisce piuttosto il punto nodale di differenti atti ricettivi, vale a dire "lo schema dell'adempimento esperibile in genere (*das Schema der erlebbaren Erfüllung überhaupt*)"³⁷¹. Ciò che emerge come vero e proprio "portatore dell'identità"³⁷², quindi, non è "l'opera stessa divenuta *Erlebnis* in quanto oggetto adempiuto di contenuto"³⁷³, bensì "la forma vigente del valore realizzato nell'opera (*die Geltungsform des im Werk realisierten Wertes*)"³⁷⁴. In altre parole: soltanto la forma vigente è identica; i singoli atti indirizzati verso la stessa opera non manifestano invece nessun'identità, anche se derivano dallo stesso soggetto empirico-psicologico. Ogni singolo *Erlebnis* dell'opera è unico ed irripetibile. Ed ecco che si dischiude la genuina struttura eraclitea della sfera estetica:

In essa nessuno può entrare due volte nello stesso fiume, solo che qui ciò non è una barriera metafisica (*metaphysische Schranke*) posta dall'esterno, ma il limite teoretico della sfera (*sphärentheoretische Grenze*) e sua peculiarità positiva.³⁷⁵

Riassumiamo brevemente queste ultime riflessioni di Lukács: la sfera di valore estetica è costituita da due elementi (strati), e cioè dall'opera che presenta carattere microcosmico (essa possiede perciò oggettività assoluta) e dagli atti della soggettività creatrice e quella ricettiva, vale a dire delle relazioni soggetto-oggetto. Nel suo isolamento totale l'opera è inaccessibile per qualsiasi atteggiamento teoretico-generale, essa si sottrae per così dire alla dimensione del comprendere (è esperibile nell'immediatezza, mai comprensibile):

Ogni sfera, quella artistico-teoretica (*kunsttheoretisch*), quella storica-filosofica (*geschichtsphilosophisch*) o quella puramente estetica, rappresenta pur sempre un'astrazione che non è mai capace di cogliere in modo adeguato l'essenza più propria dell'opera, mentre la differenza di tali mondi di concetti si rivela di grande importanza per il livello delle relazioni soggetto-oggetto.³⁷⁶

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ivi*, p. 38.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ivi*, p. 37.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 38.

³⁷⁶ *Ibid.*

Detto in altre parole: è impossibile trattenersi nella sfera estetica, giacché essa non ha permanenza ed estensione. Essa si manifesta (sussiste) cioè soltanto nell'attimo caduco dell'*Erlebnis* estetico. È in certo qual modo l'*Erlebnis* stesso, ossia il compimento – la realizzazione – della soggettività pura e di conseguenza dell'autentica relazione soggetto-oggetto. La personalità dell'uomo svanisce in quell'*Erlebnis*, il suo io empirico-psicologico viene spezzato in singoli, astratti e altrettanto futili atti di soggettività. E proprio qui risplende la struttura eraclitea dell'estetico, vale a dire la sua sostanziale impenetrabilità. Ma se così stanno le cose, la riflessione sulla sfera estetica deve per forza di cose svolgersi in un'altra dimensione (estranea alla sfera estetica) e cioè in quella teoretica. Di particolare rilievo si mostra in questo contesto, per Lukács, il livello artistico-teoretico in quanto “estetico originario (*das originär Aesthetische*)”³⁷⁷, giacché esso designa il punto metodico in cui è raggiunta la trasformazione dell'intero uomo nell'uomo per intero, ossia la realizzazione concreta della soggettività pura, mentre l'estetica deve ricorrere ad un concetto astratto-strutturale della soggettività in genere. Emerge così un “primato del genere dell'arte (*Kunstart*) nei confronti dell'arte”³⁷⁸ che illumina un ulteriore lato della soggettività pura e cioè la sua sostanziale pluridirezionalità:

Essa non sottosta soltanto al flusso eracliteo della pura esperienzialità (*Erlebnisartigkeit*), che poi potrebbe diventare espressione e veicolo del processo infinito, del necessario rapporto con l'idea, e manifesterebbe solo il paradosso di consistere di momenti discreti dell'adempimento immanentemente compiuto, bensì si formano all'interno della sfera estetica – considerata nella sua totalità – delle quasi-sfere (*quasi-Sphären*) autonome tra di loro, delle quali ognuna rappresenta rispettivamente un luogo di realizzazione equivalente ma del tutto eterogeneo della soggettività pura”.³⁷⁹ Ognuna di queste quasi-sfere realizza così di volta in volta l'uomo per intero come “cosmo compiuto (*vollendeten Kosmos*)”.³⁸⁰

Ognuna di queste quasi-sfere, insomma, manifesta il divenir-valore trascendente del porre stesso (*das Wert-werden der Setzung*). L'accento è perciò messo chiaramente sulla pluralità dell'aver-in-compito concreto (*des konkreten Aufgebenseins*) dell'idea estetica. E proprio su questo stato di cose si fonda l'essenziale carattere non-metafisico (*der unmetaphysische*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ivi*, p. 39.

Charakter) dell'arte.

In che modo incidono ora queste riflessioni sulla nozione del “paradosso dell'estetico” dal quale il discorso lukácsiano aveva preso avvio?

In fondo, tutto ciò che è stato detto sulla sfera estetica finora è il frutto di una puntigliosa osservazione teoretica, cioè di uno sguardo rivolto alla sfera estetica dall'esterno. La sfera estetica stessa non è, per Lukács, il luogo della riflessione, bensì il luogo dell'*Erleben*, dell'*Erlebnis*. In poche parole: all'interno della sfera estetica non si pone neanche il problema del paradosso dell'esperienza vissuta normativa, giacché si tratta di un concetto per l'appunto teoretico. Solo da un punto di vista esterno le dinamiche della sfera estetica possono in genere rivelarsi paradossali.

6. 10 Becker – Lukács

Abbiamo avuto modo di vedere attraverso quali categorie portanti Lukács sviluppi la sua concezione della sfera estetica nel saggio *La relazione soggetto-oggetto nell'estetica* del 1917. Non c'è dubbio che la lettura di tale saggio ha avuto un'influenza tutt'altro che secondaria sulla riflessione estetica di Becker. Come già ricordato, Becker apprezza in una nota a piè pagina del suo saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* del 1929 la straordinaria fecondità di tale scritto. Non stupisce perciò più di tanto che il discorso lukácsiano si ripercuota in maniera evidente e decisiva – sebbene in forma modificata – sul saggio beckeriano. Le nozioni di provenienza lukácsiana, infatti, (per elencare quelle più importanti: il paradosso dell'estetico, il salto, immanenza dell'esperire estetico, la stilizzazione, l'uomo per intero, la struttura microcosmica dell'opera, la radice comune di creare e recepire, la struttura eraclitea dell'estetico, ecc.) pervadono ed animano l'intero progetto estetico beckeriano. Ovviamente Becker non si appropria semplicemente del gergo lukácsiano – anzi, egli rileva allo stesso tempo l'insufficienza di “quella posizione ontologica fondamentale, che non può essere accettata acriticamente”³⁸¹ –, ma inserisce tali concetti nel proprio discorso estetico, o più precisamente, costruisce criticamente su di essi la sua propria visione del fenomeno estetico, arricchendoli per lo più di un'interpretazione propria. Ciò accade innanzitutto riguardo alla concezione lukácsiana della “struttura eraclitea dell'estetico” alla quale Becker riconosce “il grande merito di sollevare la questione della

³⁸¹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 11.

temporalità all'interno della sfera estetica in generale"³⁸². Come avremo modo di vedere più avanti, si tratta della questione cruciale, nella quale le considerazioni estetiche di Becker culminano e in cui il suo pensiero trova la sua espressione più autentica.

Dopo aver tracciato a grandi linee le stazioni fondamentali del saggio lukácsiano, rivolgiamo ora l'attenzione alla concezione estetica di Karl Wilhelm Ferdinand Solger, in riferimento alla sua opera estetica principale del 1815: *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte* (*Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*)³⁸³.

7 Karl Wilhelm Ferdinand Solger e la “caducità del bello”

Quale ruolo gioca l'approccio estetico dell'idealista tedesco Wilhelm Ferdinand Solger nella meditazione beckeriana? Se Becker riporta nel titolo del suo saggio del 1929 il noto concetto della caducità del bello (*Hinfälligkeit des Schönen*), com'è da interpretare tale riferimento? Quali altri nozioni fondamentali dell'approccio solgeriano ritroviamo nel progetto estetico di Becker? Per quale motivo Becker si rifà proprio a Solger che certo non è il rappresentante più celebre dell'idealismo tedesco? In che cosa precisamente consiste per Becker la fecondità dell'estetica solgeriana?

Per rispondere a tali interrogativi si rivela opportuno – come già nel caso di Lukács – richiamare la struttura portante dell'opera *Erwin. Quattro dialoghi sul bello e sull'arte*, un'opera che del resto ha trovato poca considerazione nella storia della filosofia, che insomma sembra essere caduta in oblio.³⁸⁴ In questo contesto è importante notare che stiamo per affrontare – diversamente del saggio lukácsiano – un'opera compatta e di piuttosto ampio contenuto (il numero delle pagine parla per sé: all'incirca 400). Va da sé, quindi, che la seguente presentazione non pretende in nessun caso essere esaustiva, bensì vuole innanzitutto metter a fuoco quei passi dell'*Erwin* che ispirano maggiormente il progetto estetico di Becker.

³⁸² Ivi, p. 25.

³⁸³ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, a cura di Wohlfahrt Henckmann, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971. Si cita qui la traduzione italiana a cura di Marco Ravera, Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Quattro Dialoghi sul bello e sull'arte*, Morcelliana, Brescia, 2004.

³⁸⁴ Dopo la prima pubblicazione dell'*Erwin* nel 1815 (Realschulbuchhandlung, Berlin) il libro fu ristampato solo nel 1907 (Wiegand & Grieben, Berlin) e poi nel 1971 (Wilhelm Fink Verlag, München). È un fatto curioso perciò che molto recentemente, e cioè nell'ottobre del 2009 – 38 anni dopo l'ultima pubblicazione – è uscita la versione tascabile dell'*Erwin* (bibliobazaar, Charleston).

7. 1 L'impostazione dell'Erwin

7. 1. 1 La forma del dialogo

Soltanto pochi studiosi hanno osato finora confrontarsi con quest'opera solgeriana.³⁸⁵ Se partiamo dal presupposto che non si tratti qui di una semplice e casuale trascuranza, qual è quindi il motivo per la mancata attenzione nei confronti dell'*Erwin*?

Solger – com'è facile intuire dal titolo del libro – scelse la forma del dialogo, che fu per lui la forma *par excellence* di fare filosofia, la forma insomma capace di cogliere e di esprimere la sua esperienza fondamentale di filosofia e la propria umanità.³⁸⁶ Le difficoltà che inevitabilmente sorgono con la forma del dialogo solgeriano – nel caso dell'*Erwin*, infatti, non si tratta di un dialogo in senso tradizionale, cioè di due persone, ma di una conversazione alla quale partecipano addirittura quattro attori – riguardano la comprensione: se quattro personaggi – e in partenza ognuno di essi ha una propria idea del bello – si mettono insieme alla ricerca della vera determinazione del bello, è chiaro che per raggiungere tale obiettivo bisogna incamminarsi su una lunga e accidentata strada. Quanto complessa e faticosa la ricerca della verità del bello, tanto difficile si rivela il tentativo di ripercorrere tale impresa. In poche parole, lo svantaggio della forma del dialogo, così come venne usata da Solger, è la estenuante ampiezza del discorso e il conseguente rischio di perdere di vista il suo filo conduttore, di non riconoscere insomma la sua costruzione sistematica. Sebbene Solger stesso ammettesse che la forma del dialogo rende più difficile l'apprendimento della sua filosofia,³⁸⁷ egli rimase fedele al dialogo, spinto dalla convinzione che solo in questo modo la sua filosofia possa trasformarsi in conoscenza.³⁸⁸ C'è però un ulteriore motivo per cui Solger preferì la forma del dialogo: egli scoprì in essa il luogo in cui filosofia e poesia sono uniti e perciò la

³⁸⁵ In questo contesto va ricordato l'istruttivo lavoro (tesi di dottorato) di Paul Schulte, *Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des Deutschen Idealismus. Kant, Schiller, W. V. Humboldt, Schelling. Solger, Schleiermacher, Hegel*, kassel università press, Kassel, 2001.

È un fatto curioso che Solger ha ricevuto maggiore attenzione in Italia, soprattutto nell'ultimo ventennio. Cfr. a tale riguardo i lavori di:

Pinto, Valeria, *Filosofia e religione in K. W. F. Solger*, Morano, Napoli, 1995.

Pinna, Giovanna, *L'ironia metafisica: filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Pantograf, Genova, 1994.

Orphälders, Markus, *Il concetto di ironia in K. W. F. Solger*, (Tesi di dottorato in filosofia estetica), Bologna, 1999.

³⁸⁶ In base ai suoi studi Solger conobbe tutti i tipi del dialogo letterario (il dialogo poetico degli antichi drammaturghi greci – Solger fu apprezzato tra l'altro per le sue traduzioni di Sofocle e Pindaro –, la forma religiosa di Dante, la forma filosofica delle opere di Platone).

³⁸⁷ Solger dovette sopportare numerose critiche da parte dei suoi colleghi contemporanei per aver scelto la forma del dialogo. Cfr. a tale proposito i commenti di J. W. v. Goethe (Goethe 21, p. 238; Goethe 24, p. 219) e G. W. F. Hegel (HW 11, pp. 262-269.). Entrambi ritennero che la forma del dialogo rendesse la lettura dell'*Erwin* inutilmente faticosa e difficile.

³⁸⁸ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 143.

possibilità di affrontare l'estetica in forma poetica.

Pare inoltre che Solger in certo qual modo intenda proseguire nell'*Erwin* quel tentativo ambizioso che prese avvio con Baumgarten, passando poi all'esame critico di Kant che ne chiarì i fondamenti e che negli anni del passaggio dal diciottesimo al diciannovesimo secolo contrassegnò i lavori di tanti filosofi, e cioè quello di indagare ed afferrare la facoltà sensibile (*Sinnlichkeit*), il sentimento e il gusto dell'uomo.³⁸⁹

7. 1. 2 *Le figure principali*

Come già notato, nell'*Erwin* compaiono quattro personaggi che disputano in quattro dialoghi sul bello e sull'arte. Si tratta di quattro amici, due giovani ragazzi alla ricerca della verità e due filosofi disposti ad aiutarli in quest'impresa. Colui che in certo qual modo dirige i dialoghi, cercando di condurre i giovani di volta in volta sulla giusta strada, è il saggio Adelbert: egli è il poeta-filosofo, per così dire l'"*alter ego*"³⁹⁰ di Solger, e riconosce nel superamento delle determinazioni idealistiche del bello il proprio compito. Adelbert emerge chiaramente come lo spirito superiore e in questo senso come colui a cui è conferito legittimamente il ruolo del giudice. Accanto a Adelbert si fa valere Anselm come seconda figura principale. Anselm viene introdotto come un uomo colto ed altero, con una consolidata concezione del bello e dell'arte che trae l'origine dal pensiero del primo romanticismo e della mistica dell'apparenza (*Scheinmystik*)³⁹¹. Anselm è collocato, almeno inizialmente, sullo stesso piano di Adelbert. In partenza, infatti, è Anselm ad occupare il ruolo del giudice, decide però presto di cederlo ad Adelbert. Si rivelerà nello svolgimento dei dialoghi come Anselm sia l'avversario effettivo di Adelbert. A ben vedere però egli viene addirittura spinto da Adelbert, il quale tenta di volta in volta di distinguere la propria concezione da quella di Anselm, nel ruolo dell'avversario. Bernhard, uno dei giovani ragazzi alla ricerca della vera determinazione del bello e dell'arte è il terzo partecipante dei dialoghi, pronto ad ascoltare e a

³⁸⁹ Cfr. *ibid.*

³⁹⁰ Henckmann, Wolfhart, *Nachwort*, in *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, a cura di W. Henckmann, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, p. 502.

³⁹¹ La posizione di Anselm non è riconducibile ad un solo determinato filosofo (Schelling), bensì rappresenta piuttosto un certo modo di pensare molto diffuso in quel periodo che si sviluppò in base al patrimonio intellettuale del primo romanticismo. Solger disprezzò profondamente tale modo di pensare. In una lettera all'amico Tieck del 15 luglio 1814 egli scrive: "Il fatto che Lei considera l'esposizione di Anselm non abbastanza mistica mi è gradito. Non appartiene affatto ad una scuola particolare, ma al mondo attuale che fa filosofia con una certa vivacità, sparpagliando continuamente le idee e il divino nella bocca. Ho in odio codesti e li ho fatti trasparire a sufficienza nell'Anselm. Questa è la dannosa mistica dell'apparenza (*Scheinmystik*) [...]" (cfr. Matenko, Percy, *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*, Westermann, New York, Berlin, 1933, pp. 137. [tr. it. mia])

lasciarsi guidare dai maestri. All'inizio del primo dialogo Bernhard si presenta come seguace e allievo di Fichte, ma allo stesso tempo fortemente influenzato dalle idee kantiane. Anselm lo reputa "sin troppo serio", uno insomma che pretende "di ricondurre ogni cosa a principi"³⁹². L'ultima figura – e accanto a Adelbert il carattere di maggior rilievo – è il fanciullo Erwin – secondo Adelbert "uno dei nostri giovani più diligenti e più validi"³⁹³ – al quale l'opera solgeriana deve il suo titolo. Erwin si mostra in certo qual modo come allievo ideale: sebbene Erwin sostenga inizialmente rispetto al bello una posizione che ha le sue radici nel pensiero di Burke e Baumgarten, egli è innanzitutto uno spirito aperto e sveglio, ben disposto a mettere in discussione le proprie idee al fine di giungere assieme ai suoi amici alla vera determinazione del bello e dell'arte. Adelbert, infatti, riconoscerà già presto in Erwin, che si contraddistingue per la sicurezza e imperturbabilità del suo sentimento,³⁹⁴ la sua parte complementare: ed è proprio quest'interazione feconda tra allievo e maestro, ovvero la dinamica dialettica tra sentimento e conoscenza, il vero cardine di tutta l'opera.

I quattro dialoghi sono preceduti da un breve prologo in cui Adelbert propone ad un amico sconosciuto, che in seguito non comparirà più, di leggergli ad alta voce i suoi quattro dialoghi. Questo breve prologo è in realtà l'unico vero dialogo. I quattro dialoghi seguenti sono piuttosto rapporti di dialoghi che Adelbert legge da un manoscritto. Questa specie di azione di cornice introduttiva fu usata già da Platone, p. es. nel Simposio³⁹⁵.

7.2 *Primo dialogo*

In che modo si concretizza ora la ricerca della vera determinazione del bello e dell'arte? Quali stazioni decisive percorrono i quattro amici nei dialoghi?

Il titolo che coglie in modo più appropriato lo svolgimento del primo dialogo è "la liquidazione della bellezza" (*Vernichtung des Schönen*)³⁹⁶. Il punto di partenza della ricerca, infatti, è costituito dalle dottrine estetiche dominanti del '700 (innanzitutto Burke, Baumgarten, Fichte, Schelling Kant) alle quali Erwin, Bernhard e Anselm si richiamano. Si tratta ora di sottoporre ciascuna di queste teorie ad un esame critico. Sono esse capaci di

³⁹² Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 6., tr. it., cit., p. 36.

³⁹³ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 36.

³⁹⁴ Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 506.

³⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 502.

³⁹⁶ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 39. Tr. it, cit., p. 62.

reggere a tale verifica, cioè sono veramente prive di contraddizioni? La questione del bello comporta inevitabilmente un dilemma fatale che riguarda il rapporto tra la sfera sensibile e la sfera ideale, tra sentimento e ideale, tra apparenza e idea, tra fugacità ed eternità. Ciò esprime Erwin con le parole seguenti:

Non saprei vederla diversamente, e devo proprio dirti che per me è sempre come se provassi tutto ciò che può esservi di nobile ed elevato nell'amare le cose che mi si prestano belle nella realtà apparente. Ma come ciò avvenga, questo non lo so.³⁹⁷

Pare in effetti che il bello sia da un lato qualcosa di effimero, sensibile e reale, dall'altro lato esso sembra albergare allo stesso tempo l'idea. Ma come è pensabile un tale legame di estrema contraddizione? Come si può raggiungere "nel nostro mondo imperfetto" l'ideale "infinitamente più alto della realtà"³⁹⁸? È in genere possibile una conciliazione di queste contraddizioni?

La prima teoria estetica ad essere analizzata criticamente è quella del sensualista inglese Edmund Burke. Per Burke – ed Erwin difende all'inizio del primo dialogo appunto la concezione estetica burkiana – il bello dimora nelle cose che percepiamo, nella *Gestalt* compiacente. Il bello quindi può essere soltanto qualcosa di reale, qualcosa di presente. In poche parole: Burke perora una concezione fondamentalmente descrittiva del bello, che vuole afferrare le sue qualità materiali. Ma già presto emergono i limiti di tale approccio estetico e pure Erwin abbandona piano piano l'idea che la bellezza si esprima esclusivamente nella *Gestalt*:

Già da tempo infatti era questa la mia opinione, e solo ora, grazie ad Adelbert, essa è giunta a completa chiarezza. Guai a chi nel corpo non sa vedere che una mera massa fisica che agisce soltanto sui sensi corporei, e che solo tramite questi è percepita e goduta: perché costui è condannato – come dice il Poeta – ad ondeggiare fra il desiderio e il godimento e, nel godimento, a consumarsi di desiderio. Ma dove l'anima stessa appare incarnata nel corpo, lì c'è l'amore: perché lì l'impulso dei sensi è insieme, e senza differenza alcuna, un impulso diretto a una più alta e perfetta unione spirituale.³⁹⁹

³⁹⁷ Ivi, p. 9, tr. it. cit., p. 38.

³⁹⁸ Ivi, p. 8, tr. it. pp. 37-38.

³⁹⁹ Ivi, pp. 26-27, tr. it., cit., p. 52. Solger riporta qui, in modo modificato, una citazione del *Faust* di Goethe.

La bellezza quindi non è riducibile alle proprietà delle cose e non si fonda neanche su un principio della natura, giacché la bellezza c'è soltanto in virtù dell'autocoscienza dell'uomo: un ruolo decisivo nella ricerca della vera determinazione del bello spetta, infatti, all'immaginazione (*Einbildungskraft*).

Dopo aver rilevato i limiti dell'approccio burkiano, le idee di Alexander Gottlieb Baumgarten divengono oggetto della discussione. A quale ambito della conoscenza appartiene il bello, all'ambito dell'intelletto (*Verstand*) o all'ambito della percezione sensibile? Che cos'è che distingue il bello dalle altre cose del mondo sensibile? Per Baumgarten una cosa è perfetta, se ogni particolare corrisponde con il concetto, giacché in questo modo la cosa si accorda con se stessa ed è in sé compiuta. Tuttavia, Baumgarten riconosce che una cosa bella deve essere allo stesso tempo oggetto della percezione proprio in quanto si manifesta anche nell'apparenza.⁴⁰⁰ Ma con quest'affermazione sorge inevitabilmente un problema che non sfuggì allo stesso Baumgarten: se la perfezione di una cosa può essere conosciuta soltanto in virtù dell'intelletto tramite il concetto, come può allora apparire nella percezione sensibile? Baumgarten ritenne di risolvere tale questione distinguendo tra una perfezione secondo l'intelletto e una perfezione sensibile che è tale solo per l'apparenza e nelle cose che appaiono: la bellezza è quindi la perfezione di una cosa nel suo apparire che allo stesso tempo corrisponde al concetto. Eppure egli non avvertì le contraddizioni che inevitabilmente sono legate ad una siffatta distinzione. In questo senso Adelbert osserva:

C'è infatti una perfezione del particolare che corrisponde al concetto e che, secondo la sua affermazione, può essere conosciuta solo con l'intelletto; ma il concetto, che non può certo essere percepito, non può apparire ai sensi come perfezione, ma si pone per essi mediante il particolare e quindi sempre in modo confuso. Allora il bello ricade inevitabilmente sotto la legge generale che governa tutte le altre cose, e, dunque, non è più il bello.⁴⁰¹

Anche la perfezione sensibile proposta da Baumgarten non è priva di contraddizioni e perciò non in grado di afferrare nel modo appropriato la bellezza.

Ma se la bellezza non si trova né nelle leggi dell'intelletto né nella percezione sensibile, dove

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 52, tr. it., cit., p. 72.

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 53-54, tr. it. cit., p. 73.

bisogna cercare altrimenti la sua vera sede? A questo punto Bernhard consiglia di “innalzarsi all’idea, come al più alto fondamento” che è “l’autodeterminazione dell’Io”, cioè ad “un’attività che procede solo dalla sua pura coscienza di sé”⁴⁰² e introduce così la concezione di Johann Gottlieb Fichte. Per Fichte, infatti, la natura esterna, il mondo degli oggetti esiste solo in base alla pura coscienza: il mondo non è altro che l’io che appare a sé stesso. Il filosofo riconosce questo stato di cose mentre l’artista rappresenta le cose del mondo non come semplicemente presenti, ma come prodotte dall’Io. Il fine supremo dell’uomo tuttavia si fonda sulla moralità (*Sittlichkeit*), cioè sul compito di produrre il mondo *ex novo* in virtù dell’attività della pura coscienza e di trattarlo in modo tale che esso diventi espressione della sua volontà⁴⁰³. Ma se così stanno le cose, l’arte si rivela soltanto un primo stadio dell’essere razionale dell’uomo che testimonia che gli oggetti esterni possono essere rappresentati secondo il modello della produzione dell’io, della pura coscienza. In altre parole: ammesso che la moralità sia il fine supremo, il bene per eccellenza, l’arte “prepara” in certo qual modo il bene. Tuttavia, la concezione fichtiana diventa problematica appena entra in gioco la libertà: se la libertà è la fonte originaria della moralità, quale ruolo gioca la libertà rispetto all’arte e al bello? Da un lato un oggetto bello è bello soltanto perché la libertà – e cioè la libertà dell’artista creante – presenza in qualche modo in esso, dall’altro lato la moralità in quanto fine supremo consiste proprio “nella nullificazione di tutti gli oggetti esistenti come tali, e nella rappresentazione di essi come opere della libertà”⁴⁰⁴. Se quindi la moralità – a causa della propria costituzione – non è in grado di conoscere la natura originaria dell’oggetto bello, come allora potrebbe esso mai preparare la via alla moralità? Anche l’approccio fichtiano secondo il quale l’arte e il bello sono del tutto subordinati alla moralità si rivela in fin dei conti contraddittorio.

La prossima teoria estetica ad essere discussa dai quattro è quella di Immanuel Kant⁴⁰⁵ per il quale “bello [...] è ciò che piace necessariamente, universalmente e senza alcun interesse”.⁴⁰⁶ Non si può trattare dunque di ciò che è piacevole per i sensi a causa dell’instabilità,

⁴⁰² Ivi. 56, tr. it., cit., p. 75.

⁴⁰³ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 168.

⁴⁰⁴ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, p. 58, tr. it., cit., p. 77.

⁴⁰⁵ È importante sottolineare che nella parte seguente verrà presentata l’interpretazione solgeriana della teoria estetica di Kant, che si rivela problematica in alcuni punti. Questa problematicità si fonda innanzitutto sul fatto che le intenzioni rispettive dei due filosofi sono di natura differente: mentre Kant, infatti, indaga il sentire umano, o più precisamente le facoltà del conoscere umano nei confronti del bello, Solger parte dalla cosa bella, dall’opera d’arte, e si dedica soltanto in un secondo momento all’effetto dell’oggetto bello sull’uomo.

⁴⁰⁶ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, p. 73, tr. it., cit., p. 88.

mutevolezza e casualità che ciò inevitabilmente comporta, ma deve in qualche modo accordarsi con la ragione, la quale è ciò che v'è nell'uomo di universale e necessario. Senza interesse, con ciò Kant non intende solamente l'interesse egoistico della sensibilità, ma anche l'interesse della ragione per il bene. E sebbene Kant consideri il bello un simbolo del bene ciò non significa affatto che esso rappresenti per lui un momento preparatorio del bene nel senso di Fichte.

Come risolve Kant frattanto la questione del concetto della finalità aperta da Baumgarten? Kant avverte l'origine del bello "in un carattere della natura in cui essa è conforme ai concetti senza che questi vi possano essere riconosciuti come tali e separati", cioè "in una finalità che si rivela immediatamente nella natura, senza che giunga a coscienza il concetto determinato cui questa si riferisce"⁴⁰⁷. Tuttavia, affinché la bellezza possa manifestarsi bisogna che non soltanto la sensibilità ma anche la moralità ne vengano in qualche modo colpiti. Ciò succede però soltanto in quanto viene oltrepassata la confusa percezione dei sensi. Mentre Baumgarten infatti volle fondare la bellezza sulla cosa stessa ovvero sulla perfezione sensibile (nella quale appunto concetto e apparenza coincidono perfettamente), Kant collega l'apparenza al concetto, trovandoci una finalità in cui "il concetto può bensì essere cercato, ma mai chiaramente trovato"⁴⁰⁸. Per conoscere il bello, Kant abbina dunque in modo peculiare sensibilità e intelletto. A ben vedere, però, anche la sua concezione non è libera di contraddizioni: poiché, se egli afferma che bello è ciò che piace necessariamente, universalmente e senza interesse, non può in fondo essere inteso altro che il piacevole (*das Angenehme*). E che cos'è il piacevole se non ciò cui "corrisponde necessariamente l'impulso (*Trieb*)"⁴⁰⁹? Ciò che spinge all'impulso è a sua volta l'interesse. L'interesse, infatti, è "il bisogno che spinge un impulso particolare ed egoistico alla sua soddisfazione"⁴¹⁰, così come accade nel caso della legge morale che pretende allo stesso modo di raggiungere realmente il suo oggetto. Il bello però deve soltanto piacere, deve cioè soddisfare un impulso che prima non esisteva come condizione di un aspirare: "solo il bello dev'essere la cosa determinante, la prima e ultima".⁴¹¹

E che ne è della pretesa di universalità e necessità del bello, se universale e necessario può essere soltanto il concetto generale che è lo stesso in ogni singolarità? Può, insomma, ciò che

⁴⁰⁷ Ivi, p. 69, tr. it. cit., p. 85.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 71, tr. it., cit., p. 87.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 73, tr. it., cit., p. 88.

⁴¹⁰ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 89.

⁴¹¹ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 89.

piace – che è indiscutibilmente di natura individuale e particolare – pretendere mai un qualche valore universale? Kant insomma propone un approccio che afferra il bello soltanto in modo soggettivo, cioè come risultato del soggetto e delle sue facoltà conoscitive.

Pare dunque che la discussione sulla concezione kantiana, più che illuminare la ricerca della vera determinazione del bello, abbia riportato i quattro piuttosto nelle vicinanze della perfezione sensibile teorizzata da Baumgarten; in altre parole, il bello sfugge pur sempre alla possibilità di una presa scientifica⁴¹².

Nell'ultima parte del primo dialogo, Anselm, cercando di condurre la ricerca del bello oltre Kant, al livello delle idee della filosofia romantica più recente, emerge come portavoce principale. A suo avviso, nella discussione precedente sul bello non è ancora stato toccato l'essenziale, ovvero la necessità di partire dalle idee che determinano il bello, giacché soltanto in virtù di esse il bello diviene reale, cioè trapassa nell'apparenza (*Erscheinung*). Anselm riconosce quindi nelle idee in certo qual modo il fondamento, l'essenza del bello, e ribadisce questa convinzione tramite il richiamo alla storia dell'arte: ciò che in fondo collega e unisce le differenti tappe della storia dell'arte è il tentativo di raffigurare cose più alte e più perfette che quelle del mondo reale, “forme (*Gestalten*) di un mondo più alto, in una parola: le idee”⁴¹³. In questo senso il bello riproduce quelle idee eterne, quelle forme divine, e soltanto in quanto ne è la copia (*Abbild*) lo chiamiamo bello. Sebbene tutte le cose del mondo originino da Dio – e hanno perciò in Dio il proprio archetipo (*Urbild*) –, soltanto il bello è in grado di imitare l'idea nell'apparenza, e cioè l'idea che “non s'è calata tutta nell'apparenza bensì resta in sé perfetta e, per così dire, non trapiantata”⁴¹⁴, custodendo in questo modo la profondità del significato. Quest'osservazione conduce Anselm e Adelbert a discutere su Dio e le idee divine che oltre a essere belle, sono allo stesso tempo buone e vere. Il bello è l'apparenza di per sé che ricorda l'animo alle idee. Tuttavia, ammesso che il divino e il bene possano apparire soltanto di per sé, il bello non può essere né l'immagine di quelle idee – giacché l'immagine non contiene l'idea –, né la loro rappresentazione compresa come segno che rinvia alle idee – perché soltanto il concetto può avere un segno. Immagine e segno quindi non sono i veri e

⁴¹² Sembra che Solger stia cercando in Kant una determinazione scientifica del bello non badando che non fu affatto l'intenzione di Kant di fondare il bello in modo oggettivo. Kant volle scoprire che significa pensare e parlare del bello: infatti, egli indagò il giudizio estetico, ovvero la facoltà dell'uomo di giudicare sul bello, non il bello a sé stante.

⁴¹³ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 76, tr. it., cit., p. 91.

⁴¹⁴ Ivi, p. 79, tr. it., cit., p. 93.

autentici portatori del bello, bensì se ne rivelano soltanto imitazioni, cioè riproduzioni delle idee divine.

Il legame tra il bello, il divino e il bene non pare facilitare la ricerca della vera determinazione del bello. Anzi, per procedere con la ricerca del bello è necessario distinguere nettamente questi tre ambiti. Le idee considerate di per sé, infatti, non conducono al bello che ha la sua sede pur sempre nel mondo reale, sensibile. In questo senso afferma Adelbert: “Mi pare invece che il bello debba essere bello di per se stesso, o piuttosto perché partecipa della bellezza, e non grazie a qualcos’altro che non è la bellezza”.⁴¹⁵

Alla fine del primo dialogo, dopo aver indagato e discusso le differenti teorie estetiche – il Sensualismo inglese, il primo Idealismo di Baumgarten fino ad arrivare ai Romantici più recenti – i quattro partecipanti devono riconoscere che nessuno di questi approcci è realmente privo di contraddizioni. Tutte queste posizioni infatti aspirano ad una conoscenza teoretica del bello che in fin dei conti si rivela impossibile. Sebbene ogni concezione tocchi un qualcosa di vero, nessuna è tuttavia in grado di afferrare la propria e autentica determinazione del bello. Ecco perché bisogna passare ad un altro campo di indagine.

7.3 *Secondo dialogo*

Se si vuole porre la tematica del secondo dialogo sotto un titolo, quello che probabilmente riesce a riassumerla in modo più opportuno è “la deduzione dell’idea della bellezza”⁴¹⁶. Il primo dialogo ha mostrato come le teorie estetiche del passato non siano state affatto capaci di risolvere la questione del bello. Infatti, bisogna abbandonare questi “giri viziosi e illusioni”⁴¹⁷ per continuare la ricerca su un nuovo terreno, un terreno che viene dischiuso attraverso l’assunzione di un elevato punto di vista, quello dell’ “autocoscienza più alta” (*höherer Standpunkt*)⁴¹⁸ nella quale si penetrano la conoscenza e l’essenza (*Wesen*) delle cose. In che modo però viene raggiunto questo punto di vista peculiare?

⁴¹⁵ Ivi, p. 83. Tr. it., cit., p. 96.

⁴¹⁶ È la prima volta, nell’estetica tedesca, che viene messa in atto una derivazione deduttiva del bello. Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort* in *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 509.

⁴¹⁷ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 88. Ttr. it., cit., p. 101.

⁴¹⁸ Cfr. Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 52.

Liminalmente la discussione si concentra sull'osservazione di Anselm secondo la quale il bello emerge dai modelli (*Muster*) di un altro mondo. Sebbene Anselm e Adelbert concordino su questo punto, ognuno di coloro ha una comprensione diversa di che cosa sia in concreto questo "mondo altro": mentre Anselm, infatti, intende un mondo più alto (*höhere Welt*), Adelbert (Solger) pensa al mondo della temporalità presente (*der gegenwärtigen Zeitlichkeit*),⁴¹⁹ poiché per lui il bello si manifesta in una percezione nella quale traspare, o meglio palesa qualcosa di essenziale proprio in quanto in essa si uniscono apparenza e essenza. Non giungiamo infatti alla conoscenza del bello in virtù di una riflessione logica, bensì il bello ci colpisce nell'immediatezza della percezione sensibile. E siccome nel bello si esprime sempre qualcosa di significativo, l'unione di essenza e apparenza si conia nel concetto.

Dacché il bello può sempre essere soltanto una cosa singola del mondo sensibile, esso condivide con essa lo stesso destino, cioè di essere assoggettato – per natura – alla legge della caducità (*Hinfälligkeit*) e fugacità del tempo. Se dunque nel bello appare l'idea come modello originario, si realizza il passaggio decisivo che muove dall'universale al particolare. Che cosa, però, sappiamo del principio (*Ursache*)? È il principio del bello sempre un modello, vale a dire l'eterna essenza dell'idea stessa? O sono queste idee addirittura opere dell'immaginazione (*Einbildungskraft*) dell'uomo?

Sembra insomma che per comprendere il bello non si possa che partire dalla sua apparenza reale. È tuttavia, dato che nell'apparenza presenza allo stesso tempo – in modo ancora inspiegabile – l'idea, diventa necessario ricondurre il bello a qualcosa di più alto (*etwas Höheres*) il quale, così facendo, si costituisce in certo qual modo anche nell'uomo stesso. In altre parole: il riconoscimento del bello pretende che nell'uomo stesso alberghi l'idea in quanto principio del bello. In questo senso Erwin osserva:

Abbiamo indagato la bellezza a tutti i livelli e in tutti i sensi offerti dalla conoscenza, e ve l'abbiamo anche trovata; ma appena abbiamo rivolto la ricerca alle sue condizioni secondo la natura originaria di queste facoltà conoscitive, ci siamo volta a volta convinti della sua impossibilità. Mi pare che ciò, in primo luogo, dimostri che la bellezza esiste realmente ma che, d'altra parte, il suo fondamento non può trovarsi nella natura di questa o di quella facoltà conoscitiva. Se però ora rifletto su dove possa trovarsi, mi sembra che debba necessariamente stare al di là dell'intera nostra conoscenza, ed essere piuttosto il fondamento universale di questa

⁴¹⁹ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 193.

conoscenza stessa. Non capisco soltanto come proprio questo possa assumere, in particolare, la forma di fondamento della bellezza.⁴²⁰

Anche l'opinione di Anselm, dunque, secondo la quale il bello è la copia (*Abbild*) di un modello (*Muster*), non riesce a cogliere pienamente la conoscenza del bello. Tuttavia si dischiude, nella discussione di tale questione, un nuovo punto di vista o, come Erwin lo esprime, fa lampeggiare “una certezza più alta e del tutto immediata, simile alla fede religiosa”⁴²¹, le cui ragioni però sono ancora sconosciute. Se quindi la conoscenza della bellezza non si fonda sulla facoltà di conoscere dell'individuo, bensì scaturisce dal fondamento universale di questa conoscenza stessa, rimane pur sempre da chiarire che cosa precisamente contraddistingua questo fondamento universale e in che modo sia accessibile.

La visione onirica di Adelbert: la rivelazione divina della bellezza

A questo punto Adelbert racconta di un accadimento peculiare – e assai decisivo per il percorso successivo della discussione – che egli ha vissuto nel tempo tra il primo e il secondo dialogo: si tratta di una visione onirica che in un certo senso si rivela come esperienza-chiave proprio perché contiene già la soluzione cifrata della questione del bello; essa dischiude la via verso la vera determinazione del bello. A ben vedere, infatti, tutto ciò che sarà discusso in seguito a tale rivelazione non è in fondo altro che l'interpretazione e l'elaborazione delle sue implicazioni.⁴²² Che cosa accadde ad Adelbert in tale visione onirica?

Gli apparve una figura velata, una specie di messaggera del cielo che gli aprì d'improvviso lo sguardo nel suo intimo conducendolo in “un ignoto regno di splendore”⁴²³. Quali sono le caratteristiche di quel regno?

In quel mondo non v'è alcun avvicinarsi di bene e di male, di perfezione e imperfezione, d'immortalità e morte, ma tutto vi è uno, ed anzi non è null'altro che la stessa, perfetta divinità che nella sua libertà pura ed eterna produce l'intero mondo che l'attornia. [...] Nel punto centrale del tutto risiede dunque la divinità che illumina se stessa, e ininterrottamente diffonde in ogni direzione la luce della sua onnipotente forza creatrice, in modo così meraviglioso che questa stessa

⁴²⁰ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 105, tr. it., cit., p. 114.

⁴²¹ Cfr. *ivi*, p. 104, tr. it., cit., p. 114.

⁴²² Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 511.

⁴²³ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 109, tr. it., cit., p. 117.)

luce si sviluppa dal punto centrale come una sua estensione unificante che colma ogni cosa, ma al tempo stesso s'espande in limpidi raggi che compenetrano il creato dell'essenza di ciò che è più interno.⁴²⁴

In quel regno, al quale Adelbert accede nella sua visione, si realizza la fusione dell'essenza perfetta della divinità e delle cose create del mondo reale, dalla quale originano “le idee originarie ed essenziali, onnipotenti e viventi in tutta la realtà dell'esistente”⁴²⁵. Anche la bellezza infatti si rivela una di tali idee:

[Essa] consiste proprio nel fatto che le qualità particolari delle cose non sono solo la singolarità e la temporalità in cui ci appaiono, ma insieme e sotto ogni aspetto sono rivelazioni dell'essenza perfetta del divino nella sua realtà particolare. Essa così conferisce alle cose, ed anche e proprio nel loro esser particolari, una vita originariamente divina ed eterna in tutta la sua pienezza, e a ciascuna di esse partecipa, sotto ogni aspetto, l'eternità di Dio; ciò che chiamiamo bellezza, nel nostro mondo, non è che l'apparenza di quell'idea originaria.⁴²⁶

Nel bello appare l'idea originaria. Le cose belle emergono sotto ogni aspetto come rivelazioni della perfetta essenza della divinità che è da comprendere come attualità perfetta delle sue possibilità: in altre parole, la divinità non può che rivelarsi come il creare attuale e in sé necessario di sé stessa.⁴²⁷ Ecco perché tutto ciò che è creato è pur sempre di natura creante e alberga in certo qual modo l'essenza creatrice della divinità. Da ciò che è stato detto finora pare legittimo dedurre che Solger ritenga la soluzione della questione del bello non tanto un compito della filosofia teoretica, bensì della filosofia pratica.

Soltanto chi si mette seriamente alla ricerca del bello può vivere una rivelazione “dovuta al dovere di una natura più alta”⁴²⁸ e la ricerca del bello dipende da una tale rivelazione proprio perché solo essa è in grado di dischiudere lo sguardo verso il mondo del bello. In che modo allora si costituisce la conoscenza della bellezza?

La discussione successiva al racconto di Adelbert, nella quale sono coinvolti inizialmente solo Erwin e Adelbert, ha come oggetto il problema della corrispondenza presupposta tra il

⁴²⁴ Ivi, pp. 109-110, tr. it., cit., pp. 118.

⁴²⁵ Ivi, p. 111, tr. it., cit., p. 119.

⁴²⁶ Ivi, pp. 111-112, tr. it., cit., p. 119.

⁴²⁷ Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 512.

⁴²⁸ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 113, tr. it., cit., p. 120.

fondamento della conoscenza e l'essenza (*Wesen*) delle cose. Come si spiega tale corrispondenza?

Laddove l'essenza delle cose trapassa nell'apparenza è presente al tempo stesso la natura di Dio. Il fondamento della conoscenza deve pertanto manifestarsi nella percezione: "E questa unità di essenza e apparenza nell'apparenza, quando giunge alla percezione, è la bellezza. Essa è dunque una rivelazione di Dio nell'apparenza essenziale delle cose".⁴²⁹

Il bello deve essere qualcosa di finito, ma al tempo stesso anche idea. Esso deve dunque riunire in certo qual modo delle opposizioni in fondo inconciliabili, cioè ciò che è particolare e ciò che è universale. Quale modo di conoscere accede allora alla bellezza? E che cosa concretamente contrassegna la conoscenza del bello?

Anche l'analisi del rapporto delle quattro idee quali bellezza, verità, beatitudine (*Seligkeit*) e bontà (*Güte*) – giacché a ben vedere in tutte queste idee si realizza rispettivamente e in modo peculiare la sospensione delle opposizioni di particolare e universale – non conduce ad una risposta soddisfacente. Soltanto nel bello infatti l'idea si manifesta pienamente nell'esistenza. Soltanto la bellezza si esaurisce del tutto nell'apparenza realizzando così la miracolosa unione di essenza e apparenza:

In quest'apparenza del tutto definita e limitata, per un vero miracolo null'altro si rivela che l'essenza perfetta e tutta in sé unita". E se l'apparenza è singolarità, è tuttavia ad un tempo unità, e non per via dell'unità del concetto cui il particolare verrebbe in ogni senso collegato, ma per via di quell'unità che resta sempre ed ovunque la stessa nel molteplice. Ciò che la contingenza del particolare porta in sé, è qui l'eterno, il necessario, l'originario, sì che l'essenziale ed autosufficiente unità di Dio riluce intatta in ogni più piccola parte della realtà particolare.⁴³⁰

E tuttavia, bisogna cercare la conoscenza del bello attraverso la rivelazione (*Offenbarung*), perché "solo una superiore illuminazione e la consuetudine di contemplarvi l'essenza, possono innalzarci ad una chiara conoscenza del bello."⁴³¹ Se così stanno le cose, quale modo di conoscere è ora capace di afferrare la bellezza in quanto rivelazione?

Secondo Adelbert esiste un modo di conoscere più alto, e cioè la fantasia; a differenza dell'immaginazione che è legata troppo alla percezione sensibile, la fantasia, infatti, "trasporta

⁴²⁹ Ivi, p. 116, tr. it., cit., p. 123.

⁴³⁰ Ivi, p. 130, tr. it., cit., 133. In ogni cosa bella è per così dire contenuto un universo proprio, un cosmo.

⁴³¹ Ivi, p. 131, tr. it., cit., p. 134.

l'essenza divina nell'apparenza".⁴³² La fantasia è perciò da distinguere nettamente dalle forme comuni di conoscenza, vale a dire dalla percezione, dall'intelletto e dalla libertà, proprio perché esse non possono accedere alla rivelazione divina. Si tratta ora anzitutto di carpire come la fantasia possa riuscire ad unire apparenza e essenza e ad essere al contempo apparenza e essenza attraverso il confronto con il rapporto tra anima (*Seele*) e corpo (*Körper*).⁴³³ Mentre l'anima emerge come fondamento dell'unità del conoscere – in altre parole, come portatrice dell'essenza –, il corpo viene definito fondamento della molteplicità della percezione, come emblema del mondo sensibile. Possono anima e corpo essere rispettivamente belli di per sé?

L'indagine conduce anche questa volta ad un esito negativo: "Dev'essere purtroppo così; e con ciò la bellezza se ne va ancora in rovina".⁴³⁴ A ben vedere, infatti, corpo e anima non corrispondono nella maggior parte dei casi riguardo alla bellezza. In effetti, comunemente si usa chiamare innanzitutto il corpo bello, ma tale bellezza corporea non dice in fondo niente sulla qualità dell'anima. Dato che l'anima appartiene per natura soltanto all'uomo, tale concezione del bello – che scaturisce dalla presunta unità di corpo e anima – è fin da principio applicabile soltanto all'uomo.

La discussione su corpo e anima viene interrotta bruscamente dall'intervento critico di Anselm che rimprovera agli amici che l'opposizione di corpo e anima in genere proverrebbe dalla conoscenza comune. Egli frattanto assume il punto di vista dell'"essenza fondamentale del conoscere":

L'opposizione di anima e corpo, di cui avete appunto trattato, è stata svolta secondo il punto di vista dell'esistenza comune, e voi stessi sarete d'accordo sul fatto che non si può partire da questa, se si vuole pervenire alla vera bellezza, ma solo dall'esistenza dell'essenza divina. Qui però non troviamo l'anima particolare né il corpo particolare, ma l'essenza fondamentale del conoscere e dell'essere, e come pienamente uniti, anzi, come una sola ed unica cosa.⁴³⁵

Nell'essenza divina, così Anselm, corpo e anima non sono separati, bensì uniti in quanto essenza fondamentale di conoscere e essere. A tale proposito Anselm presenta due concetti

⁴³² Ivi, p. 138, tr. it., cit., p. 140.

⁴³³ Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 513.

⁴³⁴ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 149, tr. it., cit., p. 148.

⁴³⁵ Cfr. ivi, p. 150, tr. it., cit., pp. 149-150.

opposti della bellezza: il primo è basato sull'unità o libertà divina che coincide per lui con l'essenza del conoscere; il secondo invece è fondato sull'essenza dell'essere, cioè sulla necessità originaria della differenza ovvero sull'universo. Mentre il primo concetto si ripercuote in certo qual modo sull'arte cristiana del medioevo, l'arte dei Greci è sorretta dal secondo concetto. Comunque, già presto si mostra che anche tale distinzione non è in grado di andare oltre la comune distinzione tra corpo e anima:

Dobbiamo ricordarci [...] che il bello è un tipo del tutto particolare di apparenza, in cui esso non tanto ha a che vedere coll'opposizione di conoscere ed essere, in cui doveva venir concepito l'universo della comune apparenza, quanto piuttosto con l'opposizione, da cui anche prima in realtà volevamo muovere, fra l'essenza e l'apparenza in generale. Solo commettendo l'errore di cercare quella solo nel conoscere e questa solo nell'essere, ci siamo lasciati trascinare in quest'altra opposizione, dalla quale abbiamo poi trattato anche l'idea che in entrambe le parti fossero contenute tanto l'essenza che l'esistenza apparente.⁴³⁶

Il perno fondamentale riguardo alla questione del bello è e rimane quindi l'opposizione tra essenza e apparenza. Adelbert tenta ora di delineare due concetti opposti e indipendenti della bellezza: da un lato, la bellezza divina nella quale appare l'essenza divina in quanto conoscenza più alta della fantasia, dall'altro lato la bellezza terrena nella quale “gli oggetti concreti ed esterni devono necessariamente essere passati attraverso l'incanto purificatore della fantasia per esserne divinizzati ed esprimere in sé perfettamente la loro propria essenza”⁴³⁷. Ma com'è possibile vincere la separatezza insormontabile dei due concetti? In altre parole, in che modo è afferrabile il passaggio che realizza l'unione contraddittoria tra essenza e apparenza, dato che nessuna delle ricerche compiute fino a questo punto ha raggiunto un risultato soddisfacente?

Sembra quindi che diventi necessario portare la discussione ancora una volta su un piano nuovo. Finora l'analisi infatti partiva dal presupposto che il bello fosse un oggetto presente, già dato, a cui manca proprio ciò che rende bello ciò che è terreno:

⁴³⁶ Ivi, pp. 160-161, tr. it., cit., pp. 157-158.

⁴³⁷ Ivi, pp. 163-164, tr. it., cit., p. 160.

Ne nasce a questo punto per noi un terreno di ricerca del tutto nuovo, dovendo noi trovare la via per unificare i due aspetti del bello: unificazione che, come vedi, dev'essere prodotta da un'attività in cui la divinità produce la realtà e diviene essa stessa reale.⁴³⁸

D'ora in poi il bello sarà concepito come quell'attività che costituisce il passaggio dalla bellezza divina a quella terrena. Si tratta di un creare del tutto peculiare che

[...] deve dunque avere in una forza divina la ragione del suo apparire, e in una forza terrena la ragione del dispiegare in sé la sua propria essenza; e le due forze debbono necessariamente identificarsi, rivelandosi esse nella medesima attività che collega in un solo Uno le due parti.⁴³⁹

Ma di quale attività meravigliosa si tratta? In essa ciò che è divino deve divenire terreno e ciò che è terreno deve essere compenetrato dallo splendore divino. Emergono così due direzioni – dal divino al terreno e dal terreno al divino – dell'attività creativa che uniscono la bellezza divina e la bellezza terrena in un unico regno del bello. La bellezza assoluta è situata in quel punto centrale, dove non esiste più nessuna distinzione:

Se ora il bello è una cosa così reale, sarà pure con questo, come tale, sottoposto alle leggi dell'apparenza concreta e pertanto e sempre anche sottoposto a tutte le opposizioni e le relazioni che questa implica; il che però non pare ora recargli più alcun danno, posto che adesso, in quanto bellezza, dev'essere il punto centrale di tutta questa rete di relazioni.⁴⁴⁰

In questo mondo il bello è sempre sospeso tra apparenza e essenza, indipendentemente dal fatto se esso sia oggetto di diletto o di tristezza. Naturalmente il bello può essere solamente come l'uno o come l'altro dei due, “e tuttavia la bellezza esiste solo là dove gli elementi che li costituiscono sono pienamente una cosa sola”.⁴⁴¹ Siccome il manifestarsi del bello è dominato rispettivamente da un momento essenziale – nel caso dell'oggetto di diletto dall'apparenza, nel caso dell'oggetto di tristezza invece dal divino – solo per Dio può esistere un bello del tutto conciliato che permane. Per la conoscenza umana che è per natura effimera e finita, invece, il bello non può sfuggire alla caducità, alla temporalità che riguarda tutte le cose

⁴³⁸ Ivi, p. 166, tr. it., cit., p. 162.

⁴³⁹ Ivi, p. 168, tr. it., cit., p. 164.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 179, tr. it., cit., p. 172.

⁴⁴¹ Ivi, p. 188, tr. it., cit., p. 179.

terrene. Ecco, come Adelbert coglie questo stato di cose nella seguente osservazione illuminante:

Nel suo esser innalzato, pur nel mezzo della confusione degli altri oggetti che appaiono, dallo splendore dell'essenza divina che lo penetra, non può tuttavia liberarsi da quella catena terrestre, bensì, di fronte a Dio, naufraga nel nulla con tutte le altre apparenze. Questa lancinante contraddizione, amici, vince ognuno, anche inconsciamente, con un dolore non solo intimo ma universale, un dolore che altri beni non possono lenire e ch'è eterno e indistruttibile; non è infatti il tramontare della singola cosa a provocarlo, né solo la caducità di tutte le cose terrene, ma la nullità stessa dell'idea che nel suo prender corpo viene insieme sottomessa al destino comune di ogni cosa mortale, ma con cui ogni volta muore un intero mondo animato da Dio. Questa è la vera sorte del bello sulla terra! E tuttavia in esso v'è, e deve necessariamente esservi, quel perfetto e reciproco trapassare del divino e del terreno, sì che, mentre ciò ch'è mortale viene distrutto, non solo al suo posto subentra il darsi dell'eterno, ma proprio in quel tramonto riluce la perfetta unità del mortale e dell'eterno.⁴⁴²

La conoscenza del bello esige che gli opposti si congiungano. La domanda decisiva che rimane è, però, come possa mai realizzarsi tale conoscenza. Può il bello essere in genere salvato nell'ambito della conoscenza finita? Può questa "tragedia del bello"⁴⁴³, insomma, trovare un lieto fine? Per Erwin la salvezza si dischiude tramite la fantasia in virtù della quale "siamo riusciti a spingerci sino a cogliere quella creazione divina"⁴⁴⁴. Giacché, se gli uomini sono dotati della fantasia quale forza dell'anima che spinge l'uomo ad una conoscenza più alta, allora vi dovrebbe essere anche una forza "capace di ripetere tale creazione in questo nostro mondo, o almeno per imitarla"⁴⁴⁵. Questa forza, che non può essere altro che un dono di Dio, è evidentemente l'arte.

Anche nel secondo dialogo, che prende le mosse dall'assunzione di un elevato punto di vista, i quattro amici non sono riusciti a risolvere definitivamente la questione della vera determinazione dell'arte, sebbene la ricerca abbia toccato argomenti assai fondamentali a tale riguardo. Ciò che manca è lo sfondamento totale verso quel punto nel quale l'idea diventa realtà. Ci deve essere un'attività in grado di rendere nulle le opposizioni radunando gli

⁴⁴² Ivi, p. 185, tr. it., cit., pp. 177-178.

⁴⁴³ Ivi, p. 186, tr. it., cit., p. 178.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 189, tr. it., cit., p. 180.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 180.

elementi costitutivi, in altre parole, un'attività in grado di compiere quel trapasso dall'idea all'apparenza nella realtà. Bello in assoluto è soltanto quel creato che origina dall'idea, vale a dire dalla rivelazione divina, e l'arte emerge in certo qual modo come quell'attività peculiare che è capace di congiungere spirito e attività, materia e forma, idea e apparenza.

7.4 *Terzo dialogo*

Il terzo dialogo è costituito in modo differente rispetto a quelli precedenti. Non si tratta ora più di demolire le concezioni estetiche del passato né di avviare una ricerca del bello assumendo un punto di vista elevato, bensì di focalizzare lo sguardo su quell'attività che genera il bello. Accogliendo l'indicazione espressa da Erwin alla fine del secondo dialogo, infatti, la terza discussione è dedicata pienamente all'interpretazione del bello, quale materia dell'arte – quell'apparenza insomma nella quale si manifesta l'idea. Benché il bello sia indubbiamente rintracciabile anche nella natura, è tuttavia solo l'arte – compresa sia come attività creante sia come attività ricettiva – ciò in cui e attraverso cui la vera bellezza giunge all'esistenza. In questo senso l'arte si rivela creazione (*Schöpfung*) e viene perfino equiparata all'atto creativo divino.⁴⁴⁶ La fantasia dell'artista viene per così dire confrontata con la facoltà divina di creare. L'artista geniale crea il mondo dell'arte in modo tale che idea e apparenza si compenetrano. Questa sua attività creatrice che lascia apparire immediatamente l'idea come rivelazione divina si distingue perciò nettamente dall'agire morale che sottosta alla regola obbligante dell'idea del bene. La forza creatrice divina presenza nell'arte in virtù della fantasia. Comunque, l'arte, compiendo il trapasso dall'idea all'apparenza dell'esserci reale, deve confrontarsi con i propri limiti, vale a dire con la finitezza, quella della propria coscienza (*Bewußtsein*) e quella dell'opera d'arte stessa. A ben vedere, infatti, l'arte presenta due caratteri fondamentali: è innanzitutto attività creatrice, ma al tempo stesso anche l'oggetto bello per eccellenza.

Il ruolo della natura nei confronti dell'arte: natura e fantasia

In che modo però si contraddistingue l'attività creatrice dell'arte? Quale ruolo è attribuito alla natura in questo contesto? E come prendere posizione riguardo alla tesi tradizionale secondo la quale il bello sia l'imitazione della natura? Come si sviluppa in genere il concetto di natura?

⁴⁴⁶ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 232.

Se si parte dal presupposto che la bellezza non possa manifestarsi “nei contrasti in cui l’esistenza concreta e comune la offusca, [...] essa infine deve trovarsi soltanto nell’azione creativa di Dio, o in quell’altro creare che la imita”.⁴⁴⁷ In altre parole: se la natura dovesse davvero rappresentare l’esempio per l’arte, è evidente, che può trattarsi unicamente della natura vera e perfetta. Bisogna partire pertanto e innanzitutto dalla determinazione di tale concetto. In questo senso Adelbert chiede a Erwin: “Pensi con questo al concetto dell’essere nel suo insieme o a ciò per cui le cose sono in generale ed in sé, e non forse a ciò per cui le cose appartengono a un certo genere o sono del tutto particolari e individuali”?⁴⁴⁸ Erwin e Adelbert optano entrambi per l’essere in sé e per sé. Una cosa che appartiene in generale alla natura e all’essere, infatti, non può esprimere nel suo esserci nient’altro “che il concetto dell’essere in generale, cioè il concetto del tutto”.⁴⁴⁹ In questo modo emergono quindi i diversi generi di cose e tutto ciò che rispettivamente ne rientra esprime a sua volta in sé il concetto del suo proprio genere come il concetto di un tutto. Ed ecco che pare balenare un’affinità peculiare tra natura e arte: “Questo che di radicalmente individuale e peculiare, in cui in ogni cosa è come se tutto l’universo ricominciasse ad esistere, è ora assolutamente necessario per la bellezza”.⁴⁵⁰

E tuttavia, la natura – e questo è il punto fondamentale – non è bella di per sé, ma diviene bella “soltanto in quanto dotata di libertà e coscienza”.⁴⁵¹ La bellezza della natura, che indubbiamente esiste, dipende perciò necessariamente dal momento riflessivo della coscienza umana che colma la vuota materia con il pensiero.

Dal punto di vista dell’esserci la natura si rivela come l’idea del vero, giacché senza natura non c’è realtà.⁴⁵² La natura, tuttavia, è fondamentalmente apparenza e fa trasparire l’idea soltanto in modo mediato. Per questo motivo l’unità dell’idea non può mai mostrarsi in essa in modo compiuto, poiché ogni singola cosa che appare ha significato soltanto in quanto si riferisce al tutto:

Questo concetto pervade davvero in ogni sua parte anche la nostra natura, ma solo come concetto del tutto; in ogni cosa particolare questo si lascia catturare nella sua particolarità, e la cosa intera

⁴⁴⁷ Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 192, tr. it., cit., p. 182.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 193, tr. it., cit., p. 183.

⁴⁴⁹ Cfr. ivi, p. 195, tr. it., cit., p. 185.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 196, tr. it., cit., p. 185.

⁴⁵¹ Ivi, p. 195, tr. it., cit., p. 185.

⁴⁵² Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 238.

altro non è se non la reale esistenza del concetto; esso dunque non può vivere e agire per sé nella cosa come suo concetto particolare, ma solo come il tutto che è passato nella particolarità. Perciò ovunque troviamo la natura immersa in una silenziosa e muta meditazione sui suoi prodotti, sprofondata del tutto nella loro materia, e proprio per questo non può vivervi come pensiero che spontaneamente e da se stesso crea e produce. [...] La natura in sé muta giunge dunque, e proprio grazie alla bellezza, a trasformarsi in un parlare percepibile.⁴⁵³

L'idea si manifesta nell'esserci e lo pervade soltanto in virtù della bellezza. A differenza della realtà della natura che è priva di un momento riflessivo, la bellezza trapassa all'esistenza e presuppone in questo senso un ambito di realizzazione intellettuale dell'uomo. C'è, comunque, una natura bella; tale bellezza, però, le viene per così dire apportata, inserita dal pensiero della coscienza umana nella muta materia. Ciò non toglie niente al fatto che la natura fornisce degli stimoli nei confronti delle idee, laddove la creazione del bello ha la sua origine. La bellezza non ha la sua sede in un qualche principio a priori della soggettività, bensì è quella figura (*Gestalt*) concreta e portatrice dell'assoluto, nella quale si è compiuto il passaggio dall'universale al particolare come "organo", mediatrice della volontà creatrice divina: in questa figura della bellezza, l'assoluto e il particolare, natura e spirito, ciò che divino e ciò che è terreno, sono completamente conciliati.

A questo punto della discussione è possibile prendere posizione riguardo a quella tesi tradizionale che considera l'arte come l'imitazione della natura. Siccome la bellezza naturale è bella solo in quanto è mediata, essa rappresenta per la coscienza afferante dell'uomo la base per l'imitazione della natura.⁴⁵⁴ In fin dei conti l'arte emerge come salvatrice del bello, giacché solo attraverso la coscienza artistica la bellezza viene trasmessa e oggettivata nell'opera, si trasforma in un parlare percepibile.⁴⁵⁵

La domanda che a questo punto sorge riguarda il rapporto tra ciò che è creato e l'attività creatrice, la quale in qualche modo è presente in ciò che è creato fin dall'inizio. Si tratta dell'attività creatrice divina che è presente anche nell'uomo artista, e cioè come fantasia. L'arte si rivela dunque quell'ambito in cui si realizza il rapporto tra il divino, l'eterno, l'infinito, l'universale e il terreno, il finito, ciò che è effimero e singolare. La peculiarità della

⁴⁵³ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., pp. 197-198, tr. it., cit., p. 187.

⁴⁵⁴ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 239.

⁴⁵⁵ Cfr. *ibid.*

bellezza sta proprio in questo: nell'unione dell'essenza di un mondo supremo e della sua apparenza nella realtà delle cose finite. Per oltrepassare l'ambito della mera riflessione, l'idea deve ripercuotersi sull'apparenza del mondo sensibile. Tale manifestazione della bellezza nel mezzo delle altre cose reali però è del tutto peculiare: l'apparire della bellezza nella realtà non si esaurisce affatto nel suo puro esser-prodotto (*Hervor-gebracht-sein*), giacché con essa deve divenire reale al tempo stesso la forza creativa, ovvero l'attività creatrice divina. Soltanto in questo modo "la perfetta idea della bellezza deve farsi avanti nel nostro mondo"⁴⁵⁶.

Questa forza creatrice misteriosa è la fantasia. Già alla fine del secondo dialogo la fantasia fu concepita come discendente dall'attività divina e in certo qual modo perfino equivalente ad essa. Tuttavia, come si può pensare in genere l'emergere dell'attività divina nella natura umana?

Come nel secondo dialogo, laddove Solger introduce il tema della rivelazione (*Offenbarung*) attraverso la visione onirica, Solger ricorre ancora una volta ad una spiegazione di carattere nettamente mistico. La fantasia non può che essere una forza dell'anima umana (*menschliche Seele*) nella quale si rivela l'essenza divina universale:

Ogni anima in cui viva la vera fantasia ha in sé uno spazio circoscritto e consacrato alla divinità, nel cui centro v'è un tempio sacro in cui non è solo onorata una figura della divinità, ma questa stessa è direttamente presente e creatrice. E veramente è essa qui presente in modo divino, sì da diventare la vita più profonda e più essenziale di quest'anima particolare, e nella stessa fiamma che, ardendo sull'altare della divinità, illumina per intero la più profonda interiorità di quest'anima, la sua propria fiamma vitale viene mantenuta in vita.⁴⁵⁷

L'arte concede, in virtù della dote della fantasia, l'accesso al più sacro, alla presenza del Dio. Acanto all'arte comunque la coscienza della presenza di Dio nell'anima divina – che è pur sempre un privilegio di poche elette anime – si esterna anche in un ulteriore ambito, quello che è proprio dei sacerdoti:

Nelle chiare profondità risiedono invece quelle poche anime che, per numero, sono comunque più d'una solo perché senza la particolarità la fantasia non potrebbe essere nulla di reale. In queste

⁴⁵⁶ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 199, tr. it., cit., p. 188.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 200, tr. it., cit., p. 189.

anime, per quanto reali e particolari, vive la divinità stessa e perciò sono dette ispirate e sono tutte profeti ed interpreti di Dio, e, a seconda che siano volte verso il centro divino o verso il mondo reale, sono santi sacerdoti o artisti creatori.⁴⁵⁸

Mentre il sacerdote si volge al Dio che dimora nel centro dell'ambito sacro, l'artista viene spinto dal Dio che presenzia al suo interno nella realtà, per cui l'intero ambito sacro dell'anima è compenetrato di esserci vivente e creato.

In che modo si può cogliere quindi il modo di azione peculiare della fantasia?

Dai primi due dialoghi emerge chiaramente che la fantasia si distingue nettamente dalle facoltà di conoscenza generali: essa infatti palesa una facoltà di conoscenza più alta. La forza divina vigente nella fantasia è indistruttibile e immutabile, anche quando trapassa in tutte le sfere della realtà generale. L'esistenza umana è pertanto partecipe a due domini distinti, quello del sacro e quello delle cose comuni. L'arte non sarebbe quest'attività dell'anima all'interno dell'ambito sacro, "se ciò che è comune non imponesse al particolare quei limiti e quelle differenze che tengono la fantasia fissa al reale e al molteplice, ed è fecondandolo ch'essa diviene la madre dell'arte".⁴⁵⁹ Non è possibile quindi tracciare una linea netta che separi il dominio sacro dell'anima da quello dell'esserci; il fluire della fantasia deve essere continuamente frenato dalla particolarità del mondo comune, giacché da qui essa incontra le sollecitazioni che la spingono verso la bellezza.

I sacerdoti sono necessariamente legati alla comunità (*dem Gemeinsamen*), poiché il loro compito consiste nel sottomettere il particolare all'eterno. Gli artisti creati, invece, nei quali l'eterno rivela un carattere individuale, sono fondamentalmente indipendenti, "proprio perché ciascuno di essi si sforza di esprimere per sé, e nel posto particolare che occupa, l'intero universo".⁴⁶⁰

In seguito giunge in primo piano la questione che riguarda lo spirito dell'artista. In che modo si contraddistingue la sua particolare facoltà creante e da dove origina? È l'arte una qualche capacità che l'uomo può apprendere o è qualcos'altro?

Adelbert scopre la risposta a tali interrogativi nel concetto dell'entusiasmo (*Begeisterung*) dell'artista che "deve apparire come un dono di Dio la cui origine è ignota, e tuttavia ad un tempo come la personalità più propria dell'artista stesso, la cui anima non ha altro

⁴⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 210-211, tr. it., cit., p. 197.

⁴⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 210, tr. it., cit., p. 196.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 211, tr. it., cit., p. 197.

significato”⁴⁶¹. L’entusiasmo dell’artista quindi non può derivare da una superiore potenza dell’immaginazione, né dalle così dette forze inferiori dell’anima, e non è neanche espressione dello sviluppo della forza naturale o dell’arbitrio del suo volere di acquistare lo spirito artistico. Soltanto l’artista che fa “esperienza della realtà concreta di tutto ciò che la sua fantasia genera”⁴⁶² è dotato del vero spirito dell’artista ed è capace di apprendere nel senso più alto e più completo. È facile capire che Adelbert non intende qui l’esperienza della vita comune, bensì quella più propria della fantasia. Anche la fantasia infatti esige esperienza, dato che essa deve trapassare attraverso l’attività creativa dell’artista nell’mondo delle cose reali. Il vero artista deve esperire necessariamente questa realtà peculiare della fantasia.

La fantasia è in certo qual modo incaricata di bilanciare le contraddizioni esistenti tra l’idea e la vita comune, giacché la forza creatrice nell’artista è pur sempre l’idea ovvero il divino, non la personalità dell’artista stesso, che rimane legata a ciò che è singolare e particolare. Solo quando il divino si trasforma nell’artista nella sua personalità, annunciandosi dapprima come un impulso sovraumano che domina tutta la natura dell’artista per diventare finalmente l’assillo tormentante al quale egli si sottomette prendendo “con gioia su di sé il dolce dolore che in lui accompagna la generazione del bello”⁴⁶³. Solo nel momento in cui la bellezza gli appare come sua propria creazione e al tempo stesso come quella potenza che lo guida, “l’artista esperisce chi egli stesso sia e che cosa viva in lui”⁴⁶⁴.

Nell’artista agiscono quindi due forze differenti, da un lato l’entusiasmo, dall’altro la spinta ad apprendere, ma diversamente dalla vita quotidiana, nell’atto della generazione artistica sembra sussistere un’interazione peculiare di entrambi. Analogamente al conflitto tra idealizzazione e imitazione della natura nell’opera, anche l’entusiasmo e l’apprendimento non sono così separati nell’artista come nella vita quotidiana:

Se l’imitazione della natura dev’essere una copia servile delle cose comuni, e l’idealizzarla deve consistere nell’indebolimento della forte vita reale, così ridotta a universalità vuota o a figura della comune immaginazione, sono entrambe le cose misere e dannose. Il modello su cui l’arte si basa per la sua opera formatrice, ha esistenza solo insieme a ciò che sulla sua base è formato, e viceversa.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 197.

⁴⁶² *Ivi*, p. 212, tr. it., cit., p. 198.

⁴⁶³ *Ivi*, p. 213, tr. it., cit., p. 198.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 199.

⁴⁶⁵ *Ivi*, pp. 213-214, tr. it., cit., p. 199.

L'essenza dell'arte infatti non si esaurisce nel mero oggetto bello, poiché è la peculiarità della bellezza che in essa diventa manifesta insieme la stessa attività creatrice. "L'arte è proprio la forza creatrice divenuta reale, e non è null'altro".⁴⁶⁶

Soltanto l'arte raccoglie tutta la forza creatrice nella sua opera. Ovunque si cerca, accanto ad essa non esiste un ambito paragonabile nel mondo reale. Né la natura, né le arti meccaniche esauriscono perfettamente la loro attività creatrice nel proprio oggetto. Ogni paragone con la vera arte è destinato a fallire, giacché soltanto l'opera d'arte scaturisce dalla fantasia, quale facoltà divina nella quale risiede il divino nell'uomo che lascia scorrere in sé l'idea. In virtù della fantasia l'artista risale al regno delle idee. Egli quindi non ha bisogno di riferirsi a dei modelli per creare la sua opera, proprio perché l'opera è la fantasia incarnata nel mondo reale. E se così stanno le cose, allora "il bello, non è la copia dell'idea bensì ne è la realtà stessa"⁴⁶⁷. Non si tratta di una certa parte dell'idea che traspare nel mondo reale – poiché l'idea è assolutamente indivisibile –, ma l'intera idea presenza nell'opera d'arte, dove si compie in certo qual modo l'unità peculiare di ciò che è generale e ciò che è particolare. Ed ecco che emerge chiaramente il carattere particolare dell'idea nell'arte, che si distingue nettamente dal ruolo attribuitole nelle altre facoltà conoscitive discusse precedentemente. L'idea concepita in questo modo si potrebbe designare nel modo più appropriato simbolo, dato che esso coglie al tempo stesso la fantasia e l'esserci dell'idea come unione del generale e del particolare.

*Simbolo e allegoria*⁴⁶⁸

L'arte è simbolica proprio perché il simbolo non rappresenta un segno qualsiasi, né l'imitazione di un modello, bensì l'autentica rivelazione dell'idea. Esso concilia in modo peculiare l'attività creatrice e l'oggetto bello compiuto. Il bello afferrato come simbolo è l'idea trapassata nella realtà nella più alta perfezione che non può sussistere nel mondo fenomenico comune. Idea e apparenza si danno entrambi contemporaneamente nell'immediatezza, al di là di ogni aspirazione e di ogni bisogno. Ma il concetto del simbolo non si esaurisce nella completa penetrazione reciproca di idea e apparenza. La fantasia è l'attività vivente, inseparabile dall'esistenza e proprio di questo fatto bisogna tener conto, se si intende risalire alla vera e propria definizione del simbolo: "L'attività vita di tutta la fantasia, deve essere anche insieme la sua propria rivelazione come oggetto, solo che qui

⁴⁶⁶ Ivi, p. 114, tr. it., cit., p. 199.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 118, tr. it., cit., p. 202.

⁴⁶⁸ Cfr. Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Berlin, 2000.

l'attività appare completamente colmata dalla materia, cioè dall'oggetto".⁴⁶⁹

Si tratta pertanto di considerare l'oggetto dell'arte al tempo stesso come attività vivente, in altre parole, di guardarlo con gli occhi della fantasia in quanto presenza (*Gegenwärtigkeit*) del creare.⁴⁷⁰

Che cosa succede, però, quando si considera l'attività, cioè il creare di per sé? Anch'esso esige inevitabilmente un oggetto, vale a dire una forma concreta che tuttavia si deve distinguere in qualche modo da quella del simbolo. Come si spiega questo stato di cose?

Non dovranno però trovarsi qui, in ogni forma, una tensione e un'attività con cui essa viene ad abbracciare anche ciò che le è opposto? Il senso dell'attività può infatti essere conosciuto solo in base alla sua azione, e questa resta sempre l'elemento dominante e determinante, anche quando s'affaccia in una forma particolare. [...] Ciò che pertanto solo così può apparire, racchiude in sé una potente tensione verso un'altra cosa: tensione che porta già in sé, come un che di compiuto e perfetto, ciò verso cui è diretta, e da sé lo svolge con tutte le sue forze.⁴⁷¹

In questo caso appare l'attività creatrice della fantasia nella forma come una tensione, come un aspirare verso l'essenza, verso l'idea, vale a dire nell'attività creatrice si realizza un rimando all'idea che proprio come tale si ripercuote sull'apparenza. Allo stesso modo come nel simbolo, si compenetrano anche qui completamente idea e apparenza. L'idea alla quale questa forma dell'arte rimanda, si palesa come significato infinitamente aperto nell'apparenza. L'espressione artistica che più appropriatamente coglie tale fenomeno è l'allegoria: "Chiameremo qui allegoria questa forma dell'apparire del bello nell'arte, in cui esso accenna sempre ad un altro nel modo sopra descritto".⁴⁷²

La forma dell'allegoria non è sottomessa in nessun modo alla forma del simbolo, giacché essa è l'espressione di un rapporto che abbraccia tutto l'ambito dell'arte. Comunemente si commette l'errore di confondere il simbolo con la copia e l'allegoria con il segno, definizioni assai riduttive, insomma, che non sono in grado di tener conto delle peculiarità delle due forme di apparenza essenziali dell'arte. Mentre il simbolo è contrassegnato da "quella limpida

⁴⁶⁹ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 124, tr. it., cit., p. 207.

⁴⁷⁰ Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort*, in *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 519.

⁴⁷¹ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 225, tr. it., cit., p. 208.

⁴⁷² Cfr. *ivi*, p. 126., tr. it., cit., p. 209.

chiarezza verso l'interno, e verso l'esterno la forma completamente delimitata", l'allegoria "dice in realtà ben di più di quanto viene trovato nella sua limitata presenza"⁴⁷³. Per questo motivo lo spirito dell'opera allegorica ha bisogno di penetrare più profondamente nella fantasia rispetto quello dell'opera simbolica.

Si tratta ora di rintracciare esempi concreti del simbolo e dell'allegoria nel mondo storico dell'arte. Così, Adelbert/Solger scorge nell'arte dei Greci la bellezza simbolica, nell'arte del Cristianesimo invece la bellezza allegorica.

Che cos'è in concreto che rende l'arte dei Greci simbolica? Il divino non emerge qui come concetto separato, bensì esso interviene attivamente nel mondo storico temporale. Le divinità dunque non rappresentano forme generali, ma figure assolutamente determinate e definite: ogni divinità infatti racchiude in sé un intero mondo di significati. Nel simbolo, dunque, tutto diviene sensibile, cioè presente. L'arte greca esercita un effetto imponente sull'animo umano, proprio perché essa tramuta le idee direttamente e interamente nella realtà immediata.⁴⁷⁴ Nel simbolo, l'attività creatrice è trapassata completamente nell'oggetto compiuto.

Il bello però può apparire, oltre la sua concretizzazione simbolica, anche in un'altra forma, cioè come allegoria, come materia dell'attività creatrice. Mentre nel simbolo tutta l'attività creatrice è trapassata nell'oggetto compiuto (il simbolo in senso stretto), l'allegoria richiama in modo peculiare tale attività creatrice, e cioè proprio nel suo riferimento all'idea eterna. L'arte allegorica aspira a ciò che è veramente significativo e proprio per questo l'apparenza dell'opera allegorica non si esaurisce in ciò che è, ma è e deve essere qualcosa di più. Nel Cristianesimo, la nascita di Dio significa l'ingresso della potenza divina nella realtà temporale. Opere come le Madonne di Raffaello o *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci rappresentano dunque un rinvio alla provenienza divina, all'eterno, all'infinito (il triangolo non è tanto una figura geometrica quanto piuttosto un richiamo alla trinità, il martello non è uno strumento, ma significa destino, ecc.).

Riassumiamo brevemente questi ultimi risultati: il bello può sostanziarsi nell'arte in due modi. Quando l'idea si fonde perfettamente con il suo oggetto, essa diventa simbolo. Il bello invece rivela carattere allegorico quando una relazione del molteplice particolare esprime l'idea come pensiero generale. In questo senso il simbolo viene assegnato all'arte dei Greci, l'allegoria all'arte del Cristianesimo. Mentre l'arte dei Greci prende le mosse dalla natura,

⁴⁷³ Ivi, p. 126, tr. it., cit., p. 209.

⁴⁷⁴ Cfr. Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre*, cit, p. 251.

l'arte allegorica è legata di più all'individualità.⁴⁷⁵ Tuttavia, entrambe le forme di apparenza hanno la stessa radice, una radice simbolica: il punto determinate, infatti, è e rimane il fatto che sia il simbolo sia l'allegoria palesano in certo qual modo l'eterno, che è fondamentalmente impercettibile ed inaccessibile in tutti gli altri ambiti del mondo reale. Soltanto nell'arte ha luogo la terrena rivelazione dell'eterno, dell'essenza, dell'idea. Per tale motivo è legittimo affermare che ogni arte è in fondo simbolica, proprio in quanto è portatrice – e in tal senso simbolo e non copia – dell'idea, dell'unione peculiare di ciò che è generale e ciò che è particolare. Tale interpretazione del simbolo si ripercuote anche sulla concezione della *mimesis* nell'estetica: l'arte infatti non è – in senso platonico (*Politeia* X) – la copia della copia ovvero l'imitazione dell'imitazione, bensì quella rappresentazione, quella figura che conduce l'idea dalla sua origine occulta nel mondo reale, nel mondo dell'apparenza.

Di particolare rilievo si mostra in questo contesto l'applicazione della distinzione simbolo/allegoria alla letteratura: per Solger l'epos corrisponde più propriamente al simbolo, mentre la lirica è espressione dell'allegoria. Accanto all'epos e alla lirica, Solger individua però ancora un terzo genere, e cioè il dramma nel quale l'idea è pura attività. Simbolo e allegoria fungono qui soltanto da mezzi per la rivelazione dell'idea. Nel dramma dunque sta in primo piano l'attività dell'idea, nell'epos e nella lirica, dall'altro canto, la materia. L'epos è materia simbolica, giacché l'idea è trapassata completamente in essa, cioè nel suo oggetto presente. Ecco perché Solger conferisce all'opera epica un carattere oggettivo. È facile capire pertanto che la lirica che racchiude entro sé la fondamentale opposizione tra ciò che è generale e ciò che è particolare, quell'aspirare verso l'altro, deve essere per Solger di natura soggettiva. Nella presenza del dramma, concetto e apparenza sono tutt'uno. Né il simbolo né l'allegoria hanno perciò in esso una particolare preferenza, ma entrambi trapassano ugualmente nella presenza in cui l'idea si manifesta.⁴⁷⁶

La lieta liberazione (salvezza) del bello (die glückliche Rettung des Schönen)

Quali sono ora le implicazioni concrete della distinzione simbolo/allegoria rispetto alla conoscenza estetica? Quali conclusioni possiamo trarre riguardo alle contraddizioni inconciliabili, cioè alle opposizioni del divino e del terreno, di necessità e libertà, che precedentemente fecero fallire di volta in volta ogni tentativo di risalire alla vera e autentica

⁴⁷⁵ Cfr. Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen über Ästhetik*, a cura di Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Brockhaus, Leipzig, 1829, p. 136.

⁴⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 552.

conoscenza dell'arte e del bello?

La distinzione tra simbolo e allegoria è capace di oltrepassare le difficoltà che fino a quel punto parvero insormontabili. Queste opposizioni infatti si mostrano ora, proprio in virtù di codesta distinzione, completamente distinte e al tempo stesso riunite, e cioè in modo tale che in questa unione si rigenera di nuovo l'idea nella sua forma vivente. Ecco ciò in cui si fonda per Adelbert “la lieta liberazione del bello”.⁴⁷⁷ Essa proviene dalla forza divina dell'arte, grazie alla quale la bellezza non si concretizza soltanto come una cosa particolare e prodotta, “bensì come un universo della sua propria creazione”.⁴⁷⁸

Simbolo e allegoria, concepiti nella loro facoltà di separazione e unione, sono in grado di cogliere il completo dispiegamento dell'idea: dato che l'attività creatrice dell'arte si congiunge con la fantasia, anche ciò che è imperfetto e effimero si fonde con l'idea perfetta. L'idea quindi non rimette affatto la sua valenza assoluta, anzi, soltanto attraverso tale fusione essa si dispiega pienamente nella realtà. Adelbert riassume questo stato di cose con le seguenti parole:

Guarda invece cosa opera la magia dell'arte! Non forse che nulla rimane al di fuori della bellezza, e che questa, con la sua esistenza creatrice, attira ogni cosa nel suo proprio mondo e tutto tramuta in bellezza?⁴⁷⁹

Così, l'arte emerge come quell'attività creatrice nell'uomo che è capace di rivelare in un'apparenza temporale e fugace qualcosa di perfetto, assoluto, in altre parole, il bello. L'arte è la forza creatrice divina divenuta reale. L'opera d'arte, infatti, diventa manifesta non soltanto nel suo esser-oggetto, bensì essa racchiude in sé e fa apparire al tempo stesso quell'attività creatrice divina. Ogni singola opera d'arte è il sito della bellezza. Eppure essa è riconoscibile – e Adelbert tiene a ribadirlo – anche nel mondo delle arti considerato nel suo insieme, nella sua unità.

È facile capire che a questo punto della discussione s'impone inevitabilmente la questione del sistema delle arti, che rappresenta il tema centrale attorno al quale ruota la discussione non solo nell'ultima parte del terzo dialogo, ma che determina anche in larga misura il percorso del quarto dialogo. Non è tuttavia questo il luogo appropriato per elaborare un'analisi

⁴⁷⁷ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 238, tr. it., cit., p. 218.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 218.

⁴⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 239, tr. it., cit., p. 219.

dettagliata di tale tematica assai complessa che oltrepasserebbe nettamente i limiti di questo lavoro. Per questo ci accontentiamo qui di richiamarne brevemente i risultati essenziali.

La questione del sistema delle arti si dissolve sostanzialmente nella domanda che riguarda l'unità dell'arte. Adelbert/Solger contrappone alla poesia – che egli concepisce in sintonia con la filosofia romantica tedesca come arte universale – ovvero ai generi della poesia (epica, lirica e dramma), da un lato le arti figurative, la scultura, la pittura e l'architettura, dall'altro lato la musica. Ciò che unisce questi generi dell'arte è la rivelazione del bello, nella quale soltanto l'idea trapassa nell'apparenza reale. Solo

grazie all'essenza e all'idea tutte le arti sono insieme una sola cosa, e solo perciò confluiscono le une nelle altre; invece, nel loro esistere effettivo, stanno le une accanto alle altre e si determinano reciprocamente; ma le due cose vengono perfettamente a coincidere in quel regno ove soltanto esse sono arti.⁴⁸⁰

7.5 *Quarto dialogo*

Il quarto dialogo si rivela indubbiamente la parte più difficile e complessa dell'*Erwin*. Poiché tutte le domande rimaste aperte nei dialoghi precedenti devono trovare qui necessariamente una risposta, il percorso della discussione può apparire talvolta alquanto sforzato e confuso. Solger sviluppa in quest'ultima parte dell'opera, in base al concetto-chiave della fantasia, una varietà di distinzioni e spiegazioni di fenomeni singolari che possono essere comprese soltanto dal lettore che attentamente ha seguito e interiorizzato il suo peculiare modo di argomentare e di porre le questioni.

Questa presentazione dell'*Erwin* non vuole certo entrare nel merito di una analisi esauriente di tali nozioni e distinzioni fondamentali che costituiscono una parte integrante dell'estetica di Solger. Intendiamo piuttosto fermarci su quei passi della discussione che, a nostro avviso, si riflettono in modo peculiare sul pensiero estetico di Oskar Becker. Di particolare rilievo sarà a tale proposito la concezione solgeriana dell'ironia, concetto in cui culmina in certo qual modo l'estetica di Solger.

Analogamente al secondo dialogo che porta avanti l'indagine del primo, anche il quarto dialogo riprende il tema della discussione finale del terzo dialogo: si tratta infatti della

⁴⁸⁰ Cfr. Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 278, tr. it., cit., p. 250.

questione dell'unità dell'arte.

La qualità più alta dell'arte culmina nella bellezza. Essa è il contenuto principale, la ragione d'essere dell'arte: allo stesso modo come la verità appartiene alla filosofia, la bellezza appartiene all'arte ed esiste soltanto in virtù dell'arte; essa è niente meno che l'idea divenuta reale. Così, all'arte è dato in compito la realizzazione delle idee, dalla quale scaturisce la bellezza nel mondo reale. Perciò si può designare l'idea come il centro interno (*innere Mittelpunkt*), invisibile, immutabile e irricognoscibile che accumuna tutte le arti. Proprio in questo senso esso rappresenta quel punto peculiare su cui si fonda l'unione delle arti.

Il bello e la fantasia: il formare (Bilden) e il meditare (Sinnen) della fantasia

Qual è la vera essenza dell'arte? Il centro di ogni arte è l'idea ma siccome essa è invisibile nelle singole arti, com'è possibile risalirvi?

Se il vero centro dell'arte rimane nascosto, non riconosciuto a causa dell'intreccio e delle relazioni reciproche delle singole arti, allora bisogna pensare, oltre la presenza dell'opera d'arte, ancora qualcos'altro, che ne è contenuta. Per ritrovare tale centro diventa necessario ritornare all'essenza, all'origine dell'arte, cioè all'idea. Ciò tuttavia può accadere soltanto in virtù della fantasia, la quale si presenta, come abbiamo avuto modo di vedere, come una facoltà di conoscenza più alta, che Adelbert determina come “più alta intuizione” (*höhere Anschauung*)⁴⁸¹. La fantasia è pertanto da distinguere nettamente dalla comune immaginazione e dall'intuizione sensibile. A differenza di tali modi di conoscenza, nella fantasia il soggetto conoscente e il suo oggetto sono completamente uniti. In tal senso Adelbert chiede a Bernhard: “Perché vuoi distinguere assolutamente il soggetto conoscente e l'oggetto, e non ammettere – il che pur deve essere, se il bello deve esistere – che l'essenza della fantasia consiste proprio nella piena compenetrazione di entrambi?”⁴⁸²

Se così stanno le cose, allora l'intuizione della fantasia deve essere al tempo stesso attività del conoscere e costituzione dell'oggetto riconosciuto, giacché la fantasia crea “le cose così come deve necessariamente conoscerle”⁴⁸³. In base a quest'apparente “impossibilità” infatti nacque il bisogno dell'arte. Tuttavia, la vecchia opposizione tra essenza e apparenza persiste, dato che l'oggetto che la fantasia ha, presenta pure un'esistenza reale, quindi una forma particolare (*besondere Gestalt*) – la bellezza. Vi è quindi in generale una differenza tra l'essenza del bello

⁴⁸¹ Ivi, p. 308, tr. it., cit., p. 276.

⁴⁸² Ivi, p. 307, tr. it., cit., p. 275.

⁴⁸³ Ivi, p. 309, tr. it., cit., p. 277.

e la sua apparenza?

Certo che vi è, tale differenza: essa si fonda su “quella scissione fra il sacro dominio della fantasia e l’oscura superficie che dall’esterno lo delimita”,⁴⁸⁴ che caratterizza l’esistenza umana. Essendo però in se stessa essenziale ed universale, l’apparire della fantasia in una forma determinata non può essere dovuta ad una delimitazione esterna, bensì deve essere essa stessa a porre i limiti “e lo fa quando la sua luce rischiara e penetra dall’interno l’esterna superficie”⁴⁸⁵. Nell’atto creatore della fantasia l’annullamento di questa superficie (che appare solo all’esterno) viene così a coincidere ad un tratto con il suo mutarsi nell’essenziale. Per questo anche nell’essenza stessa alberga differenza, movimento e vita. Ciò che distingue dunque il modo di conoscere della fantasia, quale intuizione più alta, dall’intuizione generale è che in essa si danno mutamento, rapporti e differenza, che cerchiamo generalmente nel solo giudizio dell’intelletto.

All’interno dell’intuizione della fantasia si possono individuare due direzioni, da comprendere come due modi pienamente validi dell’attività creatrice della fantasia umana. Mentre “il formare della fantasia” (*das Bilden der Phantasie*) intende quel creare per cui le forme particolari nascono dall’essenza dell’idea divina (la direzione va dall’essenza alla forma), “il meditare della fantasia” (*das Sinnen der Phantasie*)⁴⁸⁶ vuole cogliere il creare in cui la fantasia rimedita di tutte le forme come esse siano contenute nell’essenza originaria (la direzione va dalla forma all’essenza). È importante sottolineare che la divisione in formare e meditare non implica affatto una separazione della fantasia, giacché il punto di partenza è pur sempre l’idea in virtù della quale il mondo della bellezza viene riconosciuto come oggetto della percezione sensibile. Ciò significa tuttavia che l’essenza interna deve necessariamente coincidere con l’apparenza esterna, il che è possibile e si spiega soltanto attraverso la facoltà di autolimitazione della fantasia:

Ma che cos’è [...] ciò che, nullificato dalla fantasia nella sua mera particolarità, proprio così viene elevato all’essenza, se non proprio quest’oggetto della percezione sensibile! Grazie a questa perfetta autolimitazione, in cui la fantasia chiude in sé il suo regno, l’interna essenza deve dunque armoniosamente corrispondere con l’apparenza esteriore, ed anche l’anima umana, come il mondo del bello, deve essere condotta alla più pura unità.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Ivi, p. 311, tr. it., cit., pp. 278-279.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 279.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 315-316, tr. it., cit., pp. 181-182.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 317, tr. it., cit., p. 283.

Dato che è la fantasia a determinare i propri limiti, essa è fondamentale libera. In quel senso la fantasia può essere definita “fantasia nella fantasia” (*Phantasie in der Phantasie*)⁴⁸⁸. Quando invece la fantasia è frenata dai limiti esterni, si può denominarla “sensibilità della fantasia” (*Sinnlichkeit der Phantasie*)⁴⁸⁹. L’attività creatrice della fantasia infatti ha sempre anche un lato sensibile che può apparire perfino dominante in alcune opere d’arte. Nell’arte autentica e perfetta tuttavia fantasia e sensibilità devono tendere a compenetrarsi reciprocamente in modo completo, e ciò significa che anche l’apparenza deve testimoniare in certo qual modo l’essenza dell’arte.

Ma come si può riconoscere quel centro dell’arte nella realtà, quell’essenza dell’arte, se esistono due modi opposti dell’attività creatrice della fantasia? Come insomma proseguire l’indagine?

Bisogna esminare nuovamente il formare e il meditare della fantasia allo scopo di comprendere il significato della loro manifestazione sensibile.

Ancora una volta l’arte antica e l’arte moderna si rivelano validi esempi, in questo caso per illustrare le direzioni opposte dell’attività creatrice della fantasia: “l’arte antica era volta all’esterno, la moderna all’interno”.⁴⁹⁰ La fantasia degli antichi era sempre una fantasia formatrice e afferrava tutto in forme assolutamente determinate. Così facendo essa “imprimeva le idee nella materia concreta al punto di farle apparire con le medesime leggi della natura esterna”⁴⁹¹. Il formare, quindi, si trasforma nella forma. E tuttavia, il formare da solo non può far nascere l’arte. Affinché ciò accada, diventa necessario anche il meditare della fantasia sulle apparenze reali, la loro essenza e il loro significato. Solo l’unione di formare e meditare crea forme reali, però, quest’unione appare nel caso dell’arte antica, sempre nel senso universale del formare. Adelbert riassume l’essenziale con le parole seguenti:

Quest’attività formatrice è dunque certo rivolta all’esistenza esterna e reale, ma può essere colmata e appagata soltanto quando la fantasia meditante vi volge la sua riflessione scorgendola nel suo vero significato e nella sua natura essenziale.⁴⁹²

⁴⁸⁸ Ivi, p. 321, tr. it., cit., p. 286.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, tr., it., cit., p. 286.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 335, tr. it., cit., p. 197.

⁴⁹¹ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 197.

⁴⁹² Ivi, p. 337, tr. it., cit., p. 299.

In ogni arte entrambe le direzioni della fantasia (dall'interno all'esterno e viceversa) sono unite, sia nella fantasia sia nella sensibilità. Arte è dove entrambe le direzioni si compenetrano, mai però in modo completo. In altre parole: nell'arte prevale sempre una delle direzioni e ciò non si rivela affatto un difetto, bensì una necessità della fantasia, altrimenti in essa non ci sarebbe né vita né attività. Ma se così stanno le cose,

[...] si dovrà piuttosto sempre riconoscere come il plasmare forme secondo la possente pienezza delle idee nasca dall'essenza divina, e come la realizzazione sensibile si perde in ciò ch'è particolare e immerso nel tempo. Così, invece di una perfetta ed eterna esistenza dell'arte, ci si mostra sempre soltanto donde essa venga e verso dove si diriga. Questo è ora senza dubbio, il suo imperfetto esercizio nella vita reale, in cui dev'esserci insieme necessariamente la perfetta compenetrazione delle due direzioni, ovunque debba esservi arte. Come però tutto questo possa veramente accadere, questo è ciò ch'io non capisco ancora.⁴⁹³

Come tratto fondamentale dell'arte moderna invece emerge l'umore. Qui infatti il divino non prende più una forma particolare, ma si trasforma completamente nell'istinto del creare. A ben vedere infatti, l'intenzione della rappresentazione non è orientata mai solamente sulla rappresentazione di ciò che è singolare, ma piuttosto dell'universale: "Nell'Humor la rappresentazione non deve mai avere di mira soltanto l'individuale, che proprio nel suo essere posto in opera svanisce nel nulla, bensì sempre il tutto e l'universale".⁴⁹⁴

Sebbene nell'umore prevalga nettamente la direzione che va dall'esterno verso l'interno, cioè il meditare della fantasia, non vuol dire tuttavia che il formare ne sia del tutto assente. Infatti, come già nel caso dell'arte greca anche nell'umore il formare e il meditare si uniscono, solo che l'umore appare nel senso universale del meditare. A questo punto pare legittimo affermare che in ogni arte il formare e il meditare della fantasia si compenetrino sul terreno della sensibilità, mai però pienamente, poiché ogni volta una direzione prevale sull'altra. Il compimento dell'arte nella realtà appare quindi a rigor di termini impossibile.

L'intelletto della fantasia

Ma quale forza d'animo è in genere capace di produrre il legame delle due direzioni nell'attività creatrice della fantasia? Quale facoltà nell'uomo può operare il passaggio tra

⁴⁹³ Ivi, p. 342, tr. it., cit., p. 303.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 354, tr. it., cit., p. 312.

fantasia e sensibilità che rende arte l'arte?

Soltanto l'intelletto, e cioè quello peculiare della fantasia è in grado di far emergere tale passaggio. Che cos'è che lo contraddistingue dall'intelletto comune?

Si tratta infatti [...] dell'intelletto artistico, creatura di quello divino, grazie al quale ciò che è divino e ciò che è terreno, producendo lo stesso universo, vengono tenuti insieme in un rapporto di piena e perfetta coincidenza. Solo grazie a quest'intelletto divino i concetti generali sono realmente presenti nelle cose particolari a dispetto della loro imperfezione, e queste cose non sono parvenze e fantasmi dell'esistente, ma sono l'esistere stesso dei concetti. E poiché noi, con le usuali forze del nostro conoscere, non riusciamo mai a concepire la vera conciliazione e unità di universale e particolare, è proprio a questa rivelazione divina, che chiamiamo arte che il nostro sguardo si apre all'essenza delle cose che ci circondano, così che vi diventiamo coscienti della nostra propria natura divina conciliando nel modo più perfetto, con l'intelletto e il giudizio, gli opposti elementi della nostra esistenza.⁴⁹⁵

In che modo però l'intelletto artistico riesce ad operare la conciliazione del divino e del terreno?

Per fare ciò esso deve necessariamente manifestare una forza creatrice e deve lavorare su se stesso come sulla sua propria materia. Esso deve anche intuire, tuttavia, "in quanto rapporto deve in primo luogo collegare a sé l'intuizione"⁴⁹⁶. Anche nell'intelletto (come nell'attività creatrice della fantasia) questo rapporto può essere pensato soltanto come passaggio dall'essenza all'apparenza, dall'universale al particolare e viceversa.

L'operare dell'intelletto colto nella direzione che va dall'universale al particolare però non si esaurisce nel formare della fantasia. Il concetto che esprime la prospettiva dell'intelletto nel modo più appropriato è la "contemplazione" (*Betrachtung*)⁴⁹⁷, proprio perché "esso così svolge l'intuizione [...] in esistenza reale, e diviene chiaramente cosciente di essa nei suoi rapporti interni ed esterni come del suo presente vivere e muoversi"⁴⁹⁸. Tale direzione dell'intelletto artistico è, com'è facile capire, propria dell'arte antica.

L'altra direzione dell'intelletto artistico che invece va dal particolare all'universale rivela la sua facoltà di oltrepassare la comune apparenza, "svelando l'immediata presenza, nelle

⁴⁹⁵ Ivi, p. 361, tr. it., cit., p. 318.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 362, tr. it., cit., p. 319.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 365, tr. it., cit., p. 321.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 363, tr. it., cit., p. 320.

relazioni e nei contrasti, dell'intuizione in conflitto con se stessa, da cui sorgono o in cui vengono a coincidere"⁴⁹⁹.

Adelbert denomina questa facoltà dell'intelletto artistico "spirito" (*Witz*)⁵⁰⁰.

L'intelletto artistico fonde, quindi, accostandosi alle due direzioni della fantasia (formare e meditare) attraverso la contemplazione e lo spirito, l'idea con l'apparenza reale. La contemplazione conduce l'idea pienamente al particolare sia nel formare, sia nella sua realizzazione sensibile, spingendo l'apparenza in questo modo all'estremo dell'ineducibilità (*Unableitbarkeit*) (proprio in quanto l'idea presenza totalmente in essa). Adelbert chiama quell'azione onniabbracciante (universale) della contemplazione "raffigurazione" (*Darstellung*)⁵⁰¹, il suo pendant, la modificazione e il collegamento del particolare in cui l'idea appare presente, reso possibile soltanto dall'attività dallo spirito, d'altro canto, "descrizione" (*Schilderung*)⁵⁰².

Il miracolo dell'arte (Das Wunder der Kunst)

Dopo aver concluso queste indagini preliminari, è finalmente arrivato il momento di porre la domanda decisiva che riguarda la rivelazione (*Offenbarung*) dell'arte nel mondo reale. Ammesso che l'arte possa compirsi solo laddove ciò che è essenziale e ciò che è finito sussiste al tempo stesso, come allora l'intelletto riesce con le due direzioni a collegare "gli elementi del bello nello stesso modo e nella stessa unità?"⁵⁰³

Siccome l'ambito dell'intelletto si trova sul limite (*Scheidpunkt*) tra l'essenziale e il finito, "è l'intelletto colmo dell'intuizione che, come la stessa cosa, batte e ribatte nei polsi e in questa semplice e profonda vita, come spirito vivente, colma e tiene unito l'intero corpo dell'arte"⁵⁰⁴.

L'essenza dell'arte sembra fondarsi dunque sull'intelletto che, battendo e ribattendo collega fantasia e sensibilità. È impossibile, infatti, pensare una perfetta intuizione sensibile dell'essenza o dell'idea, in se stessa del tutto compiuta come un che di reale senza contrasti. Ecco perché l'intelletto implica attività, passaggio e divenire "che però, in questo perfetto

⁴⁹⁹ Ivi, p. 368, tr. it., cit., p. 324.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 324.

⁵⁰¹ Ivi, p. 376, tr. it., cit., p. 330.

⁵⁰² Ivi, p. 378, tr. it., cit., p. 331.

⁵⁰³ Ivi, pp. 378-379, tr. it., cit., p. 332.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 381, tr. it., cit., p. 334.

intelletto, non dev'essere temporale ma eterno e infinito, e tuttavia dev'essere un divenire di ciò che appare"⁵⁰⁵. E come chiamare questo, se non "l'autentico miracolo dell'arte"⁵⁰⁶?

Con ciò l'essenza dell'arte è finalmente rintracciata e cioè nell'intelletto perfetto, che – così compreso – coincide per Adelbert con la realtà della fantasia. Ma che significa tale cognizione per la bellezza?

Erwin che all'inizio del primo dialogo aspirava a conoscere il bello nella realtà presente senza dover ricorrere ad un ideale sconosciuto e lontano, crede di aver raggiunto il suo obiettivo:

Ora infatti il bello è un'esistenza essenziale e tuttavia presente; [...] la vera arte dev'essere ovunque piena e completa: infatti l'azione dell'intelletto fa di tutto questo, idea ed apparenza, una stessa e presente realtà.⁵⁰⁷

In queste parole riluce in certo qual modo "l'intero e vivente edificio del mondo della bellezza"⁵⁰⁸. L'intelletto infatti attornia i punti focali della bellezza quali fantasia e sensibilità, vale a dire essenza e apparenza "con un movimento ellittico [...] in un eterno mutamento, ciò che s'irradia dall'idea grazie alla realtà particolare, e ciò che nella forma individuale si nasconde, grazie alla pienezza dell'essenza"⁵⁰⁹. Il divenire emerge come questo continuo passaggio; ciò che diviene è sempre il loro insieme che ritorna in sé.

E tuttavia, nella rappresentazione dell'azione unificante dell'intelletto portata avanti finora, il bello è stato considerato soltanto come divenire e realtà. Come però si spiega dall'altro canto la trasformazione di ciò che è caduco nell'essenza o nell'idea? Tutto questo operare dell'intelletto, infatti, deve essere tenuto presente al tempo stesso "come idea, che col particolare trapassa nel nulla, eppure insieme rende in sé eterno proprio questo particolare"⁵¹⁰.

L'ironia

Il passaggio in cui particolare e universale si fondono completamente può svolgersi soltanto in quanto le direzioni opposte dell'intelletto quali contemplazione e spirito sorgono da una

⁵⁰⁵ Ivi, p. 382, tr. it., cit., p. 334.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 334.

⁵⁰⁷ Ivi, pp. 382-383, tr. it., cit., p. 135

⁵⁰⁸ Ivi, p. 383, tr. it., cit., p. 135.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, tr. it., cit., pp. 135-136.

⁵¹⁰ Cfr. ivi, p. 386., tr. it., cit., p. 338.

medesima radice. Ma dato che particolare e universale stanno tra di loro in una pura contraddizione, devono anche insieme annientarsi a vicenda. Detto in altre parole: proprio in quanto l'idea si rivela per la conoscenza temporale e il particolare si dispiega nell'idea, entrambi (idea e particolare) vengono annientati in tale passaggio. Né l'idea è capace di sopravvivere come idea il passaggio nella temporalità, né il particolare può persistere come tale trapassando nell'idea.⁵¹¹ Poiché nel passaggio l'idea e il particolare si distaccano per così dire dai propri mondi di appartenenza – il mondo dell'essenza e il mondo terreno – essi sono sospesi in un mondo intermedio (*Zwischenwelt*), vale a dire esistono soltanto nell'istante (*Augenblick*) di questo passaggio che è l'autentico sito dell'arte:

E quest'istante del passaggio, in cui l'idea stessa è necessariamente votata al nulla, dev'essere il vero luogo dell'arte, e qui lo spirito e la contemplazione, ciascuno dei quali con opposto sforzo crea e insieme annienta, devono essere la stessa e medesima cosa⁵¹².

In quel luogo del passaggio lo spirito dell'artista (*Der Geist des Künstlers*) aduna tutte le direzioni in un unico sguardo che “che su tutto si libra e tutto annulla”⁵¹³ e questo sguardo può essere denominato in modo più appropriato “lo sguardo dell'ironia”⁵¹⁴. Unicamente lo sguardo ironico, proprio in quanto ha il coraggio di afferrare l'idea stessa nel suo carattere nullo e mortale, può riconoscere l'idea come apparenza terrena, e quindi, la vera essenza della'arte:

Proprio grazie a quella nullità dell'idea come apparenza terrena [...] siamo giunti a riconoscerla nella sua realtà e a conoscere tutto ciò che ci appare proprio come esistenza dell'idea. Ché nella stessa unità originaria essenza e temporalità sono qui fra loro compenstrate, né l'una può perdersi a causa dell'altra, senza che questa venga di nuovo riconquistata grazie a quella. Entrambe però sono strettamente connesse fra di loro grazie all'attività dell'intelletto artistico, attività che in sé è sempre unica e tuttavia qui e là sprizza e lampeggia fra le due.⁵¹⁵

⁵¹¹ Cfr. Henckmann, Wolfhart, *Nachwort in Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 527.

⁵¹² Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 387, tr. it., cit., p. 339.

⁵¹³ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 339.

⁵¹⁴ *Ibid.*, tr. it., cit., p. 339.

⁵¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 388-389, tr. it., cit., p. 340.

Nell'istante futile del passaggio l'idea risplende nella nullità dell'apparenza. Ciò tuttavia non significa che analogamente anche ciò che è terreno venga innalzato ad una perfezione universale ed ad un'essenza eterna, poiché l'arte è del tutto esistenza, presenza, realtà dell'essenza eterna e cioè in virtù dell'intelletto artistico che agisce nelle due direzioni. Se, quindi, l'intenzione è quella di giungere all'intuizione essenziale dell'arte,

[...] l'essenza, piuttosto, deve necessariamente scorrere in tutto ciò ch'è mortale: che proprio questo suo esistere è arte, e il terreno stesso, che sorge e tramonta dev'essere l'idea viva e presente, che in esso e con esso sorge e tramonta”.⁵¹⁶

Lo sguardo dell'ironia che unisce tutte le direzioni in uno sguardo è quindi capace di cogliere il bello – nell'istante del trapasso dell'idea all'apparenza – da un lato secondo l'aspetto della mortalità e cioè come “ciò che consiste proprio e unicamente nella pura caducità e nullità”⁵¹⁷, dall'altro lato secondo l'aspetto dell'essenza: se lo sguardo penetra l'essenza, “ecco che proprio allora questa sua natura temporale si muta in vita essenziale e in una perenne rivelazione della viva e presente divinità”⁵¹⁸. Si potrebbe dire anche accentuando il significato temporale dello sguardo ironico che l'artista guarda in quel futile istante l'eternità.

8 L'analisi fenomenologica del fenomeno della “fragilità”

8.1 La presenza di Lukács e Solger nell'approccio estetico beckeriano

Perché Becker si rifà nel suo tentativo di descrivere il fenomeno estetico proprio a Lukács e Solger, a due filosofi insomma che oltre essere distanti l'uno dall'altro più di un secolo articolano delle riflessioni estetiche che prendono avvio da intenzioni assai differenti: mentre Lukács vuole indagare il fenomeno estetico compreso come peculiare sfera di valore in cui solamente si realizza l'unione estremamente contraddittoria di soggetto e oggetto, vale a dire di *Erfahren* e norma, Solger si mette alla ricerca della vera determinazione del bello e dell'arte che è capace di cogliere la contraddizione apparentemente insormontabile che il manifestarsi del bello comporta: il bello è del tutto apparenza e in quanto tale appartenente al mondo reale e al tempo stesso portatrice dell'idea. La domanda che fin dall'inizio quindi determina e guida la sua ricerca è la seguente: com'è possibile che nel bello si avveri la

⁵¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 389, tr. it., cit., pp. 340-341.

⁵¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 390, tr. it., cit., p. 341.

⁵¹⁸ Cfr. *ibid.*, tr. it., cit., p. 341.

conciliazione di apparenza e idea?

E tuttavia Becker riconosce un momento decisivo che collega i due approcci: sia Lukács sia Solger esperiscono l'estetico come un fenomeno che rivela una contraddittorietà estrema e altrettanto costitutiva. Se Lukács vuole afferrare l'estetico in quanto "esperienza vissuta normativa" (*normatives Erlebnis*), egli parte, come abbiamo avuto modo di vedere, da un concetto in sé paradossale, giacché la norma è un valore ideale mentre l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta, è radicata nella vita reale, fattuale, effettiva. In questo senso l'identità di norma e *Erleben*, di soggetto e oggetto non può che apparire paradossale. Le riflessioni di Solger dall'altro canto prendono le mosse dal dilemma fatale che la questione del bello inevitabilmente impone: si tratta del rapporto tra la sfera sensibile e la sfera ideale, tra sentimento e ideale, tra apparenza e idea, tra fugacità ed eternità, che nel bello miracolosamente si compenetrano. Entrambe le indagini sono pertanto contrassegnate dalla rilevazione della contraddittorietà intrinseca dell'esperienza estetica, la quale deve essere illuminata, compresa, spiegata. È proprio su tale riconoscimento che si fonda l'interesse di Becker nei confronti di Lukács e Solger. Per Becker il paradosso dell'esperienza vissuta normativa presentata da Lukács e la concezione solgeriana della caducità del bello, interpretata come tensione tra idea e apparenza, vengono a coincidere in certo qual modo, "giacché la norma (il valore) è la forma che ha assunto in Lukács il pensiero della idea platonica".⁵¹⁹ Se Lukács e Solger problematizzano, ognuno a modo proprio, la contraddittorietà intrinseca dell'estetico, del bello, le loro osservazioni riescono a penetrare nel nucleo della questione del fenomeno estetico, sebbene né l'uno né l'altro riescano a risolverla definitivamente. Tali osservazioni costituiscono comunque punti di riferimento assai fecondi, non soltanto nel momento in cui Becker affronta la descrizione del fenomeno della fragilità, quale categoria ontologica-iperontologica portante dell'estetico, attraverso il metodo del distacco, ma anche gli permettono di indurre e impostare quella questione centrale della temporalità che a ben vedere regge l'intero suo progetto estetico.

La fragilità è il tratto costitutivo dell'ambito fenomenico estetico. È questa l'assunzione dalla quale la riflessione estetica di Becker prende avvio. Come abbiamo già avuto modo di vedere le considerazioni iniziali attraverso cui Becker tenta un primo svolgimento di tale concetto, evidenziando il peculiare carattere di punta (*Spitzencharakter*) dell'estetico, sono

⁵¹⁹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 11.

contrassegnate o meglio rette da numerosi rinvii a Lukács (la struttura “microcosmica” dell’oggetto estetico, l’immanenza dell’*Erleben* estetico, l’oggetto estetico è raggiungibile soltanto attraverso un salto creatore incomprensibile, la struttura “eraclitea” della sfera estetica).

A Solger, Becker attribuisce il grande merito di aver avvertito per primo questa peculiarità del bello, avendo “collocato la ‘caducità del bello’ nel luogo decisivo della sua interpretazione ontologica del fenomeno estetico”⁵²⁰. Prima di passare alla descrizione fenomenologica della fragilità, Becker ricorda perciò quei passi dell’*Erwin* che si riveleranno punti di appoggio cruciali (con Solger oppure contro Solger) riguardo alla propria riflessione estetica. Si tratta evidentemente delle parti in cui Solger tematizza concretamente la contraddittoria conciliazione di apparenza e essenza, di finitezza ed eternità, che nel bello si realizza e che lo distingue in modo fondamentale da tutte le altre cose del mondo reale: “Il bello deve essere considerato in quanto ‘cosa affatto reale e particolare’; ‘come tale esso è allora opposto a quello stato eterno in cui è presso Dio, e, sebbene colmo dell’essenza, è comunque sottomesso interamente alla temporalità e alla caducità (*Vergänglichkeit*)”⁵²¹. Questo tramontare necessario del bello, in cui l’idea stessa diventa nulla, è definito da Solger come “la tragedia del bello medesimo”⁵²². Inoltre Becker richiama l’attenzione all’attimo in cui l’idea trapassa nella particolarità, diventando essa stessa la realtà presente e come tale la nullità e il dileguarsi medesimo. In quell’attimo del passaggio Solger scopre infatti il vero luogo dell’arte, da cui lo spirito dell’artista raccoglie tutte le direzioni in un unico sguardo che su tutto veglia: “e questo sguardo che su tutto si libra e tutto annulla noi lo chiamiamo ironia”⁵²³. L’arte richiede in questo senso il coraggio – ovvero la natura avventurosa – dell’artista di afferrare l’idea stessa in tutta la sua caducità e nullità.

8.2 *La fragilità dell’oggetto estetico*

Dopo aver presentato i tratti decisivi dell’interpretazione solgeriana della “caducità del bello”, Becker affronta l’analisi della categoria portante dell’estetico – la fragilità – attraverso il metodo del distacco (*Abhebung*). Che cosa accomuna i due concetti e in che punti divergono? Né la “caducità del bello” né la “fragilità” dell’estetico si esauriscono nella “universale

⁵²⁰ Ivi, p. 10.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Ivi, p. 11.

corruttibilità della materia”⁵²⁴ che evidentemente non riguarda soltanto l’opera d’arte bensì tutte le cose sulla terra (tanto le cose belle quanto quelle brutte e noiose). Solger infatti intende con “la caducità del bello” il divenire nullo dell’idea nell’attimo del passaggio al mondo reale – il miracolo “tragico” dell’arte. Egli distingue quindi nettamente la nullità dell’idea dalla caducità generale di ciò che è terreno. E tuttavia, proprio questo carattere tragico del miracolo dell’arte, vale a dire il necessario tramonto dell’idea in quanto entità ideale, discosta a sua volta la “caducità” solgeriana dalla “fragilità” beckeriana. La fragilità è lungi dall’essere la sorte tragica del bello sulla terra, nel senso del famoso verso schilleriano da *Wallensteins Tod*⁵²⁵ che Solger invece riporta nell’*Erwin*. Becker sottolinea intanto che la fragilità non concerne soltanto il tragico, ma proprio tutte le forme della bellezza, quindi allo stesso modo il comico, la “*pulchritudo vaga*” degli ornamenti astratti e della musica assoluta, la “*pulchritudo adhaerens*” di una figura drammatica, di una statua, di un ritratto o di una donna bella, (le due forme kantiane del bello discusse nella critica del giudizio). Si rivela inoltre del tutto irrilevante se consideriamo un’opera classica “dalla quiete sublime o dalla grazia dolcemente soffusa”⁵²⁶ o un’opera d’avanguardia – quella dell’artista “audace” che osa incamminarsi su nuove vie: né lo stile particolare né il grado di audacia di un’opera incidono sul grado d’intensità della fragilità. Come criterio decisivo a riguardo emerge piuttosto una peculiare qualità artistica che potremmo chiamare “classica”, se questo concetto vuole afferrare il carattere forte, sicuro e convincente di un’opera, indipendentemente dallo stile, a differenza dell’opera relativamente debole. Infatti, quanto più consolidata appare la bellezza nell’oggetto estetico (non soltanto nell’oggetto, bensì anche nell’uomo), tanto più s’impone la sua fragilità. Pare legittimo affermare perciò che “l’oggetto estetico è tanto più fragile quanto

⁵²⁴ Ivi, p. 12.

⁵²⁵ Solger cita infatti nell’*Erwin* questa famosa frase del dramma *Wallensteins Tod* di Schiller per sottolineare il carattere caduco del bello. Si tratta dell’ultima frase del monologo in cui Thekla si rivolge al suo amato Max Piccolomini che ha perso la vita in un combattimento senza speranza. Pronunciando queste parole tuttavia Thekla non rimpiange solamente la perdita del suo amore: il suo monologo è piuttosto l’espressione del rammarico dell’umanità in tutte le tappe della storia consapevole della fragilità, della caducità della felicità, del bello.

Nein! Auch für mich ward jener Lorbeerkrantz, / Der deine Totenbahre schmückt, gewunden. / Was ist das Leben ohne Liebesglanz? / Ich werf es hin, da sein Gehalt verschwunden. / Ja, da ich dich, den Liebenden gefunden, / Da war das Leben etwas. Glänzend lag / Vor mir der neue goldne Tag! / Mir träumte von zwei himmelschönen Stunden. / Du standest an dem Eingang in der Welt, / Die ich betrat mit klösterlichem Zagen, / Sie war von tausend Sonnen aufgehellte; / Ein guter Engel schienst du hingestellt, / Mich aus der Kindheit fabelhaften Tagen / Schnell auf des Lebens Gipfel hinzutragen. / Mein erst Empfinden war des Himmels Glück, / In dein Herz fiel mein erster Blick! // Da kommt das Schicksal--Roh und kalt / Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt / Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde / *Das ist das Los des Schönen auf der Erde!* (IV, 12, V. 3161-3180.)

⁵²⁶ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 13.

più è bello”⁵²⁷. La bellezza “classica” è quella più frangibile, proprio perché in essa l’esigenza della bellezza è più idealmente soddisfatta.

Già nella parte introduttiva del saggio Becker ha descritto quell’enigmatico tratto fragile dell’estetico come carattere di punta: sebbene si acceda all’oggetto estetico, come a tutte le cose della realtà sensibile, attraverso la percezione, esso rappresenta tuttavia un caso estremo, giacché la sua esistenza in quanto portatrice della bellezza non è data una volta per tutte, bensì è incessantemente compromessa. L’oggetto bello deve essere così è solo così, ogni pur minimo mutamento (pensato o effettivo) lo distruggerebbe. Quest’intrinseca compiutezza dell’oggetto bello, Lukács l’aveva designata come “struttura microcosmica”, quindi l’essere delimitato da limiti meramente interni (immanenti). Qual è però il carattere peculiare di questi limiti interni? Come sono fatti?

8.3 *La fragilità dell’Erlebnis estetico*

Per trovare una risposta a tale domanda, Becker passa ad un altro piano d’indagine che implica per così dire un cambio di prospettiva. Fino a questo punto l’analisi della fragilità si era infatti concentrata innanzitutto sulla determinazione dei tratti peculiari dell’oggetto estetico, al quale appartiene comunque necessariamente un soggetto estetico (artista e fruitore). Bisogna dunque volgere lo sguardo verso l’*Erlebnis* estetico, nel quale l’interesse del soggetto è puntato sull’oggetto estetico per cogliere più appropriatamente le proprietà dei suddetti limiti.

Il punto di partenza di questa riflessione costituisce la famosa formulazione kantiana del “piacere disinteressato” (*interesseloses Wohlgefallen*), rispetto alla quale Becker prende criticamente posizione proponendo un’interpretazione originale.⁵²⁸ Kant vuole accentuare con quest’espressione il fatto che il piacere del bello è assolutamente indipendente dall’esistenza effettiva dell’oggetto bello, che esso si fonda invece esclusivamente sul suo apparire. Disinteresse significa perciò l’indifferenza nei confronti dell’esistenza dell’oggetto. Tale concezione si basa sull’intenzione di Kant di delimitare l’ambito dell’arte rispetto ad altre forme d’essere e di fondare così il principio dell’autonomia estetica. Finché si considera l’interesse una qualche aspettativa o un certo desiderio, cioè finché si pensa ad un determinato fine, la definizione kantiana non crea affatto problemi. Ma “disinteressato” non può

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Si rivela opportuno in questo contesto tener presente l’interpretazione solgeriana del medesimo passo di Kant. Anche Solger sottolinea che nell’*Erleben* estetico l’interesse viene necessariamente stimolato in qualche modo.

significare affatto l'assenza, la mancanza di ogni interesse che invece contrassegna il noioso (*das Langweilige*), "che – ancor più del brutto – rappresenta il polo propriamente opposto al bello"⁵²⁹. Infatti, si può difficilmente non riconoscere che l'oggetto estetico esercita un peculiare fascino su di noi: ci colpisce, attira d'improvviso l'attenzione, in altre parole *interessa* i sensi del soggetto estetico. Ma se un interesse peculiare nell'*Erleben* estetico pare innegabile, non significa ciò in fin dei conti che la formulazione kantiana del piacere disinteressato non regge, che essa è insomma del tutto confutata? Secondo Becker essa contiene cionondimeno una conoscenza essenziale: "La verità è che nell'*Erleben* estetico l'interesse è eccitato e infranto al tempo stesso, e invero come dato fenomenico".⁵³⁰ L'interesse è dato alla coscienza come eccitazione e al tempo stesso come la sua interruzione (*Brechung*). Con ciò Becker interpreta il piacere disinteressato kantiano come sospensione improvvisa dell'interesse. Ma come si caratterizza più precisamente questo "interesse" nell'*Erleben* estetico?

8.4 Il momento del "thrill"

Sebbene ogni tipo di percezione presupponga un minimo d'interesse⁵³¹, è solo nell'*Erleben* estetico che questo interesse, quest'eccitazione stessa diviene propriamente manifesta come fenomeno, cioè diviene sensibile (*fühlbar*), appare. Questo divampare brusco dell'eccitazione – Becker utilizza qui il termine inglese *thrill* (che significa perforare, penetrare) –, però, viene al tempo stesso infranto, accolto, al pari di un urto che può essere intercettato.

E tuttavia, il grado di eccitazione, di tensione, varia nettamente a fronte degli oggetti estetici differenti. Alcune formazioni estetiche attraggono l'attenzione più di altre: sono in genere gli stimoli più comuni, come quello dell'erotico o del terribile oppure la commozione della religiosità mistica che possiedono la maggiore forza eccitante. Qui il *thrill* è difatti assai evidente. È facile capire che Becker è in questo punto quanto mai lontano dalla concezione di Kant, secondo il quale niente che suscita degli stimoli può essere giudicato bello (ma solo piacevole [*angenehm*]). Per questo motivo, infatti, egli escluse categoricamente le suddette formazioni estetiche dal regno dell'estetico che invece vede fondato su due forme differenti di bellezza, la *pulchritudo vaga* e la *pulchritudo adhaerens*.

⁵²⁹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, p. 14.

⁵³⁰ Ivi, p. 15.

⁵³¹ Becker si richiama qui alla teoria della percezione di Max Scheler.

Nella precedente analisi della fragilità Becker aveva ribadito che il carattere fragile appartiene a ogni forma di bellezza, a ogni oggetto estetico, annullando in questo modo le limitazioni e restrizioni tradizionali che nel corso della storia dell'estetica si erano affermate. Se, però, così stanno le cose, allora anche il *thrill* dovrebbe essere percepibile in certo qual modo in tutte le forme dell'estetico. Ma è veramente così? In alcuni ambiti del bello, come nel caso della *pulchritudo vaga* kantiana, pare piuttosto difficile individuare un momento di forte eccitazione, vale a dire l'elemento del *thrilling*: “Un ornamento ‘libero’ o un brano di musica ‘assoluta’ appaiono quanto vi è di più lontano da ogni ‘thrill’”.⁵³² Ciononostante è difficile negare a quelle forme un certo potere attraente che ci colpisce, ci prende, ci seduce. Anche qui allora deve essere presente un peculiare interesse, sebbene esso non si manifesti con tutta l'evidenza del *thrill*. Lo stesso discorso vale del resto anche per la seconda forma kantiana del bello, per la *pulchritudo adhaerens*, anche se in questo caso la bellezza emerge soltanto come un tratto connotativo ulteriore di un oggetto già carico di contenuto (basta pensare alla bellezza di una donna che indubbiamente attira gli sguardi). Sembra quindi che l'elementare dell'apparenza sensibile come tale susciti una “tensione pre-estetica”⁵³³, “un interesse primitivo, ‘aistetico’ κατ’ ἐξοχήν, a determinate forme (*Gestalten*) e momenti formali ‘immediatamente-intuitivi’, mediante il colore, la spazialità, il ritmo o la melodia”⁵³⁴. Da questa riflessione sull'interesse possiamo trarre come risultato essenziale che ogni oggetto estetico, indipendentemente dal genere di bellezza cui è assegnato, agisce proprio in quanto “aistetico” immediatamente sui sensi, si impone immediatamente nel percepire, è insomma sensibile per eccellenza. L'interesse estetico agisce quindi almeno in quella regione elementare, benché ciò non significhi che l'interesse indipendentemente da ciò non sia eccitato anche in regioni più alte.

8.5 Il momento dell'intercettamento del “thrill”

Questo momento di eccitazione “interessante” implica ora un secondo momento di segno opposto che in qualche modo “infrange” l'interesse suscitato. Quale significato però assume in questo contesto il verbo “infrangere”? Non può essere inteso certamente come un momento di blocco, di paralisi che distruggerebbe immancabilmente la tensione costitutiva dell'estetico. Piuttosto si deve trattare di un movimento contrapposto che in certo qual modo accoglie,

⁵³² Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, p. 15.

⁵³³ Ivi, p. 16.

⁵³⁴ *Ibid.*

intercetta, la forza del *thrill*. Per illustrare meglio questa peculiare dinamica dell'*Erleben* estetico, Becker si richiama ancora una volta al saggio lukácsiano e cioè al processo della “stilizzazione” (*Stilisierung*) del soggetto estetico, quel processo insomma che rende il soggetto naturale un soggetto stilizzato (il processo della stilizzazione infatti si realizza soltanto, come abbiamo avuto modo di vedere, nella sfera di valore dell'estetico). Il soggetto giunge quindi alla massima espressione della sua soggettività, diventa “uomo ‘per intero’” (*Mensch ‘ganz’*) nel momento in cui è correlato ad un oggetto a esso assolutamente appropriato, in altre parole: la pura e immediata esperibilità da parte del soggetto si realizza attraverso un restringimento della sua soggettività, che concerne l'esclusivo, omogeneo, mero esser-puntato su un ‘oggetto il quale a sua volta è possibile unicamente in quest'unilateralità. Lukács determina la stilizzazione pertanto come la “trasformazione pura di materiale” (*materialechte Verwandlung*) del soggetto estetico. La peculiarità della sfera di valore estetica si fonda per Lukács sul fatto che nell'*Erleben* estetico soggetto e oggetto vengono a coincidere, vale a dire: la soggettività estetica si realizza nell'oggettività assoluta (nel microcosmo) dell'oggetto estetico. Ci deve essere un momento, un punto peculiare, in cui questa continua attività del soggetto (il processo di stilizzazione) si capovolge nell'oggettività compiuta dell'opera. È facile capire che questo momento del capovolgimento corrisponde nel linguaggio beckeriano al momento dell'intercettamento del *thrill*.

In che modo Lukács determina ora più precisamente tale capovolgimento? Sta nella natura del soggetto, così Lukács, che esso cerchi continuamente di auto-compiersi, di realizzarsi. Si tratta qui dunque di una specie di compito perenne. Come allora può in genere accadere questa realizzazione miracolosa (l'unione paradossale di soggettività pura e oggettività assoluta)? Ciò è possibile, sempre secondo Lukács, soltanto tramite un salto (*Sprung*), in cui il soggetto pone un oggetto assolutamente autonomo, l'oggetto estetico. Nonostante Becker faccia notare il carattere riduttivo, addirittura “inadeguato” (*unzulänglich*)⁵³⁵ del linguaggio lukácsiano – giacché ogni riduzione, quindi anche la stilizzazione è per natura privativa –, egli deve tuttavia ammettere di non poter porre dei concetti più appropriati. In ogni modo, Becker introduce poi il tanto celebrato concetto del miracolo (*Wunder*) nel modo seguente: “Giacché è realmente un miracolo che sia in generale possibile questo essere-afferrato del ‘*thrill*’, di così varia provenienza, da parte dell’ ‘interna forma’ estetica. È un miracolo che *ogni*

⁵³⁵ Cfr. *ibid.*

rimprovero (*Vorwurf*), assolutamente ognuno ed in ogni forma stilistica, possa essere formato a bellezza classica dal genio dell'artista o dal favore della natura; – proprio come nel ‘Parmenide’ di Platone (130 CD) al giovane Socrate appare un ‘inconsistente abisso di sciocchezza’ il fatto che debbano esserci idee eterne del ‘capello, delle feci, del sudiciume e di simili cose spregiate e ordinarie’”.⁵³⁶ Per Becker dunque tale miracolo non resta inesplicabile: esso infatti si esprime nell'essere afferrato del *thrill* attraverso la forma estetica che corrisponde evidentemente nell'approccio lukácsiano al salto in cui si compie l'identità di soggetto e oggetto, di *Erleben* e norma nell'*Erlebnis* normativo. A ben vedere nella concezione lukácsiana riluce, sebbene in forma per così dire moderna, l'interpretazione tradizionale della bellezza – il risplendere dell'idea nell'apparenza – che prese le mosse da Platone (Solger porta all'estremo, nella sua analisi del bello e dell'arte, questa tensione tra idea e apparenza). Becker designa l'approccio lukácsiano addirittura come “platonismo perverso”⁵³⁷. In realtà si tratta di un platonismo capovolto: pur mantenendo la distinzione tradizionale tra regno ideale e regno sensibile, Lukács considera autenticamente reale la realtà fattuale, cioè la vita stessa nella sua concretezza (ciò insomma che Platone aveva denominato in modo dispregiativo come mondo delle apparenze, delle ombre), mentre ascrive alla norma un valore *meramente* ideale (si potrebbe anche dire “irreale”).

Il carattere riduttivo della stilizzazione dell'*Erleben* estetico si fonda su questo cambiamento di segno: “essa dematerializza e acquieta – appiattendola fino all'omogeneità – la brutale realtà originaria della vita”.⁵³⁸ Il soggetto stilizzato dunque – “l'uomo per intero” (*der Mensch ganz*) – non è più un soggetto reale, bensì esso è di natura trascendente, ideale, proprio perché è tagliato fuori dal flusso della vita fattuale, della realtà effettiva: in questo senso l'*Erleben* estetico è stilizzato, ridotto, ossia “dematerializzato”. Va da sé quindi che la materia in questione non possa che essere “materia intellegibile”⁵³⁹. Che cosa implica ora questo stato di cose per l'oggetto estetico? Come si ripercuote la descritta de-materializzazione del soggetto estetico sull'oggetto estetico?

⁵³⁶ Ivi, p. 17. Valeria Pinto traduce la parola tedesca “*Vorwurf*” in italiano con “tema”, un concetto piuttosto generale che trascura il significato negativo della parola originale. “*Vorwurf*” infatti significa “rimprovero”, appunto, e Becker intende codesta parola proprio in tal senso.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ Ivi, p. 18.

⁵³⁹ *Ibid.*

Becker osserva a riguardo che la stilizzazione deve comportare “in qualche modo il capovolgimento nel *vuoto* formale, nell’“insostanziale””⁵⁴⁰. Ma come si concretizza più precisamente questo capovolgimento? Significa ciò, in fin dei conti, che l’oggetto estetico non *esiste* realmente?

8. 6 *Il delinarsi della problematica iperontologica: il conscio e l’incoscio (das Bewußte und das Bewußtlose) in Schelling*

Quali sono cioè le implicazioni ontologiche del fenomeno della fragilità?

La natura miracolosa dell’estetico si basa sull’intercettamento del *thrill*, cioè sul fenomeno paradossale che “tutta la brutalità della realtà della vita si lasci dar forma nella quiete della bellezza classica”⁵⁴¹. Che tipo di cosa è in genere l’oggetto estetico? E come si esprime ontologicamente tale miracolosità? Una risposta è possibile al livello della peculiare fragilità che contrassegna l’estetico: “[...] la formazione nella quale si compie questo miracolo è tesa fino alla rottura”.⁵⁴² L’oggetto estetico c’è quindi soltanto in questa tensione estrema, vale a dire il suo esserci è pur sempre compromesso. Esso è perciò, a differenza di ogni altra cosa sensibile, un oggetto potenziale: “‘e’ in tutto e per tutto nella sua superficie fenomenica”⁵⁴³, è fenomeno per eccellenza, il suo modo di essere è pura apparenza. Non ha senso comunque chiedere dell’essere del mero (puro) fenomeno, giacché l’essenza del fenomeno si fonda sull’apparire, e non sull’essere. La pura fenomenologia (Husserl) volle afferrare proprio quest’apparire, per così dire il risplendere (*Erglänzen*) del fenomeno stesso che nel caso dell’estetico pare immediatamente manifestarsi.⁵⁴⁴ Dietro quest’apparenza, infatti, non c’è altro: “l’afferrare ‘dietro’ l’apparenza afferra il vuoto”⁵⁴⁵, indipendentemente dal genere dell’oggetto estetico.

Dato che l’oggetto estetico è un fenomeno puro, esso si rivela pure – fenomenologicamente parlando – una realtà più reale, più vera (più dis-velata [*ent-deckter*] in senso heideggeriano):

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ In questo senso Becker osserva in una nota che per l’estetico ogni riduzione fenomenologica (sia quella trascendentale, sia quella eidetica) è compiuta spontaneamente. Cfr. *ivi*, p. 38, nota 10.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 18.

Giacché il fatto che questa ‘parvenza’ appaia anche realmente come tale nel fenomeno della ‘frangibilità’ costituisce appunto la profonda verità [...], l’essere scoperto (*ἀ-λήθεια* = non-essere-ricoperto [*Un-verdecktheit*]) del fenomeno estetico.⁵⁴⁶

Che cosa significa però in fondo tutto questo? Che conclusioni possiamo trarre da queste osservazioni che ruotano intorno alla categoria portante della fragilità? Come si può cioè interpretare e comprendere il descritto paradosso dell’estetico, il miracolo dell’essere intercettato del *thrill* tramite la forma estetica interna? Che cosa abbiamo guadagnato con la descrizione della fragilità?

L’oggetto estetico, a differenza di ogni altro oggetto, è potenziale: benché la sua realtà specifica sia accessibile, riconoscibile, soltanto nel compimento vissuto, nell’*Erleben*, la sua costituzione fenomenica non è affatto garantita, è in certo qual modo, di volta in volta, in sospeso, compromessa. Ciò significa che la riuscita dell’*Erleben* estetico deve dipendere necessariamente da condizioni che stanno al di fuori del porre soggettivo. Proprio in quel senso l’oggetto estetico si rivela fragile e non affidabile. Mentre un oggetto geometrico risulta di volta in volta completamente raggiungibile attraverso le regole geometriche, la formazione estetica non è né del tutto spiegabile né continuamente producibile. Non sarebbe certamente appropriato giudicarlo, in base a tali considerazioni, come un fenomeno irrazionale, giacché il suo raggiungimento è comunque possibile. Se un’ontologia in senso tradizionale non è capace di illuminare la realtà specifica dell’oggetto estetico – che addirittura pare contrassegnarsi proprio tramite questa indeterminatezza ontologica⁵⁴⁷ – com’è allora possibile una comprensione più profonda del fenomeno estetico? Becker risponde – anticipando in certo qual modo la soluzione dell’intera questione estetica – nel modo seguente:

L’essere intercettato del ‘*thrill*’ da parte della ‘forma interna’ sembra significare ontologicamente una conciliazione di due *principi d’essere antagonisti*, che sono separati da un abisso. Ma il ponte, che certo attraversa quell’abisso senza però riempirlo, lascia libero lo sguardo sulle profondità di esso.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁴⁷ L’oggetto estetico infatti non “interessa” in virtù della sua realtà materiale, poiché si tratta di comprendere il contenuto spirituale (intellettuale).

⁵⁴⁸ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, p. 19.

Che cosa sono ora questi due misteriosi principi d'essere? Come cioè impostare l'indagine se lo scopo è quello di risalire a quelle "radici d'essere"⁵⁴⁹ opposte su cui si fonda la peculiare realtà del fenomeno estetico?

Dato che non esiste un progetto sistematico universale che abbraccia l'ontologia fenomenologia nella sua totalità, che in effetti permetterebbe un procedimento metodicamente assicurato dell'analisi di queste due forze d'essere costitutive, Becker volge lo sguardo a ricerche già condotte da altri filosofi sperando di ricavarne dei cenni, delle indicazioni che potrebbero rivelarsi fecondi rispetto alla soluzione della questione, che insomma potrebbero segnalare una nuova direzione d'indagine.

Becker infatti non fu il primo pensatore nella storia della filosofia ad intravedere l'interagire di due principi d'essere polarmente contrapposti nella sfera nella sfera estetica. Una posizione particolare spetta in questo contesto a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e più precisamente al suo approccio estetico presentato nell'ultima sezione (sezione VI) del *Sistema dell'Idealismo trascendentale* (*System des transzendentalen Idealismus*) del 1800. Designando l'arte il vero "organo" e "documento" della filosofia, pare che Schelling abbia intuito qualcosa di fondamentale della problematica estetica:

Schelling ha difatti visto in chiare linee il problema che ci è balenato dinanzi, dandovi una soluzione che, se anche merita di essere annoverata tra i pensieri più profondi che in generale sono emersi nella storia dell'estetica filosofica, tuttavia oggi non può più essere considerata definitiva.⁵⁵⁰

Come già nel caso dei progetti estetici di Solger e Lukács, non si tratta quindi per Becker di assumere il complesso della concezione metafisica schellinghiana, bensì di ricordare e rilevare i passi determinanti in cui Schelling propone la sua interpretazione (soluzione) dell'intuizione artistica, ovvero la peculiare unione, la sintesi, dei due principi d'essere polarmente contrapposti. In che modo allora Schelling concepisce precisamente tali principi? Il filosofo romantico scopre nell'opera d'arte, ossia nel "prodotto del genio" (*Genieprodukt*), l'antagonismo e l'unione di un'attività "inconscia" (*bewußtlose Tätigkeit*) e di un'attività "conscia" (*bewußte Tätigkeit*), ossia di libertà e natura. Nell'intuizione artistica l'attività

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

inconscia agisce in certo qual modo attraverso quella conscia sino all'identità assoluta. Benché la contrapposizione che separa le due attività antagonistiche sia di natura infinita, essa viene tuttavia annullata senza un qualsivoglia intervenire della libertà. Nell'opera d'arte è dunque oggettivata l'identità del concio e dell'inconscio. E siccome si tratta qui di un'opposizione infinita, "il carattere fondamentale dell'opera d'arte è [...] una infinità inconscia (*bewußtlose Unendlichkeit*) [sintesi di natura e libertà]".⁵⁵¹ In questo contesto Schelling si pronuncia anche sul rapporto dell'arte con l'intero sistema della filosofia. La filosofia prende avvio da una separazione infinita di un'attività inconscia e attività conscia che unicamente nell'arte è resa nulla:

L'intuizione estetica [...] è l'intuizione intellettuale divenuta obiettiva. Soltanto l'opera d'arte mi riflette ciò che non può essere riflesso tramite nient'altro, quell'assolutamente identico che persino nell'io si è già separato; dunque ciò che il filosofo fa già separare nel primo atto della coscienza, inaccessibile altrimenti per ogni intuizione, viene riflesso dai suoi prodotti mediante il miracolo dell'arte.⁵⁵²

Dato che nell'opera d'arte l'attività conscia e l'attività inconscia sono posti in uno, per cui ha luogo la realizzazione del punto di vista assoluto, l'arte emerge come "l'unico vero e eterno organo e documento della filosofia"⁵⁵³. Nonostante Schelling non tematizzi esplicitamente la "caducità del bello", la peculiare fragilità dell'estetico, è tuttavia evidente che consideri, analogamente a Solger, la contraddizione nell'opera d'arte una contraddizione estrema, "assoluta" e la sua risoluzione (*Auflösung*) attraverso l'identificazione dei due poli antagonistici un miracolo. Colui che compie questo miracolo è infatti il genio artistico: "Il genio si distingue da tutti gli altri, che hanno semplicemente talento o abilità, tramite il fatto che grazie a lui è risolta una contraddizione, la quale non sarebbe assolutamente e in nessun altro modo risolubile".⁵⁵⁴ È la contraddizione insomma che assale quell'ultimo (*das Letzte*) nell'uomo, la radice del suo intero esserci.

A questo punto Becker cerca di raccordare la contrapposizione *schellinghiana* tra conscio e inconscio, tra libertà e natura con il proprio progetto estetico: egli infatti interpreta quell'antagonismo tra natura e libertà come antagonismo tra "spirito storico" (*geschichtlichem*

⁵⁵¹ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus*, cit., p. 288, tr. it. cit., p. 293.

⁵⁵² Ivi, pp. 294-295, tr. it., cit., p. 299.

⁵⁵³ Ivi, p. 297, tr. it., cit., p. 301

⁵⁵⁴ Ivi, p. 193, tr. it., cit., 297.

Geist)⁵⁵⁵ e “il non-storico il ‘naturale’ (*das Naturhafte*)”⁵⁵⁶. A ben vedere si dischiude qui la medesima tensione che contrassegnava già in modo fondamentale l’*Esistenza matematica* e che si concretizzava nelle due direzioni della matematica umana basata sul principio della esperibilità (*Erfahrbarkeit*) e la matematica simbolica, ossia “mantica”, che riconosce nella matematica il principio del mondo stesso. Si tratta insomma di quella polarità che nella filosofia di Becker si fonda sui “due principi antagonistici d’essere”⁵⁵⁷, vale a dire *Dasein* e *Dawesen*. Nel secondo saggio estetico del 1958 infatti Becker afferma: “La tesi audace di Schelling è facile da interpretare; l’inconscio corrisponde alla natura e il *Dawesen*, il conscio, alla libertà e al *Dasein*”.⁵⁵⁸ Il miracolo dell’arte in Schelling, che supera quella tensione fondamentale, non è dunque niente meno che il ponte estremamente fragile tra *Dasein* e *Dawesen* che appartiene alla sfera iperontologica: “È la fondamentale tensione ‘metafisica’ ultima (in senso rigoroso ‘iperontologica’) che domina tra loro ed espone l’abisso su cui il ponte dell’estetico, fragile come l’arcobaleno, è teso a mo’ di volta”.⁵⁵⁹

Con ciò entriamo in un nuovo ambito problematico. Nel capitolo sull’*Esistenza matematica* infatti emergeva o la direzione “naturale” o quella “storica”, mai però il loro rapporto. Ora, la peculiarità dell’estetico comporta che proprio l’interagire di entrambi, la loro costitutiva polarità, entri in luce come tale. Fino a questo punto, tuttavia, “questa audace tesi”⁵⁶⁰ rimane soltanto un’osservazione, una mera affermazione, non è cioè ancora né motivata né spiegata. Essa indica comunque la direzione del fondamento ultimo del fenomeno estetico verso cui le indagini successive devono volgersi. Ciò che infatti, in virtù di questa polarità, si preannuncia è che la comprensione del fondamento ultimo dell’estetico non è riducibile solamente al modo di essere riflessivo del soggetto storico (esserci storico), dato che si impone per così dire un momento “inconscio” – indipendente da quello storico – di cui bisogna tener conto e che da ora in poi deve essere integrato nell’analisi del fenomeno estetico.

9 Esistenza estetica – ontologia dell’uomo estetico

9.1 L’analitica esistenziale dell’esserci storico (*Heidegger*)

Sebbene la questione estetica sia lungi da essere risolta, sembra che con l’apparire della

⁵⁵⁵ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, p. 21.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 19.

⁵⁵⁸ Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 113.

⁵⁵⁹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, p. 21.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

polarità “iperontologica” tra natura e spirito storico sia fatto un passo decisivo. Come però procedere a questo punto, se lo scopo è quello di risalire alla peculiare “ontologia del fenomeno estetico”? Ma in fondo la fenomenologia dispone già di un approccio ontologico fecondo, e cioè “del progetto di un’ontologia fondamentale’ fenomenologica, che si fonda sull’ ‘analitica esistenziale’ dell’esserci (umano) – (l’ermeneutica della fatticità)”⁵⁶¹ congegnata da Martin Heidegger in *Essere e tempo (Sein und Zeit)*. Dato che Heidegger si concentra nella sua indagine esclusivamente sulla “direzione storica” dell’esistenza umana è chiaro che Becker non può che ritenere insufficiente tale prospettiva di fronte alla complessità dell’ambito problematico della vita umana. L’esistenza dell’uomo estetico, infatti, è tutt’altro che uno dei possibili, più a meno indifferenti, modi “di un esserci umano unitario nelle sue strutture fondamentali”⁵⁶². E tuttavia Becker assegna all’analitica esistenziale un significato metodico decisivo:

Si può dire, benché solo provvisoriamente e senza alcuna precisione logica: l’analitica esistenziale dell’esserci ‘autentico’ storico autocosciente (*des historisch-selbstbewußten ‘eigentlichen’ Daseins*) serve da fondale (*Folie*), dinanzi al quale si sviluppa – in una sorta di contro movimento – la nuova analisi.⁵⁶³

L’analitica esistenziale si pone il traguardo di analizzare sistematicamente l’esserci umano a partire dalla sua posizione eccezionale nel mondo dell’essente: a differenza di ogni altro ente infatti egli ha la capacità di *comprendere* il mondo e se stesso, vale a dire di trascendere la sfera ontica, l’essente. Solo in lui insomma giace in modo essenziale la possibilità della comprensione dell’essere (*Seinsverständnis*) senza la quale il formarsi di un’ontologia non sarebbe possibile.

Si tratta quindi per Heidegger di rivelare innanzitutto il senso di essere (*Seinssinn*) dell’esserci storico fattuale. In effetti, così commenta Becker nello scritto *Due considerazioni fenomenologiche riguardo al problema del realismo (Zwei phänomenologische Betrachtungen zum Realismusproblem)* del 1962,

⁵⁶¹ Ivi, p. 22.

⁵⁶² Ivi, p. 24.

⁵⁶³ Ivi, p. 23.

[...] ha soltanto senso chiedere dell'esistenza dell'uomo e cioè dell'uomo fattuale nel mondo, nella storia del mondo (*Weltgeschichte*). Una considerazione eidetica (*Wesensbetrachtung*), com'è data nell'analisi intenzionale di Husserl, non può affermare nulla riguardo all'esistenza fattuale.⁵⁶⁴

Stando così le cose è facile capire che anche l'ontologia dell'estetico deve necessariamente prendere le mosse dall'analisi dell'esserci estetico. Come allora cogliere il lato storico dell'esistenza dell'uomo estetico?

9. 2 *La temporalità autentica dell'esserci storico: l'attimo dell'ad-venire essente stato* (der Augenblick der gewesenen Zukunft)

Nell'ermeneutica esistenziale di Heidegger il concetto della temporalità gioca un ruolo (o più precisamente il ruolo) decisivo, giacché la temporalità costituisce l'orizzonte fondamentale del rapporto esistenziale con il mondo in generale. L'esserci storico nella sua fatticità si caratterizza in riferimento alla temporalità per il fatto che ha sempre dinanzi a sé la propria fine, la morte. Egli è in questo senso essenzialmente “essere-per-la-morte” (*Dasein zum Tode*)⁵⁶⁵. La morte, ponendo fine al proprio esserci, mostra pertanto la sua possibilità estrema, che è assolutamente certa in quanto ineluttabile, ma allo stesso tempo del tutto indeterminata – l'avvento della morte rimane pur sempre un mistero. Solo appropriandosi della propria morte, solo affrontando il proprio non-esserci-più, l'uomo conquista la libertà di trovare se stesso, di cogliere effettivamente le possibilità che si dischiudono, vale a dire di esistere autenticamente.

In questo orizzonte tematico Becker inizia a riflettere ora sulla “precondizione o propriamente l'espressione adeguata della *libertà creatrice dello spirito*”⁵⁶⁶. Anche per Becker la morte si rivela quel fatto fondamentale che determina il “modo temporale” (*Zeitart*)⁵⁶⁷ dell'esserci storico e precisa che “*l'uomo storico* (historisch) *preso rigorosamente come storico* (als historischer) *muore in ogni attimo della sua esistenza*”⁵⁶⁸. Il “morire” non assume qui in nessun caso un'accentuazione negativa, né per Heidegger né per Becker. Non si tratta della fine tragica-sentimentale dell'esistenza individuale, al contrario: “Il fatto che esso ‘muoia’ di

⁵⁶⁴ Becker, Oskar, *Zwei phänomenologische Betrachtungen zum Realismusproblem*, cit., p. 7, tr. it. mia.

⁵⁶⁵ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, tr. a cura di P. Chiodi rivisitata da F. Volpi, Longanesi, Milano, 2008, p. 284.

⁵⁶⁶ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 26.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 25.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 26.

continuo non significa altro che esso *vive* continuamente in un ‘futuro’ *oscuro*, in cui il suo modo d’esserci concreto di volta in volta presente ‘è non più’ (*vorbei ist*)”.⁵⁶⁹ Lo spirito muore di volta in volta, ma allo stesso tempo diviene, rinasce di volta in volta. Con l’espressione “futuro oscuro”, Becker rinvia al paradosso fondamentale che lo spirito in quanto autocosciente sa *che* sarà nel futuro e tuttavia, a causa della sua finitezza, *non* può sapere in nessun momento *come* sarà. Tale differenza si fonda quindi sulla tensione tra sapere, tra comprensione, e limitatezza temporale dell’esserci storico finito, che Becker designa come “il vuoto ‘che’ (*das leere ‘daß’*)”⁵⁷⁰, il quale da un lato provoca angoscia, ma pure, dall’altro lato, richiama “all’atto creativo”⁵⁷¹, alla “decisione (*Entschlossenheit*)”⁵⁷². Allorché l’uomo spirituale si sente chiamato all’atto creativo, il suo intento non è certo quello di presagire il futuro, bensì egli avverte l’esigenza di produrre il nuovo, l’“inaudito (*Unerhörtes*)”⁵⁷³. Egli non può invero progettare in nessun modo questo inaudito, non può *sapere* anticipatamente né che cosa sarà, né come sarà. Ciò è capace di rilevarlo soltanto l’atto creativo stesso, che “*strappa* la nuova forma all’oscuro vuoto del futuro”⁵⁷⁴, ma comunque soltanto nella *libertà* conquistata dell’esserci deciso, autentico (*entschlossenen*).⁵⁷⁵ Grazie a quest’apertura della libertà di fronte al vuoto “che”, accade l’atto creativo dello spirito storico. In quel senso Becker afferma: “La *tabula rasa* del vuoto ‘che’ del futuro è la condizione decisiva per la libertà dello spirito”.⁵⁷⁶ Com’è dunque afferrabile la peculiare forma temporale in cui accade l’atto creativo dello spirito libero?

A questo proposito Becker si richiama nuovamente all’analisi heideggeriana della temporalità dell’esserci storico. Il futuro è oscuro, assolutamente imprevedibile: esso non è pensabile insomma per l’esserci storico autentico come il presente futuro (*die zukünftige Gegenwart*), come il presente che una volta sarà futuro. E neanche il passato (*Vergangenheit*) è ciò che era

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Si rivela opportuno in questo contesto tener presente la seguente riflessione di Heidegger sul concetto della decisione (*Entschlossenheit*): “La decisione, per natura ontologica, è sempre propria di un singolo Esserci nella sua effettività. L’essenza di questo ente è la sua esistenza. La decisione ‘esiste’ solo come decidersi comprendente e autoprogettantesi. Ma rispetto a che l’Esserci si decide nella decisione? A che deve decidersi? La risposta può essere dato *solo* dal decidersi stesso. [...] *Il decidersi è, in primo luogo, l’aprente progettare e determinare le possibilità di volta in volta effettive.* Alla decisione *appartiene* necessariamente l’*indeterminatezza* che caratterizza ogni poter-essere dell’Esserci effettivamente-gettato. La decisione è sicura di se stessa solo in quanto decidersi. Ma l’*indeterminatezza esistenziale* della decisione che via via si determina soltanto nel decidersi, ha nondimeno la sua *determinatezza esistenziale.* (*Essere e tempo*, cit., pp. 355-356.)

⁵⁷⁶ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 27.

presente una volta e che è andato perduto per sempre, bensì l'esser-stato (*das Gewesene*). L'esserci infatti è per Heidegger fondamentalmente poter-essere: “L'Esserci non è una semplice-presenza che, in più, possiede il requisito di potere qualcosa, ma è primariamente un esser-possibile. L'Esserci è sempre ciò che può essere e nel modo in cui è la sua possibilità”⁵⁷⁷.

Il poter-essere dell'esserci si fonda sul fatto che all'esserci appartiene la “comprensione (*Verstehen*)”⁵⁷⁸ dell'essere e con ciò la comprensione del proprio essere (della propria situazione) nel mondo. “Nella comprensione è insito, esistenzialmente, il modo di essere dell'Esserci in quanto poter-essere”.⁵⁷⁹ Dato che l'esserci è di volta in volta gettato in un mondo che già c'è, al quale quindi già da sempre si rapporta, esso costituisce in certo qual modo l'apertura di questo mondo. Questo esser-aperto già da sempre al mondo dell'esserci possiamo cogliere come “comprensione” del mondo. In breve: comprendere significa poter-essere. L'esserci è, dunque, in quanto poter-essere, sotto l'aspetto temporale, futuro (ad-veniente) (*zukünftig*) eppure le sue possibilità “sono esclusivamente possibilità reali (non possibilità vuote, ‘ideali’)”.⁵⁸⁰ Non sono possibilità vuote, bensì, in base alla fatticità, all'esser-gettato-nel-mondo dell'esserci, possibilità “gettate (*geworfene*)”⁵⁸¹, finite. La decisione esistenziale dell'esserci di appropriarsi delle proprie possibilità è possibile soltanto in quanto esso ritorna al proprio esser-stato (*Gewesenheit*), che “è la sorgente delle capacità grazie alle quali l'esserci è”⁵⁸², sulla quale cioè è fondata la sua realtà. Come ciò che è sempre già stato, l'esserci si progetta in vista di (entro) quelle possibilità finite che ha concepito come le proprie. Solo in questo peculiare progettarsi si determina che cosa l'esserci sarà e a cosa rinuncia. Solo così l'esserci può essere essenzialmente futuro (ad-veniente). In questo senso Becker dice: “Tutto l'essere ad-veniente dell'esserci è ‘essente-stato (*gewesende*) e tutto il suo essere stato è ad-veniente”.⁵⁸³ Queste riflessioni sulla temporalità dell'esserci storico richiamano nettamente la concezione heideggeriana dell'unità delle estasi temporali della temporalità originaria tematizzata nel quarto capitolo della seconda sezione di *Essere e tempo*. L'esserci autentico è per così dire “estasiato”, “rapito” (*entrückt*) nel suo avvenire, e al tempo stesso nel suo essente-stato. Questa contemporanea appartenenza esistenziale al futuro

⁵⁷⁷ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, p. 177 (§ 31).

⁵⁷⁸ Ivi, pp. 107 (§ 18).

⁵⁷⁹ Ivi, p. 177 (§ 31).

⁵⁸⁰ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 27.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

(finitezza) e all'esser-stato dell'esserci fa emergere ora il presente nel senso dell'attimo (*Augenblick*). Futuro e presente, per dirla con Becker, "risucchiano il presente nella loro unità"⁵⁸⁴. Ciò che rimane è l'attimo storico (*der geschichtliche Augenblick*), l'attimo del „avvenire essente-stato e presentante (*gewesende Zukunft*)"⁵⁸⁵, non certo il presente concepito come un "ora" che è divenuto attuale. Heidegger riassume il rapporto delle tre estasi nel modo seguente:

Solo un ente che nel suo essere sia essenzialmente *ad-veniente*, cosicché, libero per la propria morte, possa, infrangendosi in essa, lasciarsi rigettare sul proprio Ci effettivo; cioè, solo un ente che, in quanto ad-veniente, sia cooriginariamente *essente-stato*, può, tramandando a se stesso la possibilità ereditata, assumere il proprio esser-gettato ed essere, *nell'attimo*, per 'il suo tempo'. Solo la temporalità autentica, che è nel contempo finita, rende possibile qualcosa come un destino, cioè la storicità autentica.⁵⁸⁶

9.3 *Il genio artistico: tra poter-essere e favore (Gunst) della natura*

L'attimo è dunque la forma temporale che è propria all'esserci storico autentico, dello spirito puramente storico. In quest'attimo accade l'atto creativo dello spirito artistico. La questione che Becker a questo punto si pone, è, però, se lo spirito artistico, l'*Erleben* estetico si esaurisca del tutto nella temporalità storica dell'esserci autentico.

Anche l'uomo artistico è certamente poter-essere. Ciò dice già il suo nome. In tedesco artista significa *Künstler*, è insomma "colui che *comprende* la sua arte (*jener, der seine Kunst versteht*)"⁵⁸⁷. Le espressioni *Künstler* e *Kunst* (arte) infatti derivano dal verbo *können* (potere). E tuttavia, l'arte oltrepassa il mero saper fare dell'artista. Un'opera d'arte infatti deve pure *riuscire* (*gelingen*). Accanto al *potere* certo, affidabile dell'artista sembra sussistere, quindi, un ulteriore momento sul quale la decisione dell'artista non può affatto influire. Il riuscire non può essere aggiunto dal *potere*, esso appartiene ad un'altra dimensione, in cui il *potere* non è importante. Anzi, "il fenomeno della 'riuscita' si verifica solo se il potere non è sicuro"⁵⁸⁸. È in effetti legittimo affermare che per l'opera d'arte il *riuscire* è il momento decisivo dietro il quale il poter perfino si nasconde. Tra *potere* e *riuscire* pare esistere dunque una differenza

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, cit., p. 387 (§ 65).

⁵⁸⁶ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, cit., p. 453 (§ 74).

⁵⁸⁷ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 28.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

fondamentale.

Mentre il *potere* dell'artista si fonda sul peculiare essere situato nel mondo dell'esserci storico stesso (dello spirito storico), il *riuscire* è legato alla fortuna (*Glück*). Non è in effetti un caso che in tedesco i verbi *gelingen* e *glücken* (che evidentemente deriva dalla parola *Glück*) hanno il medesimo significato. Becker intanto coglie la differenza tra poter e riuscire con queste parole: “La ‘fortuna’ che regala la riuscita mediante il suo ‘libero favore’ (*freie Gunst*) fa dunque molto di più di qualsiasi potere, avendo in certi casi solo assai poco bisogno del ‘potere’ per avere luogo e talora, apparentemente, non avendo bisogno affatto”.⁵⁸⁹ Il modo di essere dell'artista non può essere di conseguenza soltanto quello della comprensione.

Ancora una volta Becker si richiama a Kant e Schelling, dato che entrambi hanno spiegato tale stato di cose – cioè che l'artista dipende dalla fortuna del riuscire – tramite il concetto del genio. Sia per Kant sia per Schelling l'arte è pur sempre arte del *genio*. Kant definisce, com'è ben noto, il genio come “la disposizione innata dell'animo (*ingenium*), per mezzo della quale la natura dà la regola all'arte”⁵⁹⁰. Non l'aspirazione umana di imparare e comprendere, bensì la regola razionalmente incomprensibile della natura e l'apertura al destino naturale (*naturhaft*) rendono in genere possibile il genio: “perciò l'autore di un prodotto, che egli deve al suo proprio genio, non sa egli stesso come le idee se ne trovino in lui, né *ha la facoltà* di trovarne a suo piacere o metodicamente”.⁵⁹¹ Il piacere disinteressato che il bello suscita è caratterizzato, secondo Kant, a differenza della propensione (*Neigung*) verso ciò che è piacevole (*Angenehme*) e della riverenza (*Achtung*) di fronte al bene morale, come favore (*Gunst*). Mentre il bene morale è accessibile soltanto ai meri esseri razionali (Dio e l'uomo razionale puro), la sfera del piacevole abbraccia oltre ai meri esseri razionali anche quegli esseri che non sono dotati della ragione, ossia gli animali. Soltanto la bellezza, però, c'è per l'uomo (genio), quale essere razionale, che è comunque al tempo stesso anche essere animale. Ma se così stanno le cose, ciò implica necessariamente (sebbene Kant non lo dica esplicitamente) che per Dio e tutti gli esseri meramente razionali la bellezza non esiste. In effetti, Kant non riconosce la bellezza intelligibile dei Platonici. In luogo di questo tuttavia soltanto all'uomo è propria una libertà del tutto peculiare (che neppure Dio possiede): la

⁵⁸⁹ Ivi, p. 29.

⁵⁹⁰ Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Laterza, Bari, 1970, § 46. (cfr. §§ 45-50.)

⁵⁹¹ Ivi, pp. 166-167.

libertà di accogliere il libero favore della natura.⁵⁹² Il favore si rivela pertanto per Kant come l'unico piacere veramente libero.⁵⁹³

Come abbiamo avuto modo di vedere, anche Schelling cerca di cogliere e di risolvere questa peculiarità dell'agire artistico richiamandosi al concetto del genio. Il genio opera quel miracolo, cioè la risoluzione della contraddizione infinita tra attività cosciente e quella inconscia. Il suo agire non è quindi da ascrivere né all'una né all'altra attività, proprio in quanto esso oltrepassa in certo qual modo entrambe, e cioè nell'attimo della loro unione. Per determinare più nettamente la differenza tra le due attività contrapposte Schelling rileva l'opposizione tra "arte" (*Kunst* in quanto saper fare, ovvero tecnica) e "poesia" (*Poesie*). Nell'arte (nell'attività produttrice del genio) si tratta, oltre la tecnica (il saper fare), "che comunemente si chiama arte, che però è solo una parte di essa, cioè quel che in essa viene esercitato con coscienza, ponderazione e riflessione, ciò che si può anche insegnare e imparare mediante la tradizione e conseguire mediante la propria ponderazione", anche dell'"inconscio (*Bewußtlose*)", di ciò insomma "che può essere solamente innato per il libero favore della natura", ovvero della "poesia nell'arte"⁵⁹⁴. Comunque, affinché l'atto creativo del genio si compia, bisogna – e questo è il punto centrale – che "arte" (tecnica) e "poesia" agiscano insieme. Entrambe le attività costituiscono allo stesso modo l'esserci del genio.

L'arte e l'esistenza dell'artista sono quindi almeno da una parte dipendenti dalla fortuna, dalla disposizione del destino. In questo senso Becker riassume: "L'esserci dell'artista è dunque (quantomeno *anche*) *ἀπό τύχης*"⁵⁹⁵. E proprio questa dipendenza dal favore del destino traccia per così dire il confine "al dominio della 'comprensione'"⁵⁹⁶, vale a dire al dominio della storicità.

9.4 *Excursus: i limiti della dimensione storica*

In questo contesto si rivela opportuno tener presente l'articolo importante che Becker pubblicò nella *Philosophischen Rundschau* nel 1962, intitolato *La problematicità del trascendimento della dimensione estetica dell'arte* (*Die Fragwürdigkeit der Transzendierung*

⁵⁹² Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 226.

⁵⁹³ Cfr. Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, cit., § 5.

⁵⁹⁴ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus*, cit., p., 287, tr. it., cit., pp. 290-291.

⁵⁹⁵ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 29.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

der ästhetischen Dimension der Kunst)⁵⁹⁷, in cui egli critica l'unidimensionalità dell'approccio estetico di Gadamer congegnato nel suo famoso *Verità e metodo (Wahrheit und Methode)*⁵⁹⁸ del 1960, ovvero l'esclusiva considerazione della dimensione storica. Evidentemente non si tratta qui di presentare l'approccio estetico di Gadamer, bensì di focalizzare l'attenzione sugli argomenti in virtù dei quali Becker fa valere, accanto all'orizzonte storico, l'esistenza di una dimensione extra-storica.

9. 4. 1 I limiti del soggettivismo kantiano

Anche l'approccio estetico di Gadamer prende in un certo senso le mosse da Kant, vale a dire da una presa di posizione critica rispetto all'universalità meramente soggettiva del giudizio del gusto e la superiorità del genio (che dipende dal libero favore della natura). Secondo Gadamer, la concezione kantiana, compromettendo una vera e propria autoriflessione (*Selbstbesinnung*) delle scienze dello spirito, rende impossibile una conoscenza teoretica dell'arte (che per l'appunto è legata al concetto). Le sue riflessioni culminano infine nella domanda concernente la verità dell'opera d'arte.⁵⁹⁹ Cosa significa però qui verità? Per Gadamer la risposta è evidente: si tratta di portare alla luce l'esperienza di verità che avviene nella comprensione e nell'interpretazione. La verità è dunque per Gadamer essenzialmente storica e in quanto tale concettualmente afferrabile. Ma esiste davvero soltanto questo essere-vero (*Wahrsein*)⁶⁰⁰?

Anche Becker deve ammettere una certa limitatezza ontologica dell'approccio kantiano che origina – e in questo punto è d'accordo con Gadamer – dal suo soggettivismo: “La mancanza (*der Mangel*) dell'estetica kantiana consiste nella caratterizzazione insufficiente dell'*oggetto* estetico, che parte soltanto dal piacere (senza interesse e, giacché senza concetto, solo dall'universalità soggettiva)”.⁶⁰¹ Che cosa l'opera d'arte sia in concreto, a tale domanda l'estetica di Kant non fornisce in fondo alcuna informazione. L'oggetto estetico emerge soltanto come ciò che viene giudicato bello, vale a dire come ciò che sollecita il libero gioco delle forze conoscitive, le quali tuttavia, in questo mero gioco, *non* riescono a giungere alla

⁵⁹⁷ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst* in *Philosophische Rundschau*, 4, J. C. B. Mohr (Paul Steinbeck), Tübingen, 1962.

⁵⁹⁸ Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960.

⁵⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁶⁰⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 227, (tutti i passi citati in seguito da questo testo sono tradotti dall'autrice).

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 226.

conoscenza. Perciò, così Becker, “alla critica del giudizio non corrisponde neanche alcuna dottrina metafisica”⁶⁰². Eppure altri filosofi hanno cercato di andare oltre il punto di vista kantiano ponendosi il traguardo di risolvere le questioni rimaste aperte.

9. 4. 2 *La metafisica del bello di Arthur Schopenhauer*

È un fatto interessante che Becker rinvia in questo contesto, oltre all’idealismo tedesco (Schelling), innanzitutto alla metafisica del bello di Arthur Schopenhauer. Perché proprio a Schopenhauer? Perché Becker lo considera “più sobrio degli Idealisti, in certo qual modo più fenomenologico”⁶⁰³. Come si concretizza però ora il “sobrio” superamento del punto di vista kantiano in Schopenhauer?

Schopenhauer caratterizza l’oggetto estetico come rappresentazione indipendente dal principio di ragion sufficiente (*Satz vom Grund*) nella sua radice quadruplice⁶⁰⁴, vale a dire come idea platonica (così come egli la concepì). Prescindendo dal problematico principio di ragione sufficiente dell’essere, pare chiaro che l’oggetto estetico (artistico) in quanto tale non sia logicamente spiegabile: infatti non ha alcun senso sollevare la domanda concernente la causa dell’oggetto estetico ed è altrettanto impossibile considerarlo come un qualche motivo (p. es. erotico). Che cosa implicano queste osservazioni fenomenologiche ora concretamente per il soggetto estetico?

Giacché ogni conoscenza dell’individuo è soggetta al principio della ragione sufficiente (esso infatti si riferisce solo a ciò che è individuale), l’invalidità di tale principio di fronte all’oggetto estetico comporta per così dire una mutazione nel soggetto: il soggetto non è più individuo, bensì diventa soggetto puro (*reines Subjekt*). A ben vedere Schopenhauer descrive qui il medesimo stato di cose che già Kant aveva intravisto, caratterizzando l’estetico in base al piacere disinteressato (la mancanza di una ragione sufficiente del volere) e all’universalità senza concetto (*begriffslose Allgemeinheit*) (l’assenza di una ragione sufficiente del conoscere e con ciò un soggetto non individuato).

⁶⁰² Ivi, p. 227.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ Secondo Schopenhauer il principio di ragione sufficiente ha una radice quadruplice (*La quadruplice radice del principio di ragion sufficiente*, è appunto il testo della tesi di dottorato di Arthur Schopenhauer presentata nel 1813 all’università di Jena): il principio di ragione sufficiente del divenire, noto anche come legge di causalità, principio di ragione sufficiente del conoscere, noto come ragione, principio di ragione sufficiente dell’essere, principio di ragione sufficiente del volere.

Per Becker il grande merito di Schopenhauer è “il lato oggettivo (*objektive Seite*)”⁶⁰⁵ della sua teoria. Al soggetto non ancora individuato corrisponde infatti anche una diversa specie di oggetto, un certo livello di oggettivazione della volontà, vale a dire un’idea platonica. Riguardo alla particolare interpretazione dell’idea platonica Becker osserva:

È naturalmente in gioco la concezione peculiare, intuitiva, schopenhaueriana dell’idea platonica che a malapena può essere considerata corretta sotto il punto di vista filologico, ma ciononostante essa rappresenta una notevole variante (*Spielart*) di Platonismo. Questo concetto di idea è caratterizzato in base alla immanenza quasi fenomenologica (cioè non-dialettica, è vicino all’*eidōs* husserliano), a differenza del concetto trascendentale di idea in Kant.⁶⁰⁶

Ma proprio questo mero contemplare per mezzo del quale il soggetto puro – sottratto alla schiavitù del volere – si perde nell’oggetto, descrive in modo convincente, secondo Becker, l’atto dell’afferramento dell’oggetto estetico.

Becker equipara ora questa liberazione dall’impulso della volontà con la storia umana. Non si tratta qui di un mero fatto psicologico, dato che la volontà costituisce in Schopenhauer il principio ontologico ultimo, la cosa in sé (*das Ding an sich*). Il fatto che il processo fondamentale metafisico dell’individualizzazione viene frenato a causa dell’interruzione (la sospensione momentanea) della motivazione della volontà libera (la ruota dell’Ixione si arresta⁶⁰⁷), non può comunque essere interpretato come *Erleben* meramente soggettivo. Nell’approccio estetico di Schopenhauer, così Becker, si delinea piuttosto un superamento netto del soggettivismo kantiano senza intanto sollevare una speculazione di ampia portata (come è invece il caso in Schelling e Hegel).

9. 4. 3 *La differenza estetica* (die ästhetische Unterscheidung)

È l’intento di Gadamer quello di rilevare le possibilità di conoscenza delle scienze dello spirito che paiono screditate dalla fede cieca nel metodo delle scienze naturali, cioè di portare alla luce l’esperienza di verità che avviene nella comprensione e nell’interpretazione. Ci sono quindi degli ambiti in cui accade l’esperienza di verità, le quali si collocano fuori dai metodi propri delle varie scienze: è facile capire che l’arte costituisce per Gadamer un consimile

⁶⁰⁵ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendenz der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 228.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Cfr. Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Haffmansverlag, Zürich, 1988, I. volume, 3. libro, § 37.

ambito di verità.

Gadamer ritiene la figura di Kant (e successivamente quella di Schiller) responsabile per una svolta decisiva e altrettanto tragica all'interno del pensiero estetico occidentale: avendo presentato nella *Critica del giudizio* l'arte come un qualcosa privo di verità, Kant ha aperto in certo qual modo la via ad una radicale soggettivazione degli concetti estetici fondamentali. Gadamer, infatti, rifiuta decisamente nozioni quali l'"*Erlebnis* estetico" o la "coscienza estetica" (*ästhetisches Bewußtsein*) in quanto sono l'espressione di un'alienazione dalla vita reale effettiva, vale a dire della proclamazione di un ambito autonomo e ideale dell'estetica. Alla "coscienza estetica" infatti è estranea la domanda concernente lo statuto di realtà e la pretesa di realtà dell'opera d'arte, dato che essa giunge attraverso l'"esperire estetico" immediatamente in un mondo dell'apparenza (dell'illusione). L'immediatezza estetica (*ästhetische Unmittelbarkeit*) propagata non ha più nessun rapporto con il concreto mondo della vita, non si ripercuote cioè sull'esistenza fattuale dell'esserci storico. Così, però, l'arte sembra smarrire qualsiasi determinazione qualitativa. In questo contesto Gadamer fa valere il concetto della "differenza estetica (*ästhetische Unterscheidung*)"⁶⁰⁸: si tratta di un'operazione di astrazione con cui si prescinde da tutto ciò che radica un'opera d'arte nel suo contesto originario, reale, e di conseguenza da tutte le sue funzioni culturali e profane che un tempo assolveva e dalle quali attingeva il suo significato, per rendere visibile l'opera come pura e autonoma opera d'arte. L'accessibilità all'arte si riduce quindi in questo orizzonte all'*Erlebnis* estetico, in cui l'oggetto è strappato dal suo mondo originario, diventando un oggetto semplicemente presente, un oggetto del "puro vedere".

Qual è allora per Gadamer il modo di accesso appropriato? Per Gadamer la vera e propria esperienza estetica (*ästhetische Erfahrung*) deve corrispondere in certo qual modo all'essere situato dell'esserci storico fattuale, e ciò può soltanto realizzarsi, se nell'esperienza dell'arte (*Erfahrung der Kunst*) il dualismo tra essere e apparenza è annullato, cioè se l'esperienza dell'arte ha delle implicazioni concrete sull'esistenza reale. E ciò accade secondo Gadamer nel gioco (*Spiel*) (è un fatto curioso che Gadamer si richiama proprio ad un concetto "kantiano") il quale emerge come un modo peculiare dell'autocomprensione. L'arte si rivela in fondo una forma di conoscenza.

⁶⁰⁸ Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cit., p. 81.

9. 4. 4 Erlebnis o autocomprensione storica (geschichtliches Selbstverständnis)?

A Becker s'impone a questo punto la domanda decisiva: "Ma in che modo può giungere in genere qualcosa alla coscienza, cioè 'diventare accessibile', se non attraverso un *Erleben*"?⁶⁰⁹

Per Gadamer, la problematicità fondamentale dell'*Erlebnis* estetico consiste nel suo carattere di simultaneità: nell'*Erleben* estetico le opere sono immediatamente presenti (*gegenwärtig*) attraverso la percezione sensibile; ciò vale per tutte le opere d'arte, indipendentemente dalla loro origine storica. In questo modo però l'opera perde il suo luogo, il mondo a cui appartiene, allo stesso modo come l'artista che lo creò.⁶¹⁰ L'opera – e anche l'artista – smarriscono insomma il suo posto nella storia. Becker non intende affatto negare tale osservazione; e tuttavia si chiede: se l'opera perde il suo posto nella storia, che cosa perde effettivamente?⁶¹¹

Per colui che ritiene la storicità l'unico principio fondamentale dell'esistenza umana, l'opera perde proprio tutto (essa viene in un certo senso annullata). Per colui invece che è dell'opinione "che la vera e propria 'sostanza' umana (*sit venia verbo*) è determinata per così dire in parti uguali storicamente ed extra-storicamente, forse non così tanto".⁶¹² Per Schopenhauer, infatti, che al contrario di Gadamer rigetta esplicitamente la storia, l'essenziale dell'opera d'arte, ciò che soltanto rende l'opera un'opera d'arte è l'idea platonica (ovvero la sua interpretazione dell'idea platonica) al di là del tempo, proprio in quanto è sottratta al mondo del divenire. Non è quindi possibile rispondere oggettivamente alla domanda, dato che si tratta in fin dei conti, così Becker, di una questione di "fede". Gadamer crede nella storicità: essa si rivela per lui l'autentico, il vero ed unico fondamento dell'essere dell'uomo. A chi però non condivide questa fede – e Becker ovviamente non la condivide –, l'esposizione di Gadamer (per quanto fondata possa apparire sotto l'aspetto storico) non risulta affatto convincente. Becker si riferisce in questo contesto alla polemica di Gadamer contro Richard Hamann⁶¹³ e la sua concezione della "significatività autonoma" (*Eigenbedeutsamkeit*) della percezione estetica, un concetto che a Becker pare invece difficilmente contestabile. Sembra

⁶⁰⁹ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 229.

⁶¹⁰ Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cit., p. 83.

⁶¹¹ Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 229.

⁶¹² Ivi, pp. 229-230.

⁶¹³ Cfr. Hamann, Richard, *Ästhetik*, Tübingen, Leipzig, 1919. Con il termine "significatività autonoma" (*Eigenbedeutsamkeit*) Hamann rinvia ad un contenuto di senso estetico, ad un senso che non è inteso da qualcun altro con cui si voleva entrare in comunicazione, ma che intende per così dire se stesso (e che quindi se ne infischia della comprensione). Tale senso si distingue perciò da tutti gli altri contenuti di senso, che si possono incontrare.

evidente infatti che l'accesso all'opera accada attraverso la percezione, all'*aísthesis* (in cui spetta un ruolo particolare al vedere):

Si guarda un dipinto, ma non lo si legge. Un antico vaso dipinto o una statua non è un testo antico. Si conoscono alcune culture antiche come p. es. quella cretese o quella della civiltà della valle dell'Indo soltanto dalle sue opere-immagini (*Bildwerke*) che sono chiaramente 'visibili', ma non 'leggibili', dato che le iscrizioni loro pertinenti non sono ancora decifrate. Non si può quindi giudicare la qualità artistica di queste opere, perché è impossibile interpretare il loro 'contenuto' storico-spirituale?⁶¹⁴

La critica di Gadamer dunque non regge, secondo Becker, davanti all'evidenza del fenomeno. Anche le tesi estetiche del giovane Lukács, esposte nel saggio *La relazione soggetto-oggetto nell'estetica*, del 1917 (ampiamente discusso più su in questo capitolo), sono soggette alla critica di Gadamer. Egli contesta in particolar modo il concetto lukácsiano della "struttura eraclitea" che implica l'immediatezza e la discontinuità dell'*Erleben* estetico e che male si accorda con la sua concezione dell'esistenza umana che è fondata invece sulla continuità dell'autocomprensione. Ma, come abbiamo avuto modo di vedere, Lukács non si riferisce nemmeno alla vita fattuale della quotidianità, bensì alla sua "stilizzazione". Anche la stilizzazione del soggetto estetico si rivela in fondo una possibilità, con la differenza decisiva che la realizzazione di questa possibilità non dipende unicamente dalla decisione (*Entschlossenheit*) dell'esserci storico: la conciliazione di soggetto e oggetto, vale a dire l'*Erlebnis* estetico non si compie, se non in virtù del salto incomprensibile. O esso riesce oppure no. Si tratta insomma di un'impresa estremamente "fragile". Già Schopenhauer, così osserva Becker, ha intuito il medesimo stato di cose quando riflette sulla capacità dell'uomo geniale di sottrarsi, spesso solo per un istante, all'impulso del volere, e di perdersi nella bellezza dell'oggetto estetico (nella contemplazione dell'idea).⁶¹⁵ Anche il genio non è dunque sempre geniale, ma ha la possibilità di esserlo. Quando lo è, quando cioè si perde nella contemplazione dell'idea può succedere che egli entri in conflitto con la realtà, non essendo più all'altezza di affrontare i compiti pratici che la vita presenta.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 230.

⁶¹⁵ Cfr. Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, volume I, 3. libro, § 36.

⁶¹⁶ Cfr. *ibid.*

9. 4. 5 *La questione del lato naturale (der naturhaften Seite) nell'essere umano*

Il fenomeno estetico stesso sembra dunque condurre l'autocomprensione dell'esserci storico davanti ai propri limiti, ai limiti che secondo Becker fanno apparire allo stesso tempo un'altra componente dell'esistenza umana, e cioè il suo tratto naturale (*seinen naturhaften Wesenszug*). Che la continuità dell'autocomprensione sia compromessa nel fenomeno estetico lo riconosce esplicitamente lo stesso Gadamer⁶¹⁷. Stupisce in effetti che tale consapevolezza non scuota affatto la sua fede incondizionata nella storicità (*Geschichtsgläubigkeit*): per Gadamer persiste pur sempre un unico punto di vista, vale a dire quello della autocomprensione dell'esserci storico. Anche ciò che è si sottrae alla comprensione – ciò che è naturale nell'uomo (*das Naturhafte im Menschen*) può essere esperito (*erfahren*) soltanto nell'orizzonte dell'esserci storico. Non è possibile uscire da quest'orizzonte, di assumere insomma un punto di vista esterno. Dato che l'arte si rivela per Gadamer un modo peculiare dell'autocomprensione, egli esprime piuttosto il compito di salvaguardare la continuità costitutiva dell'esserci storico di fronte alla discontinuità dell'esperienza estetica. All'immediatezza dell'*Erleben* estetico, che si compie nell'attimo geniale, egli contrappone in questo senso la fondamentale incompiutezza (*Unabgeschlossenheit*) dell'arte.⁶¹⁸ La ricezione dell'oggetto estetico è per Gadamer essa stessa storia e solo così deve essere compresa.

Pare in effetti difficile – e Becker stesso deve ammetterlo – negare la coerenza formale dell'argomentazione di Gadamer. Anche ciò che è naturale nell'uomo deve per così dire passare per il filtro dell'autocomprensione storica per essere scoperto (compreso) come fenomeno.

A questo punto Becker adduce un confronto interessante che in un certo senso va oltre la prospettiva storica di Gadamer:

Un palazzo con una facciata simmetrica si trova talvolta in un vicolo stretto per cui la facciata non è visibile nella sua simmetria da nessun punto di vista. Una posizione direttamente di fronte è troppo vicina per poter da lì abbracciare con lo sguardo la facciata; allontanandosi si è costretti ad una posizione laterale che concede soltanto un aspetto asimmetrico, 'obliquo' (*schräg*). Anche la simmetria delle due componenti dell'essere umano, di quella naturale e di quella storica è altrettanto certa come tale, ma non può diventare immediatamente visibile come fenomeno;

⁶¹⁷ Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cit., p. 91.

⁶¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 94.

giacché la componente ‘inconscia’ (naturale) deve infine diventare ‘coscia’ per poter essere colta (*erschaut*) come fenomeno. Non possiamo dunque venir a sapere il lato ‘oscuro’. Ogni esperienza (*Erfahrung*) è sempre in qualche modo conscia, ‘lucida’ (*licht*), perfino cosciente di sé e perciò ‘storica’.⁶¹⁹

In questo passo il ragionamento di Becker si accorda, almeno a prima vista, con le tesi di Gadamer. Ma a ben vedere Becker parte dal presupposto di una “simmetria”, vale a dire di un equilibrio costitutivo delle due componenti che non risulta immediatamente accessibile alla comprensione, dato che il lato naturale si sottrae all’esperibilità (*Erfahrbarkeit*) (che sempre implica un momento riflessivo, un rendersi conto). Si rivela quindi opportuno badare in particolar modo alla terminologia di cui Becker si serve in questa descrizione. Il lato oscuro dell’essere umano non è *esperibile* (*erfahrbar*), non è cioè afferrabile attraverso l’autocomprensione storica. Ma significa ciò veramente che ci è preclusa ogni possibilità di accesso ai fenomeni extra-storici?

Sono i fenomeni stessi, così Becker, che contraddicono l’esclusività dell’orizzonte storico: esistono insomma dei fenomeni a cui possiamo accedere, sebbene siano fondamentalmente “inconsci”, “naturali”. È facile capire che Becker si richiama in questo contesto a Sigmund Freud:

Già S. Freud riconobbe la differenza fondamentale tra l’inavvertito (*dem Unbemerkten*) o il solo inosservato (*dem Unbeachteten*), il ‘subconscio’ (*dem ‘Unterbewußten’*) della psicologia tradizionale e del ‘sistema Inconscio’ (*‘System Ubw.’*), come egli disse. Ciò significa che vide la differenza tra l’inconscio fenomenico e l’inconscio strutturale. L’inconscio che è soltanto fenomenico ha la struttura familiare dell’esserci storico (per lo più deietto); il ‘sistema Inconscio’ ha una struttura essenzialmente diversa da questo. Tuttavia, esso può giungere fenomenicamente alla datità (*kann es phänomenal zur Gegebenheit kommen*), può quindi diventare in questo senso ‘conscio’ (*‘bewußt’*): nel sogno, nell’attacco isterico, in certi atti mancati (*Fehlleistungen*) quotidiani; collettivamente nel mito ecc..⁶²⁰

L’analisi di Freud dimostra, dunque, che è effettivamente possibile cogliere e valutare le strutture arcaiche-psichiche ontologicamente, ovvero, per dirlo con Becker “para-

⁶¹⁹ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 233.

⁶²⁰ *Ibid.*

ontologicamente”⁶²¹. Solo che qui – è questo è il punto decisivo – il fenomeno non è accessibile attraverso l’interpretazione dell’esserci storico, bensì diventa “cosciente” in quanto “giunge alla datità”: l’accesso al fenomeno si attua in questo senso piuttosto attraverso un incontrare (*Begegnen*) immediato. Ma se così stanno le cose, l’argomentazione gnoseologica di Gadamer non regge neanche di fronte al fenomeno estetico, dato che in esso – e Gadamer stesso lo ammette – ciò che è essenziale sotto l’aspetto ontologico non si esaurisce nell’interpretazione del singolo esserci storico (l’artista stesso non riesce spesso a interpretare la sua opera in modo adeguato). Tutte queste osservazioni lasciano perciò intuire che la storicità da sola non sia capace di determinare l’essere dell’uomo, nonché il fenomeno dell’arte.

9. 4. 6 *La problematicità del trascendimento della dimensione estetica*

Secondo Gadamer, non la “differenza estetica” (*ästhetische Unterscheidung*), ma la “non-differenza estetica” (*ästhetische Nichtunterscheidung*)⁶²² dischiude la via verso la verità dell’opera d’arte. Che cosa intende Gadamer però concretamente con questa espressione?

Giacché Gadamer parte dal presupposto che sussista un rapporto irrisolvibile storico-ermeneutico tra l’opera d’arte e i fenomeni extra-estetici (p. es. la collocazione e il fine di un edificio, il significato religioso di una statua o di un dipinto, ecc.), egli non conferisce all’estetico un significato proprio. Non esiste dunque per lui una differenza costitutiva tra il fenomeno estetico e i fenomeni “extra-estetici”. Si tratta infatti di arrivare alla limpidezza totale del contenuto (in fondo extra-estetico) dell’opera, che si realizza in certo qual modo attraverso il trascendimento della dimensione estetica. Ma che il significato artistico di un’opera coincida veramente con il suo significato religioso o politico: ciò è, secondo Becker, altamente discutibile; ci sono certamente delle opere che devono la celebrità al loro significato extra-estetico (basta pensare a certi monumenti di una grande forza simbolica-ideologica come il mausoleo di Lenin a Mosca), ma esse non hanno per questo un particolare valore artistico. Esistono, dall’altro canto, anche opere d’arte che difficilmente fanno trasparire un contenuto politico, religioso, cioè storico concreto (ciò vale in effetti per la maggior parte delle opere moderne e contemporanee).

Secondo Becker, questo stato di cose esige addirittura la “differenza estetica”, vale a dire l’autonomia costitutiva della dimensione estetica. Tutto ciò che è essenziale del fenomeno

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cit., p. 111.

estetico giace in fondo nella dimensione estetica stessa dalla quale è impossibile fuoriuscire. In questo senso Becker osserva:

Pare al contrario che la dimensione estetica non possa essere legittimamente oltrepassata. Giacché la ‘trasparenza’ dell’opera d’arte non conduce ad un *contenuto* extra-estetico (*außerästhetischen Inhalt*), bensì all’idea che è nella sua essenza *forma* (Eidos, Morphē). Perciò la ‘verità’ (alētheia) dell’opera d’arte consiste nello svelamento di un’essenza sopratemporale (*eines überzeitlichen Wesens*).⁶²³

È un fatto curioso che Gadamer intuisca in un certo modo tale stato di cose e cioè nei passi in cui riflette sulla “mimesi” (*Mimesis*) come riconoscimento, sull’“anamnesi” (*Anamnesis*) in senso platonico⁶²⁴. Comunque, invece di affrontare le conseguenze evidenti di quest’intuizione sul piano filosofico, egli la sacrifica alla fede incondizionata nell’universalità della storia.⁶²⁵ Una tale anamnesi platonica, così Becker, piuttosto che riportare alla memoria il ricordo storico del passato, rivela “l’integro ritorno *soprastorico* della figura uguale (*die suprahistorische unversehrte Wiederkehr der gleichen Gestalt*)”.⁶²⁶

È proprio su quest’“elevatezza temporale” (*Zeitenthobenheit*)⁶²⁷, assai affine al pensiero schopenhaueriano della “rappresentazione indipendente dal principio della ragion sufficiente” (cioè dalla storia) che si fonda secondo Becker l’intuizione estetica e il suo oggetto, la *Gestalt*, “che non è né una cosa né un accadimento”.⁶²⁸

9. 5 Tra gettatezza (*Geworfenheit*) del Dasein e portatezza (*Getragenheit*) del Dawesen

Torniamo ora all’analisi fenomenologica dell’esistenza estetica che Becker opera nel saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, del 1929. L’artista geniale è, almeno da una parte, e cioè in base al suo potere, al suo saper fare, esserci storico. La sua esistenza è determinata a questo riguardo attraverso l’esistenziale della “gettatezza” (*Geworfenheit*) che caratterizza ogni “fatticità” (*Faktizität*), cioè ogni possibilità reale, effettiva, storica. Sotto l’aspetto analitico-temporale la gettatezza corrisponde, secondo

⁶²³ Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 236.

⁶²⁴ Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cit., pp. 108-109.

⁶²⁵ Cfr. Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der Ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 236.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

Heidegger, all'estasi temporale dell'esser-stato (*Gewesenheit*), dell'esser-già-stato dell'esserci: "il 'già' significa il senso esistenziale temporale dell'essere dell'ente che, in quanto è, è già sempre gettato".⁶²⁹ Nell'esser-stato si fondano anche gli stati emotivi (*Stimmungen*) differenti, la situazione emotiva (*Befindlichkeit*) che "apre l'Esserci nel suo esser-gettato"⁶³⁰. Esso, infatti, "si 'sente' solo come fatto gettato. Nel 'sentirsi' proprio della *situazione emotiva*, l'Esserci sorprende se stesso come l'ente che, mentre ancora è, già era; come l'ente, cioè, che è costantemente stato. Il senso esistenziale primario dell'effettività si trova nell'esser-stato."⁶³¹ E proprio su tale essere già da sempre in uno stato emotivo (*Stimmung*) si costituisce il "carattere di peso (*Lastcharakter*)"⁶³² dell'esserci storico.

Ma l'esistenza del genio non si esaurisce nella sua esistenza storica. Il genio dipende altrettanto da un secondo momento, e cioè dal libero favore della natura. Così, al "carattere di peso" fondamentale dell'esserci storico (dal quale non può mai liberarsi) è in un certo modo contrapposto l'intervento libero del destino naturale. In questo senso Becker osserva:

Il 'carattere di peso' (*Lastcharakter*) dell'esserci, che esso stesso assume nella 'gettatezza' 'esistenziale' e di fronte al quale ogni 'libera' disposizione (*Stimmung*) appare come una disposizione meramente 'liberata', meramente 'sollevata', trova fine là dove ha inizio il 'libero favore della natura', il destino dell'artista, che è per principio non storico, fortunoso e avventuroso.⁶³³

Così, il genio subisce l'influenza di un potere (*Macht*) che non può comprendere. Dacché gli esistenziali dell'ermeneutica che caratterizzano l'esserci storico (quali comprensione, gettatezza, progetto...) non sono in grado di afferrare il naturale, l'"avventuroso" modo di essere del soggetto estetico, diventa necessaria una nuova analisi al fine di giungere ad una propria ed adeguata caratterizzazione di quest'altro lato costitutivo dell'uomo. Per svelare il modo di essere avventuroso del genio, che sta al di fuori dello spirito umano, Becker introduce ora una nuova categoria dell'essere – per così dire analoga agli esistenziali ermeneutici –, che denomina come "*quasi-esistenziale* o *para-esistenziale*"⁶³⁴. È importante sottolineare, infatti, che il paraesistenziale non colma semplicemente le mancanze degli

⁶²⁹ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, cit., § 65, p. 389.

⁶³⁰ Ivi, § 29, p. 169.

⁶³¹ Ivi, § 65, p. 389.

⁶³² Ivi, § 29, p. 167.

⁶³³ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., pp. 29-30.

⁶³⁴ Ivi, p. 30.

esistenziali ermeneutici, bensì determina, accanto a essi e con pari diritti, un proprio dominio d'essere. Ma se così stanno le cose, il paraesistenziale in questione deve rispondere in qualche modo degli esistenziali del “progetto” (in quanto poter-essere) e della “gettatezza” (in quanto fatticità dell'esserci), visto che l'intervento del libero favore della natura ha delimitato la sua esistenza storica da ambedue questi lati. Becker chiama questo paraesistenziale “portatezza” (*Getragenheit*). Con tale designazione egli intende evidentemente accentuare la contrapposizione polare del para-esistenziale di fronte al “carattere di peso” che invece contrassegna il progetto gettato che l'esserci storico è. Ma come concepisce Becker concretamente la “portatezza”?

Preso alla lettera, l'espressione in un certo senso può essere fraintesa. Giacché apparentemente è sempre in qualche modo un *peso* a esser 'portato'. Ma questo non è affatto quel che si intende qui e va respinto *a limine*. Con l' 'esser-portato' (*vehi*, φέρεσθαι) si dovrebbe piuttosto pensare alla peculiare mobilità priva di pesantezza del firmamento *nella concezione antica* (non per esempio alla meccanica del cielo newtoniana, secondo la quale anzi gravitazione e *forza* centrifuga trascinano interrottamente gli astri nel firmamento!); alla mobilità del θεῖον in Aristotele, la quale, malgrado la sua mancanza di pesantezza, non manca affatto di essenza, avendo anzi molta più stabilità e sostanza della mobilità della vita dell'uomo.⁶³⁵

Sotto il dominio della “portatezza” non c'è né abissalità (*Abgründigkeit*), né incertezza, né paura, né colpa, né cura, né morte. Anche alla portatezza appartiene una peculiare “situazione emotiva” (*Befindlichkeit*) che tuttavia non è accoppiata – come nel progetto gettato – alla comprensione. Si rivela difficile, però, contrapporre alla paura in quanto modo fondamentale della situazione emotiva dell'esserci storico un solo concetto corrispettivo: alla “situazione emotiva potata (*getragene Grundstimmung*)”⁶³⁶ appartiene tanto l'ebbrezza dionisiaca e erotica quanto la felicità leggera danzante e la serietà quieta che nella sua quiete è ilare. Con l'intervento del libero favore della natura il genio, portato “dal ritmo del cosmo, dalle onde delle vibrazioni cosmiche e dal vortice del ruotare cosmico (*vom Rhythmus des Kosmos, von den Wellen der kosmischen Schwingungen und dem Wirbel des kosmischen Kreisens*)”⁶³⁷, è senza destino (*geschicklos, schicksallos*). Assai illuminante si rivela in questo contesto il

⁶³⁵ Ivi, p. pp. 30-31. Mentre Valeria Pinto traduce la “*Getragenheit*” con sostenutezza e il “*Getragen-werden*” con “venir-sostenuto” ho preferito rendere codesti termini con “portatezza” o verosimilmente “esser-portato”.

⁶³⁶ Cfr. Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen in Dasein und Dawesen*, cit., p. 90.

⁶³⁷ Ivi, p. 91.

riferimento di Becker alle due ultime strofe del *Canto di Iperione e del destino* (*Hyperions Schicksalslied*) di Hölderlin, dalle quali traspare proprio quella contrapposizione tra “portatezza” e “progetto gettato”. Colà il poeta dice:

Sciolte dal fato, come il dormiente
poppante respirano i celesti;
pudico avvolto
in boccio timido
fiorisce eterno
a lor lo spirito
e gli occhi beati
guardano in calma chiarezza eterna.

Ma a noi è dato
in nessun luogo posare;
scompaion, cadono
soffrendo gli uomini
ciecamente
di ora in ora,
com'acqua da masso
a masso lanciata
senza mai fine, giù nell'ignoto.⁶³⁸

⁶³⁸Hölderlin, Friedrich, *Iperione*, a cura di Giovanni Angelo Alfero, Utet, Torino, 1931, pp. 181-182. Cfr. anche il testo originale: *Schicksallos, wie der schlafende / Säugling atmen die Himmlischen; / Keusch bewahrt / in bescheidener Knospe, / Blühet ewig / Ihnen der Geist, / und die seligen Augen / Blicken in stiller / Ewiger Klarheit. // Doch uns ist gegeben / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen: / jahrelang ins Ungewisse hinab*. Mentre nel saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* del 1929 Becker riporta queste due strofe solo in parte e senza commentale ulteriormente, egli invece le cita interamente nel saggio *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen* del 1943, offrendo poi una breve interpretazione dei concetti decisivi. E tuttavia stupisce che egli non prenda proprio in considerazione la prima strofa del *Canto di Iperione e del destino* che insieme alla seconda rivela la motilità peculiare degli dei, ovvero il modo di essere naturale del genio “portato” che qui ci interessa particolarmente. Pare quindi opportuno tener a mente anche la prima strofe: “Voi errate in alto, nella luce / su molle suolo, geni beati! / Splendenti aure divine / vi sfioran lievi, / come le dita dell'artista / sfioran le sacre corde”. (*Ihr wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige*

I “celesti” quali esseri soprastorici “respirano”, cioè hanno il loro ritmo di vita, come il neonato dormiente” che, insomma, non è ancora entrato nella storia, “sciolte dal fato” (liberi dalla minaccia di un destino oscuro).⁶³⁹ Se a loro “fiorisce eterno lo spirito” e se i loro “occhi beati guardano in calma chiarezza eterna”, ciò significa che soggiornano in una presenzialità limpida persistente. Gli uomini, per contro, i mortali, sono inquieti, essi “svaniscono” (cioè invecchiano), “cadono” (muoiono) “ciecamente di ora in ora” (facendo in qualsiasi momento l’ingresso in un avvenire oscuro, incapaci di padroneggiarlo in virtù del proprio potere e sapere), “com’acqua gettata” (nel mondo e con ciò in una certa situazione emotiva) nell’abisso “ignoto”.⁶⁴⁰

All’artista spetta quindi nella misura in cui prende parte – come genio – all’inconscio, detto con Schelling, “alla poesia nell’arte”, il modo di essere della “portatezza”. Dall’altro canto, però, l’artista rimane come esserci storico pur sempre legato al “cosciente” (*dem Bewußten*). Stando in certo qual modo tra puro spirito e pura natura, tra il cosciente e l’inconscio, tra i celesti e i mortali, tra progetto gettato e portatezza l’artista è “un essere-fra (*Zwischenwesen*) [...] come ogni uomo vigile e maturo”⁶⁴¹. Ciò però che contraddistingue l’artista da tutti gli altri uomini (matematici, scienziati, filosofi, ...) è il fatto che in lui “il ‘cosciente’ e l’ ‘inconscio’ si compenetrano l’un l’altro completamente”⁶⁴². Ciò però non significa affatto che in quest’intreccio peculiare, in questa conciliazione totale sia raggiunto uno stato permanente di equilibrio, la risoluzione definitiva della tensione metafisica tra spirito e natura. Giacché l’*Erlebnis* estetico è intrinsecamente fragile, “fortunoso” (*glücklich*)⁶⁴³, niente insomma che persista, niente che abbia continuità nel tempo: sfuggendo in certo qual modo alla progressione ininterrotta del saper-fare che caratterizza l’esistenza storica, esso si determina nel frattempo come “una sospensione meramente momentanea, in qualche modo sempre contingente”⁶⁴⁴, come un equilibrio estremamente precario delle due forze polari dell’essere. L’artista (l’uomo estetico in senso ampio) esiste soltanto entro questo momentaneo *Erleben*. E proprio qui, in questo momentaneo, contemporaneo esistere-tra “ultima insicurezza del ‘progetto-gettato’ e l’ultima sicurezza della ‘portatezza’”, tra l’estremo essere in questione

Genien! / Glänzende Götterlüfte / Rühren euch leicht, / Wie die Finger der Künstlerin / Heilige Saiten). (Hölderlin, Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* in *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, a cura di F. Beißner, volume 3, Cotta, Stuttgart, 1958.

⁶³⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen in Dasei und Dawesen*, cit., p. 77.

⁶⁴⁰ Cfr. *ibid.*

⁶⁴¹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 31.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

(*Fragwürdigkeit*) di tutto ciò che è storico (*historisches*) e l'assoluto non esser in questione (*Fraglosigkeit*) di ogni essere naturale”⁶⁴⁵, tra *Dasein* e *Dawesen* è situata l'origine della sua incomparabile avventurosità (*Abenteuerlichkeit*).

10 Verso la temporalità dell'esistenza estetica

10.1 La temporalità dell'esistenza naturale: l'eterno presente (die ewige Gegenwart)

Qual è allora la temporalità peculiare dell'esistenza estetica? È possibile coglierla in virtù del concetto lukácsiano della “struttura eraclitea” della sfera estetica alla quale Becker si richiama ripetutamente?

È un fatto evidente che tale termine assume un ruolo chiave nell'approccio estetico di Becker. Ma benché non ci sia dubbio sulla fecondità straordinaria di tale concetto, Becker fa notare un punto debole dell'esposizione lukácsiana e cioè che essa sia in fondo sorretta dalla concezione volgare di tempo: “Non si scorge ancora nessun problema nel fatto che il tempo ‘passa’ (*vergeht*), anche se invero solo il presente, l'‘ora’ privo di estensione, è, e l'infinito passato (*Vergangenheit*), come pure il futuro (*Zukunft*), non è”.⁶⁴⁶ Può un tale flusso omogeneo degli “ora” isolati davvero reggere di volta in volta l'“esperienza vissuta normativa”?

Dacché l'esistenza estetica è, almeno in parte, esserci storico, vale a dire “progetto gettato”, essa è relazionata in qualche modo alla temporalità autentica, in cui l'ad-venire (*Zukunft*) e l'esser-stato (*Gewesenheit*) si uniscono nel ciclo vitale dell'esistenza storica, che contrasta fortemente, come abbiamo avuto modo di vedere, con il concetto volgare del tempo. Al contempo l'esistenza estetica è tuttavia anche “portata”, è, insomma, allo stesso tempo esistenza naturale, *Dawesen*. Qual è, però, il modo temporale peculiare della “portatezza”? Secondo Becker alla “portatezza” corrisponde in termini temporali “l'‘eterno presente’ (*die ewige Gegenwart*), che è solo per sé : in sé compiuto, sufficiente a se stesso”⁶⁴⁷. Questa forma del presente non ha niente in comune con l'“ora” del presente volgare, che comunque “passa” (*vergeht*) e che è proprio in questo “fluire” legato all'orizzonte del passato (agli “ora” che sono stati, che *non sono* più, che in quanto passati stanno “fermi” [*stillstehen*]) e quello del futuro (agli “ora” che saranno, che *non sono* ancora). L'eterno presente al contrario non ha relazione alcuna con il passato e il futuro, bensì è “‘cosmicamente’ chiuso in se stesso [...]

⁶⁴⁵ Ivi, pp. 31-32.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 25.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 32.

non essendovi niente che esso non abbracci”⁶⁴⁸. La quiete (*Ruhe*) peculiare che contrassegna il presente eterno non è da comprendere come un mero stare-fermo (*Stillstehen*) del tempo; anzi, questa quiete implica addirittura una particolare motilità: “esso non sta fermo, ma piuttosto ‘ruota’ (*kreist*)”.⁶⁴⁹ Non stupisce infatti che Becker rinvia in questo contesto al significato metafisico della *κυκλοφορία* nella cosmologia antica. In virtù di questa motilità ruotante all’eterno presente appartiene perfino – “in un certo senso *secondario*”⁶⁵⁰ – una specie di passato e futuro: bisogna riguardarsi però a non confondere il passato e il futuro che qui sono in questione né con l’avvenire essente-stato (*gewesen(d)e Zukunft*), né con i due orizzonti non essenti della concezione volgare del tempo: in quanto “‘presente ad-veniente ed essente stato (*zukünftige und gewesene Gegenwart*) si tratta qui piuttosto di “momenti del presente” (*Gegenwartsmomente*) che “sono pari nell’essere al presente stesso”⁶⁵¹. Ruotando intorno a questi “momenti del presente” l’eterno presente emerge come “presente ritornante” (*wiederkiünftige Gegenwart*)⁶⁵². Ma che genere di uomo è che vive in una siffatta “portatezza eternamente-presente”? Becker lo designa “l’uomo fatale” (*der verhängnisvolle Mensch*)⁶⁵³. Egli vive nell’adveniente e nell’esser-stato come nel presente. “Non più” (*nicht mehr*) e “non ancora” (*noch nicht*) sono per lui parole sconosciute. “Egli conosce l’*amor fati*”.⁶⁵⁴

10.2 L’attimo eterno (der ewige Augenblick)

Se l’artista si è rilevato l’essere-fra (*Zwischenwesen*) – cioè fra “progetto-gettato” e “portatezza” – per eccellenza, o, detto con Lukács, l’“uomo per intero” (*der Mensch ganz*) in quanto soggetto stilizzato, allora esso deve prendere parte ugualmente e allo stesso tempo sia all’“ad-venire essente-stato” sia all’ “eterno presente”. In che modo però può realizzarsi nell’artista quest’unione peculiare delle due forme di temporalità polarmente contrapposte? Becker risponde a tale domanda ricorrendo al concetto solgeriano dello “sguardo dell’ironia”: “Soltanto l’artista ha ‘lo sguardo che su tutto si libra e tutta annulla’ dell’ironia”.⁶⁵⁵ La temporalità dell’ironico implica quindi in certo qual modo l’unione di due “azioni”

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² Cfr. Becker, Oskar, *Zur Logik der Modalitäten*, in “Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung”, XI, 1930, p. 544, tr. it. mia.

⁶⁵³ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 33.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

(*Handlungen*)⁶⁵⁶ costitutive, le quali si riferiscono rispettivamente alle due forme di temporalità:

Ciò che ‘su tutto si libra’ ha la forma temporale dell’‘eterno presente’, ciò che tutto annulla quella dell’‘ora’ *in sé nullo* del tempo volgare, dietro il quale sta però in ultimo l’‘attimo’ del tempo autentico (storico [*historischen*]) nella sua unità di angoscia, decisione e esser in colpa (cioè essere nullo).⁶⁵⁷

È evidente che Becker propone qui un’interpretazione propria dello sguardo ironico. Solger, dal canto suo, lo descrisse nell’*Erwin* come la peculiare capacità dello spirito dell’artista di cogliere il bello nell’istante del trapasso dell’idea all’apparenza, vale a dire come la capacità di adunare tutte le direzioni (opposte dell’intelletto quali contemplazione e spirito) in uno solo sguardo – che per l’appunto “su tutto si libra e tutto annulla”. Unicamente lo sguardo ironico, proprio in quanto ha il coraggio di afferrare l’idea stessa nel suo carattere nullo e mortale, può riconoscere l’idea come apparenza terrena, quindi la vera essenza della’arte. Mentre in Solger il momento annientante riguarda innanzitutto il divenir caduco, il divenir nullo dell’idea (assoluta, eterna), Becker ne offre un’interpretazione in termini più propriamente temporali: “Il momento ‘annullante’ dell’ironia artistica vede il presente come ‘ora’ nullo a partire dall’autentico esserci (storico [*geschichtlichen*]); l’occhio ‘vigile’, ‘sobrio’ dell’ironia annulla, ‘de-presentificando’ criticamente”.⁶⁵⁸ L’occhio riflessivo dell’esserci storico autentico insomma – intravedendo la propria nullità (*Nichtigkeit*) – “divora” (*verschlingt*) nell’autentica unione dell’ad-venire (*Zukunft*) e dell’esser-stato (*Gewesenheit*) il presente inautentico (l’“ora” senza estensione del tempo volgare). Ciò che rimane dopo quest’annientamento è infatti l’attimo autentico dell’ad-venire essente stato (*gewesene Zukunft*) che come tale non è mai presente, ovvero l’“ora” nullo (*das nichtige “Jetzt”*).

L’altro occhio dello sguardo ironico invece “è un occhio “sognante” (*träumendes*), esso si libra – sognante e, in senso schellinghiano, ‘inconscio’ – su tutto. Il momento dell’ironia artistica che così si libra *ama* il mondo; è secondo il proprio essere, in *simpatia* (*Sympathie*) con il cosmo. Perciò gli appartiene il presente cosmico, eterno”.⁶⁵⁹ All’occhio dell’uomo “fatale”, “naturale”, è estranea la tragicità interna del libero agire dello spirito storico (la quale

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*

trae origine dalla circostanza che l'esserci storico può scegliere di volta in volta sempre soltanto una possibilità, il che implica a sua volta necessariamente il rigetto di tutte quelle altre). Nel suo orizzonte d'essere, la morte non gioca alcun ruolo. Se così stanno le cose, allora il suo rapporto con il mondo deve essere fondamentalmente differente da quello che ne ha l'esserci storico. A guardar bene l'uomo fatale/naturale non è affatto immesso nella mondanità del mondo. Il suo modo di essere costitutivo scaturisce piuttosto dal suo rapporto peculiare con il cosmo: il cosmo, infatti, gli appartiene nella stessa misura in cui il mondo appartiene all'esserci storico.⁶⁶⁰ Ciò non significa evidentemente che i due rapporti siano qualitativamente equivalenti, anzi: mentre l'esserci storico è collocato nel centro della sfera mondiale⁶⁶¹, l'uomo fatale emerge in certo qual modo come un microcosmo nel macrocosmo.⁶⁶² Simile ad un cristallo che, quando viene frantumato, cade a pezzi piccoli della stessa forma (ovvero piccoli cristalli), così anche l'uomo naturale, il *Dawesen* ripete la forma universale (struttura universale) (*Gesamtgestalt*), della ritmica cosmica. In questo senso egli palpita simpaticamente con il ritmo, è, insomma, in sintonia con il cosmo. L'occhio sognante dello sguardo ironico non ama quindi tanto il mondo (giacché in fondo non ce l'ha), quanto piuttosto il cosmo.⁶⁶³

Rimane però tuttora senza una risposta la domanda circa la concreta realizzazione dell'unione delle due forme temporali polari – dell'eterno presente e dell'"ora" nullo – nello sguardo ironico: come quindi possono "questi due 'occhi' unirsi in un *unico* sguardo"?⁶⁶⁴ Qual è cioè la temporalità peculiare del fenomeno estetico?

Becker intravede ora tale unione, che non può che apparire estremamente paradossale, nell'"attimo eterno" (*ewiger Augenblick*)⁶⁶⁵ (ovvero nell'"eterno ora" [*ewige jetzt*])⁶⁶⁶, in quanto derivato dell'"attimo eterno"). La possibilità della sussistenza effettiva di questa forma temporale paradossale dell'attimo eterno è il vero e proprio "miracolo" (*Wunder*) dell'arte (il miracolo che già Solger e Schelling intravvidero nella risoluzione della contraddizione assoluta dei due poli antagonistici). Il carattere paradossale infatti si mostra nel fatto che

⁶⁶⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 85.

⁶⁶¹ Si tenga presente l'analisi della spazialità (*Räumlichkeit*) dell'esserci storico – con un particolare riguardo al concetto della "vicinanza" (*Nähe*) e dis-allontanamento (*Entfernung*) – condotta da Heidegger in *Essere e tempo*, §22-24.

⁶⁶² Cfr. *ivi*, pp. 85-86.

⁶⁶³ L'uomo fatale può cioè amare il mondo proprio in quanto non gli appartiene. L'essere-nel-mondo dell'esserci storico (che è essenzialmente poter-essere), per contro, è intrinsecamente tragico. Pare, infatti, che sia l'intenzione di Becker accentuare proprio questo contrasto essenziale tra l'essere naturale e l'esserci storico.

⁶⁶⁴ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 33.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 34.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

“l’ora’ nullo e caduco, ovvero l’attimo –, necessariamente, nella sua forma massimamente puntuale, ‘di volta in volta’ (*jeweilige*) – (in cui lo spirito “muore e diviene”), deve essere *eterno*”.⁶⁶⁷ A questo paradosso della temporalità corrisponde, così osserva Becker, il concetto lukácsiano del “microcosmo” estetico. Ogni opera è secondo Lukács completamente isolata non solo da tutte le altre opere bensì da tutte le cose del mondo sensibile, essa è per così dire autosufficiente, in sé compiuta, in breve un microcosmo. Tuttavia, tale compiutezza interna – e proprio qui si rivela il carattere paradossale dell’esperienza vissuta normativa (*normativen Erlebnisses*) – si realizza di volta in volta nell’immediatezza dell’*Erleben* puro. La sfera di valore estetica è infatti essa stessa una monade senza finestre; è impossibile trattenersi in essa, dato che sussiste soltanto nell’attimo caduco dell’*Erlebnis* estetico. Né l’opera né l’artista hanno continuità nel tempo. L’opera è soltanto un sostrato possibile per un *Erleben*, che si distingue, in quanto “stilizzato”, in modo fondamentale dall’*Erleben* abituale attraverso la sua discontinuità estrema.⁶⁶⁸ L’isolamento assoluto dell’opera – i suoi confini meramente interni – si spiega proprio in virtù di tale discontinuità temporale.

La continuità del sé (*des Selbst*) che contrassegna l’esserci storico, viene lacerata nell’*Erleben* estetico in atti di soggettività inessenziali (*wesenlos*), in esperienze vissute (*Erlebnisse*) completamente isolate, momentanee, raggiungibili solo tramite un salto che non costituiscono affatto una storia della vita continua.⁶⁶⁹ La personalità dell’uomo svanisce in quell’*Erlebnis*, si stilizza nell’“uomo per intero” (*der Mensch ganz*). La sfera di valore estetica è in certo qual modo di volta in volta l’*Erlebnis* estetico stesso. Ma se così stanno le cose, è impossibile afferrare gli elementi della sfera estetica dal suo interno: la riflessione sulla sfera estetica infatti deve per forza di cose svolgersi in un’altra dimensione e cioè in quella teoretica. “Il nome *microcosmo* gli può essere dato soltanto dall’esterno della dimensione estetica”.⁶⁷⁰ Ogni singolo *Erlebnis* dell’opera è unico ed irripetibile, è in questo senso cosmico. E proprio qui si dischiude la struttura eraclitea dell’estetico, vale a dire l’impossibilità assoluta di compenetrarla, di coglierla: nessuno può infatti “entrare due volte nello stesso fiume”. Ciò significa in senso temporale che l’opera è soltanto in quell’attimo futile dell’*Erleben* estetico; “essa è ‘ora’ quest’opera e già ‘ora’ non lo è più”.⁶⁷¹ L’opera è *in quell’attimo* (giunge cioè al

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, a cura di C. F., Gethmann, Frommann-Holzboog Studentexte, Stuttgart, 2008, p. 169.

⁶⁶⁹ Cfr. *ibidem*.

⁶⁷⁰ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 34.

⁶⁷¹ *Ibid.*

proprio compimento) sia per l'artista sia per il fruitore soltanto in base all'intervento del favore naturale. Il carattere cosmico dell'opera implica quindi l'"attimo eterno", vale a dire l'"assoluta discontinuità del tempo"⁶⁷².

11 La visione estetica

Nella sfera estetica domina, così osserva Becker, come tra l'altro anche nell'ambito dell'esserci deietto curioso, il vedere (*das Sehen*). Comunque, a differenza del vedere curioso che mai si arresta, spinto incessantemente da una meta all'altra, il vedere estetico, ovvero la visione estetica si trattiene in una contemplazione incantata, estasiata, come se il tempo si fermasse.⁶⁷³ Che significato assume però la visione estetica rispetto all'eterno attimo? Che cosa guarda l'uomo estetico in quell'attimo?

Becker non risponde esplicitamente a tale domanda. Nel saggio *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* egli osserva soltanto:

Nella sfera estetica creare e recepire sono precisamente, quanto al principio, indistinti nelle loro radici ultime: ciascuna adeguata ricezione è un ricreare l'opera e ciascuna genuina creazione è 'visione' (*Vision*) – meglio: creazione e ricezione sorgono dalla *visone* come loro radice comune.⁶⁷⁴

L'attimo della visione riguarda dunque tanto l'artista quanto il fruitore. Becker si riferisce in questo contesto esplicitamente all'anzidetto saggio di Lukács, laddove il processo creativo appare come un peculiare intreccio tra attività e contemplazione. Secondo Lukács l'agire creativo è puntato sempre su un oggetto completamente isolato: il soggetto creante è – nel senso della sua intenzione – soltanto il creatore di un'opera la quale riceve il suo carattere di opera per il fatto che questo carattere gli si dischiude nella visione come mondo autonomo di relazioni di forme che poi *possono* realizzarsi nell'*Erlebnis* estetico.⁶⁷⁵ La visione emerge quindi come una specie di esperienza fondamentale, non solo per l'artista ma anche per il recipiente, che è in un certo modo contrapposta all'attività (cosciente) del soggetto estetico. Un altro punto di riferimento decisivo – sebbene Becker non lo tematizzi appositamente – è

⁶⁷² *Ibid.*.

⁶⁷³ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 162.

⁶⁷⁴ Idem, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 23.

⁶⁷⁵ Cfr. Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, cit., p. 17.

rappresentato dalle riflessioni husserliane intorno ai concetti dell’“intuizione originalmente offerente” (*originär gegebene Anschauung*) e dell’“evidenza” (*Evidenz*). L’evidenza significa, secondo Husserl, l’afferramento immediato e originario dell’essente nel modus esso stesso (*es selbst*). Ciò può accadere sia nell’intuizione “sensibile” (*sinnliche Anschauung*) sia nell’“ideazione” – nella contemplazione delle essenze (*Ideation, Wesensschau*).⁶⁷⁶ Entrambe queste forme si rivelano perciò “intuizioni originalmente offerenti”. Husserl considera ogni “intuizione originalmente offerente [...] una sorgente legittima della conoscenza” (nell’accezione di afferramento immediato, il darsi in carne e ossa).⁶⁷⁷ Quest’andare “alle cose stesse”, nella fenomenologia husserliana, implica comunque allo stesso tempo la riduzione fenomenologica, che è composta, com’è ben noto, dalla “riduzione trascendentale” (la messa tra parentesi dell’atteggiamento naturale, da cui emerge la soggettività trascendentale) e dalla “riduzione eidetica” (l’epoche del carattere individuale delle singole esperienze vissute in cui il soggetto diventa Ego trascendentale). Dato, però, che “per l’estetico ogni ‘riduzione fenomenologica’ è compiuta ‘spontaneamente’”⁶⁷⁸, l’intuizione estetica salta per così dire il momento riflessivo (che necessariamente appartiene a ogni riduzione fenomenologica). In breve: l’oggetto estetico si dà nella sua essenza immediatamente e originariamente nell’*Erleben* estetico. L’intuizione estetica si rivela pertanto un’“intuizione originalmente offerente”.

Becker si riallaccia in un certo senso a tale discorso, quando egli scrive nella recensione sul libro *Verità e metodo* di Gadamer la frase seguente (già citata precedentemente): “la trasparenza dell’opera d’arte conduce [...] all’idea, che nella sua essenza è sempre forma (*Eidos, Morphe*)”.⁶⁷⁹ L’opera quindi, che nell’attimo eterno si compie, contiene secondo Becker in qualche modo l’idea (platonica). Pare che l’oggetto della visione, ciò insomma che il soggetto estetico guarda nell’“attimo eterno”, sia l’idea in quanto forma essenziale sovratemporale. Allorquando gli riesce tale visione, il suo sforzo, la sua aspirazione e decisione (*Entschlossenheit*) sono per così dire oltrepassati attraverso il libero favore della natura. La visione appare in fin dei conti come una specie d’intuizione (immediata) che è in netta contrapposizione con la riflessione (cosciente). Essa si rivela per così dire la “radice” dalla quale scaturisce il creare artistico.

⁶⁷⁶ Cfr. Husserl, Edmund, *Husserliana III, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Forschung*, primo libro, a cura di W. Biemel, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1950, p. 11, tr. it., cit., p. 18

⁶⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 43, tr. it., *Idee I*, cit., p. 52.

⁶⁷⁸ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 38, nota 10.

⁶⁷⁹ *Idem*, *Die Fragwürdigkeit der Transzendenz der ästhetischen Dimension der Kunst*, cit., p. 236.

12 La natura avventurosa dell'artista

L'artista vive “questo attimo fecondo (*fruchtbar*) (e forse anche spaventoso [*furchtbar*])”⁶⁸⁰ portando a compimento l'opera d'arte. Il carattere “spaventoso” dell'attimo eterno si fonda sul fatto che con il compimento dell'opera essa è subito esposta alla caducità e nullità – non solo alla corruttibilità della materia, bensì anche alla labilità dell'anima.⁶⁸¹ Non la decisione (*Entschlossenheit*) dell'artista, bensì il libero intervento del favore della natura, ha fatto sì che l'opera riuscisse, che in genere venisse all'essere – sebbene soltanto istantaneamente. Forse la sua decisione estrema è stata la condizione per cui l'artista ha in genere potuto vivere il libero favore della natura. In nessun momento tuttavia “egli *ha costretto* con la sua decisione la natura in lui, ma essa gli si è data liberamente”.⁶⁸² No, la decisione non è in grado di dominare la natura nell'uomo.

Nell'attimo eterno si svolge così il passaggio dall'esserci deciso (progetto gettato) dell'artista al suo essere naturale (portato); l'attimo storico (l'ad-venire essente stato) si trasforma nell'eterno presente. L'artista, in procinto di compere la sua opera, è dunque entrambe le cose insieme, egli è “portato” e allo stesso tempo “progetto gettato”, egli è “istantaneamente” (*augenblicklich*) in quanto essente-stato-adveniente e “eterno” (*ewig*):

Egli ha vissuto *portato* il compimento della ‘sua’ opera. Ma nella misura in cui egli ha vissuto ciò *da sveglio*, nella misura in cui egli lo *esperì* (ἰστόρησε), l'essere del suo esserci non è stato soltanto portatezza, ma anche progetto gettato; giacché ogni esperire comprende cioè interpreta.⁶⁸³

Espresso in termini schellinghiani ciò significa: nell'attimo eterno l'attività cosciente e quella inconscia si compenetrano totalmente. È evidente che l'attività cosciente corrisponde qui all'“esperire sveglio” (*wachen Erfahren*) dell'esserci gettato, mentre l'attività inconscia coincide con l'esser-portato dal favore della natura. L'attimo in cui il libero favore della natura interviene è comunque, come abbiamo avuto modo di vedere, allo stesso modo l'attimo in cui il genio intravede l'idea, la forma essenziale sovratemporale. La domanda dunque che a questo punto s'impone è la seguente: può la visione estetica essere considerata veramente un'attività inconscia? Pare piuttosto che il genio intento al compimento della sua opera –

⁶⁸⁰ Idem, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 35. Si noti il gioco di parole nel testo originale: *fruchtbar* (fecondo) – *furchtbar* (spaventoso).

⁶⁸¹ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 172.

⁶⁸² Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 35.

⁶⁸³ *Ibid.*

simile al matematico che scopre nuove relazioni (*Zusammenhänge*) – sia addirittura strasveglio, (*überwach*).⁶⁸⁴ Si tratta qui dunque di uno stato di veglia che eccede in certo qual modo la sobrietà dell'esserci gettato, vale a dire “lo spirito della pesantezza” (*den Geist der Schwere*)⁶⁸⁵. Come si spiega questo fatto? In che modo sono legati l'inconscio (*Bewußtlose*) schellinghiano e la veglia estrema (ossia la coscienza estrema) propria della visione estetica? Tale questione sarà esaminata da più vicino nel quarto capitolo di questo lavoro. Per ora ci dobbiamo accontentare di riconoscere che l'attività inconscia e l'estrema veglia si appartengono in quanto sono contrapposte allo spirito storico. Entrambi i modi di essere sono dunque fundamentalmente extra-storici (*außer-geschichtlich*).

A ben vedere il genio è quindi “sveglio” in un doppio e contraddittorio senso: è “sveglio” in quanto esperisce (*erfährt*) – come esserci storico – il compimento della sua opera; dall'altro canto egli è – come genio – “precisamente ‘vigile’ e illuminato da estrema chiarezza, [...] rapito dalla ‘divina *μανία*’⁶⁸⁶.

L'esistenza estetica (l'artista e il fruitore) vive soltanto nell'attimo eterno, nella peculiare unione delle due forme temporali polari dell'attimo storico e dell'eterno presente. L'artista è per così dire espressione di questa fondamentale incompatibilità ed egli è, in quanto storico, consapevole di questo fatto: “egli sa con ciò di essere ‘inessenziale’ (*wesenlos*), ‘fenomeno puro’: avventuriero metafisico e dis-coperto come tale; il suo ‘essere’ è insieme parvenza e verità: è ironia”.⁶⁸⁷

Che cosa significa ciò esattamente? Dal punto di vista dell'esserci storico l'essere dell'artista è parvenza. Lukács ha spiegato questo stato di cose tramite i concetti dell’“uomo intero” (*der ganze Mensch*) e dell’“uomo per intero” (*der Mensch ganz*), vale a dire della soggettività pura. Mentre l’“uomo intero” appartiene alla realtà della vita (*Erlebniswirklichkeit*), l’“uomo per intero” – il soggetto estetico – si rivela un soggetto stilizzato, proprio in quanto nell'*Erleben* estetico esso è puntato su un oggetto assolutamente autonomo, assolutamente isolato nel quale poi si realizza totalmente. L'artista infatti si perde nell'attimo visionario e contempla l'idea, attraverso cui però si estranea dalla vita fattuale ed entra in conflitto con la realtà della vita. La continuità del sé dell’“uomo intero” (la sua personalità storica) è lacerata nell'*Erleben* estetico in singoli “atti inessenziali di soggettività”⁶⁸⁸, in esperienze vissute

⁶⁸⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 74.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 75.

⁶⁸⁶ Idem, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 35.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ Cfr. Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, cit., p. 39.

totalmente isolate e momentanee che non si lasciano riunire in una storia di vita coerente. Perciò l'artista è problematico come persona storica-effettiva. Egli non può essere "uomo intero", "non può *vivere* così, come un ironico androgino tra un essere in questione e una parvenza senza questione"⁶⁸⁹. Nell'attimo eterno, nell'attimo in cui la sua esistenza storica diviene eterna, l'artista non *vive* propriamente nel mondo storico, bensì esso è sospeso nel mondo intermedio (*Zwischenwelt*) "fragile" che supera in certo qual modo l'abisso estremo che separa il mondo storico del *Dasein* "gettato" e il cosmo del *Dawesen* "portato".

Anche Solger ha intravisto quel mondo del passaggio (nel suo caso è l'idea eterna che trapassa all'apparenza terrena) dichiarandolo "il vero luogo dell'arte" – il luogo dell'"ironia"⁶⁹⁰. Già Solger infatti ha colto l'essere dell'artista come ironia, cioè come la peculiare l'unione di parvenza e verità, sebbene egli ne offra evidentemente un'interpretazione assai differente da quella beckeriana: l'artista è qui fondamentale creatore di parvenza (l'opera in quanto oggetto reale, temporale e caduco), nella quale però gli si rivela al tempo stesso l'idea, l'essenza divina – cioè la verità. Becker, dal canto suo, spiega il carattere di parvenza dell'essere estetico, come abbiamo appena visto, in riferimento a Lukács a partire dal esserci storico fattuale. Il soggetto estetico, stilizzato, è parvenza in quanto fuoriesce dalla realtà della vita effettiva. Quale significato tuttavia conferisce Becker al concetto della verità? Perché l'essere dell'artista è per Becker al contempo verità?

Lo è in quanto "dis-copre il fenomeno della vita nella sua abissalità 'iper-ontologica'"⁶⁹¹. Egli apre cioè lo sguardo "sull'ultima duplicità e discordia delle 'radici' (ρίζωματα) dell'essere"⁶⁹², vale a dire sull'antagonismo tra spirito storico e natura, tra "progetto gettato" e "essere-portato", tra *Dasein* e *Dawesen*. Fragile in questo essere teso sull'abisso, egli è l'essere-fra (*Zwischenwesen*) per eccellenza. E dato che l'uomo come tale è essere-fra, l'artista è uomo per eccellenza, cioè uomo *vero*, dis-coperto nella sua struttura fondamentale.⁶⁹³

Se Becker determina l'artista come "uomo dis-coperto" egli allude evidentemente alla concezione heideggeriana della verità, ovvero alla sua interpretazione della ἀ-λήθεια greca. In *Essere e tempo* infatti Heidegger scrive: "La ἀ-λήθεια [...] significa le 'cose stesse', ciò che si

⁶⁸⁹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 36.

⁶⁹⁰ Cfr. Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, cit., p. 387, tr. it., cit., p. 339.

⁶⁹¹ Becker, Oskar, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista*, cit., p. 36.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Cfr. Becker, Idem, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 115.

manifesta, *l'ente nel come del suo esser-scoperto*".⁶⁹⁴ L'artista è dunque uomo dis-coperto proprio perché in esso diventa manifesta la verità. Per Becker tale verità si rivela per l'appunto nell'antagonismo dei due principi fondamentali d'essere, di *Dasein* e *Dawesen*.

⁶⁹⁴ Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, cit., § 44, p. 265.

IV PENSIERO “GUARDANTE” : TRA *DASEIN* UND *DAWESEN*

1 Il carattere dischiudente del fenomeno estetico: il punto di vista iperontologico

Abbiamo avuto modo di vedere come per Becker la questione dell'estetico non sia da ascrivere né all'ambito ontologico, né a quello paraontologico: non è possibile cioè risalire al fenomeno estetico né tenendo conto esclusivamente dei concetti ontologici – degli esistenziali della fenomenologia ermeneutica heideggeriana – né nel riferimento esclusivo ai concetti paraontologici – ai paraesistenziali; l'uomo estetico e il suo oggetto oltrepassano in certo qual modo entrambe queste prospettive fondamentali che caratterizzano l'esistenza umana. L'artista (vale a dire il fruitore) infatti non è soltanto “progetto gettato”, ma esso è al tempo stesso “portato”; esso è insieme *Dasein* e *Dawesen*, essere storico e essere naturale, spirito e natura, nell’“attimo eterno” (nell’ora eterno), è espressione insomma della compenetrazione totale dei “due principi d’essere antagonistici”, della sfera ontologica e quella paraontologica. Ecco perché bisogna assumere un punto di vista che, superando in modo peculiare sia l’ottica ontologica sia quella paraontologica, concilia – si badi bene, non scinde – l’agire antagonistico di essere (*Sein*) ed essenza (*Wesen*), di *Dasein* e *Dawesen*: Becker designa tale punto di vista come “iperontologico” (*hyperontologisch*).⁶⁹⁵

La questione estetica appartiene perciò all’iperontologia (*Hyperontologie*), quindi ad un ambito fenomenico problematico elevato e ne rappresenta finora il primo ed unico esempio conosciuto.⁶⁹⁶ Il suo significato peculiare, l’interesse straordinario che suscita, si fonda nel trasparire, nel rilucere, di quest’unione eccezionale, “miracolosa”, di *Dasein* e *Dawesen*. Il fenomeno estetico è puro fenomeno (*reines Phänomen*), è apparenza come apparenza – il suo essere, la sua esistenza che si compie nell’attimo eterno è parvenza. E proprio perché la parvenza si rivela come tale nel fenomeno della fragilità, esso è al tempo stesso veramente reale: ecco il miracolo dell’arte. Solo il fenomeno estetico testimonia, cioè lascia che si manifesti in modo originario e paradigmatico, l’“essere-fra” costitutivo dell’uomo, il suo essere situato nella tensione tra i due poli contrapposti di natura e spirito storico. Il luogo dell’arte è per così dire quel ponte che riesce a colmare l’abisso incolmabile tra *Dasein* e *Dawesen*. L’assunzione del peculiare punto di vista iperontologico di fronte all’estetico riesce così a gettare luce sulle questioni ultime riguardo all’esistenza umana.

⁶⁹⁵ Cfr. Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 107.

⁶⁹⁶ Cfr. *ibid.*

L'estetico, tuttavia, rivela un carattere dischiudente anche in un senso ancora più elementare: "L'estetico è anzitutto, come dice il nome, 'aistetico' (αισθητόν), intuitivo-sensibile, immediato".⁶⁹⁷ Si tratta di un'osservazione assai basilare, con cui Becker apre la sua riflessione estetica nel saggio del 1929. Intuitivo-sensibile, però, non si rivela per Becker soltanto l'accesso al fenomeno estetico vero e proprio, all'arte in senso stretto: è l'*aísthesis*, la percezione sensibile-intuitiva quella via che ci conduce in modo immediato ai fenomeni. L'*aísthesis* insomma rappresenta il punto di partenza che in generale concede di andare "alle cose stesse" (*zu den Dingen selbst*). Così, se vogliamo caratterizzare in qualche modo l'atteggiamento filosofico di Becker, possiamo dire che le sue analisi e riflessioni filosofiche prendono avvio di volta in volta, indipendentemente dal campo fenomenico di cui si occupa, dallo sguardo autentico e genuino sulle cose stesse, sui fenomeni.⁶⁹⁸ La filosofia non è mai soltanto e primariamente interpretazione ermeneutica, bensì guarda al tempo stesso agli stati di cose (*Sachverhalte*). Becker cioè pensa guardando, (*schauend*); il suo pensiero per così dire è "aistetico" – nell'accezione più originaria della parola.

2 Pensiero degli antagonismi: oltre il dominio ermeneutico-esistenziale

È una caratteristica del nostro tempo che l'uomo abbia la possibilità di conoscere ciò che lo circonda in modi assai differenti, spesso polarmente opposti. Mentre la filosofia positivista e quella analitica cercano di appropriarsi della possibilità del conoscere attraverso una teoria di sistemi di segni, il pensiero ermeneutico-esistenziale parte dal presupposto che l'esperienza sia e rimanga la base della conoscenza, che quindi si sottragga ad una determinazione meramente teoretica e definitiva. Così come ogni conoscenza viene oggi relativizzata storicamente, anche il senso della storia viene messo in questione, a volte addirittura negato. Esempio riguardo a questi antagonismi si rivela, nel pensare, il campo della psicologia: la psicologia comprensiva (*verstehende Psychologie*) riguarda l'uomo in fin dei conti heideggerianamente, come poter-essere, come quell'esistenza insomma che è contrassegnata in base alla sua storicità; la psicologia del profondo (*Tiefenpsychologie*) e la psicoanalisi invece, sfondando tutte le barriere storiche, intendono risalire all'uomo "naturale", a quelle figure fondamentali nelle quali si svela la natura sempre identica. Tuttavia, sebbene possano

⁶⁹⁷ Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, cit., p. 11, tr. it., cit., p. 8.

⁶⁹⁸ Cfr. Pöggeler, Otto, *Oskar Becker als Philosoph in Kant-Studien*, volume 60, fascicoli 1-4, Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969, pp. 308-310.

sembrare incolmabili le opposizioni nel pensiero del nostro tempo, a ben vedere le posizioni estreme si compenetrano reciprocamente. Così, la filosofia analitica scopre il linguaggio storico-pragmatico come l'ultimo meta-linguaggio e la riflessione ermeneutica sul linguaggio integra nella sua ricerca storica le tendenze critiche del positivismo. Perfino una scienza come la matematica viene interrogata rispetto alla sua storia. Ed ecco che entra in gioco Becker, il cui pensiero è infatti determinato dalla possibilità dell'uomo di approcciarsi al mondo in modi polarmente contrapposti. Si potrebbe, infatti, interpretare il suo approccio filosofico come il tentativo di gettare un ponte sull'abisso ormai quasi incolmabile tra il pensiero ermeneutico proprio delle scienze dello spirito e il pensiero positivistico delle scienze naturali, in quanto egli cerca di delineare i domini e limiti dei rispettivi modi di pensare: Becker infatti non "chiede" soltanto e semplicemente dei fondamenti della matematica, bensì, oltre ciò, del senso che essa assume per l'uomo, di che cosa significa insomma il fatto che l'uomo può fare matematica.

Non è un caso perciò che le nostre riflessioni, miranti ad una presentazione approfondita del progetto estetico beckeriano, abbiano preso le mosse dal capolavoro matematico, del 1927, *Esistenza matematica (Mathematische Existenz)* del giovane Becker. Egli fu in quel periodo, com'è noto, allievo di Husserl a Freiburg, dove si occupò dell'ambito liminare (*Grenzgebiet*) tra filosofia e matematica. Ciò però che a Freiburg lo influenzò maggiormente fu l'ermeneutica della fatticità del giovane Heidegger, che solo apparentemente portò avanti la fenomenologia trascendentale del suo maestro Husserl. Becker comunque concepì entrambi gli approcci ancora come unità, l'ermeneutica della fatticità come una concretizzazione dell'approccio trascendentale di Husserl. Così Becker cercò di far valere nel suo libro *Esistenza matematica* l'ermeneutica heideggeriana nel dominio della matematica, dunque in un ambito fenomenico, con il quale quest'ermeneutica non sembra avere alcun legame genuino. A ben vedere, infatti, i fenomeni matematici stessi conducono Becker ad una critica – sebbene molto cauta – della filosofia esistenziale heideggeriana, la quale non è in grado di cogliere il fenomeno matematico nel suo complesso: a essa si sottrae il lato "naturale", simbolico, della matematica, quel lato essenziale insomma che è indipendente dalla finitezza dell'esistenza storica dell'uomo e di conseguenza inaccessibile al livello della "comprensione".

L'ermeneutica della fatticità s'imbatte per così dire nel proprio limite quando entra nel campo dei fenomeni matematici proprio in quanto l'oggetto matematico non è di natura storica, è essenzialmente qualcos'altro. Bisogna quindi chiedere accanto al senso storico anche di un

senso “extra-storico”, o più precisamente “sopra-storico”. Diventa così necessario ampliare la prospettiva della fenomenologia ermeneutica ponendole accanto la fenomenologia “mantica”, di integrare cioè l’ontologia esistenziale che chiede del senso d’essere dei fenomeni matematici con la paraontologia che invece intende risalire al *Wesen*, all’idea platonica, ad un cristallo intelligibile che non è assoggettato al flusso del tempo.⁶⁹⁹ In questo senso Becker formula nelle ultime pagine del suo libro l’appello di proseguire l’indagine nella direzione della fenomenologia mantica:

[S]orge qui una nuova questione: il compito della profezia (*Deutung*) (divinatio, μαντεία) di una relazione fenomenica che si distingue dall’interpretazione (*Auslegung*) (ἐρμηνεία, interpretatio) e ancora di più dal compito dell’esplorazione (*Ergründung*) della costituzione formale dei fenomeni.⁷⁰⁰

Quando Becker pubblica nel 1929, solo due anni dopo l’uscita di *Essere e tempo e Esistenza matematica*, il saggio estetico *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, ampiamente discusso e analizzato nel capitolo precedente, egli mette piede in un contesto fenomenico del tutto diverso, almeno apparentemente. Pare in effetti che soltanto un salto straordinario possa condurre dalla matematica e dalle scienze naturali esatte all’ambito dei fenomeni estetici. Per Becker il passaggio alla tematica estetica invece non implica affatto un cambiamento di prospettiva. Anzi, egli intravede addirittura un rapporto intimo tra la questione dell’estetico e la moderna scienza naturale. Riflettendo su *L’attualità del pensiero pitagorico* (secondo il quale tutte le cose sono numeri), egli parte dal presupposto che tale pensiero sia divenuto dominante molto presto e in modo irreversibile proprio nell’ambito della musica. Secondo Becker il problema dell’estetico in generale si erge in modo assai rilevante nel campo della filosofia della natura. In questo senso egli osserva:

Torniamo con il nostro ragionamento alla tesi fondamentale pitagorica, che le cose – tanto le cose della natura (*Naturdinge*) quanto i prodotti dell’arte (*Kunstprodukte*), quelli delle arti visive non meno di quelli della musica – sono ‘numeri’, cioè compagini numeriche determinate di carattere simmetrico. Il ‘*Wesen*’ della natura anorganica, il motivo intrinseco, per cui essa è com’è e non diversamente, si fonda sul fatto che essa può possedere solo in tal modo la sua grande, si forse addirittura la più grande misura (*Ausmaß*) di simmetria in genere pensabile. [...] Volendo

⁶⁹⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Das mathematische Denken der Antike*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1957, p. 3.

⁷⁰⁰ Cfr. Idem, *Mathematische Existenz*, cit., p. 767-768,

speculare si potrebbe dire che in ciò si rivela la bellezza intelligibile dell'universo (νοητόν κάλλος, di Plotino); che c'è una giustificazione estetica del mondo (Nietzsche).⁷⁰¹

L'estetica (la disciplina filosofica), tuttavia, a differenza della matematica, è comunemente ascritta alle scienze dello spirito che rappresentano evidentemente il dominio per eccellenza dell'ermeneutica esistenziale. Questa fu in ogni caso l'opinione di Heidegger il quale pubblicò nel 1936 il suo famoso e altrettanto influente saggio *L'origine dell'opera d'arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*)⁷⁰². Heidegger presenta qui l'arte come il mettersi-in-opera della verità (nel senso dell'ἀλήθεια). Egli scopre l'essenza della verità nell'accadimento originario dell'essere che fonda storia, nella contenzione della contesa originaria tra *Lichtung* e nascondimento dalla quale emerge di volta in volta una concreta apertura storica, e di conseguenza una concreta concezione di verità. Se noi comprendiamo abitualmente la verità come correttezza, questa concezione non può dunque essere considerata in nessun caso un concetto di validità universale, proprio perché essa mostra soltanto un modo specifico del concretizzarsi della *Lichtung* nell'essente, è cioè quella apertura che ci dischiude la verità come correttezza. L'opera si distingue perciò in modo fondamentale dagli altri enti, e in particolar modo dallo strumento (*Zeug*) che nella quotidianità media appare semplicemente presente, disponibile, alla mano. Heidegger cerca di articolare le sue riflessioni innanzitutto in virtù di due opere d'arte concrete, del dipinto *Le scarpe contadine* di van Gogh (di cui esistono varie versioni) e del tempio greco. A ben vedere il dipinto di Gogh non rappresenta semplicemente un paio di scarpe, bensì fa giungere le scarpe e tutto l'essente inauguralmente nella luce del vero essere. Nell'opera d'arte accade così l'apertura inaugurale dell'essente nella sua interezza. Nell'opera d'arte si mette in opera (*setzt sich ins Werk*) la verità, la disvelatezza dell'essente nella sua totalità. Tuttavia, il carattere fondante dell'arte entra più propriamente in luce quando Heidegger medita sul tempio greco: esso espone (*stellt auf*) un mondo che tende ad aprirsi (un orizzonte storico di un popolo) e compone (*stellt her*) la terra, il fondo che essenzialmente riconde e chiude entro sé tutto ciò che fa sorgere. Mondo e terra sono antagonisti. Come tali contendono una contesa la quale manifesta una modalità della eterna contesa originaria (*Urstreit*) tra *Lichtung* e nascondimento. Questa contesa s'instaura,

⁷⁰¹ Cfr. Becker, Oskar, *Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken*, cit., pp. 149-150, tr. it. mia.

⁷⁰² Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. Main, 2003, pp. 1-74., tr. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 5-89.

si stanza nell'opera, in un essente, quindi, che sorge solo nella contenzione della contesa della verità stessa. L'opera d'arte viene così in luce come quell'essente straordinario – essendo irriducibile all'essente abituale – capace di custodire e di salvaguardare in modo unico i tratti essenziali dell'accadimento della verità.

Per Heidegger, il tempio greco prosegue per così dire la forza formatrice della natura: le pietre possono fungere da colonne portanti, i metalli vengono a risplendere, i colori vengono a rilucere. L'opera tempio compagina l'unità di quelle rotte e relazioni aperte, in cui un popolo storico attinge al proprio destino, al proprio mondo storico lasciando presenziare il Dio in questo recinto sacro. L'arte mette in opera quella verità in cui le rotte sono dischiuse per la vita di una comunità storica.⁷⁰³ L'opera d'arte insomma è innanzitutto l'opera di un determinato popolo storico. L'arte è l'accadimento storico per eccellenza.

Non è certo questo il luogo appropriato per rendere giustizia al saggio heideggeriano, assai complesso e fecondo, che per giunta assume un ruolo decisivo nel suo pensiero, visto che si preannuncia qui in certo qual modo quel pensiero verso ciò che più tardi sarà chiamato *Ereignis*, quel concetto-chiave che coglie l'originaria coappartenenza, il reciproco “essere traspropriato ed appropriato” (*übereignet sein*), di uomo ed essere. È quindi facile capire che Heidegger compie qui un netto superamento della prospettiva dell'analitica esistenziale di *Essere e tempo*.

Becker ha preso naturalmente atto di questo saggio heideggeriano. Ciò emerge chiaramente da una nota aggiunta al suo saggio filosofico *Para-esistenza. Dasein e Dawesen umano (Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen)* del 1943, in cui egli ammette difatti che l'entrata in gioco del concetto della terra (l'essenzialmente occludentesi), che Heidegger affianca al mondo aprentesi, indica in un certo senso un distacco, un superamento della prospettiva analitico-esistenziale congegnata in *Essere e tempo*.⁷⁰⁴ Tuttavia – e ciò può

⁷⁰³ Cfr. *ivi*, p. 28, tr. it. p. 35.

⁷⁰⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Para-Existenz: Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., nota 2, pp. 92-93. A differenza di Becker il cui pensiero filosofico si sviluppa, si può dire, in modo lineare, la filosofia heideggeriana è contrassegnata, come ben sappiamo, da (almeno) una “svolta” (*Kehre*) decisiva (è importante sottolineare che il concetto della svolta non sia assolutamente da intendere come una rottura, bensì come un cambio di prospettiva): che si compie – in maniera più evidente – nello scritto *Dell'essenza della verità* del 1930. Heidegger giunge qui a pensare per la prima volta il rapporto autentico di uomo e essere oltrepassando in questo modo l'analitica esistenziale di *Essere e tempo* del 1927. È un fatto da non trascurare che la storia della composizione di tale saggio – Heidegger infatti inizia a riflettere sull'origine dell'opera d'arte già nel 1931/32 – si colloca negli anni di questa svolta. Heidegger fu in genere estremamente critico nei confronti dei propri scritti, in particolar modo nei confronti del saggio su *L'origine dell'opera d'arte*. Perché mai Heidegger sarebbe arrivato ad aggiungerci più tardi dei chiarimenti e commenti, (postfazione, aggiunte, note), se l'avesse considerato un'opera di pensiero finita e completa? Le note che molto probabilmente risalgono al periodo 1960-1976 si rivelano infatti come vere e proprie correzioni. Esse segnalano per così dire un netto distacco dalla posizione del 1936. Tale critica si

rilevarsi un punto problematico – Becker non si occupa nel dettaglio delle nuove implicazioni della filosofia heideggeriana. Comunque sia, egli si rivolge chiaramente contro un'interpretazione meramente ermeneutico-esistenziale dell'arte che è incapace di riconoscere la problematica iperontologica dell'estetico. Il bersaglio principale della sua critica rappresenta, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, l'interpretazione ermeneutica del progetto estetico heideggeriano che Gadamer presenta nella prima parte del suo libro *Verità e metodo (Wahrheit und Methode)*.

Becker si è domandato se oltre alle questioni matematiche ed estetiche anche altri ambiti problematici (condizionati storicamente) come quello della morale o del diritto, possano essere indagati in base ad un approccio bipolare ermeneutico-mantico. Non esiste forse una legge morale impermutabile o qualcosa come un diritto della natura (*Naturrecht*)? Contiene la filosofia, nonostante la sua storicità costitutiva, una *filosofia perennis* in se? Sebbene Becker non esamini da più vicino tali questioni concrete, egli cerca tuttavia di elaborare il suo genuino approccio filosofico nel saggio *Para-esistenza. Dasein e Dawesen umano (Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen)* e nello scritto *Problemi fondamentali del pensiero esistenziale (Grundprobleme existenzialen Denkens)*, laddove sono innanzitutto questioni e osservazioni di natura antropologica, psicologica e non per ultimo estetica che determinano la sua riflessione filosofica sull'antagonismo fondamentale tra *Dasein* e *Dawesen*, tra *Sein* e *Wesen*, tra spirito e natura, a cui vogliamo rivolgere ora la nostra attenzione.

3 Pensare il *Dawesen*

3.1 L'origine della filosofia: disincanto (Ernüchterung) e ritorno (Rückkehr)

Qual è in genere l'origine della filosofia? Quando e dove prende avvio e qual è il suo oggetto? Verso quale filosofia? Ecco gli interrogativi con i quali i Becker apre il suo scritto *Problemi fondamentali del pensiero esistenziale*.

concretizza poi nei suoi appunti su Paul Klee (stesi probabilmente solo dopo il 1956), dove Heidegger accentua proprio l'insufficienza della prospettiva storica, della base storica del saggio, vale a dire delle categorie portanti di mondo e terra. (Cfr. Seubold, Günter, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen in Heidegger Studies*, Volume 9, 1993 e dallo stesso autore *als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst.*) Tuttavia, quando Heidegger sottopone i suoi scritti precedenti ad una revisione critica ciò non indica affatto un rigetto, ciò non esprime insomma un loro abbandono totale, proprio perché ogni testimonianza costituisce un "segnavia" (*Wegmarke*), uno stadio necessario nel suo cammino di pensiero, che come tale mantiene la sua validità, la sua fecondità. Proprio in quanto stadio occorre anche una rivalutazione critica delle questioni ivi trattate.

Platone e Aristotele esperimentarono, così Becker, il fermarsi di fronte ad un'aporia che si oppone al pensiero come il motivo determinante che fece nascere il filosofare. Certo, "filosofia" significa nell'epoca più antica amore e desiderio per la sapienza, ma già presto sorge la domanda assillante del fondamento, dell'origine delle cose: non il semplice "che" (*daß*), bensì proprio il "perché" (*warum*) le cose sono, giunge in primo piano. Si tratta, quindi, si potrebbe dire, dell'ambizione di accedere ad una specie di sapere *oggettivo* (*sachlich*), non solo di ciò che è strabiliante (come p. es. le più o meno occulte regolarità dei corpi celesti), ma in generale della vita: "Felicità e giustizia, infelicità e ingiustizia non si corrispondono sempre; qui è dato un adito più originario per almanaccare sulla divinità, sul mondo e sull'uomo".⁷⁰⁵ Ma sono queste prime riflessioni sull'uomo, sulla sua essenza e sul suo destino davvero già filosofia? Cosa le distingue precisamente dal mito, il cui tema prediletto è notoriamente l'origine del mondo? Non si rivela il mito in certo qual modo un antesignano (almeno in alcune sue forme) della filosofia? In effetti, all'inizio, filosofia e mito sono assai vicini l'una all'altro riguardo al contenuto. Non solo Talete riconosce nell'acqua l'origine di tutte le cose, anche Omero racconta nell'*Odissea* che tutto è scaturito dalle divinità equoree Oceano e Teti. Secondo la *Teogonia* di Esiodo tutti i lignaggi degli déi originano dal caos (o più propriamente dall'abisso incolmabile). E ancora Anassimandro vede emergere il mondo dall'*ápeiron*, dall'infinito, illimitato (dai suoi successori considerato appunto come compagine caotica), laddove in fine pure si dilegua. Riguardo al contenuto non sembra quindi sussistere nessuna differenza decisiva tra mito e filosofia. E tuttavia, con la filosofia della natura più antica, quella ionica, prese avvio un nuovo modo di pensare: mentre il mito descrive il processo di come una cosa emerge dall'altra in modo magico, nella filosofia nascente si tratta in un certo senso già dell'ambizione di accedere ad un sapere oggettivo, disincantato, sobrio. Se così stanno le cose, pare dunque legittimo dire che la storia della filosofia occidentale ebbe inizio nella Ionia antica nel periodo arcaico (circa VI secolo a.C.), quando l'ambito della vita quotidiana diventa discutibile e problematico, quando il mito viene oltrepassato in quanto non soddisfa il bisogno emergente di una spiegazione (conoscenza) del mondo sobria e razionale. Questa prima filosofia è quindi caratterizzata dal "disincanto" (*Ernüchterung*), da un diniego rispetto agli déi, ai demoni, alla magia.⁷⁰⁶ A ben vedere infatti

⁷⁰⁵ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 10, (tutti i passi citati in seguito da questo libro sono tradotti dall'autrice).

⁷⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 13.

scorgiamo una specie di “positivismo antico” (*antiker Positivismus*)⁷⁰⁷ già in Anassimandro, che poi prosegue nel pensiero di Anassimene, Eraclito, dei Pitagorici, Anassagora e Democrito, degli empirici, esso è presente naturalmente in Aristotele e perdura fino al positivismo odierno.

Ma è tutto qua? Lo sviluppo della filosofia occidentale si rivela davvero imperturbabilmente lineare fino a giungere ai giorni nostri, dove la filosofia può sembrare perfino superflua essendosi dissolta nella pluralità delle singole scienze esatte? O esiste forse accanto al “disincanto” anche un altro lato, un lato magari meno visibile, meno evidente, ma altrettanto decisivo?

Al tempo stesso infatti la filosofia pare muoversi, così osserva Becker, in una direzione opposta, e cioè indietro, proprio verso la sua origine mitica. Quella direzione segnala per così dire un “ritorno” (*Rückkehr*), un ritorno al vecchio, una ripresa del perduto. Esempio si rivela in questo contesto la filosofia platonica in cui non solo il mito assume un significato assai particolare, ma anche il concetto del Dio come l’uno supremo che viene equiparato all’idea del bene, del bello. Tuttavia, il fenomeno del ritorno all’origine non caratterizza soltanto la filosofia platonica, ma continua a sussistere anche nel pensiero dei suoi successori: mentre Plotino tematizza in seguito perfino esplicitamente il “ritorno in patria”, il suo tardo erede Schelling parla dell’“Odissea dello spirito”. Ulisse ritorna dalla grotta arcana di Calipso, ‘colei che cela’ (*der Verbergerin*), alla luce, egli riceve da Ermes il dono ‘ermetico’ o ‘ermeneutico’, vale a dire la capacità dell’interpretazione (*Auslegung*) e della profezia (*Deutung*) del mondo apparente, tramite cui egli ritorna alla sua origine (al suo fondamento), dalla quale era un tempo partito.⁷⁰⁸ Si tratta insomma della medesima situazione che Platone descrive nel mito della caverna (all’inizio del settimo libro de *La Repubblica*), quando i prigionieri incatenati vengono liberati e condotti fuori dalla caverna alla luce. L’uscita dalla caverna indica, in entrambi i casi, il ritorno all’origine. Ed ecco che emerge il legame peculiare della questione dell’esordio, dell’origine con la questione della verità. Becker si riferisce ovviamente al concetto greco della ἀ-λήθεια, vale a dire alla nota interpretazione che ne ha dato Heidegger: il termine ἀ-λήθεια (composto cioè dall’ἀ *privativum* e λήθε che significa non-nascondimento [*Unverborgenheit*], non-oblio – si pensi al fiume *Lete*, il fiume dell’oblio nell’oltreoombra). La verità è data dunque attraverso la negazione, il rifiuto del nascondimento, dell’oblio. In altre parole: vero è ciò che è ri-s-coperto (*wieder-ent-deckt*),

⁷⁰⁷ Cfr. *ibid.*

⁷⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 14, 17.

dis-chiuso (*auf-geschlossen*) di nuovo; la verità significa il ritorno dal nascondimento, dall'oblio (dalla non-verità) all'origine.

Inoltre Becker avverte il sorgere di una nuova problematica, ossia la problematica antropologica, la quale testimonia a sua volta la duplicità delle prospettive appena presentate. Così, la direzione del “disincanto” conduce all’“Illuminismo” (*Aufklärung*) – come esso si realizzò storicamente nella sofistica greca i cui rappresentanti non s’interessarono più tanto della cosmologia, non chiesero insomma dell’origine (*arché*) di tutte le cose, bensì dedicarono le loro indagini alla vita umana, a questioni di natura morale o politica. A che cosa è riducibile il valore delle norme? Come valgono? Si tratta di tesi poste o sono dedotte dalla natura? Del resto s’impone presto la domanda se l’uomo sia la misura di tutte le cose, e cioè proprio quando la concezione arcaica del mondo secondo la quale l’uomo è armonicamente immesso nell’ordine cosmica, “portato” dal vibrare ritmico ed infinito del cosmo, inizia a vacillare.

Dall’altro canto, così Becker, la prospettiva del “ritorno all’origine” solleva (p. es. in Platone) la questione dell’essere (*Sein*) e dell’essenza (*Wesen*) dell’uomo, della collocazione dell’uomo nello spazio intermedio tra Dio e animale, della stratificazione dell’anima, del modo in cui l’uomo è rapportato al suo mondo, quando *trascende* la sua sfera dell’abituale.⁷⁰⁹

“Disincanto” e “ritorno”: si tratta in fondo delle medesime tendenze, delle medesime direzioni che a ben vedere abbiamo già incontrato nel secondo capitolo di questo lavoro dedicato alla concezione beckeriana dell’*Esistenza matematica*: lì infatti Becker intravede e approfondisce l’antagonismo tra una “matematica umana” (tendenza critica) sulla scorta di Aristotele e Kant, e una “matematica simbolica” (tendenza mistica) sulla scia di Platone e Leibniz.

Dove inizia quindi la filosofia?

Essa inizia, secondo Becker, nella profondità dell’esperienza, nel domandare radicale. Allora si fa presente la volontà di conoscere ciò che è incondizionato, di risalire alla radice a partire da una situazione necessariamente condizionata. Il traguardo è allora un’indagine senza pregiudizi. Come però raggiungere la libertà da ogni pregiudizio nel qui e ora, dato che siamo adulti consapevoli, appartenenti ad un mondo storico che abbiamo conosciuto mano a mano, che ci è venuto proprio solo nel corso della nostra vita? Tornare alla vera origine della filosofia è in effetti possibile unicamente tramite il metodo della “riduzione”, o meglio

⁷⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 15.

“distruzione” delle opinioni preconcepite. Husserl vide la soluzione del problema, com’è noto, nella mera sospensione del giudizio (*epoché*). Tuttavia rimane discutibile se ciò sia veramente sufficiente. Il problema sta nel fatto che i pregiudizi non si nascondono soltanto in frasi o proposizioni espresse; i pregiudizi più fatali sono infatti nascosti a noi stessi, si rivela cioè quanto sia impossibile risalire ad essi. Se lo scopo è quello di realizzare una dissoluzione graduale (nel senso di Heidegger) di tutti i pregiudizi, c’è allora bisogno di una faticosa autoriflessione e di un’osservazione vigile della vita dello “spirito oggettivo” dei vari ambiti culturali.

Secondo Becker non soltanto la questione della verità, bensì, come è stato appena accennato, anche la questione dell’essere, e quella della *Haltung* (attitudine, habitus, atteggiamento,...) etica, come pure la questione dell’essenza (*Wesens*) che ruota in fin dei conti intorno alla nozione della figura (*Gestalt*), sono intrecciate intimamente con la questione dell’origine. Giacché avvicinarsi ad una questione fondamentale significa necessariamente esplorarla nella sua originarietà (*Ursprünglichkeit*). Pare quindi che il tema dell’origine accomuni in modo peculiare le suddette questioni che Becker ha denominato non casualmente come “problemi fondamentali del pensiero esistenziale”. Sono quei problemi insomma ai quali l’uomo non può sfuggire quando s’interroga sull’essenza del suo essere.

3. 2 *Essere e esistenza*

È facile capire che la domanda che chiede dell’essenza dell’essere umano conduce direttamente nell’ambito problematico dell’esistenza. Che cos’è che contrassegna l’esistenza umana, si domanda Becker? Qual è il senso del esserci nel mondo? La dottrina filosofica dell’uomo, la dottrina antropologica, nell’accezione metafisica, è infatti inevitabilmente legata all’esserci dell’uomo: ogni domandare sull’uomo sembra riguardare in fondo il suo essere, quindi il suo esserci (*Dasein*).⁷¹⁰ Non stupisce perciò che la dottrina dell’uomo assuma persino una posizione chiave nel quadro generale della filosofia, sebbene la filosofia stessa oggi non paia più essere determinata esclusivamente dal conoscere, bensì dalla vita nella sua totalità: ma sono vita ed esistenza veramente la stessa cosa?

La questione dell’esistenza è per Becker in un certo modo il punto in cui l’essenza dell’essere e l’essenza dell’uomo vengono ad intrecciarsi intimamente. Solo dal punto di vista

⁷¹⁰ Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 68.

dell'esistenza umana, dell'esserci storico, può nascere l'ontologia come dottrina dell'essere, solo per l'uomo la questione dell'essere è in genere sensata, giacché in quanto egli ex-siste, è fuoriuscito dall'essente che lo circonda nella *Lichtung* dell'essere. Solo l'uomo ha una comprensione dell'essere (*Seinsverständnis*). Né Dio né animale, bensì solo l'uomo esiste in questo senso. Che cos'è però l'essere? Parmenide viene comunemente considerato lo scopritore dell'essere, proprio perché mise per primo a tema l'esperienza dell'essere (*Seinserfahrung*). Egli riconobbe allora che ogni pensare, ogni afferramento da parte dello spirito, implica già che esso è (come ciò che è afferrato [*als das Erfaßte*]) in qualche modo.⁷¹¹ In altre parole: quando si pensa qualcosa, ciò che viene pensato è necessariamente. In quel senso pensiero ed essere si corrispondono. L'essente – e cioè ogni essente – non può che essere, proprio perché il suo non-essere è impensabile. Si solleva così, sebbene ancora non esplicitamente, il problema della trascendenza del mondo del divenire (il quale per Parmenide non è altro che apparenza [*Schein*], quindi non esistente, non-essente), che Heidegger designerà più tardi la “differenza ontologica”; non la quiddità dell'essente, ma il fatto “che” (*daß*) le cose sono, quindi l'essere dell'essente nella sua interezza, diventa discutibile. Il pensiero della trascendenza avrà in seguito, com'è ben noto, varie interpretazioni: la trascendenza dell'essente, del mondo che ci si presenta non rinvia necessariamente ad un al di là, ma può essere colta al modo stesso nel al di qua dell'esperienza umana: non solo un oltrepassamento di confini esterni che comporta un chiaro allontanamento dall'ambito esistenziale dell'esserci è dunque in questione, bensì altrettanto e innanzitutto ciò che rende in genere possibile mondo e uomo, il mondo degli uomini (storico) e gli uomini che in esso abitano.⁷¹² Non è dunque in gioco soltanto il trascendente, ma allo stesso tempo il trascendentale.

Si rivela del resto praticamente impossibile, osserva Becker, sfuggire alla questione metafisico-ontologica della trascendenza, finanche per coloro che respingono il concetto “essere”, conferendo frattanto alla “vita”, allo “spirito” o in generale ad un’ “agilità infinita” il ruolo centrale. Basta pensare alla filosofia della vita di Nietzsche il quale, intento a combattere il platonismo cristiano, vale a dire l'idealismo tedesco, finisce – senza accorgersene – a esaltare comunque un *ens transcendens*. Il suo pensiero rimane pur tuttavia un pensiero trascendentale.

⁷¹¹ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 67.

⁷¹² Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 68.

C'è comunque ancora un lato della questione dell'essere a cui dobbiamo rivolgere la nostra attenzione: si tratta del problema del vero (reale) essere, ossia della differenza tra essere (*Sein*) e parvenza (*Schein*) – da non confondere assolutamente con la differenza ontologica tra essere (*Sein*) e essente (*Seiendem*) formulata da Heidegger. Si possono distinguere di conseguenza le cose veramente (realmente) essenti dalle cose che solo appaiono, cioè le cose afferrabili attraverso il *logos* da quelle accessibili tramite i sensi (*áisthesis*). Che cos'è però in genere il vero essere (*da wahrhafte Sein*)? Anche in questo caso la storia della filosofia presenta una varietà di risposte: mentre Platone lo intravide nelle idee (quindi in un qualcosa di non-materiale), Leibniz lo colse come monade, Hegel come spirito assoluto, Schopenhauer lo afferrò come volontà, ecc.. L'essere è quindi più originario delle cose apparenti, esso è la loro origine (*Ursprung*), la loro causa (*Ur-sache*). L'essere pare precedere la parvenza (allo stesso modo in cui la luce precede l'ombra). Se così stanno le cose è legittimo affermare: laddove c'è parvenza c'è necessariamente anche essere. L'essere emerge pertanto come il fondamento della parvenza.

Benché si tratti di una concezione piuttosto diffusa e comunemente condivisa, ciò non significa ancora che essa colga il problema nel suo complesso. Che cosa ci rende in fondo così certi che l'essere è più originario delle apparenze, dei fenomeni?

Non è forse ciò che appare in quanto tale (*das Erscheinende als solches*), ciò che si manifesta immediatamente ai sensi (*áisthesis*) il 'fenomeno in sé', il fatto decisivo, quindi, l'originario? Non è tutto ciò che viene cercato dietro a esso pura illusione, un essere inventato (*erfundenes Sein*)?⁷¹³

Becker rimanda in questo contesto alla famosa massima di Goethe: “Soprattutto non si stia a cercare dietro ai fenomeni: essi stessi sono la dottrina”.⁷¹⁴ Non potrebbe essere insomma che proprio il “puro fenomeno”, quel “fenomeno originario” (*Urphänomen*) che in Goethe sta assai vicino all'idea – non nel senso di Schelling, che concepì l'idea sulla scorta di Kant come fenomeno puro insito nel concetto della ragione, bensì come struttura fondamentale, come principio presente, ossia immediatamente accessibile nelle cose apparenti stesse – emerga come ciò che è autenticamente originario?

⁷¹³ Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 18.

⁷¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang v., *Maximen n. 565 e n. 575* in, *Maximen und Reflexionen*, Dt. Taschenbuchverlag, München, 2006, tr. it. a cura di S. Giametta, *Massima n. 565 e n. 575* in, *Massime e riflessioni*, Rizzoli Milano, 1992, pp. 118, 119.

È facile capire che tale pretesa di originarietà del fenomeno puro (originario) deve fare i conti con l'obiezione evidente che non ogni fenomeno, ogni apparenza che incontriamo, possiede per forza lo status di "puro fenomeno". Esso deve essere piuttosto scoperto, intravisto nella pienezza opprimente e confondente delle apparenze mutevoli. E ciò implica infine che il modo di apparire del fenomeno originale che assomiglia all'idea supera in qualche modo l'apparire dei fenomeni comuni, comporta quindi una specie di divisione dei fenomeni.

Pare dunque che nella filosofia occidentale il ruolo principale spetti all'essere (al vero essere). Abbiamo avuto modo di vedere come la questione dell'essere per lo più sia legata necessariamente all'esserci (storico), proprio in quanto sorge solo nell'orizzonte dell'esistenza umana; essa è quindi necessariamente il punto di partenza di ogni pensare; soltanto per l'uomo la questione dell'essere è dotata di senso. Essere e esserci si coappartengono; la questione dell'essere è inseparabile dalla questione dell'esistenza. Quali risultati possiamo trarre infine da queste osservazioni? L'essenza dell'uomo si esaurisce veramente nell'ambito problematico dell'esistenza? L'uomo è veramente soltanto esserci (*Dasein*)? Benché le riflessioni appena presentate sembrino escludere un qualsiasi oltrepassamento dell'orizzonte storico-esistenziale, i fenomeni originari (*Urphänomene*) promettono il contrario.

3.3 Due fenomeni originari: *esperire* (Erfahren) e *incontrare* (Begegnen)

Il fatto che la dottrina dell'uomo fosse orientata in passato prevalentemente sull'esistenza dell'esserci non implica affatto che in essa si risolva effettivamente la questione dell'essenza dell'uomo. Poiché, così Becker, "l'uomo non è soltanto *daseiend* (essenteci), bensì anche *dawesend* (presenziantesi)"⁷¹⁵. L'uomo non esiste solo storicamente, ma è presente anche fisicamente, in carne e ossa (*leibhaft*) nella presenza immediata. Naturalmente non è qui in questione una contrapposizione in senso cartesiano di uno spirito pensante (*res cogitans*) e un corpo esteso (*res extensa*). Si tratta piuttosto di confrontare tra di loro l'"esperire psichico-spirituale" (*seelisch-geistiges Erfahren*) e l'"incontrare in carne e ossa" (*leibhaftes Begegnen*), che Becker concepisce appunto goethenamente come fenomeni originari (*Urphänomene*).⁷¹⁶

Come però cogliere la loro differenza fondamentale?

È opportuno in questo contesto ritornare alla struttura dell'*Erlebnis* estetico che si delinea soprattutto nel secondo saggio estetico di Becker, pubblicato per la prima volta nel 1958 nella

⁷¹⁵ Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 81; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 69.

⁷¹⁶ Cfr. ibidem.

Rothacker-Festschrift. Qui infatti Becker coglie l'*Erlebnis* estetico, individuando nell'esperire (*Erfahren*) e incontrare (*Begegnen*) le due modalità polarmente contrapposte dell'*Erleben*. L'*Erfahren* è un *Erleben* che è strettamente legato alla storicità dell'esperienza, dell'oggetto dell'*Erleben*. Un esempio tratto dal mondo dell'arte riesce a chiarire il concetto: così,

[...] noi esperiamo (*erfahren*) commossi la persona 'storica' di Rembrandt nei suoi ultimi autoritratti – in cui egli ancora a malapena ci viene incontro in carne e ossa (*leibhaftig begegnet*).⁷¹⁷

Pare quindi che l'aspetto fisico retroceda quasi completamente di fronte alla storicità dello spirito. Si tratta insomma di una modalità dell'*Erleben* che si svolge soltanto all'interno della sfera dello spirito storico, delle condizioni determinate storicamente, cioè di un *Erleben* accessibile soltanto ad un'ermeneutica storica.

Il *Begegnen* dal canto suo è da comprendere come un farsi incontro a noi dell'oggetto dell'*Erleben* che non è affatto assoggettato alle categorie del sapere storico, che anzi sottraendosi ad esse si impone nella sua immediata fisicità. Ancora una volta Becker si richiama a delle opere d'arte concrete per esemplificare questo stato di cose:

Dall'altra parte ci viene incontro (*uns begegnet*) nella sua travolgente, quasi incalzante fisicità (*Leibhaftigkeit*) un giovanetto in una statua greca dello stile "acerbo" intorno al 500 a. C., oppure una kore dell'acropoli della stessa epoca. Non possiamo però comprendere dal di dentro nel loro esserci storico gli esseri umani così rappresentati".⁷¹⁸

Ciò che ci viene incontro in concreto è il *Wesen* naturale (*naturhaft*), essenzialmente extra-storico.⁷¹⁹

Mentre l'uomo Rembrandt è esperibile (*erfahrbar*) quasi solo a livello psichico e spirituale nella sua esistenza storica, la statua greca invece ci viene addirittura addosso "in carne e

⁷¹⁷ Idem, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 104.

⁷¹⁸ *Ibid.* Becker indica accanto al *Giovinetto di Kritios* anche la *Kore di Euthydikos*. Entrambe le statue furono trovate sull'acropoli di Atene.

⁷¹⁹ Riguardo al concetto di Becker scrive: "Parliamo infatti al contempo *in concreto* di una creatura (*Wesen*), che ci viene incontro – di una giovane donna, di un bambino, di un demone (tutte figure [*Gestalten*] vicine alla natura) –, come anche *in abstracto* dell'indole (*Wesen*), che è proprio di qualcuno o di qualcosa. Quanto più p. es. un bambino, una 'piccola creatura (*Wesen*), 'para-esiste' (*da west*) e non 'esiste' (*da ist*), tanto più la sua natura (*Wesen*) è identica con se stesso. Il bambino mostra la sua natura (*Wesen*) così perfettamente che questo 'presenzia' (*anwest* [*πάρεστιν*]) immediatamente in esso, non essendo quindi più distinguibile da esso. Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., pp. 101-102.

ossa”, ci assedia tramite la sua presenza concedendo a malapena spazio all’esperire psichico-spirituale. Nel primo caso dunque domina chiaramente l’esperire, nel secondo caso l’incontrare. La differenza dei due fenomeni non scaturisce perciò da una loro scissione categorica. Anzi, codesti esempi provenienti dal mondo dell’arte mettono perfino in luce il peculiare legame sussistente tra i due fenomeni: né ciò che viene esperito a livello psichico-spirituale è incorporeo né ciò che incontriamo in carne e ossa è in-animato (*unbeseelt*); né l’uno né l’altro fenomeno si manifestano mai in modo puro, indipendente, nella sfera dell’umano.⁷²⁰

Ora è evidente che per Becker l’esperire coincide con il *Dasein* storico, l’incontrare invece con il *Dawesen* naturale. L’uomo insomma non è mai esclusivamente *Dasein*, bensì allo stesso tempo anche *Dawesen*. Sebbene questo essere naturale nell’uomo sia in un certo senso meno umano del *Dasein*, proprio in quanto la stessa presenza naturale, fisica (*leibhafte*) può competere in fondo anche ad un animale nobile, ad un albero, ad un onda, al vento o alla fiamma, esso appartiene all’uomo nella stessa misura come il *Dasein*. L’essenza dell’uomo è di conseguenza contrassegnata e determinata dalla duplicità di esperire e incontrare. Tuttavia è importante sottolineare che tale duplicità non si limita agli uomini stessi e ai suoi immagini nell’arte, bensì riguarda allo stesso modo ciò che deriva da loro, come il gesto, la parola e perfino l’azione (*Tat*).⁷²¹ Stando così le cose, la dottrina dell’uomo, se vuole essere veramente complessiva, deve occuparsi – in egual misura – di entrambi i fenomeni. Ma ciò presuppone inevitabilmente un ampliamento della prospettiva finora vigente nel pensiero occidentale, ovvero un’apertura nei confronti del *Dawesen* umano: “All’antropologia in quanto scienza fondamentale filosofica deve affiancarsi la cosmologia”.⁷²² Bisogna quindi far trasparire il fenomeno originario del *Dawesen*, la para-esistenza. A questo proposito Becker si riaggancia, come avremo modo di vedere in seguito, alle ricerche antropologiche di quella psicologia del profondo (*Tiefenpsychologie*), che appunto esamina a fondo le tensioni sussistenti tra natura e spirito, tra anima naturale (*naturhafter Seele*) e spirito storico nell’uomo. Le domande fondamentali che guidano tali ricerche sono intanto: che cos’è l’uomo? Qual è la sua posizione peculiare nel mondo? In che modo si contraddistingue la vita effettiva (*wirkliche Leben*) dell’uomo?

⁷²⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 81; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 70.

⁷²¹ Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 70.

⁷²² Cfr. *ibid.*

3. 4 *Inconsio* (Unbewußte) – *extra-storico* (Außergeschichtliche)

3. 4. 1 *Breve Excursus: La Dottrina degli strati* (Schichtenlehre) di Erich Rothacker

Com'è possibile cogliere il *Dawesen*? Indagando il fenomeno dell'arte Becker si è imbattuto, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, nell'antagonismo schellinghiano tra il conscio (*Bewußtem*) e l'inconscio (*Bewußtlosem*), vale a dire tra spirito storico e l'essere naturale dell'uomo, tra esperire psichico-storico e incontrare in carne e ossa. Becker cerca a questo punto di approfondire tale problematica fondamentale richiamandosi alla psicologia del profondo, in specie alla dottrina degli strati (*Schichtenlehre*) di Erich Rothacker, congegnata in *Gi strati della personalità* (*Die Schichten der Persönlichkeit*)⁷²³ nel 1938.⁷²⁴ Che cosa rende la *Dottrina degli strati* un punto di riferimento importante riguardo allo sviluppo del proprio progetto filosofico? Per rispondere a tale domanda si rivela opportuno delinearne brevemente alcuni nodi cruciali.⁷²⁵

Si tratta di una dottrina che mira ad analizzare l'inconscio (irriducibile all'inconscio "classico", freudiano) e il suo rapporto alla coscienza, per risalire alla natura della personalità. Benché Rothacker, riflettendo sulla situazione della psicologia in quegli anni, riconosca esplicitamente la necessità di un approccio complessivo, capace di radunare il materiale assai vasto dei vari campi di ricerca, tanto delle scienze naturali (biologia, fisiologia, psicologia, psicopatologia, psicoterapia) quanto delle scienze dello spirito (filosofia culturale, filosofia esistenziale), per giungere ad una concezione veramente esauriente della vita effettiva, egli ammette i limiti del proprio progetto che è basato prevalentemente sull'analisi di ricerche biologiche e studi condotti nel campo della psicologia dello sviluppo, esso trascura quindi scientemente la prospettiva storico-filosofica.⁷²⁶

L'inconscio (*l'Es*, ovvero la personalità profonda [*Tiefenperson*]), così come lo concepisce lo stesso Rothacker, non abbraccia soltanto l'*Innenleben*, la vita interna (sogni, istinti, desideri, rimozioni, ecc. su cui si concentra la psicoanalisi), bensì anche ed perfino in particolar modo l'*Außenleben*, la vita esterna, cioè un comportamento osservabile e concretamente

⁷²³ Cfr. Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, H. Bouvier u. CO, Bonn, 1952.

⁷²⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 105, Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 72, Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 37.

⁷²⁵ Vedi anche il primo capitolo dell'importante libro *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine, 2008, di Salvatore Tedesco, in specie il primo paragrafo del primo capitolo dedicato appunto all'approccio cultural-antropologico di Erich Rothacker, pp. 18-34.

⁷²⁶ Cfr. Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., p. 2.

descrivibile.⁷²⁷ In quanto Rothacker individua nell'osservazione del comportamento vitale (*lebendiges Verhalten*) e di tutti i movimenti umani in genere il fondamento della *Dottrina degli strati*, si profila in un certo modo il traguardo di elaborare una vera e propria "psicologia dell'espressione" (*Ausdruckspsychologie*)⁷²⁸. La domanda che a questo punto s'impone riguarda l'aspetto metodologico di codesta dottrina: quale processo è alla base del modello di stratificazione da cui dipende la costituzione della personalità complessiva (*Gesamtpersönlichkeit*)? Bisogna innanzitutto tener conto della distinzione che Rothacker opera tra "sviluppo" (*Entwicklung*) e "stratificazione" (*Aufschichtung*).⁷²⁹ Mentre il concetto di sviluppo designa una vera e propria sostituzione di uno stato (*Zustand*) vecchio, inferiore attraverso uno stato nuovo, superiore, la stratificazione implica piuttosto un'integrazione, una copertura:

"Il nuovo sopraggiunge al vecchio, come un secondo piano (*Stockwerk*) e un terzo piano al primo. Il vecchio persiste al di sotto, cioè accanto. [...] Esistono, in seguito a questa copertura, due istanze, certamente intimamente intrecciate, che si fondono in modo molteplice (*vielfach*) nelle loro espressioni motorie: vale a dire la personalità profonda e la personalità corticale".⁷³⁰

Sebbene l'Io agile (*wach*) assuma talvolta una specie di funzione di controllo (*Kontrollfunktion*)⁷³¹, ciò non toglie niente al fatto che una pluralità di centri differenti (e situati in modo differente l'uno all'altro), la cui attività è determinata rispettivamente in base a principi di legalità del tutto autonomi, continua a sussistere. Uno strato (*Schicht*), infatti, così Rothacker, si definisce tramite un proprio *habitus*, proprie leggi di regolazione e propri centri (che possiedono tra l'altro propri organizzazioni temporali). Ogni strato, insomma,

⁷²⁷ Cfr. *ivi*, p. VI.

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ Cfr. *ivi*, p. 4.

⁷³⁰ *Ibid.* Rothacker intanto formula l'obiettivo della *Dottrina degli strati* con le parole seguenti: "La teoria che ingenuamente parla del sentire, pensare, volere ed elenca questi atti – uno accanto all'altro – deve essere completamente trasformata sia sotto l'aspetto ontogenetico (*entwicklungsgeschichtlich*) sia riguardo alla concezione teoretica degli strati (*schichtentheoretisch*). Il comportamento umano, così come si svolge effettivamente (*faktisch*) nella sua totalità (*als Ganzes*), può essere compreso soltanto sulla base di una dottrina ontogenetica degli strati e dei centri della personalità complessiva (*Gesamtpersönlichkeit*). Giacché la personalità profonda, dalla quale origina la vita peculiare del bambino, non è affatto stata trasmutata interamente in una persona corticale; essa non è sostituita tramite questa, bensì sovrapposta (*überlagert*). Tale sovrapposizione avvenne certamente al fine di una feconda interazione degli strati differenti. Però tale interazione non è per questo ancora qualcosa di semplicemente dato, bensì piuttosto un compito, le cui soluzioni più o meno fallite costituiscono il tema della psicopatologia. Questa è una prima tesi: le azioni umane come espressioni della personalità complessa sono comprensibili nella loro peculiarità solo come effusioni di strati di personalità. Solo la dottrina degli strati dell'anima è la chiave per la comprensione del comportamento pratico dell'uomo". (*Ivi*, p. 7, tr. it. mia.)

⁷³¹ *Ivi*, p. 87.

abbraccia un proprio ambito caratteristico, si comporta sotto tanti aspetti come un tutto relativamente finito autoregolantesi e aspirante ad un equilibrio stabile.⁷³² E tuttavia, l'analisi del comportamento vitale dell'uomo adulto – se vuole essere veramente esauriente – deve tener conto del fatto che questo comportamento effettivo non è del tutto riducibile a costanti di natura biologica. Il metodo psicologico, infatti, giunge al proprio limite, quando entra in gioco il lato storico-culturale dell'uomo, lato che rinvia ad un ambito problematico che è addetto in genere agli storici, agli scienziati dell'arte, agli scienziati delle culture, ai filosofi ovvero agli scienziati dello spirito. Il comportamento umano, quindi, non è animato soltanto dall'interno (biologicamente), bensì rivela pure delle “forme di espressione” (*Ausdrucksformen*) regolate da norme la cui sussistenza non è spiegabile psicologicamente. Queste forme, miranti alla realizzazione di evidenti forme atemporali, sono completamente storiche, “storicamente divenute” (*historisch geworden*)⁷³³, come specifica lo stesso Rothacker, sono cioè il risultato di decorsi storici che non possono che apparire contingenti (proprio a causa dell'inspiegabilità psicologica dei loro principi di legalità), rintracciabili perciò solo empiricamente. Si profila qui, a ben vedere, un paradosso temporale – per dire il vero, non del tutto ignoto – risolvibile soltanto sul piano filosofico: la fusione contraddittoria di atemporalità e umanità storica.

Il “divenire storico” di questi “stili di espressione” (*Ausdrucksstile*)⁷³⁴ si rivela però un processo di natura generale, un processo insomma che riguarda di volta in volta tutta la vita concreta dell'anima di un'umanità specifica, a cui nessun uomo può sfuggire. Se l'indagine dei fenomeni concreti ha mostrato che nella vita effettiva tutti i sensi umani s'inseriscono di volta in volta in un certo stile di vita, allora deve essere anche possibile individuare una sorta peculiare di soglie (*Schwellen*) divenute storiche e formatesi storicamente che Rothacker designa appunto “soglie culturali” (*Kulturschwellen*)⁷³⁵. Non è difficile capire che con ciò si dischiude una problematica propriamente estetica, e cioè la questione che riguarda la possibilità di comprendere il modo di vedere concreto di un'epoca storica: si riafferma insomma l'idea di individuare una “storia della visione”, per l'appunto di matrice wölffliniana, vale a dire un'indagine sulle “possibilità ottiche”, un progetto da intendere come uno studio generale delle predisposizioni fisiche della visione che prosegue l'indagine anche

⁷³² Cfr. *ivi*, p. 165.

⁷³³ Cfr. *ivi*, p. 128.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Ivi*, p. 130.

sul piano della vita storica.⁷³⁶ Si ripresenta qui insomma l'unione paradossale di atemporalità e umanità storica.

3. 4. 2 *La dimensione cosciente dell'Es: Innesein*

Dopo questa breve presentazione – lungi dall'essere esaustiva – di alcuni punti centrali della *Dottrina degli strati* torniamo a Becker. Non è difficile capire che Becker parifica l'inconscio (*Unbewußte*) tematizzato nella sua riflessione propriamente estetica con i concetti della psicologia del profondo dell'*Es* e della personalità profonda (*Tiefenperson*), cui ascrive una struttura arcaica, mentre il conscio (*Bewußte*) viene a coincidere con l'*Io* (*Ich*) cosciente, con la personalità corticale (*Kortikalperson*): “L'‘Io’ conscio corrisponde al *Dasein*, l'‘Es’ ‘inconscio’, la così detta personalità profonda al *Dawesen*”.⁷³⁷

Ciò tuttavia non esclude secondo Becker la possibilità di riconoscere un'ulteriore distinzione all'interno dell'ambito conscio e cioè una distinzione tra percezione, cioè un mero ed immediato aver presente, uno stato conscio peculiare (*Bewußtheit*), che Becker coglie con il termine tedesco *Innesein* da un lato, dall'altro invece l'autocoscienza, la piena e desta coscienza – *Selbstbewußtsein* – che appartiene esclusivamente all'*Io*, ovvero l'appercezione dall'altro lato.⁷³⁸ Finora l'antagonismo dei principi fondamentali di *Dasein* e *Dawesen* sembrava corrispondere in certo qual modo all'antagonismo tra conscio e inconscio, tra spirito storico e essere naturale. S'impone a questo punto ovviamente la domanda decisiva: in che modo si ripercuote la distinzione tra *Innesein* e *Selbstbewußtsein* nell'ambito conscio sulla concezione di *Dasein* e *Dawesen*? Come bisogna interpretare tale distinzione?

Mentre l'appercepire (che intende il processo mediato in cui qualcosa giunge alla coscienza), ovvero l'esperire consapevole (*Selbstbewußtsein*), rappresenta indubbiamente il tratto costitutivo del *Dasein*, l'*Innesein*, il peculiare stato di coscienza di carattere arcaico, alla dimensione dell'*Es*, quindi al *Dawesen*.⁷³⁹ All'*Es* insomma vengono incontro le cose immediatamente (per Becker infatti *Begegnen* e *Innesein* sono uno)⁷⁴⁰. Gli è proprio il mondo degli immagini. L'*Io* dal canto suo – e solo l'*Io* – ha la capacità di esperire (*erfahren*), cioè di agire, apprendere e soffrire consciamente.

⁷³⁶ Cfr. *ivi*, p. 63, p. 130.

⁷³⁷ Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 80.

⁷³⁸ Cfr. *ibid.*, Rothacker frattanto opera una distinzione più sofisticata (tripartita) tra percezione nel senso di una coscienza oggettuale, l'appercezione dell'*io* autocosciente, desto, l'*Innesein* inteso come *Bewußtheit* immediata emotiva, I cfr. anche Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., pp. 8-9, pp. 78-80 e pp. 133-148.

⁷³⁹ Cfr. *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 80.

⁷⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 82, cfr. anche, Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 72.

Bisogna dire a questo punto che Becker, a differenza di Rothacker, non elabora un'ulteriore caratterizzazione dell'*Innesein*. Decisivo si rivela per Becker innanzitutto il fatto che sotto lo strato propriamente storico dell'esserci autocosciente, nel regno della personalità profonda, persiste una forma di coscienza immediata, percettiva, "aistetica" che appunto origina dal mondo delle immagini⁷⁴¹.

3. 4. 3 *Il pre-storico (Vorgeschichtliche) e il sub-storico (Untergeschichtliche)*

È ora l'intenzione di Becker delucidare la questione facendo valere invece della contrapposizione "classica" tra conscio e inconscio, la distinzione fondamentale tra l'ambito storico (*Geschichtliches*) e l'ambito extrastorico (*Außergeschichtliches*). La *Dottrina degli strati (Schichtenlehre)* di Rothacker, e innanzitutto la sua concezione di stratificazione, si rivela a tale riguardo, un punto di riferimento centrale. Qual è allora secondo Becker la struttura peculiare dell'extra-storico? Com'è composto?

Becker adduce in primo luogo due sottogruppi confinanti, il "pre-storico" (*das Vorgeschichtliche*) e il "sub-storico" (*das Untergeschichtliche*) che colgono l'originario, il primitivo, il genuino, l'arcaico, ciò insomma che riguarda tanto l'anima del bambino e la psicologia dei popoli indigeni, quanto ciò che, sottraendosi in certo qual modo allo sviluppo storico-spirituale progressivo, persiste ancora come sottostrato (*Unterschicht*) e può emergere soltanto in certe occasioni, come p. es. nel sogno, nello stato di eccitazione, nell'ebbrezza, nel delirio febbrile o in altre manifestazioni di malattia mentale.⁷⁴² Inoltre Becker parla della sussistenza di certi sottostrati nella struttura sociale – Becker richiama a riguardo gli esempi discutibili dell'anima di massa (*Massenseele*) e della delinquenza (*Verbrechertum*) – che si manifestano soltanto in condizioni estreme, quali guerra, rivoluzione ecc..⁷⁴³ Becker, tuttavia, usa prevalentemente il concetto del sub-storico (intendendo al tempo stesso il pre-storico) in quanto esso fa apparire più nettamente la sua collocazione (differenza di livello) riguardo alla sfera storica.

⁷⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 37.

⁷⁴² La distinzione beckeriana tra pre-storico e sub-storico rivela una certa vicinanza con quella rothackeriana tra lo strato "l'animale in noi" (*das Tier in uns*) e lo strato "il bambino in noi" (*das Kind in uns*). Cfr. a riguardo: Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., p. 11.

⁷⁴³ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 82. Cfr. anche il XII capitolo dell'opera citata rothackeriana intitolato *Il problema della psicologia dei popoli (Das Problem der Völkerpsychologie)*, pp. 126-133. Becker fa tuttavia notare che l'immagine della stratificazione (*Schichtung*), che intende illustrare come il nuovo soprastrato (*Oberschicht*) si aggiunge al vecchio sottostrato (così come si aggiunge un secondo e terzo piano al primo) in modo che il vecchio può permanere sotto o accanto, arriva solo fino ad un certo limite. (cfr. pp. 82-83.)

Tra il sub-storico e la sfera storica, osserva Becker, può sussistere una tensione più o meno forte. Così può accadere che l'inconscio rimosso riemerge dopo aver sbloccato tale rimozione per esprimersi poi p. es. nell'attacco isterico o in alte manifestazioni di aggressività (talvolta anche nel sogno, nell'incubo). Sul piano sociale invece "antichi orrori pagani" (*heidnische Greul*)⁷⁴⁴ possono inquietare la coscienza storica religiosa e provocare contromisure. Non per forza però il sub-storico deve entrare in conflitto con la sfera storica (o detto con Rothacker, con lo "strato dell'io" [*Ichschicht*])⁷⁴⁵: basta pensare al gioco innocente in spiaggia o al gioco rilassato sul campo sportivo degli adulti che può pervadere l'anima con l'*Es* senza comunque compromettere le prestazioni da parte dell'io.⁷⁴⁶ Fenomeni analoghi si possono tuttavia osservare anche a livello sociale, come p. es. il persistere di antichi riti popolari anche in ambiti sociali di alta civiltà.

3. 4. 4 *L'ampliamento costitutivo del Dawesen: il sopra-storico (das Übergeschichtliche) e il suo rapporto con il sub-storico (Untergeschichtliche)*

Oltre il pre-storico e il sub-storico all'ambito dell'extra-storico appartiene anche ciò che Becker chiama il "sopra-storico (*das Übergeschichtliche*), vale a dire il regno dello spirito distaccato (assoluto) e delle 'idee eterne': la matematica con le sue 'verità eterne', l'arte di per sé con le sue opere sovratemporali (*zeitüberlegen*), la legge morale di validità impermutabile, la *philosophia perennis*".⁷⁴⁷ Naturalmente, così Becker, anche questo strato può entrare in una tensione più o meno accentuata di fronte alla coscienza storica, all'Io storico che cerca di imporsi alla dinamica sopra-storica, parlando con Freud, al Super-io (*Über-ich*)⁷⁴⁸. Ecco il motivo per cui la validità assoluta della legge morale può essere messa in questione, le verità matematiche possono essere storicamente relativizzate, le opere d'arte classiche possono

⁷⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 83.

⁷⁴⁵ Cfr. Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., p. 11.

⁷⁴⁶ Cfr. a riguardo le osservazioni di Rothacker sullo strato "il bambino in noi" (*das Kind in uns*) e sullo "strato del gioco" (*Spielschicht*), pp. 41-43, pp. 76-77.

⁷⁴⁷ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 83; *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 73. Nella dottrina degli strati di Rothacker non esiste uno strato o un insieme di strati che corrisponde al concetto beckeriano del "sopra-storico" nel suo complesso. Non è cioè rintracciabile uno altro strato conscio sopra la sfera dell'Io. Tuttavia, nel settimo capitolo del suo libro dedicato alla *persona profonda* "animata" (*die "beseelte" Tiefenperson*) Rothacker tematizza uno strato emotivo esclusivamente umano, "lo strato del mito e della poesia, dell'immagine penetrato dall'anima (*durchseelt*), dell'immaginazione liberata che contempla in modo puro" che richiama almeno una parte della concezione del "sopra-storico" di Becker. (*Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., pp. 74-78)

⁷⁴⁸ È piuttosto evidente che il concetto del "Super-io" che Freud determina originariamente come istanza morale subisce nell'interpretazione di Becker un arricchimento importante. In Rothacker che evita tale concetto invece lo "strato della persona" (*Personenschicht*) pare rilevare una certa vicinanza, almeno parzialmente, al Super-io nell'accezione freudiana. Cfr. Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., pp. 86-93.

essere considerate arretrate, l'esistenza di una *philosophia perennis* può essere negata. Ma non per forza l'Io e il Super-io stanno in un rapporto di tensione, conflittuale. Basta pensare alle opere classiche dei Greci che si trovano nei musei di paesi lontani (di popoli culturalmente evoluti), alla musica eterna di J. S. Bach e Beethoven che viene inscenata e ascoltata anche in altri ambiti culturali con tanta passione e comprensione, al fatto che la medesima matematica pura viene insegnata e studiata nelle differenti culture evolute.⁷⁴⁹

3. 4. 5 Differenza e legame tra sub-storico (Untergeschichtlichem) e sopra-storico (Übergeschichtlichem)

Qual è allora la differenza tra il sub-storico e il sopra-storico e in che cosa coincidono i due concetti? Secondo Becker tale differenza si esprime in primo luogo come una differenza di livello, come opposizione tra “sopra” e “sotto” rispetto allo storico, allo spirito autocosciente, sveglio che si dischiude quindi come punto di riferimento centrale. Mentre il sub-storico appartiene alla sfera inconscia, ovvero sub-conscia (*unter-bewußt*) – è perciò meno conscio (*weniger bewußt*) dello spirito autocosciente storico –, il sopra-storico fa parte della sfera conscia, ma proprio in quanto è situato al di sopra della sfera storica esso si rivela, di conseguenza, più conscio (*bewußter*) dello spirito storico. Ma che significa? Com'è possibile ciò, se sia il sub-storico sia il sopra-storico appartengono all'ambito extra-storico, se essi non sono affatto storici? Becker intravede la soluzione nel ritorno alla terminologia di *Dasein* e *Dawesen*: lo spirito storico autentico è il *Dasein*, il sub-storico e il sopra-storico ossia il sub-conscio (*Unterbewußtsein*) e il sopra-conscio (*Überbewußtsein*) costituiscono le due forme del *Dawesen*. Dato che la prima accezione del *Dawesen*, il sub-conscio non crea particolari difficoltà (esso rappresenta per così dire l'oggetto prediletto della psicologia del profondo), l'attenzione si focalizza ora inevitabilmente sul sopra-conscio. Come coglierlo? Secondo Becker l'espressione “stra-sveglio” (*überwach*) – che a ben vedere abbiamo incontrato già nel capitolo precedente, nell'ambito fenomenico dell'estetico – può segnalare la direzione delle riflessioni seguenti.⁷⁵⁰ Non soltanto l'artista è stra-sveglio nell'attimo in cui gli riesce la visione estetica, cioè nell'attimo in cui compie la sua opera. Allo stesso modo lo è il matematico nell'attimo illuminante in cui scopre una nuova formula; lo è anche il fisico

⁷⁴⁹ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., pp. 83-84; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 74.

⁷⁵⁰ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 84; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 74.

nell'attimo fecondo in cui intuisce nuove relazioni, una nuova struttura matematica nella natura. In tutti questi casi si realizza un superamento della sfera dell'io autocosciente, della sfera del poter-essere deciso, del progetto gettato, dell'orizzonte meramente umano; è raggiunto dunque uno stato peculiare di veglia che non origina dall'aspirare disincantato, sobrio dell'esserci storico, uno stato insomma che coglie, che assilla d'improvviso l'uomo liberandolo dalla "pesantezza" che inevitabilmente accompagna la sua esistenza storica.⁷⁵¹ Allora l'uomo è entrato nell'ambito dello spirito assoluto, delle idee eterne. Nel capitolo precedente questa problematica è stata discussa ampiamente riguardo al fenomeno estetico: l'attimo eterno, in cui il libero favore della natura interviene, in cui l'attività conscia e quella inconscia si compenetrano completamente, è al contempo l'attimo in cui il soggetto estetico accede all'idea (in senso schopenhaueriano), alla *Gestalt*. L'intervento del libero favore della natura innalza in certo qual modo il soggetto estetico al regno delle idee. In quell'attimo esso non esiste storicamente, bensì è puro fenomeno, un avventuriero metafisico tra *Dasein* e *Dawesen*.

Becker cerca ora di caratterizzare la differenza tra sub-conscio (*Unterbewußtsein*) e sopra-conscio (*Überbewußtsein*) in modo seguente:

"Esso si basa sull'opposizione tra oscurità (*Dunkel*) e chiarezza (*Helle*). Noi diciamo spesso di essere 'strasvegli' (*hellwach*), quando ci sentiamo pienamente consci, quindi non subconsci, cioè in qualche modo 'oscurati'. Stra-svegli siamo ora, quando lo stato conscio (*Bewußtheit*) è 'stra-chiaro' (*über-hell*), per così dire sovraesposto alla luce (*überlichtet*). Entrambi i fenomeni, l'oscuramento (e anche l'adombramento [*Beschattung*]) e la sovraesposizione alla luce (*Überlichtung*), ci allontanano dal sé (*Selbst*)".⁷⁵²

Dopo queste osservazioni siamo anche in grado di dare una risposta alla domanda che era rimasta aperta nel capitolo precedente che appunto chiedeva del legame peculiare tra il concetto dell'inconscio (*Bewußtlose*) schellinghiano e lo stato di estrema veglia proprio della visione estetica (della contemplazione dell'idea). È infatti l'intento principale di Becker di accentuare ed evidenziare la contrapposizione tra *Dasein* e *Dawesen*, tra esistenza storica e essere naturale extra-storico. Se Becker si riferisce nel suo approccio estetico all'antagonismo schellinghiano di conscio e inconscio, allora il concetto dell'"in-conscio" abbraccia ciò che sfugge alla coscienza storica, l'altro, il non-storico, l'extra-storico che come ben sappiamo

⁷⁵¹ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 84; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., pp. 74-75.

⁷⁵² Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 75.

non si esaurisce affatto nel sub-storico, ma dovrebbe riguardare altrettanto il sopra-storico.⁷⁵³ Lo stesso discorso vale in fondo anche per il concetto di natura che pare coincidere nell'approccio filosofico beckeriano con l'inconscio.

Il sub-conscio e il sopra-conscio sono dunque accomunati dal fatto che entrambi si sottraggono all'esperire (*Erfahren*) cosciente. Giacché, mentre ciò che viene esperito si differenzia nettamente da colui che esperisce (è per così dire implicito un processo di apprendimento cosciente), sussiste una peculiare equiparazione (identificazione) tra ciò che viene incontrato e colui che lo incontra (nel senso del fenomeno originario identificante dell'incontro [*Begegnung*])⁷⁵⁴. Il conoscere antico (*das altertümliche Erkennen*) si rivela perciò una modalità dell'incontro, non dell'esperienza. Il vecchio detto "il simile è conosciuto attraverso il simile" di Empedocle coglie secondo Becker proprio questo fenomeno originario dell'incontro. A quest'ambito del conoscere appartiene tanto l'imparare primitivo tramite imitazione (bambini), quanto il conoscere metafisico da parte dello spirito assoluto che pensa se stesso in modo che in questo "pensare del pensiero puro" (*Denken des reinen Denkens*) – Becker si richiama qui alla *Metafisica* di Aristotele – colui che pensa e ciò che viene pensato coincidono.⁷⁵⁵ Sia colui che conosce sub-consciamente sia colui che conosce sopra-consciamente si fondono miracolosamente con il conosciuto. Entrambi sono assorbiti totalmente da esso, ma soltanto colui che conosce sub-consciamente è spaesato (*benommen*), mentre colui che contempla sopra-consciamente presenza (*west*) liberamente.⁷⁵⁶ Il sé autocosciente tuttavia rimane pur sempre centrato su di sé ed esiste di per sé.

Abbiamo quindi avuto modo di vedere, come la concezione beckeriana dell'antagonismo tra *Dasein* (storico) e *Dawesen* (sub-storico e sopra-storico) è chiaramente ispirata dal modello di stratificazione proprio dell'approccio antropologico-elementare di Rothacker, sebbene Becker avverti al tempo stesso la sua limitatezza.⁷⁵⁷ Tuttavia, è bisogna sottolinearlo, il suo riferimento alla *Dottrina degli strati* prende le mosse da una prospettiva più propriamente

⁷⁵³ Mentre Becker usa nel suo saggio estetico del 1929 il concetto schellinghiano "inconscio" (*Bewußtlose, Unbewußte*), nel saggio *Para-Existenz* e nel libro *Grundprobleme existenzialen Denkens* (entrambi i testi furono composti negli anni 40) egli parla piuttosto del "sub-conscio" (*Unterbewußtsein*) che equivale univocamente al "sub-storico".

⁷⁵⁴ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 85; *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 75.

⁷⁵⁵ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 86; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 76.

⁷⁵⁶ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 86; Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 76.

⁷⁵⁷ Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 73.

filosofica (la prospettiva insomma che Rothacker ha trascurato consapevolmente). Becker, infatti, non adotta la sofisticata distinzione degli strati che Rothacker elabora, attenendosi innanzitutto a ricerche biologiche e studi del campo della psicologia dello sviluppo. Ciò, insomma che interessa Becker particolarmente è la tensione peculiare tra personalità profonda (regolata da istinti, emozioni, affetti, cioè da dinamiche di provenienza “naturale”) e personalità corticale (l’Io autoconscio, storico), che si ripercuote nel suo approccio filosofico nella contrapposizione fondamentale di *Dawesen* e *Dasein*. Se insomma l’obiettivo principale di Becker è quello di far apparire il *Dawesen*, il lato naturale dell’uomo, che nella storia della filosofia retrocede di volta in volta di fronte al *Dasein*, allora l’analisi dell’espressione della personalità profonda condotta da Rothacker assolve in un certo modo l’esigenza proclamata da Becker di promuovere lo studio sull’uomo, accanto all’antropologia (che Becker intende qui come scienza fondamentale filosofica) anche in una direzione “cosmologica”⁷⁵⁸.

3. 5 *Tra nascita e morte: Dasein e Dawesen come fenomeni temporali*

Analogamente a Heidegger, quando scrisse *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, intravide nella temporalità il senso peculiare dell’esistenza umana, del *Dasein* storico, anche Becker è convinto che soltanto l’approfondimento della questione temporale possa svelare il senso profondo dell’antagonismo di *Dasein* e *Dawesen*. Abbiamo avuto modo di vedere infatti come il paradosso del fenomeno estetico si risolve infine nell’ironia intrinseca dell’attimo eterno in cui la temporalità storica del *Dasein* – l’attimo del futuro essente stato – e della temporalità naturale del *Dawesen* – l’eterno presente – si compenetrano completamente. Mentre il *Dasein* è caratterizzato dall’esistenziale della gettatezza, il *Dawesen* è determinato dal paraesistenziale della portatezza.

Il *Dasein*, in quanto storico, è destinato a morire; la morte si rivela la sua possibilità estrema, esso è fondamentalmente essere per la morte (*Sein zum Tode*) dal momento in cui è gettato nel mondo. Il *Dawesen*, dal canto suo, è immortale; per esso la morte di per sé non ha nessun peso particolare. Solo l’alternarsi ritmico e il continuo equilibrio reciproco tra generazione (*Zeugung*) e morte (*Tod*) insieme costituiscono un vero e proprio fenomeno originario della natura.⁷⁵⁹ Per il *Dasein* invece generazione e nascita (*Geburt*) non sono rilevanti, tranne che per la continuazione temporale degli sviluppi storici che va oltre la durata di vita del singolo

⁷⁵⁸ Cfr. *ibid.*, p. 70.

⁷⁵⁹ Cfr. *Idem, Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 90.

individuo. La catena delle generazioni infatti è per così dire il sottostrato inosservato, scontato, della storia del mondo. La coscienza storica prende avvio pur sempre da una situazione storica concreta che in qualche modo deve essere assunta, dato che essa s'impone tramite il destino storico all'uomo che non è padrone della sua origine; egli è fondamentalmente progetto gettato. L'esserci storico precorre di volta in volta un avvenire completamente aperto, oscuro e imprevedibile, è minacciato cioè in ogni attimo della sua esistenza dalla propria fine e tramonta realmente in ogni singolo attimo per poi passare al nuovo. Tale continuo morire e rinascere non è comunque soggetto a nessuna regola. L'uomo è "heroicus ed sine regula", come il Dio di Duns Scotus e Lutero;⁷⁶⁰ egli è individuo, mai pienamente determinabile proprio perché egli è libero all'interno dell'ambito limitato delle sue possibilità fattuali. L'imminenza della decisione – della scelta di soltanto una possibilità – segnala il limite di questa libertà peculiare. A ben vedere si tratta qui del medesimo stato di cose che è emerso in certo qual modo già nel secondo capitolo di questo lavoro dedicato al libro *Esistenza matematica* del 1927. Qui Becker riconosce infatti nella "sequenza libera" (*frei werdende Wahlfolge*) il tipo puro della temporalità storica, dove ogni singola scelta è unica ed è già finita quando la scelta successiva è effettuata. Il divenire della sequenza libera è quindi totalmente aperto, indeterminato; è assolutamente certo per contro che l'atto della scelta si ripete sempre.

Per l'esserci storico la domanda relativa alla provenienza è quindi senza importanza. Ciò può apparire strano considerando il potere che viene ascritto in genere alla tradizione storica. Tuttavia, sebbene un passato glorioso possa ancora essere presente in qualche modo e cioè come esser-già-stato (*Gewesenheit*), la tradizione non costituisce mai una forma di certezza per l'avvenire. Ciò che unicamente conta nella storia è il futuro, l'avvenire, ciò insomma che viene incontro al *Dasein*, che esso deve affrontare di volta in volta *ex novo* senza poter affidarsi alle prestazioni del passato.⁷⁶¹ In tutti questi tratti appena delineati si esprime la gettatezza costitutiva del *Dasein*.

Diversamente stanno le cose riguardo al *Dawesen*, riguardo all'essere naturale dell'uomo. Se la storicità si rivela per il *Dasein* il suo orizzonte più proprio, la natura (oppure il regno dello spirito assoluto) costituisce l'ambiente, il terreno peculiare per il *Dawesen*:

⁷⁶⁰ Cfr. *ibid.*

⁷⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 92.

Qui l'individuo come tale è comunque cancellato, il singolo è soltanto portatore dell'*Eidos*, soggetto alla sua legge cristallina, cioè penetrato da essa necessariamente (*gewaltlos*), [...] portato (*getragen*) così come, a seconda della fede antica, i corpi celesti si muovono liberamente e necessariamente (*in frei wesender und schlichter Notwendigkeit*) nella rotta sicura.⁷⁶²

L'agire istintivo, immediato, che in genere caratterizza l'essere naturale è espressione della portatezza (*Getragenheit*). Non la tradizione storica, bensì gli usi e costumi nazionali (*das Volkstum*), la terra madre, i poteri cosmici, insomma, influiscono sul *Dawesen* umano. Il paraesistenziale della portatezza implica come bene sappiamo la temporalità naturale, la temporalità cosmica, vale a dire l'eterno presente che tuttavia non per questo sta fermo, ma ruota intorno a due momenti peculiari del presente (*Gegenwartsmomente*), intorno al presente ad-veniente (*zukünftige Gegenwart*) e al presente essente stato (*gewesene Gegenwart*), intorno a morte e nascita considerate nel loro alternare ritmico. A differenza della temporalità storica (alla quale appartiene tanto la temporalità autentica quanto quella inautentica, deietta), la temporalità naturale ci s'impone in modo immediato come fenomeno originale. Basta in effetti pensare all'alternarsi delle stagioni, all'avvicinarsi di giorno e notte, al battito del polso, alle rotazioni dei pianeti ecc.. In considerazione di quest'ovvietà Becker effettua un'osservazione critica assai decisiva che riguarda l'analisi heideggeriana del concetto volgare di tempo (che tra l'altro si è delineato già – sebbene non ancora nella stessa nitidezza – nel secondo capitolo di questo lavoro): Becker infatti ritiene unilaterale, non esaustivo, l'approccio heideggeriano quando egli deduce il tempo intramondano (*innerweltlich*) dalla deiezione della temporalità originaria, autentica, del *Dasein*.⁷⁶³ L'unilateralità consiste nel fatto che tale deduzione rivela soltanto una componente della temporalità della quotidianità, e cioè quella storico-esistenziale, ma trascura al tempo stesso l'altro lato del tempo volgare, il lato para-esistenziale. Benché questo lato si sottragga al punto di vista dell'analisi esistenziale, non si può tuttavia negare l'improvviso ed evidente dischiudersi di manifestazioni naturali come il numero (il tempo in quanto tempo contato, numerato) o il ritorno regolare sul quale si basa p. es. la meridiana (*Sonnenuhr*). Ciò che Heidegger, all'avviso di Becker, ignora completamente è dunque il fenomeno originario, per principio indeducibile, della temporalità naturale, del ritmo cosmico. A Becker non pare legittimo

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ *Idem, Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit, p. 87. Becker si riferisce all'analisi della temporalità che Heidegger presenta nei paragrafi 78-81 di *Essere e tempo*.

perciò ridurre la cosiddetta successione degli “ora livellati”, semplicemente presenti, ad un resto frammentario del fenomeno originario dell’attimo dell’ad-venire essente-stato (*dem Augenblick der gewesenen Zukunft*). Essa infatti è da ascrivere altrettanto o innanzitutto al *Dawesen* cui è estraneo ogni forma di inautenticità. Il presenziare del *Dawesen* non può che rivelarsi originario, sebbene questa originarietà si differenzi da quella del *Dasein* autentico in maniera fondamentale.

Analogamente alla temporalità storica anche la temporalità naturale si ripercuote, come abbiamo visto nel secondo capitolo, sul piano formale, sul piano della matematica: è infatti la sequenza regolare (*gesetzmäßige Folge*), in cui ogni membro è costituito in base alla stessa regola, dove la struttura del millesimo membro è prevedibile con la stessa certezza come quella del terzo, a rivelare il suo carattere peculiare.

3. 6 Ripetizione (*Wiederholung*) e ritorno (*Wiederkehr*)

L’antagonismo tra *Dasein* storico e *Dawesen* naturale si articola – sempre sotto l’aspetto temporale – infine nell’opposizione fondamentale tra ripetizione (nel significato etimologico della parola: riandare su ciò che si è fatto, riportare ciò che è stato presente una volta) e ritorno. All’interno dell’ambito storico-esistenziale accade di volta in volta la ri-presentificazione (*Wieder-Heraufholung*) dell’essente-stato (*Gewesenen*) nella memoria, un ri-appropriarsi di ciò che è sfuggito, che è apparentemente perso. In quanto essente-stato però esso è ancora in qualche modo presente (così p. es. il medioevo è ancora presente in qualche modo nello spazio di una chiesa gotica).⁷⁶⁴ Tale riportare nella memoria storica, questo ri-evocare implica necessariamente – ed è questo il punto decisivo – il sapere (*Wissen*) di colui che si ricorda che il ricordato stesso è stato presente una volta. L’essente-stato effettivo è per così dire il presupposto, la condizione necessaria che in genere rende possibile la memoria storica. Da ciò che è stato detto emerge anche chiaramente la differenza costitutiva tra l’esperienza vissuta originaria e il suo ricordo a cui manca “pur sempre il colore vivo di ciò che presenza in carne e ossa (*des leibhaftig Anwesenden*); esso è sempre in qualche modo immagine, mera presentificazione (*Vergegenwärtigung*), mai presenza (*Gegenwart*)”.⁷⁶⁵

Diversamente stanno le cose nell’ambito naturale del *Dawesen* laddove il naturale (*das Naturhafte*) ritorna in modo invariato, nel suo ritmo intrinseco. Ciò mostra in modo più chiaro l’alternarsi ciclico delle stagioni: così “ogni primavera nuova è del tutto presente, fisicamente,

⁷⁶⁴ Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 88.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 89.

mai soltanto un ricordo di una primavera essente stata. Con la stessa freschezza spunta l'erba e fioriscono i fiori, ogni anno".⁷⁶⁶ Evidentemente non si tratta qui degli stessi (*nämlichen*) fiori, non sono insomma gli stessi individui che tornano, ma sono certamente uguali (*gleich*), sono le identiche figure (*Gestalten, eide*). Nell'ambito della natura l'individuo non conta. Conta invece la specie. La *Gestalt*, l'*Eidos* è in questo senso espressione dell'essenza, del *Wesen* e "di conseguenza anche del *Dawesen* dell'uomo, dell'animale, della pianta o del cristallo che (il *Dawesen*) è 'di per sé' indistruttibile".⁷⁶⁷

Bisogna sottolineare a questo punto che tutto ciò che è stato detto riguardo al *Dawesen* naturale (sub-storico) si riferisce in egual misura anche al *Dawesen* dello spirito distaccato, assoluto (sopra-storico) proprio della visione estetica e della illuminazione matematica, visto che gli è proprio la medesima certezza, la semplice necessità e l'eterno presente del naturale: "Così, un fatto matematico è semplicemente necessario, sempre presente, sublime rispetto al flusso del tempo. Altrettanto vero è ciò che si dice del bello: 'beato pare in sé stesso' (*selig scheint es in ihm selbst*, Eduard Mörike)".⁷⁶⁸

3. 7 Essere vero (*Wahrsein*) e presenziare vero (*Wahrwesen*): sapere (*Wissen*) e credere (*Glauben*)

C'è però un ulteriore lato capace di gettare luce sull'antagonismo fondamentale tra *Dasein* e *Dawesen*. Si tratta insomma della questione della verità, di come essa si ripercuota rispettivamente sul *Dasein* e sul *Dawesen*. La verità si esprime infatti in due modi differenti: mentre al *Dasein* appartiene l'essere vero (*Wahrsein*) – un concetto che non pare creare difficoltà particolari – al *Dawesen* è proprio il presenziare vero (*Wahrwesen*) che a differenza dell'essere vero si rivela un concetto sconosciuto, estraneo. In che cosa si distinguono dunque *Wahrsein* e *Wahrwesen*? Com'è si può afferrare il *Wahrwesen*?

Le considerazioni di Becker a riguardo prendono le mosse dal rapporto di tensione tra sapere (*Wissen*) e credere (*Glauben*). A ben vedere la questione si riaggancia alla problematica dell'origine (*Ursprung*), vale a dire ai fenomeni del "disincanto" (*Ernüchterung*) e del "ritorno" (*Rückkehr*) (indagati più su in questo capitolo) che segnalano in certo qual modo le due tendenze, le due direzioni principali che determinano lo svolgimento del pensiero

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ Ivi, p. 93.. Becker cita qui l'ultimo verso della poesia, *Auf eine Lampe* del 1846 di Eduard Mörike.

occidentale. Per rendere tali fenomeni accessibili, è infatti necessario focalizzare lo sguardo sullo sviluppo storico-culturale che l'uomo ha vissuto nel corso del tempo:

Fin quando l'uomo arcaico dimora nell'oscurità accogliente del suo guscio (*Gehäuse*) – che per Becker è un sinonimo della caverna del mito platonico – egli è necessariamente “portato”, condotto;⁷⁶⁹ il suo mondo, questo suo guscio (*Gehäuse*), è di natura cosmica, anzi, è cosmo. Qui egli non conta come individuo, bensì sempre ed esclusivamente come parte identica di una comunità, come un frammento uguale della struttura totale. Nell'ordine cristallino del cosmo la sua vita, il suo *Dawesen*, è indiscutibile (*fraglos*). Tale dominio della portatezza primitiva però cede allorquando l'uomo scopre la chiarezza della luce uscendo dalla caverna: da quel momento egli è gettato fuori nel mondo storico e diventa individuo di una società di individui, diventa cioè *Dasein* storico. La fede appartiene originariamente alla comunità primitiva, arcaica, che comunque continua a persistere, giacché si formano di volta in volta delle nuove comunità di fede (*Glaubensgemeinschaften*). La scienza (*Wissenschaft*) invece è fin dal principio una faccenda del singolo, di colui che vuole conoscere da sé e per sé. La fede è cieca, il sapere è avveduto (*einsichtig*)⁷⁷⁰. Riferito agli strati dell'anima ciò significa: l'“Es” crede, l'“io” sa. La fede si rivela quindi una forza naturale, il sapere invece una capacità conquistata storicamente.⁷⁷¹ La fede è mera necessità, certezza indiscutibile (*fraglos*), non c'è il bisogno di conoscere le cause della cosa in cui crede, il sapere è per principio autonomo, scettico, auto-critico. La fede è una grazia (divina), il sapere una conquista meramente umana. L'immagine o simbolo creduto viene accettato nella sua evidenza, il saputo è sempre in questione, ha cioè bisogno di essere s-coperto (*ent-deckt*).

Se verità significa, nel senso della ἀ-λήθεια greca, svelatezza (*Entborgenheit*), se cioè l'essere vero emerge come ciò che è s-velato, s-coperto, dis-chiuso, s'impone inevitabilmente la domanda seguente: come può la fede cieca, per natura incapace di scoprire qualcosa, condurre alla verità? Che cos'è la verità della fede, che cos'è il presenziare vero, il *Wahrwesen*?

Secondo Becker la fede non è cieca sotto ogni aspetto; anch'essa possiede una forza illuminante, s-vela, dis-chiude in modo peculiare. Essa è cieca in quanto le manca la comprensione (*Einsicht*), in quanto non conosce il fondamento originario (*Ur-sache*) della verità. La fede non motiva (*begründet*) niente.⁷⁷² Ciò tuttavia non esclude affatto che

⁷⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁷⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 35.

⁷⁷¹ Cfr. *Idem*, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 83.

⁷⁷² Cfr. *Idem*, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 37.

l'immagine intravista dalla fede possa essere chiara, perfino stra-chiara. Per lo spirito assoluto, infatti, per il sopra-storico la trasparenza cristallina del *Wahrwesen* può sembrare senz'altro plausibile. Ma anche il sub-storico, ciò che è naturale nell'uomo è retto e aperto. A tale proposito Becker osserva:

L'Es credente vive nel 'mondo delle immagini', esso ha unicamente percezioni, che non sono accompagnate da un 'cogito' (*ich denke*). Il tacere del logos eternamente sveglio, pensante, l'arrestarsi della mobilità infinita dello spirito contrassegna la fede sopra la quale giace la quiete profonda dell'indiscutibilità e del *Wahrwesen* in essa (nella quiete) presente, da cui però può scaturire una volontà assai potente. Tutti i grandi personaggi di volontà (*Willensmenschen*) della storia erano dei grandi credenti (*große Gläubige*).⁷⁷³

L'Es dipende immancabilmente dall'immediatezza dell'*aisthēsis*, è, quindi, completamente sensibile-intuitivo. Per quanto la fede possa rivelarsi la fonte di un agire deciso, dischiuso, essa si fonda pur sempre su questa quiete stabile e ferma. La verità della fede, il *Wahrwesen* significa quindi la chiarezza (o svelatezza) della "visione" (*Gesicht*)⁷⁷⁴ indiscutibile ed è come tale una forma della ἀ-λήθεια. Certamente il *Wahrwesen* non è svelatezza in senso vero e proprio, giacché essa è priva della dialettica che il gioco della doppia negazione comporta. No, il *Wahrwesen* non implica un nascondimento preliminare che deve essere rescisso, non si tratta insomma del ripristino della visibilità, dato che la visione indiscutibile del credente è espressione di una visibilità originaria, illibata, positiva, che mai è stata in questione. Vera fede è candida, immediata. Vero sapere è critico, sobrio, mediato (ermeneutico).

3. 8 *La pretesa dell'equiparazione metafisica di ontologia e paraontologia: trascendenza e paratrascendenza*

Essere uomo in quanto esserci storico significa ex-sistere, fuoriuscire (*heraustreten*) nella *Lichtung* dell'essere; o detto in altre parole: l'esserci è nel mondo in quanto trascende in qualche modo le cose del mondo. Grazie a questa capacità di trascendimento, grazie a questo peculiare essere situato nel mondo che lo distingue da tutti gli altri enti, l'uomo ha la possibilità di conoscere, di esperire il suo mondo. Comunque, per appropriarsi autenticamente delle cose, vale a dire per conoscere ed esperire originariamente la mondità (*Weltlichkeit*),

⁷⁷³ Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit, p. 83.

⁷⁷⁴ Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 38.

l'essere del suo mondo, egli è costretto a superare il piano ontico (inautentico) e di elevarsi alla comprensione ontologica. Tale trascendimento vero e proprio delle cose essenti tuttavia presuppone l'esperienza della situazione emotiva fondamentale dell'angoscia, la decisione di affrontare l'abisso del niente. Solo allora l'esserci storico esiste autenticamente, originariamente. Da queste considerazioni Becker trae ora la seguente conclusione:

Essere vero, esistenza, e trascendenza designano quindi la stessa cosa: la storicità originaria o anche la 'destinalità' (*Geschicklichkeit*) e con ciò la temporalità dell'esserci, la cui 'storia originaria' (*Urgeschichte*) è la trascendenza in cui l'essere diventa manifesto inauguralmente (*anfänglich*).⁷⁷⁵

La questione ontologica si risolve dunque infine nella differenza ontologica, nella differenza costitutiva tra essere e essente in cui l'essere supera l'essente.

Come stanno le cose però riguardo al *Dawesen*? Qual è la sua rilevanza ontologica?

Nel suo ambito non troviamo niente di simile alla trascendenza nonché la differenza ontologica. Il *Dawesen* rimane piuttosto chiuso in sé. La presenza assomiglia a ciò che presenza, al presenziante; Il *Wesen* assomiglia al *Wesenden*.⁷⁷⁶ Questa formula, questa equazione che Becker designa come "indifferenza paraontologica" (*paraontologische Indifferenz*)⁷⁷⁷ si rivela per così dire il pendant alla disequazione della differenza ontologica. Essa contraddistingue e determina l'ambito paraontologico. Con "indifferenza" Becker non intende tuttavia una piatta immanenza, un mero stare entro sé, bensì una specie di "inerenza" (*Inhärenz*)⁷⁷⁸. Per chiarire il significato che tale concetto assume in questo contesto peculiare Becker ricorre alla metafora della pianta:

La struttura 'metafisica' del naturale può essere simboleggiata in certo qual modo attraverso una pianta che con le sue radici aderisce, 'stando in sé' (*unentstiegen*), al terreno, affondando sempre più profondamente in esso e tuttavia si alza con il gambo, con le foglie e i fiori sopra di esso, ma mai se ne distacca completamente, come l'uccello (che si alza in volo).⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ Ivi, p. 96.

⁷⁷⁶ Cfr. ivi, pp. 78, 96.

⁷⁷⁷ Cfr. ivi, p. 78; cfr. idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit, p.71, p. 97.

⁷⁷⁸ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 96.

⁷⁷⁹ Cfr. *ibid.*

Così, accanto all'ontologia entra in gioco la paraontologia. Comunque, le nostre osservazioni riguardo al *Dawesen* non provano ancora l'equivalenza metafisica della paraontologia rispetto all'ontologia. Sebbene tutto che è stato detto finora sembri rivendicare in fondo l'equiparazione metafisica del *Dawesen*, in entrambe le sue accezioni, non possiamo ancora dire niente riguardo alla sua struttura fondamentale che solo potrebbe spiegare, motivare la non-trascendenza paraontologica finora solo intuita.

Nel caso dell'ontologia la trascendenza conduce all'essere soltanto in virtù della situazione emotiva fondamentale dell'angoscia in cui il *Dasein* si espone all'abissalità del niente. Solo allora il *Dasein* è oltre l'essente nella sua interezza e accede all'essere. È il niente insomma che dischiude la via all'essere. Se partiamo dal presupposto che all'essere, al *Sein* si affianchi il *Wesen* e alla trascendenza la paratranscendenza, allora al niente dovrebbe necessariamente affiancarsi il "paranihil" (*Gegen-Nichts*)⁷⁸⁰. Ma che cos'è questo paranihil? È l'introduzione di tale concetto in generale sensata visto che il *Wesen*, la presenza non supera il *Wesende*, cioè che presenza?

Ma la questione ancora più fondamentale è la seguente: come si può pretendere l'equiparazione, ovvero la simmetria di *Dasein* e *Dawesen* di fronte al fatto che la filosofia (che desidera sapere, non credere) è per natura più vicina al *Dasein* che al *Dawesen*, se cioè la posizione della filosofia tra i due poli che contrassegnano l'uomo è tutt'altro che simmetrica?⁷⁸¹

Che cos'è la filosofia se non sapere critico, scettico, sobrio? Perdersi nella mera fede, nell'intuizione non implicherebbe la fine della filosofia?

E tuttavia pare che ci siano due movimenti antagonisti, due tendenze opposte che contrassegnano il pensiero filosofico, nelle quali ci siamo imbattuti in occasione della questione dell'origine (discussa più in su in questo capitolo): si tratta delle direzioni del "disincanto" e del "ritorno". Si potrebbe quindi facilmente supporre che il disincanto sia la faccenda del *Dasein*, il ritorno invece la faccenda del *Dawesen*.

3.9 Dal "paranihil" alla questione della Gestalt

Che cos'è ora questo paranihil? È indispensabile rispondere a tale domanda fondamentale, poiché solo allora la paraontologia può affermarsi legittimamente accanto all'ontologia come

⁷⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 97, pp. 155-159; cfr. *Idem*, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., pp. 100-101.

⁷⁸¹ Cfr. *Idem*, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 98.

dottrina del *Wesen* – e in particolar modo del *Dawesen*. A tale scopo diventa però necessario, così Becker, problematizzare la questione del paranihil su un piano propriamente filosofico. Già prima è stato accentuato che la non-trascendenza (*Intranszendenz*) non è da comprendere come un'immanenza banale, come un semplice rimanere fermo sul piano dell'esperienza quotidiana, bensì come una forma peculiare di "inerenza". Il *Wesen* (essenza, presenza) inerisce al *Wesende* (a ciò che presenzia) senza trascenderlo, esso rimane in certo qual modo attaccato al terreno, ma nonostante ciò il *Wesen* si alza sopra il *Wesende*. Cosa significa questo concretamente? Come si può cogliere tale alzamento peculiare?

Il *Wesen* si alza sul *Wesende* in quanto lo fa trasparire "nella chiarezza 'cristallina' indiscutibile"⁷⁸². Si tratta dunque di un modo particolare di svelamento (*Enthüllung*) che si distingue nettamente dalla s-velatezza (*Entdecktheit*) esistenziale. Tale svelamento l'abbiamo conosciuto prima come *Wahrwesen* che è fundamentalmente differente dal *Wahrsein*. La luce della verità infatti illumina in modo duplice: da un lato come "essere aperto nella radura" (*Gelichtetheit*)⁷⁸³ del *Dasein* (dell'essente che ex-siste) che sperando il niente accede all'essere, dall'altro lato come "chiarezza (*Helle*) del *Wesenden*"⁷⁸⁴ dal quale il *Wesen*, restando entro se, risplende come una fonte di luce che arde nella profondità del *Wesenden*, di ciò che presenzia.⁷⁸⁵ Secondo Becker, tale fonte di luce può essere ora equiparata al paranihil. Mentre il *Dasein* affronta il niente e trascende in questo modo l'essente, il *Wesende* (ciò che presenzia), afferrando il paranihil, diviene uno con il suo *Wesen*. In questo modo il *Wesende* stesso diventa raggianti e presenzia veramente (*west wahr*).

In questo passo il paranihil emerge quindi come fonte di luce peculiare. Tuttavia, tale caratteristica non si rivela ancora una vera e propria determinazione filosofica del concetto del paranihil. Così la domanda iniziale persiste: che cos'è il paranihil?

Se Heidegger definisce il niente come la semplice negazione dell'essente nella sua totalità (*All*), allora siamo facilmente tentati di interpretare il paranihil come il tutto, come la totalità dell'essente. E a prima vista questa soluzione pare pure soddisfare le condizioni dell'equazione paraontologica: infatti, il tutto (*All*) = tutte le cose essenti (*Alles*). Un esame più attento però fa emergere prontamente l'insufficienza di tale approccio, giacché le cose essenti sono comunque oltrepassate in qualche modo dal tutto (*All*). Sussiste quindi ancora

⁷⁸² Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 156.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ Cfr. *ibid.*

una certa forma di trascendenza: le cose sono tante, il tutto invece è – pari all’essere – uno. Il tutto, costringendo le cose a diventare un’unità, non è capace di preservarle nella loro molteplicità.

Il concetto invece che costituisce secondo Becker il vero e proprio pendant al niente, il vero paranihil è la *Gestalt* o l’*eidōs*, l’archéfigura (*Urgestalt*), le idea (come Platone la concepì nella fase centrale del suo pensiero, prima che egli introdusse l’idea del bene in quanto idea delle idee [*Filebo*, *La Repubblica*]). Giacché sebbene le idee siano delle unità, esse sono comunque molteplici e differenti. E finalmente l’equazione dell’indifferenza paraontologica torna: “la figura e ciò che è figurato, la presenza e ciò che presenzia sono il medesimo” (*Gestalt und Gestaltetes, Wesen und Wesendes sind dasselbe*).⁷⁸⁶

3. 10 Il peculiare intreccio di *Gestalt* e *idea platonica*⁷⁸⁷

Che cosa intende Becker concretamente con il concetto di figura, di *Gestalt*? Quali sono i suoi tratti peculiari?

La questione della *Gestalt* abbraccia un ambito estremamente ampio: Ad esso appartengono tanto le *Gestalten* dell’arte, le *Gestalten* della natura, ecc., quanto le *Gestalten* nell’accezione astratta del termine, cioè i tipi strutturali (*gestaltliche Typen*). Possiamo quindi distinguere tra “tipi morfologici” (*morphologische Typen*) (immediatamente visibili, descrivibili) e “tipi ideali” (*Idealtypen*), ovvero arché-immagini (*Urbilder*) perfette (che risalgono evidentemente all’idea platonica).⁷⁸⁸ Le cose formate (*gestaltete Dinge*) realmente sussistenti rappresentano le loro copie imperfette. Si rivela opportuno ricordare in questo contesto che il termine greco *typos* significa matrice (*Prägestempel*) e la battuta implicata attraverso la quale essa si imprime nella materia formabile.⁷⁸⁹ Comunque, oltre queste *Gestalten* oggettive ci sono anche quelle “aistetiche” (soggettive, intuitive, psichiche) a cui appunto accediamo attraverso la percezione sensibile (giacché i veri elementi che percepiamo non sono singolari impressioni bensì sempre già una totalità formata [*ein gestaltetes Ganzes*]). Mentre si tratta qui per lo più di *Gestalten* spaziali, ci sono anche *Gestalten* temporali come p. es. le melodie o le parole

⁷⁸⁶ Ivi, p. 158.

⁷⁸⁷ È importante sottolineare che le considerazioni seguenti si riferiscano esclusivamente all’interpretazione beckeriana dell’idea platonica. Cfr. a tale proposito anche il suo saggio: *Platonische Idee und ontologische Differenz*, in *Dasein und Dawesen*, cit., pp. 157-191.

⁷⁸⁸ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., pp. 137-138.

⁷⁸⁹ Cfr. ivi, p. 138.

pronunciate. Analogamente alle *Gestalten* oggettive occorre anche qui la distinzione tra tipi morfologici e tipi ideali.

Come però si ripercuote la questione della *Gestalt* sul piano ontologico? Questa domanda conduce Becker a riflettere ora sull'idea platonica.

Le idee platoniche sono innanzitutto immutabili ed eterne. Esse non sono cioè minacciate dalla temporalità e dalla caducità, come invece lo è il mondo del divenire, il mondo delle apparenze. Le idee sono di per sé, indipendenti, sovrastanti al tempo. Un altro tratto decisivo riguarda il loro peso ontologico in virtù del quale esse emergono come ciò che è veramente reale, vale a dire come ciò che è realmente vero.⁷⁹⁰ Le idee si rivelano per lo più delle unicità (*Eins-Artigkeiten, monoeides*) e delle totalità (*Ganzheiten*). Esse hanno carattere ideale. A ben vedere sussiste anche un peculiare legame tra l'idea e il vedere, giacché *idea* e *eidos* derivano da *idein* (vedere), vale a dire da *eidenai* (sapere, aver visto) e significano in genere “aspetto” (*Aussehen*).⁷⁹¹ Ciò può sembrare paradossale considerando il fatto che l'idea rappresenta dall'altra parte proprio il generale, il concetto generale. Secondo Becker tutte queste caratteristiche dell'idea platonica sono implicite nella seguente affermazione: “Le idee sono [...], in breve, figure (*Gestalten*) pensate (figure intellegibili, *noēta eidē*, come Platone stesso dice)”.⁷⁹² *Idea, eidos, Gestalt*, tutti e tre i concetti richiamano in fondo l'essenza, il *Wesen* di una cosa. Il *Wesen* però è sempre uno, mentre c'è una pluralità di cose che porta entro sé lo stesso *Wesen*. È quindi possibile che tante cose possiedono lo stesso *Wesen*.

Che cosa hanno quindi in comune i concetti della *Gestalt* e dell'idea platonica? Qual è il loro peculiare intreccio?

L'idea è eterna, la cosa invece è caduca. Il tramontare di una cosa non implica cioè in nessun modo il tramonto dell'idea poiché c'è la possibilità perpetua che una cosa nuova sorge adottando lo stesso *Wesen*. Lo stesso vale del resto per la *Gestalt* sensibile. Anche essa rimane una possibilità perpetua.

Come l'idea anche la *Gestalt* è una, mentre le cose sono tante. E se l'idea è unitaria in se stessa in quanto tutte le sue singole parti si congiungono e diventano una totalità (*Ganzes*) armonica – un'unità cioè in cui ogni singolo tratto dipende necessariamente dall'altro (necessità microcosmica!) –, ciò vale in egual misura anche per la *Gestalt*.

⁷⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 139.

⁷⁹¹ Cfr. *ibid.*

⁷⁹² *Ivi*, pp. 139-140.

La perfezione dell'idea non è mai in questione. Ma possiamo affermare la stessa cosa riguardo alla *Gestalt*? Non ci sono anche *Gestalten* imperfette? Non si può negare in effetti che idea e *Gestalt* divergono in questo punto. Le idee sono per così dire casi ideali. Le *Gestalten* dall'altro canto non sono in genere perfette. Perciò Becker distingue due forme di *Gestalten*, e cioè i "tipi comuni" (*Durchschnittstypen*)⁷⁹³ e i "tipi ideali" (*Idealtypen*)⁷⁹⁴. Entrambe queste forme però sono indipendenti dal tempo.

Qual è ora la portata ontologica dell'idea platonica? Ecco la domanda decisiva dalla quale le nostre considerazioni riguardo all'idea platonica avevano preso le mosse. Qual è il peso ontologico dell'idea platonica, la sua vera realtà? È in genere legittimo parlare di realtà delle idee dato che tale attributo spetta comunemente alle cose sensibili che in certo qual modo incarnano le idee? Hanno le idee un qualche effetto sulla realtà? Non sono le cose che portano l'idea entro sé ad incidere sulla realtà? Non svanisce anche l'idea con il tramonto delle cose? Dall'altro lato è difficile confutare il fatto che le idee guidano singoli uomini e perfino popoli interi, nel bene o nel male. Si nasconde lì il peso ontologico delle idee?

Vero, cioè completamente chiaro e acuto, ciò insomma che si rivela del tutto scoperto nella sua essenza, è per i Greci allo stesso tempo l'essente, quell'essente che è più essente dell'essente indistinto che abitualmente incontriamo.⁷⁹⁵ Pare quindi che l'idea possa rivelarsi vera ed essente al contempo.

Quali conclusioni possiamo trarre in concreto da queste osservazioni? Come s'intrecciano e dove ci conducono? Quale rapporto peculiare sussiste tra l'idea e la realtà? In che modo si può cogliere il peso ontologico dell'idea?

Secondo Becker la questione si risolve nel momento in cui si concepisce l'idea come un "fascio di possibilità" (*Bündel von Möglichkeiten*)⁷⁹⁶, cioè non come astrazione bensì come concrezione. Così, p. es. l'idea dell'uomo abbraccia tutto ciò che è possibile nell'ambito dell'umano. Non si tratta insomma di possibilità reali, esistenziali, bensì ideali e come tali possono sussistere insieme senza escludersi reciprocamente. Non è necessario scegliere una possibilità per rigettare poi tutte le altre. La decisione del progetto gettato non ha qui importanza alcuna. È qui che si dischiude la peculiarità positiva, la ricchezza ontologica

⁷⁹³ Ivi, p. 141.

⁷⁹⁴ Ibid.

⁷⁹⁵ Cfr. *ibid.*

⁷⁹⁶ Ivi, p. 142.

dell'idea. L'idea compresa in questo modo non scaturisce dall'esperienza e tuttavia abbraccia tutto ciò che può essere esperito.⁷⁹⁷ Ma sebbene l'idea sia indipendente dall'esperienza essa può sorgere, trasparire in essa e sviluppare liberamente la sua forza creativa. La cosa dell'esperienza appare di volta in volta in una luce determinata; il concetto è in certo qual modo il contenitore (passivo) che raccoglie in sé queste esperienze. Colui invece che afferra l'idea produce rappresentazioni che sono nuove, inaudite (idealmente possibili) rispetto al concetto d'esperienza. Proprio in questo senso l'idea è più essente dell'essente, una cosa indipendente dalla cosa dell'esperienza, ma tuttavia possibile (*ein unbedingtes Ding*)⁷⁹⁸. Qui riluce quel lato dell'idea che è da ascrivere allo spirito assoluto. Ma anche l'altro lato, quello primitivo, arcaico manifesta il suo peso ontologico in modo peculiare. Ciò testimonia già l'osservazione attenta del linguaggio comune: diciamo difatti “la peste infuria” (*die Pest wütet*), sebbene sia realmente il singolo caso di malattia che fa morire una persona.⁷⁹⁹ Tale affermazione fa trasparire la rappresentazione demonica antica della “morte nera”, cioè l'idea, l'arché-figura della malattia. In un'altra direzione va certo l'espressione, “lei è la bellezza *in persona*” (*Sie ist die Schönheit selbst*). Decisivo è che anche qui presenza l'idea. L'incontro reale con la donna richiama d'improvviso l'arché-figura (*Urgestalt*) della bellezza.

Sia l'idea sia la *Gestalt* hanno dunque due radici, una arcaica e una assolutamente spirituale.

La *Gestalt* ha da un lato carattere naturale, primitivo: sono infatti le *Gestalten* psichiche più primitive che determinano la nostra percezione in modo fondamentale. E anche la natura è colma di *Gestalten*, tanto quella organica quanto quella inorganica. È invece la *Gestalt* del pensiero assoluto (*Denkgestalt*), ovvero l'idea platonica che contraddistingue lo spirito assoluto. Essa è per così dire *figura intelligibilis* per eccellenza. In che modo però sono rapportate la *Gestalt* arcaica e la *figura intelligibilis* all'ambito dell'esperienza storica? La risposta è ovvia: mentre la *Gestalt* arcaica è sub-storica, la *figura intelligibilis* è sopra-storica. Tra di loro si apre il regno della storia.

Il mondo storico, fattuale non pare quindi essere il “medium primario”⁸⁰⁰ né della *Gestalt* primitiva né di quella del pensiero assoluto. Esso è piuttosto il sito dell'esserci storico, del *Dasein*. A quale mondo peculiare appartengono allora le *Gestalten*? Sia la sfera inconscia,

⁷⁹⁷ Cfr. *ibid.*

⁷⁹⁸ Cfr. Idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., 102.

⁷⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 143.

⁸⁰⁰ *Ivi*, p. 144, tr. it. mia.

arcaica sia la sfera del logos assoluto sono “portate” dal ritmo del cosmo. Il loro mondo di riferimento è il cosmo.

3. 11 *Mondo e cosmo*

In che modo l'uomo è rapportato rispettivamente al mondo e al cosmo? A questa domanda Becker risponde nel modo seguente: “Il mondo appartiene al *Dasein*, così come il cosmo al *Dawesen*”.⁸⁰¹ Si tratta nella parte seguente di illuminare tale affermazione.

Becker concepisce il cosmo in senso classico-greco (Platone, Aristotele) come un tutto ordinato (*das geordnete All*). A differenza del mondo storico, il cosmo è indipendente dall'uomo, esso è di per sé. Il *Dasein*, in quanto esser-ci-nel-mondo ha sempre un proprio mondo. Esso è il suo sito della sua ex-sistenza. Il mondo del *Dasein* si rivela l'insieme dei rimandi (*Verweisungsganzheit*), ovvero la significatività (*Bedeutsamkeit*).⁸⁰² In quanto circonda l'uomo esso è mondo-ambiente (*Umwelt*) e ha il carattere peculiare dell'apertura (*Offenheit*). Mentre il mondo è centrato sull'uomo (sebbene egli non costituisca il suo fondamento portante), al cosmo è proprio una struttura omogenea senza centro in cui ogni punto è equivalente all'altro. Nel mondo del *Dasein* niente è (dotato di senso) senza il *Dasein*. Nel cosmo questo problema neanche si pone. In esso domina un ordine generale costituito da *Gestalten*, non solo da *Gestalten* sensibili, percepibili, bensì anche da figure intelligibili (p. es. di carattere matematico). In che modo allora l'uomo è rapportato al cosmo se questo è del tutto indipendente dall'uomo? C'è in genere la possibilità di un rapporto con il cosmo?

Secondo Becker per l'uomo c'è soltanto un modo di rapportarsi al cosmo: egli può stare nel cosmo come microcosmo.⁸⁰³ Le grandi forme cosmiche possono cioè ritornare nel piccolo, nel microcosmo. La metafora del cristallo serve a Becker per chiarire questo stato di cose: “Il cosmo ha in certo qual modo la struttura di un cristallo grande che rompendosi si frantuma in pezzi più piccoli, che copiano alla precisione la forma del tutto”.⁸⁰⁴ Le forme e ritmi cosmici possono dunque ripercuotersi sull'uomo, e cioè sul *Dawesen* dell'uomo. Solo il *Dawesen* può vibrare con essi e percorre la loro rotta prestabilita nel piccolo. In questo senso il *Dawesen* nell'uomo presenta e rappresenta al contempo il cosmo. Detto con Leibniz, il *Dawesen* è uno specchio dell'universo che si concentra in esso. Ciò significa: l'uomo è in quanto *Dawesen*

⁸⁰¹ Cfr. idem, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, cit., p. 85.

⁸⁰² Cfr. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, cit., §§ 18, 31, 69, tr. it. §§ 18, 31, 69.

⁸⁰³ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 146.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

inserito adeguatamente nel cosmo. Tra cosmo e microcosmo sussiste armonia e simmetria. Il microcosmo, il *Dawesen* è in simpatia con il cosmo.

3. 12 *Essere libero (Freisein) e presenziare libero (Freiwesen): il destino di Dasein e Dawesen*

Il *Dasein* è individuo, il *Dawesen* è *Gestalt*. Il *Dasein* è essere nel mondo, il *Dawesen* è microcosmo. L'essere libero-per-la-morte (*das Freisein für den Tod*) conduce il *Dasein* nella sobrietà e imperturbabilità del suo destino. La peculiare libertà del *Dasein* e suo destino determinano la struttura della storicità autentica. La domanda che a questo punto sorge spontaneamente è la seguente: esiste una struttura analoga anche nell'ambito paraontologico del *Dawesen*?

Assumersi il proprio destino significa per il *Dasein* al contempo accollarsi un peso, giacché la sua peculiare libertà scaturisce solo dal sapere della propria nullità (*Nichtigkeit*). Il *Dawesen* per contro è tutt'uno con il suo destino cristallino sulla cui rotta è portato necessariamente.⁸⁰⁵ Ciò significa, a ben vedere, per il *Dawesen* che libertà e necessità coincidono completamente. Becker identifica ora l'"essere libero" (*Freisein*) del *Dasein* storico con l'autonomia della sua ragione pratica (Kant);⁸⁰⁶ il *Dasein*, in quanto essere razionale, dà a se stesso la propria legge. Così facendo però egli non smarrisce affatto la libertà *individuale* di decidere se obbedire alla legge oppure no.

Qui entra in gioco la questione della *Haltung*⁸⁰⁷ intorno alla quale ruotano le considerazioni etiche di Becker. Solo il *Dasein* gettato, finito, così Becker, ha bisogno di *Haltung*, poiché solo esso ha bisogno di tenersi (*halten*) nell'infinito⁸⁰⁸. Il *Dawesen* dal canto suo è portato, esso trova sostegno nel suo guscio cosmico. Colui però che ha bisogno di tenersi può anche accasciarsi. In questo senso la *Haltung* presuppone la possibilità dell'assenza di *Haltung*. Questa possibilità tuttavia è data soltanto in un mondo aperto – nel mondo storico appunto –, non affatto in un mondo chiuso, cosmico. La possibilità dell'assenza di *Haltung* a cui è

⁸⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 147.

⁸⁰⁶ Cfr. *ibid.*

⁸⁰⁷ Il concetto tedesco *Haltung* ha una varietà di significati: attitudine, atteggiamento, habitus, portamento, positura, postura, ecc., ma nessuna di queste parole è capace di trasportare pienamente il significato che Becker qui intende. È però decisivo in questo contesto che il concetto di *Haltung* deriva dal verbo *halten*, tenere. Per questo si rivela opportuno usare nel testo il concetto tedesco senza sforzare una traduzione che non potrebbe che essere insoddisfacente.

⁸⁰⁸ Cfr. Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 100; Il dominio dell'infinito si rivela secondo Becker la questione principale della matematica. Solo per un essere finito ha senso pensare al dominio dell'infinito. Cfr. a riguardo: Idem, *Größe und Grenze der mathematischen Denkweise*, cit., pp. 158-160.

contrapposta l'altra possibilità, ovvero l'essere tenuto in virtù di una propria *Haltung*, non è una mancanza bensì la condizione per la libertà autentica.⁸⁰⁹

Becker denomina ora “presenziare libero” (*Freiwesen*)⁸¹⁰ la peculiare libertà del *Dawesen*. Esso, osserva Becker, “consiste nella sua ‘tautonomia’, nel coincidere ed essere uno della mobilità (*Bewegtheit*) microcosmica dell'uomo con quella del macrocosmo”.⁸¹¹ Il *Dawesen* presenzia liberamente per mera necessità. Poiché esso è portato, tenuto, condotto dalle forze cosmiche non ha bisogno di *Haltung*. Non potendo uscire dal cosmo, non potrà mai essere esposto all'angoscia esistenziale del *Dasein*. Il *Dawesen* non conosce né nascita né morte (in senso esistenziale).

Il *Dasein* storico è libero per la morte in quanto individuo, il *Dawesen* presenzia liberamente in quanto *Gestalt*. L'individuo non è mai riducibile a concetti generali. Non è afferrabile attraverso *Gestalten*. Per esso il essente-stato (*das Gewesene*) non può ritornare, ma solo essere ri-portato (*wiederholt*) nella memoria. Diversamente stanno le cose rispetto alle *Gestalten*, alle figure: esse infatti possono ritornare permanentemente e immutate. L'individuo è mortale proprio perché non gli è concesso ritornare nella *quidditas*.

Così, emerge ancora una volta il peculiare antagonismo tra il *Dasein* mortale (individuale) che si preoccupa del suo essere e il *Dawesen* immortale (*Gestalt*) che è tutt'uno con il suo *Wesen*.

4 La cauta audacia del filosofo e la natura avventurosa dell'artista

Torniamo, concludendo la nostra riflessione, sul rapporto peculiare tra filosofia e arte. Secondo Becker, il filosofo si distingue, come abbiamo avuto modo di vedere, attraverso la sua “ex-centricità incompensabile” (*unausgleichbare Exzentrizität*)⁸¹². Che cosa però concretamente intende Becker con tale definizione? Da un lato il filosofo è ex-centrico in un senso più propriamente esistenziale: essendo *Dasein* storico (autentico) per eccellenza, egli sta (ex-siste) nel centro dell'essente senza tuttavia costituire tale centro – non è cioè il fondamento che determina l'essere dell'essente –, ed è consapevole di questo stato di cose. Proprio in quanto la filosofia accade come pensiero chiaro, cioè autocosciente, essa è storica.⁸¹³ Il filosofo tuttavia è ex-centrico anche sotto un altro punto di vista. Non è insomma

⁸⁰⁹ Cfr. Idem, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, cit., p. 100.

⁸¹⁰ Cfr. ivi, p. 147.

⁸¹¹ Ivi, pp. 147-148.

⁸¹² Idem, *Von der Abenteurlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 119.

⁸¹³ Cfr. ivi, p. 118. Il richiamo a Helmuth Plessner è evidente.

soltanto rapportato al *Sein* e al *Dasein*, ma al tempo stesso e in egual misura anche al *Wesen* e al *Dawesen*. Egli sta, per dire il vero, tra storia e natura, è collocato cioè simmetricamente in mezzo ad entrambi. Da quando però il filosofo è fuoriuscito nella radura (*Lichtung*) dell'essere, in quanto ex-siste come esserci autocosciente storicamente, il suo rapporto con la natura (la sua paraesistenza) gli rimane nascosto. Ma se così stanno le cose, se cioè il filosofo ha davvero smarrito la possibilità di accedere alla natura, è allora in genere legittimo parlare di una posizione simmetrica tra natura e storia? In che senso egli può ancora pretendere tale posizione? In che modo insomma il filosofo può conoscere (*erkennen*) la natura, se essa si sottrae?⁸¹⁴ Non è ogni suo tentativo di risalire al *Wesen* dal principio condannato a fallire? Becker nega ciò chiaramente: finché il filosofo continua a pensare, a riflettere, a parlare delle cose, il suo tentativo non può essere considerato fallito. Parlare e pensare sono la medesima cosa.⁸¹⁵ Egli mira per natura al sapere (*Wissen*), al sapere per l'amor del sapere: ciò significa che la filosofia non ha un particolare oggetto, vale a dire non ha, a differenza della matematica, della religione, delle scienze naturali e dell'arte un compito concreto: la sua virtù è la sua peculiare libertà (*Freiheit*): da un lato infatti egli è libero di scegliere l'oggetto della sua riflessione, dall'altro lato è libero nella sua riflessione dall'oggetto della riflessione; il suo pensiero, infatti, non soccombe mai all'immediatezza dell'oggetto. In breve: al filosofo non "viene incontro" (*begegnet*) il suo oggetto in carne e ossa (*leibhaftig*). La sua riflessione, il suo discorso (*Rede*), implica perciò necessariamente sempre una certa distanza dal suo oggetto, la quale si rivela come fondamento della sua libertà. In questo senso Becker osserva che il filosofo "è costretto di parlare di cose, di cui in fondo non può parlare"⁸¹⁶. Ecco perché deve adottare di volta in volta un "metalinguaggio" (*Metasprache*), tramite il quale si avvicina "audacemente" (*kühn*) e al contempo "cautamente" (*vorsichtig*) alla cosa per poi ritirarsi in tempo, prima di esserne completamente assorbito. Intanto il filosofo può riuscire in questo modo, almeno in *abstracto*, a superare la sua posizione ex-centrica, e a intravedere – sebbene da molto lontano – *Sein* e *Wesen* come poli equivalenti.⁸¹⁷

Il filosofo quindi può pensare e parlare della matematica, della religione, della scienza ecc., può insomma accedere attraverso metalinguaggi a questi ambiti fenomenici, benché gli siano

⁸¹⁴ Cfr. *ibid.*

⁸¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 119.

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 120.

⁸¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 121.

in fondo del tutto estranei. Ebbene, esiste un ambito “il cui luogo spirituale (*geistig*)”⁸¹⁸ (Schelling) gli è vicino, peculiarmente vicino: si tratta, com’è facile capire, dell’arte.

Anche l’artista sta tra *Sein* e *Wesen*: certamente la sua posizione intermedia non è da confondere con quella del filosofo. L’artista è un “avventuriero metafisico tra *Sein* e *Wesen*”, egli “vive” (*erlebt*) nell’“attimo eterno” la miracolosa unione di spirito e natura, di *Sein* e *Wesen*. Solo in quest’attimo egli è propriamente artista – parlando con Lukács, “uomo per intero” (*Mensch ganz*), un soggetto “stilizzato” –, “portato” e “gettato” al tempo stesso; solo in quest’attimo gli appartiene la sua opera; sebbene lui la crei, resta infine a mani vuote. Non può trattenerla con sé, giacché gli sfugge ancora nell’attimo stesso in cui conclude la sua opera. L’esistenza dell’artista, di quell’“ironico androgino” tra *Sein* e *Wesen*”⁸¹⁹, si riduce a quell’unico attimo paradossale. E tuttavia egli riesce, proprio in virtù della fragilità del suo essere, a dischiudere lo sguardo sull’antagonismo dei due principi fondamentali.

Se, quindi, l’artista “vive” (*erlebt*) “portato” e “da sveglio” nell’attimo eterno l’unione miracolosa di *Sein* e *Wesen*, ciò non significa ancora, come invece pensava Schelling, che egli raggiunge come “uomo intero” (*ganzer Mensch*), come uomo della vita effettiva, quel misterioso punto d’indifferenza tra l’ideale e il reale.⁸²⁰ L’artista sta indubbiamente nel mezzo tra *Sein* e *Wesen*, ma appunto come artista, non come uomo reale. Ecco perché l’*Erleben* estetico appartiene per Becker alla sfera “iperontologica”⁸²¹.

In che cosa consiste ora la vicinanza peculiare tra filosofia e arte?

L’artista sta nel mezzo tra *Sein* e *Wesen*, ma non può decidere di giungerci, poiché la sua posizione intermedia si fonda nell’*Erleben* estetico stesso in cui la natura si dà a lui come libera. Appena fuoriesce da questa peculiare sfera di valore (Lukács), egli abbandona al tempo stesso la sua posizione intermedia.

Il filosofo, invece, sebbene stia in realtà, come l’uomo in generale, nel mezzo tra *Sein* e *Wesen* e sebbene egli pretenda un punto di vista “simmetrico” rispetto a questi due poli, non riesce tuttavia a vincere la sua posizione ex-centrica. In quanto uomo pensante, autocosciente, storico, pare che gli sia precluso l’accesso alla natura, al *Wesen*.

⁸¹⁸ Ivi, p. 118.

⁸¹⁹ Idem, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell’artista*, cit., p. 36.

⁸²⁰ Cfr. Idem, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, cit., p. 118.

⁸²¹ Cfr. ivi, p. 113.

La vicinanza tra filosofia e arte pare quindi scaturire in certo qual modo da quella posizione “simmetrica” tra *Sein* e *Wesen* che l’artista assume, intento al compimento della sua opera, e che, invece, il filosofo ex-centrico aspira vanamente a raggiungere (si badi la contiguità con Schelling). In breve: all’artista è proprio quel luogo che il filosofo ha di mira.

Se così stanno le cose, allora è evidente che l’arte rappresenta per il filosofo un oggetto di riflessione eccezionale. Certamente la sua “sfera di valore” non è e non potrà mai essere quella dell’artista, giacché non gli è concesso di entrare nella sfera dell’*Erleben* estetico. La sua prospettiva rimane sempre e necessariamente teoretica, e come tale astratta, “asimmetrica”, “sbieca” (*schräg*)⁸²². Eppure egli ha la possibilità di avvicinarsi, sebbene *in abstracto*, a quel centro misterioso tra *Sein* e *Wesen* attraverso un “ultimo metalinguaggio”⁸²³, ovvero attraverso un “pensiero guardante”, in cui riesce ad assumere il punto di vista iperontologico. Ecco ciò che Becker ha tentato di compiere, riflettendo sulla “caducità del bello” e sulla natura “avventurosa dell’artista”.

⁸²² Ivi, p. 126.

⁸²³ Ivi, p. 120.

Bibliografia

Testi di Oskar Becker

Becker, Oskar, *Beiträge zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendung*, in E. Husserl (a cura di), "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", VI, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1923, pp. 385-350.

Becker, Oskar, *Mathematische Existenz. Untersuchung zur Logik und Ontologie mathematischer Phänomene*, in E. Husserl (a cura di), "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", VIII, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1927, pp. 441-809.

Becker, Oskar, *Über den sogenannten "Anthropologismus" in der Philosophie der Mathematik. Eine Erwiderung in Sachen "Mathematische Existenz"*, in "Philosophischer Anzeiger", 3, Friedrich Cohen Verlag, 1928/29, pp. 369-387.

Becker, Oskar, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*, in "Husserl-Festschrift", Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1929, tr. it. a cura di Valeria Pinto, Idem, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista. Una ricerca ontologica nell'ambito del fenomeno estetico*, a cura di V. Pinto, Guida editori, Napoli, 1998.

Becker, Oskar, *Zur Logik der Modalitäten*, in E. Husserl (a cura di), "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", XI, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1930, pp. 497-548.

Becker, Oskar, *Die Philosophie Edmund Husserls (Anlässlich seines 70. Geburtstag dargestellt)*, in "Kant-Studien", XXXV, Pan-Verlag Kurt Metzler, Berlin, 1930, pp. 119-150.

Becker, Oskar, *Husserl und Descartes*, in "Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie", 30, 1936/37, pp. 616-621.

Becker, Oskar, *Nietzsches Beweise für seine Lehre von der ewigen Wiederkunft*, in "Blätter für deutsche Philosophie", IX, Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1936, pp. 368-387.

Becker, Oskar, *Transzendenz und Paratranszendenz*, in "IX Congrès international de philosophie. VIII Analyse réflexive et Transcendance", Hermann Editeurs, Paris 1937, pp. 97-104.

Becker, Oskar, *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen*, in "Blätter für deutsche Philosophie", XVII, Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1943, 62-95.

Becker, Oskar, *Einführung in die Logistik, vorzüglich in den Modalkalkül*, Westkulturverlag, Meisenheim/Glan, 1951.

Becker, Oskar, *Grundlagen der Mathematik in geschichtlicher Entwicklung*, Alber Verlag, Freiburg, 1954.

Becker, Oskar, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre*, in "Archiv für Musikwissenschaft", 3, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1957, pp. 156-164.

Becker, Oskar, *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen*, in "Rothacker-Festschrift", Bouvier, Bonn, 1958, pp. 25-38.

Becker, Oskar, *Größe und Grenze der mathematischen Denkweise*, Alber, Freiburg/München, 1959.

Becker, Oskar, *Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken*, in "Gadamer-Festschrift", J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960.

Becker, Oskar, *Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst* in, "Philosophische Rundschau", X, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1962, 225-238.

Becker, Oskar, *Zwei phänomenologische Betrachtungen zum Realismusproblem* in "Lebendiger Realismus. Festschrift für Johannes Thyssen", Bouvier u. Co, Bonn, 1962, pp. 1-26.

Becker, Oskar, *Dasein und Dawesen*, Neske, Pfullingen, 1963

- *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers* (1929)
- *Nietzsches Beweise für seine Lehre von der ewigen Wiederkehr* (1936)
- *Para-Existenz. Menschliches Dasein und Dawesen* (1943)
- *Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen* (1958)
- *Die Aktualität des pythagoreischen Gedanken* (1960)
- *Platonische Idee und ontologische Differenz* (1963)

Becker, Oskar, *Vier Briefe an Martin Heidegger*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, 249-256.

Becker, Oskar, *Grundprobleme existenzialen Denkens*, a cura di C. F., Gethmann, Frommann-Holzboog Studentexte, Stuttgart, 2008.

Letteratura secondaria su Oskar Becker

Gethmann, Carl Friedrich, *Hermeneutische Phänomenologie und Logischer Intuitionismus. Zu O. Beckers Mathematische Existenz*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaft. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, pp. 209-227.

Gethmann-Siefert, Annemarie, *Oskar Beckers phänomenologische Ästhetik*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, pp. 187-226.

Giugliano, Antonello, *Zahl und Zeit: Becker zwischen Nietzsche und Heidegger*, in Volker Peckhaus (a cura di), *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink, München, pp. 47-58.

Hogrebe, Wolfram, *Von der Hinfälligkeit des Wahren und der Abenteuerlichkeit des Denkens*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2007

Janich, Peter, *Oskar Becker und die Geometriebegründung*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaft. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, pp. 87-108

Peckhaus, Volker, *Einleitung*, in Idem, *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, pp. 9-14.

Pöggeler, Otto, *Hermeneutische und mantische Phänomenologie* in "Philosophische Rundschau", XIII, J. C. D. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1965

Pöggeler, Otto, *Oskar Becker als Philosoph* in "Philosophische Rundschau" "Kant-Studien", 60, Bovier u. Co. Verlag, Bonn 1969, pp. 298-435.

Pöggeler, Otto, *Phänomenologie und philosophische Forschung bei Oskar Becker*, in A.Gethmann-

Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, pp. 13-26.

Pöggeler, Otto, *Von der Mathematik zur Kunst*, in A.Gethmann-Siefert e J. Mittelstraß (a cura di), *Die Philosophie und die Wissenschaften. Zum Werk Oskar Beckers*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, 227-236.

Poser, Hans, *Ontologie der Mathematik im Anschluß an Oskar Becker*, in Volker V. Peckhaus (a cura di) *Oskar Becker und die Philosophie der Mathematik*, Wilhelm Fink, München, 2005, pp. 59-78.

Tedesco, Salvatore, *Il tempo proprio dell'estetico. L'antropologia utopica tra Paul Celan e Oskar Becker*, in Idem, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine, 2008, pp. 171-182.

Altre fonti

Celan, *Gesammelte Werke IV*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.

Costa, Vincenzo e Franzini Elio, *La fenomenologia*, Einaudi, Torino, 2002.

Benjamin, Walter, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Berlin, 2000.

Dannemann, Rüdiger, *Georg Lukács zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1997.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Puf, Paris 1953.

Fjodor Dostojewskij, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch [Untergrund]*, tr. ted. a cura di Swetlana Geier, Reclam, Stuttgart, 1984, tr. it. a cura di Alfredo Polledro, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino, 2005

Frege, Gottlob, *Gottlob Freges Briefwechsel mit D. Hilbert, E. Husserl, B. Russell*, a cura di G. Gabriel, F. Kambartel e C. Thiel, Meiner Verlag, Hamburg, 1980.

Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr, Tübingen. 1960

Geiger, Moritz, *Beiträge zu Phänomenologie des ästhetischen Genusses* in "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", I, Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1913, p. 567-684;

Geiger, Moritz, *Zugänge zur Ästhetik*, Neue-Geist-Verlag, Leipzig, 1928.

Geiger, Moritz, *Über den sogenannten 'Antropologismus' in der Philosophie der Mathematik. Eine Erwiderung in Sachen der "Mathematischen Existenz"*, in "Philosophischer Anzeiger" 1928-1929, Friedrich Cohen, Bonn 1929, pp. 369-387.

Goethe, Johann Wolfgang v., *Maximen und Reflexionen*, Dt. Taschenbuchverlag, München, 2006, tr. it. a cura di S. Giametta, *Massime e riflessioni*, Rizzoli Milano.

Grondin, Jean, *Heidegger und Hans-Georg Gadamer. Zur Phänomenologie des Verstehen-Geschehens*, in D. Thomä (a cura di), *Heidegger Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, a cura di D. Thomä, Metzler, Stuttgart, 2003

Hamann, Richard, *Ästhetik*, Tuebner, Leipzig, 1919.

Henckmann, Wolfhart, *Nachwort*, in K..W.F Solger: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971.

Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, tr. di P. Chiodi rivisitata da F. Volpi, Longanesi, Milano, 2008.

- Heidegger, Martin, *Vom Wesen des Grundes*, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, tr. it. a cura di F. Volpi, *Dell'essenza fondamento*, in *Segnavia*, Adelphi Edizioni, Milano, 1987.
- Heidegger, Martin, *Der Begriff der Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995, tr. it. a cura di F. Volpi, *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 1998.
- Hölderlin, Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* in *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, a cura di F. Beißner, 3, Cotta, Stuttgart, 1958, tr. it. a cura di Giovanni Angelo Alfero, UTET, Torino, 1931
- Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen. Elemente einer phänomenologischen Aufklärung*, II/2,VI, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, sesta edizione, 1993.
- Husserl, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Volume 1*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*; Niemeyer, Halle (Saale), 1931.
- Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Niemeyer, Tübingen, 1962.
- Ingarden, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Niemeyer, Tübingen, 1968.
- Ingarden, Roman, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Niemeyer, Tübingen, 1969.
- Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo riveduta da V. Verra, Laterza, Bari, 1970.
- Kaufmann, Fritz, *Das Reich des Schönen. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960.
- Lukács, György, *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, in "Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur", VII, Mohr, Tübingen, 1917/18, pp. 1-39.
- Matenko, Percy, *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*, Westermann, New York, Berlin, 1933
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945
- Orphälders, Markus, *Il concetto di ironia in K. W. F. Solger*, (Tesi di dottorato in filosofia estetica), Bologna, 1999.
- Pinna, Giovanna, *L'ironia metafisica: filosofia e teoria estetica in K. W. F. Solger*, Pantograf, Genova, 1994
- Pinto, Valeria, *Filosofia e religione in K. W. F. Solger*, Morano, Napoli, 1995
- Plessner, Helmuth, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, De Gruyter, Berlin, 1928
- Pöggeler, Otto (intervista), „*Ich schwimme lieber*“. *Ein Gespräch mit Otto Pöggeler*, in "Journal Phänomenologie", 11, 1999, pp. 26-39.
- Rothacker, Erich, *Die Schichten der Persönlichkeit*, H. Bouvier u. CO, Bonn, 1952.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus*, Felix Meiner, Hamburg, 1962, pp. 294-295, tr. it. a cura di M. Lo Sacco, riveduta da G. Temerari, Roma-Bari, 1990.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Haffmansverlag, Zürich, 1988.
- Schulte, Paul, *Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des Deutschen Idealismus. Kant, Schiller, W. V. Humboldt, Schelling, Solger, Schleiermacher, Hegel*, kassel università press, Kassel, 2001.

Seubold, Günter, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in “Heidegger Studies”, 9, 1993.

Seubold, Günter, *Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Denkmalverlag, Bonn, 2005.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen über Ästhetik*, a cura di Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Brockhaus, Leipzig, 1829.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, a cura di Wohlfahrt Henckmann, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, tr. it. a cura di Marco Ravera,, *Erwin. Quattro Dialoghi sul bello e sull'arte*, Morcelliana, Brescia, 2004.

Sommer, Manfred, *Husserl und der frühe Positivismus*, in “Philosophische Abhandlungen”, 53, Klostermann, Frankfurt am Main, 1985.

Stenzel, Julius, *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, Teubner, Leipzig, 1924.