

Aesthetica Preprint

La percezione della forma

Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar

di Brunella Antomarini

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

71
Agosto 2004

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Brunella Antomarini

La percezione della forma

Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar

Indice

Introduzione	7
I - La percezione della bellezza	13
II - Il realismo delle forme	29
III - Il metodo dell'integrazione	39
IV - Le arti o la parzialità ontologica	61
Conclusione. Per un'ontologia della forma	79
Bibliografia	83

Introduzione

Un'opera di bellezza è più di se stessa. Che cosa vuol dire Hans Urs von Balthasar con questa idea semplice, analizzata nei quattro volumi di *Herrlichkeit*? L'estetica teologica di Balthasar vuole ristabilire il legame tra la bellezza e il divino, ma oggi possiamo leggerla anche per restituire alla bellezza e quindi all'arte una profondità di senso e un valore per la conoscenza e l'esistenza. Un'opera d'arte richiede sempre un atto contemplativo, anche se non rimanda necessariamente a una contemplazione di tipo religioso. Questo tipo di percezione Balthasar lo chiama "attivo" perché nel manifestare una meraviglia, pone, decide, ogni volta in modo diverso, qualcosa intorno alla realtà. È un atto che, pur diverso dalla scienza, è comunque profondamente ontologico: è questo l'elemento che ci interessa e per capirlo, partiamo da una ricerca teologica perché la domanda sulla contemplazione trova lì un'attenzione che l'estetica come scienza non ha. Se infatti prendiamo la contemplazione religiosa dal punto di vista antropologico (cioè come tentativo trans-culturale di dare senso alla realtà) dobbiamo trovarne le basi cognitive che la permettono. Ed è da qui che comincia il lavoro di questa ricerca.

La questione della bellezza, oltre a essere tematizzata nella monumentale *Herrlichkeit*, percorre tutti gli scritti di Balthasar, anche se non in modo sistematico, sia per lo stile del teologo svizzero, sia perché è intrinsecamente difficile sostenere come la bellezza sia il luogo della trascendenza, e forse anche perché Balthasar sentiva di trattare una questione pericolosa per il pensiero religioso in quanto troppo "laica" e trascurata dal pensiero laico in quanto troppo "religiosa".

Il suo progetto, se non è completamente realizzabile (ci fa venire in mente altri pensatori, come Warburg, Cassirer, Merleau-Ponty, o Adorno, che hanno tutti in comune un'opera interrotta sull'estetica: un'interruzione non circostanziale ma forse intrinsecamente necessaria?), è però importante oggi perché indica come rivolgere l'attenzione alla questione dell'estetica in termini etici e ontologici, come cioè possiamo fare delle opere d'arte esempi di un modo di afferrare la realtà e di determinarla. E l'idea ruota tutta intorno al fatto che quello

che viene chiamato “trascendenza” non si afferma in estetica *oltre* l'immanenza, ma proprio *nell'*opera concreta e particolare, una trascendenza che *sale* dall'immanenza.

E questo, evidentemente, è un paradosso. Ma un paradosso necessario, perché altrimenti dell'arte non resterebbe che un cumulo di oggetti piacevoli. Portare alle ultime conseguenze la valenza ontologica dell'arte è una ricerca ancora inedita, a meno che non ci rivolgiamo alle dispute medioevali sui trascendentali o al formalismo moderno (i teorici dell'espressionismo astratto, oppure la tradizione che va da Focillon a Kubler), ma in questi casi la considerazione del modo concreto in cui le forme si svolgono e si richiamano e siano più di se stesse non diventa mai un tema filosofico. Un'eccezione è, come si vedrà, Goethe, che è infatti uno degli ispiratori principali di Balthasar.

Dunque, da una parte ci appropriamo dello sguardo sull'estetica di un teologo perché l'attenzione per la trascendenza la troviamo in un contesto religioso; dall'altra utilizziamo la prospettiva balthasariana in modo fortemente interpretativo, per delineare i caratteri di una meditazione laica sulla bellezza come portatrice di una sollecitazione ontologica. Queste le ragioni principali: (1) descrivere la modalità cognitiva dell'apprensione di quel fenomeno che consiste nell'essere attratti da una cosa bella e sentirne una presenza oltre le sue qualità materiali o percepibili; (2) mostrare come questo tipo di trascendimento inerisca all'arte; (3) indicare l'arte come esemplare di un certo tipo di realismo della forma.

In tutta l'opera balthasariana (più di 80 volumi, più di 500 articoli) la questione della percezione della forma si ripresenta non a caso sempre in contesti diversi e in uno stile narrativo-musicale, secondo scoperte successive e superamenti progressivi dei problemi che via via si presentano; ogni comprensione di come le forme si sviluppano è sempre ancorata a una descrizione empirica, né potrebbe essere diversamente se le forme sono sempre percettive e mobili e se la percezione contemplativa è un fenomeno originario. E proprio come fenomeno originario, ci porta a una forma peculiare di ontologia: quando diamo una forma al “reale”, misuriamo qualcosa con uno strumento che è dello stesso carattere della cosa da misurare (appunto esempi, forme), ci troviamo a individuare una forma per mezzo di un'altra forma. L'intendimento di Balthasar è proprio quello di apprendere a mantenerci nella situazione di non poter e non voler uscire dalla particolarità della forma, a riabituarci a dare una misura concreta alle idee: c'è nelle sue intenzioni la definizione dell'estetico come un irriducibile *fuori*, un'esteriorità fondamentale che si sbarazza di un trascendente come irruzione dall'esterno dell'infinito nella finitezza. Questa è la sfida e il rischio dell'estetico: che l'assoluto abbia bisogno di qualche cosa; che non ci si allontani mai da «ciò che è stato realmente detto, realmente

presentato, realmente inteso» e che da qui parta la definizione stessa di “contemplazione estetica” (H, I, 29; tr. 23) ¹.

Dalla percezione della forma nel suo carattere di fenomeno originario, segue l'attenzione per la contingenza, estesa fino al dettaglio apparentemente inutile, perché è la contingenza che sostiene l'incarico drammatico ma necessario che le cose del mondo partecipino e non siano indifferenti alla domanda sulla realtà. Perciò non possiamo passare in fretta oltre le cose finite e, istintivamente, grazie all'attrazione per la bellezza, rispettiamo la contingenza radicale del mondo (e qui Balthasar deve molto a Nietzsche e Dostoevskij), poiché il trascendimento appare al limite della contingenza e ne ha bisogno.

Entriamo nel pieno di un'ontologia della forma: la percezione indica l'essere, ma l'essere di conseguenza va ridefinito secondo parametri percettivi, e cioè come un tutto dinamico e modificabile. Una realtà colta dalla contemplazione è uno svolgersi dinamico di forme senza soluzione di continuità.

Niente potrebbe esistere senza questo “pensiero formale”, alimentato da flussi di percezioni, cristallizzati in forme temporanee e mobili. La forma non ha motivo di esistenza se non come temporanea testimonianza di un ordine innegabile, ma più grande di noi. Nell'armonia percepita c'è solo quello a cui possiamo accedere, che non è una simbolicità del mistero, ma parti effettive di una realtà ordinata, colta sempre parzialmente.

Mentre il modello scientifico della conoscenza introduceva la nozione di totalità e di unificazione concettuale, la conoscenza percettiva restava sullo sfondo, come un'operazione troppo lenta – anti-economica – un desiderio quasi obsoleto di affidarsi alle totalità finite suggerite dalle forme. Ma la sottovalutazione della bellezza ha prodotto il rifiuto di accettare l'intrinseca drammaticità del mondo e il bisogno di non staccarsi da terra, ha prodotto il ricorso a un'universalità astratta. L'arte, dirà Balthasar, è sempre in qualche modo tragica (EMI, 57; tr. 47). Se poi ci chiediamo perché preferiamo la fatica percettiva e la lentezza contemplativa, la risposta è perché lì c'è la sorpresa originaria, una maggiore responsabilità e indipendenza verso il giudizio sul mondo: la bellezza nella sua singolarità essenziale costituisce il *limite* del concetto, che dev'essere sempre – kantianamente – riportato alla sua base empirica: l'universale o è concreto o non è. Potremmo dire che la bellezza sottrae al concetto la sua pretesa di stabilità e anche, in positivo, propone una conoscenza che ne fa a meno.

Ci viene proposto un compito infinito: quello di realizzare un nuovo metodo di leggere la storia delle idee, di cui Balthasar ci dà solo l'armatura e che resta aperto a future elaborazioni: «Spesso, tra le opere umane, le maggiori sono quelle che lasciano prevedere cose enormi; ma poi si interrompono anzitempo» (C, 8; tr. 17).

L'utilità teoretica di questa analisi è il suggerimento di un'esercitazione etica alla contemplazione, il rimedio alla mancanza teorica del riconoscimento di un fenomeno cognitivo dinamico (attivo) ma non possessivo: l'atteggiamento dell'arrendersi di fronte a quello a cui accettiamo di assimilarci senza padroneggiarlo: la forma, dice Balthasar, «non fa violenza. Se la facesse avrebbe in sé qualcosa della dimostrazione e dell'evidenza matematica» (H, I, 464; tr. 452).

La tematizzazione della bellezza era maturata in Balthasar in opposizione a un ambiente filosofico dominato, negli anni '20 e '30, dal neo-concettualismo, che ha un corrispettivo, negli studi estetici, nella scientificità dell'analisi della forma, come nella *Gestalttheorie*. Perciò non è forse un caso che la formazione musicale, filologica e letteraria di Balthasar influisca subito sulla sua ricerca come una perplessità di fondo: ha senso pensare che un'opera sinfonica possa essere compresa in una teoria? Nel 1928 aveva ampiamente scritto sulla musica, con particolare attenzione a Mozart.

Nel suo cammino intellettuale e spirituale, una serie di incontri sembra rafforzare il suo legame teorico con l'estetico; in particolare l'incontro con Erich Przywara e la sua opera sull'*analogia entis* del 1929; il suo *Apokalypse der deutschen Seele* del 1939 risentirà di questa sollecitazione. Dalle lezioni di Romano Guardini negli anni '30 trae il suggerimento che l'evento cristiano possa essere la base per una riflessione filosofica che confluisce nell'estetico come argine al soggettivismo harnackiano. Poi Gustav Siewerth e ancora Henri de Lubac gli offriranno materiale di riflessione per gli studi patristici, che confluiranno nelle opere che vanno fino al 1957 (da *Kosmische Liturgie* alle traduzioni di Claudel, Péguy, Bernanos).

Con Karl Rahner affronterà la discussione su Kant che confluirà nel neo-tomismo trascendentalista, rispetto al quale Balthasar, pur restando un ammiratore di Kant, dichiara di preferire Goethe.

Grazie all'impegno teologico con Adrienne von Speyr, e dopo la seconda guerra mondiale, Balthasar si dedica a rispondere alla drammatica questione sulla negatività del mondo, e l'assurdità che possa essere analogico con il divino. Così arriviamo agli anni in cui Balthasar comincia a concepire un'opera che raccolga la testimonianza di un modo di pensare per forme. Comincia a tracciare le direttive di un lavoro di ricerca che attende il suo pieno sviluppo in nuovi campi di studio ².

Uno dei riferimenti fondamentali della riflessione di Balthasar fu la sua discussione con Karl Barth, il quale, nella *Lettera ai Romani* – e soprattutto dopo gli orrori dell'Olocausto – si rifiutava di pensare che il mondo potesse essere messo in relazione con il divino, che potesse rappresentare un'analogia della trascendenza. Se aveva un senso lottare contro il male del mondo, questo senso era proprio la proiezione uma-

na verso un totalmente altro. A questo Balthasar rispose con un'opera difficile e immensa: negare il mondo come fonte di valore, vuol dire negare l'indipendenza e la responsabilità umane. Ma per non "saltare il mondo" occorreva mostrare come le sue forme siano "buone" e come quelle "cattive" facciano parte di quella parzialità di cui la bellezza partecipa nelle sue manifestazioni. Non si trattava certo di "comprendere" l'Olocausto, né di sovrapporre al mondo una griglia artificiosa di bellezza, come nella *παγκίλα* greca. Si trattava di mostrare come la bellezza sia l'arma principale contro l'orrore del mondo, proprio perché si manifesta parzialmente, simultaneamente alla bruttezza e può sfidarla, per così dire dall'interno. Eliminare questo baluardo è molto più pericoloso che volgere lo sguardo altrove.

La contemplazione estetica è dunque una conoscenza della realtà come apparizione parziale; quando contempliamo qualcosa, ne ammettiamo anche il lato che resta in ombra. Rileggere esteticamente la storia delle idee (o la storia dell'arte) è come immergersi nel rischio della parzialità, privi di una totalità-guida, ma mantenendosi in una mobilità continua che richiede lo sforzo di includere ed escludere continuamente. La percezione contemplativa analizzata da Balthasar ha un modello più musicale che visivo, più temporale che spaziale, dal momento che la forma non è mai statica, non è una finestra sul mondo ma è il nostro stesso corpo che prolunga il suo limitato punto di vista nelle forme contemplate, contratto nello spazio delimitato all'interno del quale decide di trascendersi. Filologicamente contemplare ha il senso di un'azione, prima che di una visione, significando nel latino *contemplari*: "trarre qualche cosa nel proprio orizzonte", e intendendo lo spazio che l'augure definiva per leggere al suo interno il senso delle cose.

¹ Nel presente lavoro si è fatto uso delle seguenti abbreviazioni, contrassegnando gli articoli con un asterisco.

*A: *Apokalypse der deutschen Seele*

ADS, I, II, III: *Apokalypse der deutschen Seele*

BG: *Das betrachtende Gebet*

*BN: *Der Begriff der Natur in der Theologie* (con Gutwenger)

*BS: *Der Begriff des Schönen*

C: *Cordula, oder der Ernstfall*

EMI, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*

Ep, *Epilog*

GF: *Das Ganze im Fragment*

Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik:

H, I: *Schau der Gestalt* (tr. it. vol. I)

H, II/1: *Fächer der Stile: klerikale Stile* (tr. it. vol. II)

H, II, 2: *Fächer der Stile: laikale Stile* (tr. it. vol. III)

H, III/1, 1: *Im Raum der Metaphysik. Altertum* (tr. it. vol. IV)

H, III/1, 2: *Im Raum der Metaphysik. Neuzeit* (tr. it. vol. V)

H, III/2, 1 *Alter Bund* (tr. it. vol. VI)

H, III/2, 2 *Neuer Bund* (tr. it. vol. VII)

LB, Introduzione a *Das Licht und die Bilder*

*MP: *Die Metaphysik Erich Przywaras*

*OS: *Offenbarung und Schönheit*

Realtà: *La realtà e la gloria*

*SR: *Scienza e religione*

*ST: *Die Spiritualität Teilhards de Chardin*

SW: *Stille des Wortes*

TD1 *Theodramatik I Prolegomena*

TL1 *Theologik, 1*

ZSW: *Zu seinem Werk*

² Per un approfondimento della biografia intellettuale di Balthasar, cfr. Henrici 1991a.

I – *La percezione della bellezza*

Non giudicare troppo presto, o l'immagine non si formerà.
Johann Wolfgang Goethe

1. *Il ruolo della percezione contemplativa nella conoscenza*

In uno dei suoi primi scritti critici, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*, del 1925, trattando della musica come idea con sue specifiche modalità, Balthasar avanza la questione di come una forma possa realizzarsi contemporaneamente all'idea che vi si manifesta, come sia possibile che un'idea dipenda dalla forma che prende (EMI, 49; tr. 41). La relazione tra una presenza materiale, sonora, di qualcosa a cui si attribuisce un senso e il senso o l'idea che appunto ne viene trasmessa, è una relazione che si svolge essenzialmente nel tempo, come in una esecuzione musicale. Ma non c'è rapporto di prima e dopo nella forma musicale, al contrario un legame intimo e simultaneo tra idea e forma. Non è dunque simile a un linguaggio, in cui un segno "sta" per un significato e rimanda a esso, per inferenza. Le forme percepibili contengono esse stesse il senso che portano, come accade appunto nella musica, in cui l'ascolto stesso coincide *immediatamente* con un'idea che scaturisce dalla sonorità materiale e la supera, ma non vi sopravvive. Una volta finita la musica, sparisce l'idea.

Di nuovo nel 1947, in *Wahrheit*, si avvicina ulteriormente alla questione, affermando che le immagini, pur non avendo né profondità né essenza, costringono il soggetto a identificarsi con la forma che esse presentano e a coincidere temporaneamente col proprio oggetto, come accade quando cerchiamo un'unità formale girando attorno a una scultura, o attraversando un paesaggio (TL1,146-7; tr.138). Così Balthasar prepara l'opera che tematizza la questione di un'estetica teologica, *Herlichkeit*, incentrata sull'estetico come fonte di contemplazione religiosa.

Ma la contemplazione è anche non religiosa. Allora ci chiediamo: qual è il ruolo della percezione contemplativa nella conoscenza? La grande opera di Balthasar dedicata alla bellezza comincia proprio con l'affermare che la bellezza è la parola «con cui un filosofo non inizierà mai, ma con la quale porrà piuttosto fine alle sue riflessioni» (H, I, 15; tr. 9); la bellezza, espulsa dal vocabolario filosofico come da quello teologico, «è la bellezza alla quale non osiamo più credere e di cui abbiamo fatto un'apparenza per potercene liberare» (H, I, 16; tr. 10).

Se infatti una legge morale esige di possedere un valore universale, al di fuori dello spazio e del tempo, una forma bella, presentandosi solo nella sua apparizione spazio-temporale, non esclude che altre forme diverse possano sempre trasmettere lo stesso senso di bellezza. Questa ratificazione sensibile di un'idea crea nella filosofia la paura di dover rimettere in discussione verità che trascendono casi particolari.

Ma è possibile mostrare come la trascendenza "salga" dalle forme immanenti. È vero che quando cerchiamo di fare bene una cosa e poi ne contempliamo i risultati estetici abbiamo una finalità di perfezione formale, che non incide immediatamente sul bene dell'uomo ma solo sul bene di se stessa, e che questo fa apparire l'estetica come qualcosa di indifferente al bene dell'uomo. Eppure c'è una continuità tra l'impulso naturale a mettere in forma una cosa informe e la necessità di riferire le cose contingenti a un ordine trascendente. Quello che è scandaloso è come possiamo conciliare la singolarità implicata nella bellezza e la necessità della verità trascendente le cose singole.

Non sappiamo cos'è la luce, se non per gli oggetti che traggono esistenza (e forma) dal modo di esserne colpiti. Questo porta alla partecipazione reale: il raggio che colpisce l'oggetto o che impressiona l'occhio è l'unica realtà esperibile della luce. E la valutazione di quello che sperimentiamo, è il *grado* di intensità con cui veniamo sensorialmente colpiti, che non è un grado di somiglianza con la trascendenza, né un grado di comprensione comunicativa, ma una *misura* di realtà.

2. La percezione della forma come fenomeno originario

Sul piano metafisico "*Herrlichkeit*", "Gloria" (δόξα nel Nuovo Testamento, corrispondente a *kabod* nell'Antico), è un termine legato alla bellezza cosmica come prova della sua creaturalità e quindi di una corrispondenza tra naturale e sovrannaturale, tra il limitato e il perfetto. Nell'introduzione all'opera di Adrienne von Speyr *Das Licht und die Bilder*, Balthasar dà la definizione di una doppia illuminazione, una oggettiva (*gegenständlich*) e una interiore (*in-ständlich*) (LB, 5), necessaria perché anche le ombre possano essere considerate parti della luce, rappresentando «la legge della notte» (*das Gesetz der Nacht*) nelle parole della von Speyr (LB, 6); cosicché, se la luce (*Licht*) è il primo principio della rivelazione, le forme ne sono il secondo e non la preparano solo in negativo ma nella piena positività dell'esistenza: «Le forme (*Bilder*) non esistono per essere negate o distrutte in un abisso divino senza forma» (LB, 8).

È come se guardando orizzontalmente le cose illuminate dalla luce, naturalmente rivolgiamo lo sguardo verso la fonte. È questa la proporzione tra l'attività limitata dalla percezione e la ricerca di una fonte più vasta che la percezione sollecita. Questo è un fenomeno originario (*Urphänomenon*), perché non dipende da nient'altro che dalla necessità

del suo accadere (H, I, 18; tr. 12). Nell'atto contemplativo, noi non dobbiamo aggiungere qualcosa che inerisce a noi stessi, perché le cose contemplate possiedono la loro propria incontrovertibile auto-interpretazione (Ep, 45-46; tr. 123-24).

Si tratta di partire dalla descrizione fenomenologica di quanto ci accade nella contemplazione di un oggetto di bellezza: riceviamo un senso imprevisto di "rivelazione", che in termini cognitivi equivale a una sensazione di scoperta, che viene da un'attenzione esclusiva per la cosa particolare contemplata, senza la quale non ci sarebbe nessuna ricerca, né desiderio di conoscenza. È un atto in cui l'essere umano, «in quanto corpo, è sempre già partecipato, anzi capace di riguadagnare se stesso solo a partire dalla sua partecipazione»; è un atto in cui è «totalmente richiesto dalla legge della bellezza, senza che egli la possa dettare a se stesso» (H, I, 19; tr. 14).

3. *La temporalità dell'atto contemplativo: un tutto reso presente*

Balthasar utilizza le ricerche di Christian von Ehrenfels ereditate dalla psicologia della *Gestalt* berlinese (H, III/1, 1, 31; tr. 34). Ma il confronto mostra profonde divergenze: i teorici della *Gestalt* non dicono ancora nulla su che cosa sia questa forma, né sulla relazione tra la decisione del soggetto di accogliere quell'esperienza immediata della forma e l'auto-dispiegamento della forma stessa, che si struttura da sé¹. Insomma quello che resta fuori della considerazione scientifica e sperimentale della forma è quell'intero che contiene sia la forma sia cosa la giudica e la misura².

La prospettiva balthasariana da una parte si distanzia dalla misurazione sperimentale dei teorici della *Gestalt*, per la loro pretesa di aver trovato un "meccanismo" generale col quale spiegare eventi particolari, dall'altra la usa per mostrare la *necessità* della dimensione metafisica, anche se ora la metafisica è l'estetica che tenta di rendere conto, e di descrivere, la necessità di quell'evento. Quello che è rilevante è il fatto che le forme siano misurabili «secondo gradi analogici diversi», per cui tutte le *Gestalten* visibili rinviano oltre se stesse (H, III/1, 1, 32; tr. 35).

Balthasar ha in mente Goethe: «Una cosa viva non può essere misurata da niente che sia fuori di essa» (da *Studie nach Spinoza*³); una forma è misura di altre forme, perché ogni successiva scomposizione è ancora una forma; infatti è "vivente", mobile, mutevole e quindi comprensibile solo come insieme mobile di parti armoniche e non come parti fisse aggregabili. A livello psicologico possiamo dire che la percezione di una forma non opera una discriminazione ontologica (tra la forma e qualcosa che non lo è) non rimanda a un'entità reale e invisibile (di cui la forma è una rappresentazione), come se si trattasse di un sostrato dietro quella apparente, ma soltanto una demarcazione tra

una forma e un'altra che ne dà la misura; nel momento che guardiamo un coniglio invece che una papera, dando la misura a qualcosa che misuriamo, non distinguiamo tra l'oggetto percepito e la nostra decisione (che scompare con l'apparizione della forma). C'è una coincidenza di misura e misurato, di soggetto che decide quale forma dare e la forma che si impone al soggetto nella sua interezza non scomponibile. E proprio in quanto coincidenti, questi elementi formano insieme un intero non padroneggiabile:

Si misura una cosa mediante un'altra, ma se ciò che è misurato e ciò che misura sono parte o aspetto di un tutto, si può dire allora che il tutto è misurato da se stesso. Solo quando le parti o gli aspetti di un tutto si misurano vicendevolmente, possono dare assieme una forma (*Form*). La forma si ha solo dalle parti o dagli aspetti che sono vicendevolmente ripartiti e adattati (*pro-portio*) in modo tale tuttavia che non hanno da se stessi la misura ultima, ma dall'insieme che è al tempo stesso distributore e ultimo beneficiario di tutta la propria misurazione. Ad una forma siffatta se ne possono avvicinare altre come misura, per vedere se sono o no in vicendevole armonia, ma l'inserimento di un forma in sé compiuta in un contesto più ampio, non può toccarla internamente né tanto meno distruggerla, anche se non riesce ad armonizzarsi (H, I, 450; tr. 438).

La comprensione della trascendenza si trova esclusivamente in quell'atto contemplativo di auto-alienazione che fa dell'uomo stesso una forma, e questo

è il contrario di una visione dell'immagine a distanza; essa, come dice Paolo, è metamorfosi del contemplante nell'immagine contemplata (2 Cor 3, 18) [...] Non sono io che tiro per me le mie conseguenze da ciò che vedo, ma ciò che viene visto (*das Geschaute*), una volta che è visto realmente in se stesso, tira le conseguenze per me (H, I, 466-67; tr. 455).

Nell'evento contemplativo, che annulla la distinzione tra dare la forma e riceverla, la temporalità assume un carattere peculiare: è una presentificazione del passaggio da un prima a un dopo: «Un istante chiuso [che] viene messo in movimento (*fahren*) affinché avvicini all'esperienza (*Er-fahrung*) ciò che è assente (passato o futuro)» (H, III/1, 1, 34-5; tr. 38).

Si danno qui diverse assunzioni: (1) che si dia un "assente" simultaneo a una presenza che sperimentiamo con i sensi (un contenuto atemporale attestato empiricamente dall'emozione che proviamo quando un oggetto di bellezza ci colpisce e ci coinvolge: il desiderio di bellezza viene sollecitato dalla forma perché *mette in movimento* la nostra disposizione a non accontentarci della superficie di quanto appare, a desiderare infinitamente; (2) che questo "atemporale" abbia bisogno, per manifestarsi, dell'esperienza del bello, cioè del desiderio di associare forme diverse tra di loro – questo è attestato dal fatto che non è un dato mentale, non sta alla fine di un'argomentazione, di una concate-

nazione concettuale, ma si dà *insieme* alla contemplazione della forma, in un'unica azione; (3) che l'evento contemplativo sia un "istante chiuso" che "passa" per l'esperienza (*Er-fahrung*, di cui Balthasar sottolinea la derivazione etimologica da *fahren*, viaggiare), che dunque ha bisogno di un passaggio temporale, una traiettoria di compimento di quella simultaneità. Questa dinamicità dell'atto contemplativo non viene spiegata da una visione del bello che si limita a definire la bellezza come una risposta psico-fisiologica (la bellezza in questo caso non ci costringe a una riflessione sul mondo ma solo su di noi); e non viene spiegata neppure da una visione del bello come puro vocabolario della trascendenza (il romantico annullamento nell'assoluto). Qui si dà la visione di un'esperienza concreta, che nel passaggio temporale adatta ai nostri sensi un intero (assente e implicito) in modo da renderlo presente. Che l'esperienza estetica sia essenzialmente forma temporale è di fondamentale importanza: vuol dire che essa prima di tutto accade. E se accade è di sorpresa, deve avere una qualità di imprevedibilità, altrimenti non potremmo percepirla come "evento". E sembra che accada *al fine* di sorprenderci con la sua intimità di ulteriorità. Infatti la sorpresa rispetto al nostro involontario coinvolgimento emotivo e sensoriale è già lo *scopo* dell'evento, uno scopo diremmo intrinseco all'evento stesso; nelle parole di Balthasar, un istante chiuso messo in movimento, una descrizione che annulla l'astrattezza della trascendenza e vi sottrae assolutezza: la trascendenza passa per l'esperienza. Essa o si presenta nell'istante chiuso (la finitezza della forma) o non si dà; perciò significa qui non un desiderio di proiettarsi fuori del tempo e dello spazio, ma di compiere un *τέλος* intrinseco alle forme.

4. *L'entelechia che si compie tra le forme*

Non potremmo nemmeno pensare a un *τέλος* della storia, se in ogni momento dell'esperienza individuale di una contemplazione non si manifestasse un analogo compimento nella forma. Esso assomiglia all'entelechia aristotelica: il termine era già stato estesamente usato in *Apokalypse der deutschen Seele* a proposito di Goethe, per esempio in ADS, I, 411. In *Herrlichkeit* si dice poi che forma e entelechia sono la stessa cosa (H, III/1, 1, 31, n. 12; tr. 34); con riferimento alla psicologia della *Gestalt*, Balthasar trae questa volta da Ehrenfels l'esempio delle qualità gestaltiche che si individuano soprattutto nei temi melodici, che sono le forme estetiche temporali per eccellenza. Ricordiamo che il riferimento al primo teorico della *Gestalt* riguarda l'esperimento di riconoscere immediatamente una stessa melodia a diverse altezze; fatto concepibile solo se assumiamo l'immediatezza dell'esperienza musicale; e impossibile da concepire se ci basassimo soltanto sui singoli suoni, o sulle associazioni di singole sensazioni sonore. Così la qualità gestaltica di rendere presente una forma assente viene mostrata in quanto costan-

te riconosciuta a diverse altezze (non essendo sufficiente ricorrere alla memoria che tratterrebbe solo il ricordo delle note di un'altezza). Potremmo dire che la stessa melodia viene riconosciuta *tra* le diverse esecuzioni, come forma identica, o proporzione identica in diverse tonalità musicali (cfr. *Ehrenfels*, 134). Questo spiega l'affermazione di Balthasar secondo cui ogni "istante chiuso" (ogni rapporto tra note musicali in ogni esecuzione) viene messo in movimento in modo tale da presentare una forma che non è contenuta in quei rapporti empirici. In ogni esecuzione si danno simultaneamente una forma e un suo potenziale compimento; ogni esecuzione moltiplica le possibilità di quel compimento mostrando che la forma costante torna sempre a presentarsi ma torna sempre solo in altre esecuzioni particolari. È come se ci fosse concesso di percepire il frutto nel fiore o la pianta nel seme. Entelechia traduce qui l'espressione balthasariana di «assorbire il tempo», che è il contrario di «un istante astratto come eternità senza tempo» (H, III/1, 1, 34; tr. 38), ma è vicino all'atto di rendere presente.

La rivelazione, l'apocalisse balthasariana è un'apocalisse intra-temporale, che si manifesta nella parzialità delle contingenze di cui è fatta la storia umana. Quanto si dà di trascendente, lo si dà come forma compiuta. La relazione simultanea di apparenza naturale e apparizione trascendente è una relazione *tra forme* che inerisce a una temporalità escatologica, tendente a un compimento, che accade ogni volta che si innesca la modalità estetica.

Le forme percettive non possono essere oggetti in generale, così come la scienza li ha definiti: quando abbiamo davanti a noi, fissato in una dimensione atemporale e idealmente spaziale, un intero che si presta alla distinzione concettuale dagli altri oggetti – per esempio l'albero in generale, o l'atomo – possiamo distinguere il suo essere dal suo essere bello, un oggetto di cui possiamo distinguere il lato "estetico" nel senso di "percettivo" dal lato "estetico" nel senso di "bello": lo analizziamo percettivamente, linguisticamente, concettualmente, e solo *secondariamente* per la sua qualità di attrarre l'attenzione o perché è bello. Ma questa definizione è astratta, condizionata dal pensiero scientifico che ci ha abituato a definire un'oggettualità percettiva distinta da un flusso sensoriale, o un oggetto della sensazione distinto dalla sua espressività, o una particolarità percettiva da una universalità concettuale. La costruzione scientifica della realtà interpreta la trascendenza come il punto di vista di nessuno, fissa un modello di realtà indipendente dalla percezione; quello che esiste non accade, se non come realizzazione di leggi a priori.

Ma quello che avviene di fatto nella nostra esperienza concreta è più vicino alla percezione contemplativa: sentiamo e osserviamo sempre in base a quanto attira l'attenzione, in modo contingente e imprevedibile. Contemplare un'icona è un atto che potremmo dire "inter-

oggettivo”, in cui il percipiente percepisce un “di più” rispetto a ciò che vede e con cui si identifica. La forma *torna* al percipiente come soggetto efficace, capace cioè di trasformare chi la contempla; c’è una reciprocità drammatizzata, una tensione in atto, che non è risultato di condizioni iniziali. È un evento che ha leggi solo sue.

Questo vale sia per la bellezza naturale che per l’arte, e persino per l’arte astratta, cioè quando si tenti di ridurre la forma «all’orizzontalità della superficie, del colore e del ritmo» (H, I, 425; tr. 412); anzi è proprio in questo caso che l’artista diventa privo d’importanza e tratta se stesso come un puro *medium* (H, I, 426; tr. 413). La “relazione necessaria” è quella che sta *tra* l’apparenza orizzontale e l’apparizione di una forma “profonda”, perché assente, eppure resa presente *tra* forme che si introducono a vicenda in virtù di un principio organizzativo ⁴.

Ora sorge il problema di definire questa “profondità”, che resta ancorata alla percezione e ci dice che cosa è reale. In *Das Ganze im Fragment* (del 1963, in cui però confluisce il libro *Theologie der Geschichte* del 1950) Balthasar afferma che la filosofia e la teologia sono state incapaci di elaborare una storia “terrena” del mondo, per paura e per incapacità di «tollerare che l’esistenza nel tempo sia frammentaria» (GF, 11; tr. XXI); ma bisogna pur correre il rischio. Il frammento, che è la parte che ci è data di sperimentare e di conoscere nell’eccedenza cosmica, non “contiene” il tutto come un microcosmo che significa l’intero. Questa pretesa coinciderebbe con quell’atteggiamento “esatto”, che esige dei risultati e che intende raccogliere il tempo e la storia in una totalità discorsiva – ciò che è lo stesso oggetto polemico di Balthasar (GF, 13; tr. XXIII: «Hegel, che sa tutto, non ci ha rivelato il futuro»). Pensare che l’eternità contenga il tempo non è plausibile né sufficiente; occorre – proprio per spezzare l’illusione di un progredire verso un senza-tempo – rendere pensabile un tempo che contenga l’eternità senza annullarsi in essa.

Naturalmente l’esperienza biblica del tempo ci dà l’analogia più potente per comprendere la nostra propensione all’attesa e alla sorpresa, in cui gli eventi rivelativi mantengono i caratteri della contingenza imprevedibile, improvvisa, ma anche ci trattengono nella costanza, nella pazienza; dunque è un tempo che riceve stabilità grazie al senso della sopportazione (*Unten-verbleiben*) (GF, 56; tr. 37). Perché sopportiamo, se non per una trascendenza che appare nel tempo del momento insopportabile? La capacità di sopportare implica uno scopo intrinseco e nello stesso tempo eterogeneo rispetto a quella capacità. La chiave per capire l’esperienza umana è ancora estetica: restiamo nel tempo, dove troviamo le occasioni dell’integrazione (*Integration*), cioè di agire o produrre nella naturalità dell’esistenza opere che vanno oltre la naturalità stessa, e proprio nella loro parzialità e limitazione. Nelle parole di Balthasar, niente ci dà il diritto di trasformare profezie in

“prognosi” (GF, 201; tr. 161): una forma contemplata, come una metafora biblica o letteraria, non costituiscono tracciati deterministici che ci avvicinano a una maggiore profondità, a un grado maggiore di verità. Al contrario, ogni profezia è sempre un atto di integrazione di eterogenei, una profondità ancorata a una materialità.

Dunque il frammento *contiene* una forma piena e questa non ha che frammenti per rivelarsi. All'escatologia che astraе un'idea di “futuro” redentivo, Balthasar contrappone un eterno presente, che costituisce l'ambiente adatto all'esistenza e alla trascendenza.

5. *La globalità cognitiva della contemplazione: il gioco e il dramma*

Contemplando una forma bella, ci adeguiamo alla legge della bellezza, che è quella di non padroneggiare, di accettare la sollecitazione ad arrenderci, perché il nostro corpo (*in quanto corpo*) è già parte di quello che sperimenta. C'è un momento di coincidenza di corpo e forma, una con-partecipazione dell'uno nell'altra. Dunque la forma-partecipazione della verità è *anche* e necessariamente lo stesso corpo percipiente che è parte di quello che percepisce (il suono che fisicamente introiettiamo).

Dunque la forma è quanto trascende il corpo umano, ma attraverso una modalità di introiezione. Abbiamo due movimenti cognitivi simultanei implicati l'uno nell'altro, uno di estroversione (ci auto-alieniamo) e l'altro di introiezione (assimiliamo quell'esteriorità). La forma ha bisogno di essere descritta come nel riflesso di una reciprocità insuperabile; non sta negli oggetti, non sta però neanche nei soggetti. Sta nell'evento di identificazione di esterno-interno.

La corporeità è il luogo di questa identificazione, e dell'istinto primitivo del gioco, alla base dello stesso bisogno estetico (TD1, 9; tr. 14) e di un'idea non statica di percezione, una percezione che è il contrario di una visione dell'immagine a distanza, metamorfosi del contemplante nell'immagine contemplata; una percezione non riduttiva (per esempio alla vista o a uno solo dei sensi), ma legata alla condizione di sollecitazione sensoriale di tutto il corpo, il cui modello è appunto la teatralità, quella forma di vita chiusa in sé, compiuta, che è il teatro. La rivelazione stessa, dice Balthasar per introdurre la *Theodramatik*, il libro scritto in prosecuzione dell'*Estetica*, non è un oggetto statico da contemplare ma è un *agire* della contemplazione con i mezzi che appartengono al mondo, in cui l'uomo non è spettatore ma co-attore (TD1, 18; tr. 22). Qui l'analogia col teatro ci aiuta a introdurre – retrospettivamente, dal momento che l'*Estetica* precede, cronologicamente e metodologicamente, la *Teodrammatica* – il senso dinamico della bellezza: giochiamo sempre un ruolo nella vita che però è sempre simultaneamente anche «ruolo di un gioco più vasto» (TD1, 20; tr. 24): ogni nostro gesto, ogni azione e decisione, ogni percezione e ogni cre-

azione di un oggetto di bellezza fa parte anche di un gioco che non padroneggiamo ma di cui andiamo forgiando la forma, mentre forgiando noi stessi alla luce di quella forma; in questi gesti noi ci troviamo a essere presi passivamente e insieme ad assumercene la responsabilità. Nella forma percepita dunque abbiamo sempre anche, simultaneamente, un'altra scena, inconscia, tacita, e che appare in modo discontinuo alla nostra coscienza. E questo non è solo un dato psicologico ma anche una descrizione di uno stato reale: l'ulteriorità non contenuta nella forma percepita, ma necessaria a ogni forma per protrarsi nel tempo. A esistere non sono archetipi in atto, ma forme orientate e puntate verso altre forme, che appaiono *in* quelle materiali percettive, e che mettono in atto la trascendenza, senza bisogno di uscire dalla propria concretezza. C'è in Balthasar un'insofferenza per l'infinito che gli ricorda l'idealismo. Mai *ab-soluti*, mai assolti, concepiamo contemplandole, soltanto *forme*.

Mentre a un certo livello abbiamo la piacevolezza di un paesaggio o di una forma o di un accordo musicale, a un altro livello più profondo abbiamo la bellezza drammatica di un dolore sublimato, realtà crude ma penetranti, realtà assurde e dolorose che ci attraggono perché sentiamo che *li* dobbiamo risolvere un conflitto, come se la bellezza vi fosse imprigionata e impedita nel suo manifestarsi; in ogni caso in diversi gradi essa lascia sempre apparire una «totalità delimitata» (*eine begrenzte Ganzheit*) (H, III/1, 1, 30; tr. 34), che solo il coinvolgimento globale dei sensi può cogliere, con tutto il carico di tensione (tra totalità e limitatezza) che dai sensi deriva.

In una conversazione del 1983 con Giovanni Testori, Balthasar dice che c'è nel cosmo un «continuo reciproco divorarsi. E questa, che è una specie di comunione cosmica, porta con sé per natura propria una grande quantità di dolore...» (Realtà, 137). Sembra che una forma debba essere il risultato di un gioco e un conflitto. Ci si divora a vicenda per paura di sovraffollare uno spazio di sopravvivenza e di non poter accedere quindi alla bellezza vitale. La comunione cosmica non sta su un piano diverso dal divorarsi reciproco, ma fa parte della stessa disposizione a recepire la drammaticità della realtà. Perdere la bellezza ci dà dolore perché viviamo per convertire quella violenza cosmica in comunione. La bellezza è nel territorio di mezzo tra quel dolore e quella redenzione, senza possibilità di classificazione, perché non si eleva mai al di là delle sue manifestazioni concrete.

Se l'estetico non è concettualizzabile è perché è meraviglioso (ADS I, 432). La sfumatura di un colore o le venature di una pianta non sono classificabili, ma è proprio per via dell'attrazione che esercitano quel colore e quelle sfumature particolari e irripetibili, che la pianta è più che se stessa nel suo grado di bellezza visibile, perché porta la presenza di una perfezione invisibile. La luce che scaturisce dalla for-

ma stessa e non da fuori o dall'alto è un coincidere. Se si guardasse direttamente la luce, si perderebbe la misura: nel sentimento dello smisurato, si perderebbe l'esistenza del mondo.

Senza immagine corporea, senza cioè una proiezione di noi nello spazio e nel tempo, non potremmo che definirci come individui chiusi nella nostra immanenza e nella nostra storia irripetibile e indefinibile (cfr. Lacoste, 563). L'immagine di sé è il primo dato auto-descrittivo dell'umanità, da cui segue che la manifestabilità è la prima condizione del proprio auto-riconoscimento come natura: attraverso i corpi umani, la frontalità del viso che appare per gli altri, che parla agli altri, è la prova che non possiamo nasconderci, vogliamo offrire una parte di noi agli altri per farcene riconoscere e in questo auto-trascendimento c'è la fenomenicità necessaria e la parzialità dell'apparire. E se anche abbiamo altre parti del corpo che sembrano non addette ad apparire e comunicare e restano nascoste, pure la fenomenicità corporea, nota Lacoste, è «sufficientemente» reale per «autorizzare lo sguardo fenomenico a essere cognitivo» (Lacoste, 564).

Questo chiarisce bene il senso dell'atto contemplativo come rivelazione parziale e dinamica: ogni individuo che si mostra, mostrando il viso all'altro, non dà da vedere *tutto* di sé; c'è una totalità non visibile in ognuno di noi, un carattere *iconico*, che scaturisce dall'unicità individuale, mai definibile completamente, perché presa comunque nella fluidità delle circostanze esistenziali. Se è vero che possiamo rivelarci solo in quanto diveniamo, e siamo corpi, è anche vero che, paradossalmente, diveniamo solo in quanto ci riveliamo, quando diamo una direzione trascendente al nostro divenire. Da qui parte una forma di "realismo dell'apparire", secondo cui ciò che appare non rimanda a un'altra facoltà che dà senso alla percezione, perché non c'è nulla dietro il percepito; l'icona è vissuta interamente sul piano della percezione, come efficace e limitata: forma sempre già lacerata nella sua fallibilità, nella sua possibilità di restare segreta, o di rivelarsi solo nella sua fragilità sensoriale.

6. *La contemplazione attiva come musicale*

Balthasar era un abile pianista e un musicista sensibilissimo e la sua formazione musicale costituisce la prima fonte del suo pensiero. Il saggio giovanile *Die Kunst der Füge* (1928) ci dice come la sua giovinezza sia stata segnata dalla musica più che ogni altra disciplina e Peter Henrici ritiene che nel saggio giovanile *Das Abschiedertzett* risieda in nuce il cuore della sua teoria estetica (Henrici, 1982, 49). Nella sua formazione, la metafisica della musica di Schopenhauer, il dionisismo nietzscheano, il punto di partenza estetico della filosofia kierkegaardiana costituiscono un rafforzamento teorico della sua riflessione giovanile (Saint-Pierre, 49 ss.). Dal momento che la teologia balthasariana incon-

tra l'estetica grazie alla musica, il primo problema che si presenta al giovane Balthasar è come dare uno statuto metafisico (teologico) a uno stato dionisiaco, in modo da non escluderlo come irrazionale.

La temporalità essenziale dell'estetica balthasariana rappresenta una compensazione all'incapacità dell'idea visiva della forma (dalla metafisica della luce a Goethe), di concepire la provvisorietà della contingenza. Un'immagine in qualche modo è infatti fissa e atemporale. *Herrlichkeit* si può vedere come un grande progetto di rendere una forma visiva fluida come una forma musicale, e insieme esterna come un'immagine che resta fuori del corpo, mentre il suono viene percepito solo se interiorizzato, quindi senza confonderlo con una musicalità "interiore", priva di forma tangibile.

L'estetica balthasariana è un'estetica fondamentalmente musicale, perché nella musica sul disordine dei suoni si impone una "giustizia", un rapporto corretto, una proporzione che preparano o sono la condizione sensoriale dell'ascolto armonioso. Il modello è platonico, è nell'educazione ideale secondo Platone, l'arte dei suoni con il canto e la danza è da regolare in modo che melodia e ritmo introducano all'armonia totale dell'uomo, eticizzandolo a partire dal basso (H, III/1, 1, 190; tr. 191). C'è una dimensione in cui il bello, avendo bisogno di misura, coincide con l'etico.

La misura armonica è etica non perché metta un freno alla libertà del piacevole, ma perché nella musica, più chiaramente che in ogni altra arte, il bello stesso contiene la regola della sua propria armonizzazione. Dal rapporto "giusto" tra i suoni traiamo una forma di "giustizia" estetica, che ci fa sentire che il pezzo musicale che ascoltiamo è non solo bello ma "giusto", concluso e compiuto in sé. È da questo modello che traiamo l'idea che, se è vero che il bello non è necessariamente buono, si può affermare però una sua intrinseca bontà grazie alla base sensoriale acustica che decide se l'armonia ottenuta dia quella giusta. La musica è un archetipo della forma contemplativa, perché il suo elemento psicologico-sensoriale (sentimento dell'armonia) ne include uno oggettivo (la sua forma non dipende dal modo di sentirla ma da rapporti oggettivi tra i suoni). In questo senso generale Balthasar può dire che la conoscenza percettiva è un processo di 'musicalizzazione': come per l'ideale platonico dell'uomo è definito da termini musicali come *συμφωνία*, *συμμετρία*, *μέτριον*, *ἐπιεικής* (*Leggi*, 669ab), così anche per Balthasar è la capacità di riconoscere l'armonia come si esprime nell'ascolto musicale, che sollecita la formazione di un ethos che scaturisce dalla percezione che si estende oltre se stessa (H, III, I, 194; tr. 195).

7. *Non linearità dello sviluppo delle forme musicali*

Il saggio breve *Die Entwicklung der musikalischen Idee* definisce

l'ascolto musicale come una percezione esatta e fortemente emotiva nello stesso tempo. L'arte è sensibile, ma i sensi nell'arte "vanno" verso un compimento (EMI, 10; tr. 15), e quindi producono una forma, necessaria in base alle emozioni che sollecita. Quando l'artista compone un'opera che ha raggiunto il *suo* massimo, ne abbiamo l'unica realizzazione possibile, al di fuori di parametri universalizzanti. Restiamo nei limiti di una forma limitata, percepita e storica, che però raccoglie in sé in modo perfetto *l'aspirazione* alla trascendenza, per desiderio intrinseco di compimento. Qui sta la drammaticità dell'estetico e la sua tensione inevitabile: questo limite temporale, che rappresenta il massimo delle possibilità umane, è all'origine del dramma dell'arte. Tutto quello che possiamo fare è cogliere *un lato* dell'infinito (EMI, 12; tr. 16), una sua contrazione particolare.

Di questo movimento che rende ogni arte mobile, orientata verso un compimento e sempre legata alla *Urmaterie* da cui proviene, verso l'*Urlicht*, Balthasar analizza gli elementi nel loro sviluppo temporale non lineare.

(1) Il ritmo: scandisce battute ordinabili nel tempo e nello spazio, in una unità di esterno e interno al corpo. Tutto batte e respira, in una mimesi di cicli e moti della natura, in una sinfonia della natura (EMI, 14; tr. 18). Imitiamo questi ritmi per identificarci con essi, comprenderli e dominarli. Riceviamo il primo sentimento organico-psichico dell'ordine nel tempo, quando modelliamo un lavoro con le mani, con la lingua che si parla, con i movimenti del corpo, in base alla ritmicità originaria, qualunque sia nelle diverse culture il modo di segnare la materia, che per la modernità occidentale è sentimento, per i cinesi è simbolo gerarchico, metafisico e sociale, per gli arabi ebbrezza, per i greci è ordine cosmico reso sensibile (EMI, 23; tr. 24).

(2) La melodia: introduce una sonorità che è indeducibile dal ritmo; non è infatti mimetica, è irriducibile all'imitazione o impulso fisiologico dell'espressione e dell'imitazione, ma non è nemmeno esatta come l'armonia. Ha dunque un carattere fluido: se si aggiungono note nuove, queste polarizzano la sua forma e la mutano tutta retrospettivamente. Non si lascia comprendere in nessun modo il motivo della sua riuscita, resta un'esperienza immediata e originaria, l'evidenza più grande della singolarità estetica: è il dionisiaco (EMI, 27-28; tr. 27-28), ostile ai filosofi greci, perché indomabile. Ogni arte ha la sua base specifica di manifestazione, con le sue regole interne, ma si compie solo dove trova l'*humus* che la riconosca, che dia una forma adeguata alle sue richieste intrinseche. Non tutte le culture sviluppano forme melodiche, per esempio; non sarà l'ambiente greco o la storia greca a rispondere alle richieste della melodia, che trovarono piuttosto la loro espressione metafisica nella pietra: sculture, monumenti, templi (EMI, 30; tr. 29). Nella pietra perfettamente proporzionabile si placavano le

incertezze e le agitazioni. Con questo i greci restavano fuori dell'esigenza di dare forma alle relazioni temporali (tra passato e futuro, tra lontano e vicino). Il senso della relazione è «una scoperta dell'uomo occidentale. Cioè: alle cose viene attribuito un valore nuovissimo, la possibilità di essere confrontate con altre» (EMI, 33; tr. 30) ⁵. L'occidente, a differenza della Grecia antica, comincia a sentire relazioni tra i suoni, come positive o negative, a seconda del loro puro rapporto: un suono vibra più rapidamente di un altro, uno è più acuto di un altro; oltre alla sequenza temporale, la musica ora ha la possibilità di svilupparsi nella sua direzione profonda, armonica.

(3) L'armonia: l'apprensione – storica e culturale – della proporzione acustica come conquista sofferta di una musicalità più complessa e più desiderabile:

la conquistata differenziazione delle componenti di una singola nota, la palese esibizione dei suoni armonici – l'ottava, la quinta e la quarta. Le proporzioni acustiche più semplici furono appunto l'inizio. Poi si penetrò prudentemente, fra cento pericoli, più in profondità nell'oscuro spazio musicale: e furono conquistate la terza, la sesta e la settima (EMI, 35; tr. 32).

Queste scoperte, che sono l'equivalente della prospettiva in pittura, sono significative di quello che Balthasar intende per forma bella: niente che riguardi l'universalmente piacevole, ma qualcosa di originario e individuale che si conquista con fatica e grazie a successivi motivi occasionali che servono a scoprire una necessità interna, offrendo il terreno adatto e sempre in condizione di pericolo e di conflitto perché ne va dell'aprirsi di profondità percettive sconosciute, dell'accettare di illuminare una parte di spazio che prima non veniva raggiunta da nessuno dei sensi. La bellezza viene descritta quasi come un ambiente in cui le forme trovano l'occasione per costituirsi secondo le proprie regole e potersi compiere; in un certo momento della storia si creò la condizione in cui «era stata trovata la forma per la quale era "segnato" il pensiero che le era immanente» (EMI, 36; tr. 32). In questo accenno di storia (o preistoria) dell'insorgere delle forme musicali occidentali, la temporalità lineare, melodica e ritmica, si arricchisce della simultaneità spaziale, soprattutto con l'invenzione del *crescendo* (EMI, 36; tr. 33) e con la dimensione matematica, che sviluppa al massimo la melodia.

Per quanto breve, questo excursus storico illumina quello che è rimasto oscuro nei tentativi filosofici di usare la musica come modello metafisico (soprattutto in Schopenhauer e Wagner). L'espressione "idea musicale" non significa che possiamo definire la musica in termini metafisici astratti, ma significa che il suo senso è contenuto nello stesso sviluppo temporale delle sue manifestazioni, delle quali ogni epoca produce una parte (senza che se ne raggiunga una compiutez-

za finale, rispetto alla quale un'epoca sarebbe più o meno vicina: EMI, 39; tr. 35). Ogni parte storica è bella in sé e contiene in sé l'intrinseca potenzialità di compimento (EMI, 40; tr. 35). Le varie forme musicali, come parti di un organismo, sono discontinue, ma hanno passaggi gradualmente come sono gradualmente le contaminazioni tra stili diversi. Balthasar ne individua alcuni: il nord pittorico/armonico (Wagner) e il sud plastico/melodico (Verdi) ognuno dei quali prevale sull'altro senza escluderlo: la dimensione organica di uno sviluppo non è mai matematicamente semplice.

Qui si dà una categoria fondamentale del pensiero di Balthasar, la categoria del *limite*: diversamente che nella scienza, che accumula esperienze e costruisce una sua storia unitaria, uno sviluppo globale, ogni forma musicale, pur nelle possibili contaminazioni, difende la sua individualità e la sua crescita interna (EMI, 26; tr. 26): questa l'immagine dominante che permarrà in tutta la ricerca matura e che offrirà il paradigma fondamentale per l'idea di forma. Le forme musicali si contaminano tra di loro e con altre forme percettive – come la voce umana o la danza o associazioni visive – che espandono l'idea musicale, definendone le possibilità, e questo perché la musica non può rappresentare contenuti emotivi in modo assoluto, in assenza di associazioni sensoriali diverse dall'acustica (EMI, 44; tr. 38). I tentativi di fare una musica pura, libera da associazioni (come Wagner, che cercava la musica della filosofia) falliscono, perché musica pura sarebbe luce accecante. Essa resta delimitata dalle sue manifestazioni concrete e tiene viva la tensione della bellezza tra metafisica e materialità. Il limite di cui parla qui Balthasar è una integrazione di emozione pura e misura, di suono e movimento del corpo o immagine, di suono e calcolo di proporzioni, parzialità che ci proteggono dall'eccesso di purezza, a cui non sapremmo resistere (EMI, 47; tr. 41).

In musica infatti è irrilevante la questione della "forma migliore" in assoluto, perché le forme definite non vengono mai veramente "superate". Se non si dà totalità delle forme non se ne dà neanche progresso (EMI, 50; tr. 42) e per quanto una forma musicale raggiunga nella storia il suo massimo sviluppo, non distrugge quelle passate, che presentano sempre i tratti di qualcosa che è in fieri, e di cui si sente il compimento virtuale (questo dà senso ai musei o, per esempio, all'ascolto di musiche passate o di altre culture; l'arte è sempre pubblica (EMI, 51; tr. 43).

8. *La totalità contratta dell'armonia*

Quindi c'è una stretta associazione tra compimento e limite: «La forma è limitazione perché l'idea globale in essa non è mai completa» (EMI, 56; tr. 47). Se indoviniamo la nota successiva che prosegue una melodia, è perché sappiamo tacitamente che soltanto alcune note sono

possibili a continuarla; la nota successiva ha un suo grado di necessità che recepiamo. Nello stesso tempo però costruire o inventare una melodia è una questione di decisione; in musica siamo sempre presi da questo doppio gioco di inventare e recepire, tra oggettività dell'accordo tra note e diversi livelli (ritmo e melodia) e soggettività della decisione.

Un concetto cruciale in questo senso è quello di *armonia*, possibile solo al senso dell'udito, in quanto solo i suoni possono essere recepiti simultaneamente nel loro intreccio. L'armonizzarsi di suoni è infatti la forma più elementare di *contrazione* di parti in una totalità e di partecipazione delle parti alla totalità. Balthasar cita in questo contesto quello che Goethe diceva di Mozart, che cioè avesse la capacità di «creare figure» (Guerriero, 396) ⁶. Si tratta di *figure musicali* che sono un insieme non dato dalle parti ma dalla loro disposizione, dalle misure e dai tempi che le armonizzano tra di loro; chi ascolta musica viene attratto dall'insieme armonioso, e non dalle parti che isolate non produrrebbero musica, anche se sensorialmente è possibile distinguerle. Così si formano due diversi livelli di ascolto: uno "orizzontale" (una forma di superficie) e uno "profondo". Il risultato è una ricezione complessa che sollecita ulteriormente l'ascolto, perché tra i diversi livelli noi accogliamo una proporzione analogica con altro ancora, con 'un eccedente' inerente quella proporzione, una misura che è presente ma potrebbe essere presente ancora in altre forme.

La potenzialità dell'ascolto musicale sta nel fatto che l'armonia degli elementi non è confusa: nella musica noi percepiamo, anche senza saperlo, distintamente ritmo e melodia ma nello stesso tempo li riconosciamo come musica solo se sono armoniosi; mentre nella *Gestalt* visiva l'armonia – per esempio tra colore e lineamento – dipende dalla nostra attenzione; possiamo scegliere quello che l'opera offre agli occhi (alcuni potrebbero fermare l'attenzione dello sguardo sul colore, altri sulle linee, eccetera); ma nella musica questo non è possibile: ogni elemento che prende senso dalla sua unione con gli altri, ogni melodia che si distende sul ritmo, ci invadono e non possiamo difendercene. In ogni caso ci disponiamo e ci affidiamo completamente a quella offerta. Altrimenti non potremmo disporci nemmeno all'ascolto. La qualità che Goethe riconosce a Mozart manca alla filosofia, che ha bisogno di isolare analiticamente oggetti generali, affinché non si lasci nulla di ignoto, non sfugga nulla alla possibilità di riprodurre l'esperienza della conoscenza nell'esperimento intellettuale o scientifico. Nell'ascolto musicale non stiamo amministrando o discorrendo di qualcosa, ma ci stiamo assimilando a quello che ci appare.

La percezione musicale è la facoltà deputata alla trascendenza nella forma, per la sua simultaneità di visione e valutazione. Non stiamo interpretando, stiamo "mimando" con un movimento sensoriale un'armonia la cui bellezza ci trasporta. Tutto questo è già esposto in nuce

nel saggio del 1925, che mostra una straordinaria affinità con la *Nascita della tragedia* di Nietzsche: la musica non si emancipa mai completamente dall'emozione e dalla drammaticità che ne deriva (e non è un'elevazione dialettica, come in Hegel che della musica apprezza la liberazione *interiore* del soggetto: cfr. Saint-Pierre, 62-65). È questa la dimensione metafisica dell'esperienza musicale, che ancora deve trovare la sua forma teorica.

Dunque, specifiche della musica sono le caratteristiche:

- (1) *simultaneità* di parti elementari e emozionali (ritmo e melodia);
- (2) *contrazione* delle parti in un tutto armonico limitato;
- (3) *temporalità* dell'armonia: ogni nota che sopraggiunge in una melodia ne produce la forma e compie le precedenti portandole a unità, che prelude alla totalità dell'insieme, per la quale però dobbiamo aspettare di concludere l'ascolto;
- (4) *compimento*: alla fine di una esecuzione sentiamo di aver ricevuto la forma musicale nella sua compiutezza; ma così un tutto è contenuto in un non-totale che si svolge nel fluire dell'ascolto;
- (5) *coincidenza* di suono esterno e sua risonanza nel corpo, cosicché ci identifichiamo con la musica che ascoltiamo, necessariamente la recepiamo prima di giudicarla.

E queste, per estensione semantica, sono le caratteristiche delle forme contemplative, con le conseguenze epistemologiche che ora vedremo.

¹ Non a caso la psicologia della *Gestalt* dà adito a molte teorie contrapposte, da quella formalistica (la forma si struttura indipendentemente dalle intenzioni), a quella spiritualistica (l'esperienza della forma è prova che non ci sono solo reazioni materiali).

² Sequeri nota che in Balthasar c'è uno scarto tra l'attenzione accordata alla percezione della forma e l'elaborazione di una fenomenologia della percezione (Sequeri, 1990, 106).

³ Anche se altrove rintraccia una fonte precedente in Ireneo: «Noi asseriamo l'armonia della creaturalità stessa, perché per noi le cose sono adattabili (*aptabilia*), giacché la loro propria ritmica è adatta (*apta*) alla ritmica (globale), per la quale esse vennero create» (*Contra Haereses*, I, 304, citato in G, II, 57).

⁴ Un filosofo che ci sembra tra i pochissimi ad affrontare la questione della forma percettiva in termini di trascendenza è Pavel Florenskij, che nella sua opera più conosciuta: *Iconostasis*, si esprime così parlando della pittura: «Così nella consistenza dei colori, nella maniera di stenderli sulla superficie, nella natura chimica e fisica della materia che compone i colori, nella composizione e consistenza dei loro solventi, come anche nei colori stessi [...] e nelle altre "cause materiali" già si esprime questa metafisica» (Florenskij, 106, 107).

⁵ Secondo Saint-Pierre, l'analisi di Balthasar è troppo semplicistica: i Greci hanno in realtà accettato le sfide del dionisiaco, con la *Poetica* di Aristotele, per esempio (Saint-Pierre, 61). È discutibile infatti che il primato etico abbia fatto sottovalutare ai Greci l'armonia. È probabile che il giovane Balthasar, nota Saint-Pierre, sia ancora troppo attento a distinguersi da Nietzsche, che è l'interlocutore tacito di tutto il saggio (Saint-Pierre, 62-66).

⁶ Così dice Balthasar in una conferenza riportata da Elio Guerriero: *Quel che devo a Goethe*. Discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Goethe, nel 1987, da parte della Johann Wolfgang von Goethe-Stiftung di Basilea, a Innsbruck (Guerriero, 1993, 395-400).

II – Il realismo delle forme

Nessuna rima, nessun'arte, nessuna comprensione.
Hans Urs von Balthasar

1. La forma: trascendentale o analogica?

Come mettere a fuoco la funzione di un'attività percettiva che si assume sia trascendentale (nel senso ontologico di essere necessaria per definire l'essere) ma non si avvale di generalizzazione o astrazione, ma al contrario di continua *comparazione* (tra sensazioni e tra percezioni)? In essa la bellezza non è concepita come *aggiunta* all'essere, se la percezione contemplativa è un fenomeno originario nella conoscenza. Mentre Uno, Buono, Vero possono universalizzarsi, costruirsi un a priori fuori delle loro determinazioni singole, il bello no (H, III/1, 2, 373; tr. 21-22). Gli archetipi della forma percepita non raggiungono mai un *analogatum* comune.

Due presupposizioni apparentemente paradossali sono implicate nel bello "trascendentale":

1) l'essere o è bello o non è (cfr. H, III/1, 1, 21; tr. 26: «l'essere, *in toto*, è bello»);

2) l'essere o è individuale o non è (come forma e come evento).

Per rendere plausibile il primo punto, dobbiamo trasformare la formula discutibile che "ogni cosa che sia, è bella" in: ogni cosa bella, lo è indipendentemente dal soggetto, e darle valore trascendentale: ma come possiamo dare valore trascendentale all'individuale percettivo? La risposta è nel secondo punto: cambiamo l'idea che abbiamo di realtà e risolviamo il problema: quando riconosciamo una forma, o mettiamo qualcosa in forma, o la contempliamo, otteniamo quello che la natura continuamente cerca di ottenere; otteniamo quello che la natura "è", cioè è quello che "fa". Da questa doppia presupposizione, possiamo superare le difficoltà che si aprono nella definizione di bello trascendentale e nella definizione di conoscenza che ne consegue.

Come ex-ergo del III volume di *Herrlichkeit*, Balthasar usa una lettera di Rilke in cui si dice che non stiamo al mondo per scegliere ma per raccogliere. Potremmo interpretare la citazione così: "scegliere" comporta una logica binaria, il giudizio che distingue cosa includere e cosa escludere, che cosa è e che cosa non è. "Raccogliere" comporta la metamorfosi temporale dell'informe nella forma, l'attesa che ci sia

l'occasione per farlo, e il rispetto per ciò che non ha ancora forma; nel primo caso, finiamo col perdere quello che non rientra nel giudizio; nel secondo tratteniamo, per quanto inconsapevolmente, anche quello che "provvisoriamente" è incomprendibile o inaccettabile, perché informe.

Non si tratta, come si potrebbe pensare, di un'attività "trasfigurante soggettiva" ma di *lavoro* oggettivo con le cose (H, III/1, 1, 22; tr. 27). Come abbiamo visto, la psicologia della forma è utile solo come occasione di riflessione sulla forma stessa e non sugli uomini. Possiamo solo lavorare con gli effetti indiretti di una determinazione non soggettiva del bello, ma questa non la possiamo inferire dagli effetti che ha sui soggetti; cadremmo infatti in una *petitio principii*. Perciò, privi di una definizione di essenza del bello, ci limitiamo a raccogliere via via ciò che si presenta al posto di essa. Quando diciamo: bellezza dell'universo, parliamo in realtà di una forma finita di "universo", il massimo di spazio pensabile. D'altra parte il cosmo non può che esistere ordinato.

Un ordine quindi, quello suscitato dalla bellezza, che è ontologico ma non è epistemologico, non esibisce leggi delle sue manifestazioni, perché solo la successione degli atti contemplativi lo conferma e dunque solo un'attività di raccogliere via via che ci appaiono. È come se ogni forma contemplata ci facesse dimenticare la precedente, ma tutte nella loro successione confermassero la presenza costante della bellezza, come guardare le cose con una lente di ingrandimento che mentre ingrandisce un particolare, oscura gli altri, ma passando sopra a tutti, ci conferma che ognuno è in grado di possedere i caratteri della bellezza. Una conoscenza parziale e senza soluzione di continuità, ma a cui non rinunciamo perché è il fare stesso della "natura", il raccogliere una forma da un'altra grazie alle reciproche parziali analogie. Nella percezione contemplativa, sostituiamo alla identificazione o all'individuazione di una classe, un flusso di forme simili, regolarità percepite grazie a un lavoro estetico, che però non porta a nessun riconoscimento di leggi sottostanti quelle somiglianze. In questo caso nessun pensiero filosofico può attenersi a questa attività (se non in conclusioni scettiche, come nei sofisti o in Hume, per esempio).

Se partiamo da una relazionalità fondamentale di percipiente e percipito – le cose si somigliano perché noi le riconosciamo somiglianti; d'altra parte non potremmo riconoscerle somiglianti *se non fossero così come sono* e non ci *sorprendessero* per come sono, e non richiedessero la nostra *identificazione* per come sono e non per come scegliamo che siano – al posto del primato dell'essere ideale puro, di un'essenza infinita astratta dagli enti, individuiamo invece un'«esistenza infinita», così come Balthasar si esprime riprendendo Eric Przywara (*ewig-endlichen Existenz*, in ADS, I, 413) ¹, una finitezza che si realizza in modo

illimitato. Come nella musica seguiamo *nel tempo* il succedersi sorprendente degli accordi e rendiamo presente e reale l'armonia come un tutto, così questo raccogliere analogie è infinito perché non c'è un limite all'analogicità delle cose tra di loro, e nello stesso tempo questo raccogliere perdura ed è chiuso nei limiti di queste scoperte di forme simili. Se per essenza gli uomini aspirano a oltrepassare se stessi, lo fanno contemplando e trovando analogie tra *tutte* le cose, man mano che appaiono alla nostra percezione contemplativa.

La forma, se implica un trascendentale, dovrebbe paradossalmente essere ciò che modifica il trascendentale a ogni passo (ogni singola cosa bella propone, o aggiunge le sue leggi particolari a quelle definite precedentemente), al punto da costringere a una sua continua ridefinizione o rischiare di farne un mero nome. La condizione di possibilità portata dal bello all'esistenza è quella di non avere un'essenza definita, ma di formarsela per desiderio. Come dire: non potremmo concepire nulla di vero, se non lo mettessimo alla prova della sua ri-conversione, se non potessimo, ogni volta che percepiamo, desiderare di convertire di nuovo – e di convertirci di nuovo – e in modi sempre diversi un dato empirico in una forma. “Ogni volta” vuol dire sottrarsi la garanzia che quella conversione si ripeta. Potrebbe anche non accadere. Potremmo anche decidere che qualcosa non sia suscettibile di essere “formato”, che debba essere lasciato, per il momento, da parte, informe. Se questo non accadesse, non avremmo bisogno di tempo e di evento; non avremmo decisioni da prendere. Si definisce cautamente un'essenza a posteriori o un'esistenza infinita. Di ogni cosa scopriamo un'essenza che ancora non è, ma che è inscritta solo potenzialmente nello svolgersi del suo compimento (esistenziale).

2. *L'oggetto della percezione contemplativa è l'universale concreto*

La relazione parti-tutto per sua intrinseca necessità si auto-trascende, appena il tutto si scopra parte di un altro tutto, appena dietro la forma percepita ne appaia un'altra, che è ancora forma a un altro livello. Il passaggio dalla percezione alla contemplazione è un passaggio necessario e continuo e perché questo accada, tutto l'essere individuale ha bisogno di “questo piccolo campo” totale.

Come l'immagine sacra sembra essere portatrice di una trascendenza che la rende non creata dall'artista ma ‘trasmessa’ dall'artista, che si fa strumento di quella trascendenza, così anche nella contemplazione di una forma, qualcosa deborda dall'immagine. In che cosa un'icona è più del “bello” (*herrlich* e non soltanto *schön*)? Il problema va affrontato partendo “dalle cose stesse”: nella “presenza” che le cose possiedono “in se stesse”. Una trascendenza “dal basso” dunque che impone la necessità estetica in questo realismo fenomenologico.

L'icona di Gesù Cristo viene chiamata da Balthasar «universale con-

creto» (*Konkret-Allgemeine*, in ADS, I, 484), per indicare un'immagine che si forma a partire di una figura storica che però partecipa di qualcosa di non storico, di trascendente il tempo; ci trascendiamo in quella forma che non è più corpo né forma bella, ma che solo a partire da quel corpo che noi diventiamo, da quella forma di cui sperimentiamo la bellezza, si concretizza: questo tipo di universale non è altro dalla forma concreta ma è *più* della forma concreta. La definizione, che viene dall'*universale in re* di Aristotele (poi ripresa dagli scolastici e poi da Cusano, da cui la questione neo-platonica della relazione tra Uno e Molteplice), è anche espressione idealistica: in Hegel universale concreto è il pensiero che non esce mai da sé, auto-producendosi per passaggi dialettici. Ma in Balthasar naturalmente la concretezza non ha la valenza di una produzione omogenea all'interno di un processo razionale-mentale, bensì di un incontro percettivo con una forma estranea ma desiderata; in questo movimento Balthasar assume il termine "universale" ma lo trasfigura completamente, poiché non ha nulla del movimento del concetto, che è la fonte dell'astrazione². Piuttosto la fonte balthasariana dell'espressione verrebbe dai Padri della Chiesa (Marchesi, 35) e dall'eredità platonica che essi utilizzano per spiegare la particolarità dell'evento cristiano nella sua efficacia rispetto all'universale natura umana; in questo senso concreto significa *con-cretum*: che cresce-insieme, ricordando il compimento dell'entelechia, a cui ogni cosa esistente tende. Prendendo la massima distanza da Balthasar, potremmo indurre che la possibilità di concepire e trasfigurare una figura come quella di Gesù Cristo è data proprio dal fenomeno originario della percezione contemplativa (più vasto di quello religioso).

C'è un tempo di maturazione dunque che fa del particolare un *con-cretum*, una cosa che cresce da sé in altro da sé; e questo movimento nel tempo si svolge nel passaggio dall'una all'altra forma a cui la prima si avvicina per somiglianza, e in quel movimento intravediamo una trascendenza che ci fa dire che quella forma, in quanto bella, è anche vera. Ora, che ne è dell'universale? La verità delle cose potrebbe ridursi alla contemplazione delle forme?

3. *L'oggettività come misura*

La questione dell'inesauribilità dell'estetico è sviluppato in *Wahreit der Welt*, in cui si introduce il legame tra verità e bello trascendentale. Tommaso, che è l'unico riferimento filosofico di questo libro, afferma che la verità è un possesso naturale che scopriamo di avere quando per la prima volta assistiamo o effettuiamo un gesto disinteressato (TL1, 21; tr. 34). Attraverso Tommaso, Balthasar ci descrive una "verità" che noi cogliamo per esperienza, per un'azione percettiva e desiderativa: un gesto. Le prime parole dell'opera riguardano proprio l'ambito di considerazione della verità, che non è una qualità della co-

noscenza, non stabilisce l'esistenza della verità, ma il suo *apparire*, il suo *accadere* come qualità trascendentale dell'essere (TL1, 11; tr. 27). La verità al di fuori del gesto percettivo si arrotolerebbe su di sé (*in sich selbst runden*), senza aprire a sempre diverse possibilità, o misurare (TL1, 43; tr. 52).

Che questo gesto sia un'esperienza circoscritta e finita non significa che sia pura finitezza, cioè pura apparenza contingente, perché la concretezza, che è proprio ciò che vogliamo conoscere, non può restare fuori dell'essere ma vi inerisce per lo meno come una sua *misura*, una sua parte e porta una verità che è appunto inerente a quella misura. Altrimenti percepire non sarebbe necessario né immediatamente affidabile. È evidente qui il debito di Balthasar verso Tommaso: la verità è *misura* dell'essere, ma la formula è interpretata da Balthasar, facendo attenzione a evitare la sua astrazione dall'esperienza. Quando diamo di una cosa una sua qualità (o una sua quantità) non facciamo altro che accettare di quella cosa la misura o il limite reale con cui possiamo apprenderla. Non stiamo cioè creando arbitrariamente un "metro" convenzionale che sovrapponiamo alle cose come se fossero di per sé mute. Come abbiamo già visto, la correlazione di misura e misurato indica che conoscere sia un atto che include soggetto e oggetto in una inclusione reciproca, per cui il soggetto non è niente di più che un "esistente che misura se stesso":

Questa misura non può essere qualcosa di estraneo all'essere, qualcosa che vi aggiungiamo da fuori, poiché fuori dell'essere c'è soltanto il nulla. Invece l'essere deve portare in se stesso la sua misura, prenderla da se stesso, e questa presa di misura altro non è, appunto, che lo svelamento di se stesso. Nella misura precisa, quando si svela, esso diviene misurabile e insieme esso stesso capace di misurare con il criterio della verità. Ora un esistente che può misurare se stesso, perché è per se stesso svelato, viene chiamato soggetto (TL1, 35; tr. 47).

Quando diciamo: questo è vero, non stabiliamo una definizione generale, ma ci misuriamo, coincidiamo con una misura che ci diamo. Non abbiamo bisogno di uscire dai fenomeni come appaiono nella loro parzialità; essi ci sono sufficienti a procurare la misura delle cose, gli uni con gli altri. L'essere non è un senza tempo e spazio misurato da un soggetto pensante indenne dalle contingenze. Dunque soggetti sono le misure, le forme che misurano altre forme. Una misura è falsa solo nel senso che non risuona in nessun'altra; non ne avvertiamo la proporzione, la coincidenza con altre forme. In questo limitato "portare" la verità attraverso le sue proporzioni, c'è una certa definizione di soggetto, lontana da quella cartesiana e moderna di un'operazione di riduzione delle cose a oggetti costruiti e padroneggiabili in leggi immutabili da un soggetto che si considera al di fuori del gioco delle apparenze; il soggetto, al contrario, è quanto si identifica con diverse misure di sé: una volta trovate, il soggetto si auto-aliena in quelle mi-

sure e con quelle, non essendo più se stesso, misura il mondo, *tutto l'essere* (TL1, 36; tr. 48). In questo atto di misurazione scopriamo una coincidenza di uno spazio interiore con uno esterno. La necessità che questa misura sia parziale (individuale), non esclude che sia vera, perché è vera in quanto *parte* dell'essere, immersa in quel possibile tutto dell'essere che contiene quella misura. Il sentimento necessario della verità è questa partecipazione sempre parziale, limitata, al misurato³.

Quando Balthasar dice che c'è nella percezione della forma una simultaneità di soggettività e oggettività (TL1, 72-3; tr. 76-7), utilizza i termini di "soggetto" e "oggetto", secondo l'immagine concettuale di un'entità percipiente (io) frontalmente separata e indipendente da un'entità che si presta alla percezione (l'oggetto). Ma dire "simultaneità" è un modo di temporalizzare i due estremi della relazione conoscitiva e di dissolverli in altre immagini. Se ci immaginiamo in una condizione psico-fisica in cui la percezione ci assorbe (il modello è quello, caro a Balthasar, del bambino), possiamo osservare che viene colto un discontinuo che interrompe un flusso continuo sensoriale o materiale, in virtù dell'armonia inerente alla forma, che attrae l'attenzione ma soprattutto in virtù del "più", che è portato insieme con la forma e suggerisce una forma che lo includa, senza "ancora" sapere quale: questa è la fase della contemplazione in cui la sorpresa ci costringe e ci assorbe nella forma. Veniamo "convertiti" in quella forma. Ogni atto percettivo è un "evento" che ogni volta che accade costringe a una riconfigurazione dell'insieme percepito e ricordato. Ogni volta scompare insieme alla forma che ha illuminato. Il soggetto, *preso* dal misurato (identificato, attratto), identifica un "oggetto", ma proprio in quanto questo non è derivabile da una conoscenza dell'essere in generale, bensì si mostra, modifica il soggetto; un'analogia modifica chi la riconosce (TL1, 36; tr. 48).

4. *Fragilità metafisica e non psicologica dell'individualità*

L'insufficienza individuale è legata all'analogicità che ci porta dentro e fuori di noi senza sosta: assomigliamo a una forma che ci diamo e che riflettiamo. Questo ci porta al modello dell'intersoggettività, un elemento portante dell'idea balthasariana di forma, anche se solo come esempio e non come preponderanza della psicologia: nella specularità di io/l'altro entro in un gioco di rimandi per cui guardo l'altro, mi guardo con gli occhi dell'altro, confronto me con l'altro, ottengo una "qualità" percettiva che risulta da quel calcolo comparativo (del più e del meno), mi guardo guardato e perdo i miei precedenti termini di giudizio, mi perdo momentaneamente per misurarmi su di lui e accettare la mia conseguente condizione fragile (H, III/1, 2, 939; tr. 540). Questo modello applicato alla percezione di un oggetto vira l'atto percettivo stesso verso una considerazione dell'oggetto percepito come

qualcosa di vivente, per cui devo adeguarmi al desiderio che l'oggetto (che si presta ad attrarmi; svolge quasi un'attività di desiderabilità; ha attratto la mia attenzione) induce in me e devo convertire quella singola percezione alla forma (*phantasma*) precedente che mi permette di dare nome a quella reazione puntuale ma anche viene sottoposto a una nuova prova: il nuovo oggetto potrebbe non riuscire a rientrare in una forma, potrei lasciarlo in uno stato informe o sentirmi costretto a modificare la mia precedente certezza.

L'indefinito gioco di rimandi non avrebbe nessun punto di appoggio se non avessimo la possibilità di riferirci a un "giusto mezzo", a una forma-misura di riferimento, come già la formulava Platone nel *Politico* (*Pol.* 284 a-b), ma anche questo è a posteriori – e qui ci allontaniamo da Platone – una comparazione del più/meno attraverso il prima e dopo: si avvia l'attività retrospettiva di "misurare" la certezza precedente sulla nuova percezione: se risulterà "ancora" somigliante, l'immagine media (misurata) che ne risulta sarà sempre messa in moto da quel lavoro cognitivo, matematico e qualificante (l'immagine media, il giusto mezzo); avrà sempre bisogno di nuove misurazioni e a seconda di queste si sposterà leggermente (verso il più o il meno, verso il suo limite classificatorio) dal medio. Siamo sempre attenti a captare uno scarto dalla media, un calcolo tutto personale che facciamo per riconoscere l'unicità di una cosa singola. È proprio questa irrequietezza e questa unicità, non psicologiche ma cognitive, sono la via che porta all'auto-trascendersi; la percezione della forma parte come figura umana: evolutivamente cominciamo a distinguere il nostro corpo dagli altri, la nostra mente dalle altre, una cosa singola dalle altre, nel momento stesso che notiamo le somiglianze tra le cose e il loro armonizzarsi (invece che percepire un tutto armonioso ma indistinto, come fa il bambino), ma in questo lavoro cognitivo il carattere umano viene accettato come insufficiente e perciò si lascia penetrare dal non-umano, grazie ai sensi, esteticamente, e quindi conduce fuori (trascende) all'umano-natura: l'umano diventa "forma" in senso lato in quanto sempre presa tra un più e meno, tra un basso e alto, mai padrona di se stessa, "diventa" altro da sé, si libera dei propri limiti cognitivi, o biologici, o psichici.

Darsi la misura è già un darsi una trascendenza, realizzare una necessaria propulsione a superarsi. Che siano "misurabili" indica che le cose sono sempre più che se stesse (ripetutamente ribadito, per esempio in *TL1*, 54; tr. 62) e l'immanente modificabilità morfologica già di per sé ci indica, ci suggerisce l'idea che ci ha fatto concepire qualcosa che possiamo chiamare "essere". Nello stesso momento in cui percepiamo una trasformazione, concepiamo anche un sistema più vasto che contiene e permette quella trasformazione e quel sistema, per il fatto che appare mentre appare la forma concreta, non renderà mai

conto a priori delle trasformazioni, né ci darà conoscenze concrete. Perciò la conoscenza non sarà mai libera dall'accadere: essa resta identica con l'evento dell'interpenetrazione, l'integrazione di un individuo con un'alterità (TL1, 57; tr. 65). Senza la fuggevolezza di queste "idee mobili" (TL1, 201; tr. 180) non ci sarebbe la sorpresa e il desiderio di percepirla e senza quel desiderio e quella sorpresa non sarebbe possibile l'annuncio del mondo (TL1, 145; tr. 137). Non siamo mai superiori alle cose che contempliamo.

5. *Presenza reale della forma ulteriore*

In *Das betrachtende Gebet* Balthasar ribadisce il tipo di lettura che dà della relazione tra essenza ed esistenza:

Ma questa meraviglia, che è il fatto del suo esistere, non si fonda soltanto sulla sua nuda fattualità (esistenza), mentre la sua essenza (il suo essere così) sarebbe per l'osservatore qualcosa di familiare da sempre, di attendibile e di non ulteriormente meraviglioso; l'esistenza concreta è nella sua totalità, indivisibile dall'essere, così concreta (cioè cresciuta insieme, *con-cretum*) che la meraviglia circa il prodigio del c'è (*Da*) diventa senz'altro anche una meraviglia circa il prodigio del così è (*So wird*) (BG, 215; tr. 159).

Il gesto della meditazione infatti, secondo Balthasar, è un raccogliersi in tensione, tra meravigliato e doloroso, perché è lo sforzo disperato non di ricostituire l'armonia implicita nella possibilità di contemplazione, ma di trattenersi nel mondo (imperfetto) mentre paradossalmente lo percepiamo come meraviglioso (perfetto). La meditazione appare dunque come un atto quasi passionale, che non supera ma si immerge in una tensione, in un paradosso che Balthasar chiama tensione tra meditazione esistenziale e meditazione essenziale, sempre ritmicamente alternate, entrambe necessarie (BG, 217; tr. 161).

Di nuovo il modello è intersoggettivo: l'amante che vede un ideale nell'amata, non lo vede solo nella sua mente, perché è l'esistenza dell'amata che lo provoca. La realtà dell'ideale sta *tra* l'esistenza e la forma che le si dà, nella tensione che si genera nella misura data dall'atto contemplativo all'esistenza percepita. La forma che si genera nella sorpresa della bellezza dell'oggetto desiderato è una forma oggettiva, nel senso di un *con-cretum*, un crescere insieme della forma contemplata e insieme generata: un farsi. L'esistenza quindi si mostra come qualcosa che è sempre più che individuale (potremmo dire, più che esistenziale) ed è questo modello, esteso al rapporto tra un soggetto e le cose, ci mostra come le cose, quanto più sono forme concluse, tanto più ci si rivelano come organismi viventi e reali in quanto si vanno formando e trasformando in altre forme.

In conclusione, possiamo dare una definizione sufficientemente chiara di trascendentale estetico: trascendentale è *l'evento* della contemplazione di una forma nei suoi caratteri di ulteriorità manifestati all'in-

terno della finitezza stessa e della sua essenziale analogicità. L'analogico non è che la modalità di questo trascendentale dinamico.

¹ Cfr. Przywara, 35 e *passim*: «essenza dentro l'esistenza»; o Przywara, 18: «essenza dentro-sopra l'esistenza». Ancora prima, in una recensione dell'opera di Przywara del 1933, Balthasar aveva introdotto l'idea dell'orizzontalità del pensiero simultanea all'apparire della trascendenza (MP, 491).

² Un'espressione simile usa Vico ne *La scienza nuova*: «universale fantastico», a proposito dei miti e dei personaggi che diventano cifre o formule delle prime idee, narrate e immaginate.

³ Nigro nota come questa partecipazione è una forma di eccedenza dell'essere che permette la sua «immagine» (Nigro, 1970, 136). Ma questa eccedenza viene qui letta come linguaggio: il carattere finito della verità è il «segno limitato dell'immagine di Dio» (Nigro, 159): riteniamo che questa lettura di tipo heideggeriano con riferimento a Lonergan, confonda la prospettiva balthasariana intesa a fare della forma percettiva (e quindi estetica) una valenza trascendentale. Tutta la difficoltà del compito sta proprio nel fatto che la forma è percettiva e non linguistica; essa non tanto comunica un'*alterità* assente, quanto trasmette o impone una *presenza* del trascendente.

III – *Il metodo dell'integrazione*

Queste son di quelle difficoltà che derivano dal discorrer che noi facciamo col nostro intelletto finito intorno a gl'infiniti, dandogli quelli attributi che noi diamo alle cose finite e terminate; il che penso che sia inconveniente.

Galileo Galilei

1. *Il punto medio di trascendenza delle forme*

La storia delle idee mostra che la bellezza è stata trattata con discontinuità, a volte emarginata, spesso dimenticata. Un esempio di questa discontinuità è rappresentato dall'analogia dell'essere in Tommaso, via che è stata abbandonata dopo di lui, o deviata sulle posizioni di Ockham. Nella storia delle idee del bello, si individua un dramma in atto che provoca continue decisioni e occasioni di svolte. Quale metodo allora è indispensabile per concepire la descrizione di un fenomeno di cui dobbiamo mostrare il carattere originario, quindi non storico, ma che si presta a descrizioni storiche discontinue?

In *Apokalypse der deutschen Seele* Balthasar fa una dichiarazione metodologica che, per quanto ancora di carattere letterario, si manterrà intatta fino a *Herrlichkeit*: che cosa ci permette di dire e di concepire che un evento limitato nel tempo e nello spazio (ad esempio la crocifissione, avvenuta in un angolo dell'Impero romano), determini secoli di storia e modifichi la mente e il comportamento degli individui? Il senso dei suoi studi, afferma Balthasar «è quello di costruire [...] un edificio che ha un significato extra-storico. Essi stanno a metà tra storia e sistema, [...] è in fondo l'inalienabile metodo fenomenologico [...] un tendere l'orecchio e ascoltare che è proprio passivo-oggettivo, quanto creativo-attivo» (ADS, I, 10, n. 2).

Un metodo che permetta di analizzare il fenomeno della contemplazione è dunque fondamentalmente trascendentale: che cosa nella storia non è storico. Ma poiché il metodo investe la percezione (ascoltare), qualunque criterio teorico deve basarsi sulla descrizione fenomenologica delle occasioni storiche, degli eventi che sono oggetti di quel tipo di percezione, o sulle figure che hanno portato alla luce quegli eventi. Riteniamo che ora sia necessaria una riflessione sul metodo di Balthasar, benché mai esplicitamente descritto da lui.

2. *La ricerca di figure esemplari*

Come nota Henrici, la ricerca, in *Apokalypse*, di “figure” nella let-

teratura e nella poesia tedesche non ha come scopo la descrizione delle figure stesse, né la loro posizione nella storia delle idee, ma quello di descrivere il “movimento storico-spirituale” che le idee tracciano attraverso i loro “portatori” (Henrici, 1991a, 314); uno sviluppo ideale che costituisce una specie di vita organica di forme viventi di una vita propria. Proprio – e solo – nel loro compimento rivelano la loro intrinseca esigenza di auto-trascendersi. Queste figure, tra le quali ad esempio Plotino, Hegel, Nietzsche, Dostoevskij, a cui in seguito si aggiungeranno Hölderlin, Shakespeare, insieme agli archetipi letterari di Faust, l’anti-Cristo, Don Juan, sono molto diverse tra di loro ma a Balthasar servono proprio per mostrare l’eterogeneità entro la quale le forme si sviluppano senza soluzione di continuità.

Ogni figura di pensatore è il *καρπός* storico-spirituale (H, III/1, 2, 407; tr. 53) per una decisione della direzione da imprimere alle idee. Ad esempio il filo che lega Goethe a Eraclito e a Bruno, per quanto riguarda lo “spirito della terra” faustiano che diventa il cosmo in Bruno, sullo sfondo della realtà fluttuante eraclitea (H, III/1, 2, 691; tr. 315), in assenza di influenze reciproche storiche dirette o indirette, o di ideologie comuni, e al di là dello stratagemma idealistico dello spirito che si auto-sviluppa, può essere solo la manifestazione di coincidenze, che appaiono grazie alle loro decisioni, idee scaturite da forme che proprio perché partecipano del mondo, sono a disposizione degli uomini di ogni generazione, in misura e in modo limitato, così come limitate sono le forme materiali che appaiono alla nostra percezione. È in virtù dunque di una contemplazione di forme che si offrono alla sensibilità, che possiamo spiegarci quel filo che rende simili molte figure spirituali, e che possiamo tentare analogie e rimandi, sviluppi interni e compimenti, niente comunque che assomigli a un’idea preesistente a quelle manifestazioni né a influssi culturali.

Queste figure impersonano le forme *finite* delle idee e ne assumono la valenza “mitica”, idee che non possono essere legate tra di loro da un cammino univoco, che sia dialettico o spirituale, e che quindi richiedono un metodo di rilettura delle tradizioni di pensiero, che rispetti la loro discontinuità senza rinunciare all’individuazione di una costante propensione all’auto-compimento. Ogni forma del pensiero cioè tende a compiersi tramite i diversi pensatori che diventano essi stessi “universali concreti”, ma nello stesso tempo le forme del pensiero non trascendono mai i loro portatori, le loro occasioni storiche.

Perciò per i nostri scopi queste figure ci serviranno più che altro per individuare un metodo per portare alla luce quella che Balthasar chiama una «rivelazione esistenziale» (*existentielle Apokalyptik*, ADS, I, 11), l’intrinseca tendenza al compimento rivelata da ogni singolo mito nella sua narratività. Questo metodo suggerito è vicino a quello della fenomenologia (soprattutto quella di Scheler: cfr. ADS, III, 84

ss.), che risale alle forme elementari di un fenomeno, fino ad arrivare ai principi immanenti delle sue manifestazioni. La tendenza al compimento di ogni forma percepita è lontana dall'atteggiamento deterministico; infatti le forme restano eterogenee, nelle strade da prendere, come nelle destinazioni.

L'auto-comprensione di un'epoca – questo il cuore di *Apokalypse der deutschen Seele* – è espressa dalla sua stessa escatologia mitologica più che da una riflessione su se stessa, dalla sua forma interna più che da un punto di vista esterno a sé. Le idee nascono come *miti* e ogni mito (l'accezione di mito è esplicitamente nietzscheana: v. ADS, III, 394), in virtù degli sviluppi paralleli e non sempre lineari che subisce, ha una specie di storia naturale da compiere. Ed è rispetto a quei possibili sviluppi che ogni pensatore si confronta con una decisione circa la direzione da imprimere al mito che egli segue nel suo percorso necessario (cfr. Henrici, 1991b, 164).

Balthasar non analizza una filosofia o un'idea in base alla logica che le sottende, ma in base al loro modo estetico di presentarsi, potremmo dire in base al loro stile o al loro svilupparsi quasi narrativamente. Le idee espresse in miti rappresentano così un campo intermedio (*die Mitte des Mythischen*: ADS, I, 10, n. 2), una posizione intermedia (*Zwischenstellung*: A, 52) tra forma letteraria-storica e idee in fieri che vi si manifestano. Perciò questo metodo descrittivo parte dal fatto mitico e storico per arrivare al suo sviluppo oltre i limiti di un periodo storico, o, in termini più metafisici: «dal quotidiano alla meraviglia, dalla cosa allo spirito» (ADS, I, 4).

La ricerca delle forme estetiche dunque sarà essenzialmente diacronica: si tratta di descrivere come una forma sfoci nell'altra – contigua e successiva – per una necessità di compimento; come perciò il finito sia legato alla prospettiva di una promessa, di un desiderio inesauribile (ad esempio uno stile poetico si perde per una sua “finitezza” storica, ma i suoi semi si disperdono e germogliano in altre forme di poesia tratte da quello). Questo vale all'interno di una stessa forma (un mito) e tra le forme (tra miti) e anche tra diverse discipline, come la filosofia, la teologia e la poesia: nel passaggio da una all'altra come unico sviluppo di una forma, si scopre il punto di trascendenza (ADS, I, 10) comune e quello che Balthasar chiama “mito”; è proprio questa posizione media del mitico che resta anche nel concetto: «anche il concetto resta per noi mezzo di auto-comprensione e così è esso stesso immagine (*Bild*) e mito» (ADS, I, 16).

Il cammino perciò non è lineare né dialettico, non ha una destinazione che sia superiore ad un'altra, è sempre discontinuo e sempre da rifare. D'altra parte le forme non sono nemmeno oggetti di analisi in senso positivisticò (come nella tradizione storico-letteraria, o linguistica, o strutturalista, per esempio) ma sintomi di una situazione dell'ani-

ma (ADS, I, 9). Infatti Balthasar “situa” nel tempo e nello spazio queste forme, ne traccia la storia “tedesca”, non per motivi simili a quelli di Hegel, che individua storicamente lo spirito, ma perché il suo metodo estetico ancora sempre la sua lettura alle situazioni concrete. E questo vale come modello metodologico: in questo senso Balthasar afferma che il pensiero moderno ha bisogno di una storia mitologica, in cui non teorie ma figure diano la parola essenziale di un periodo storico.

A questo punto, si tratta di elaborare ulteriormente il modo di scoprire questo tipo di rivelazione, il punto medio di una trascendenza, la rivelazione paradossalmente racchiusa in ognuno di questi periodi storici sempre in divenire entro cui si svolge e si compie una forma mitica, nel mobilitarsi delle sue immagini (*Bildwerdung*) (ADS, I, 9).

La domanda di fondo dell’opera giovanile sembra essere questa: che cosa ha provocato il bisogno collettivo di produrre quella entelechia di immagini e quella auto-espressione? La rivelazione non sta in una forma che esprime “qualcos’altro”, o compie un destino esterno a essa, richiesto da fuori della sua natura limitata, ma nei limiti stessi della forma che si compie per parlare di sé dal di fuori, custodire nel suo compimento la capacità di essere sintomo di una trascendenza che riconosceremo nel passaggio, nel paragone con altre forme, tra i loro diversi irriducibili compimenti.

Questo lo svolgersi della descrizione balthasariana, quasi un’opera dentro le opere d’arte, anziché una teoria dell’arte. La diacronicità dell’opera è molto più naturale (come la vita di un organismo) che storica, in quanto la contestualizzazione storica di un’opera non ne spiega l’unicità, né l’imprevedibilità: la storicità da sola è un «errore genetico» (Oakes, 190), il tipico errore dello storico dell’arte o della letteratura che scambia l’improvvisa manifestazione del fenomeno con le sue presupposizioni. L’errore è che l’inizio spieghi la fine e non che la fine sia il temporaneo sorprendente compimento di quello che è successo prima.

L’opera si svolge su se stessa e nemmeno l’artista sa la sua conclusione; qui di nuovo appare evidente il legame con il modello musicale: dobbiamo ascoltare, recepire la composizione musicale fino alla fine, perché quello che andiamo ascoltando, raccogliendo come auto-completamento, non può essere anticipato nemmeno di una nota. L’artista stesso dovrà decidere passo passo come compierla e si richiede un potere percettivo di ricezione dell’opera, e non qualità soggettive o oggettive di analisi. Balthasar inaugura un modo di riconoscere la manifestazione percettivo-estetica che coincide totalmente con la ricezione immediata di un’opera ¹. Nell’atto di recepire, scopriamo la genesi di quella forma in ognuno dei momenti, e ne sentiamo arrivare la conclusione; man mano che si compie, mostra un centro e una

periferia, una fase di promessa e una fase di compimento. Indicativa è la lettura che fa Balthasar delle incisioni del Dürer raffiguranti S. Gerolamo e il leone. L'osservazione di come cambia la posizione reciproca delle immagini del leone e del libro diventa una vera e propria meditazione sul senso dell'esistenza del santo. Dalla metamorfosi delle forme traiamo dunque una verità esistenziale e insieme simbolica (SW, tavole 13-17 e 19-21).

A una prima considerazione generale, sembra che lungo tutta la monumentale opera di *Herrlichkeit*, Balthasar oscilli tra una considerazione dell'estetico come un trascendentale in atto nelle percezioni e come un elemento storico-empirico che non può assurgere a legge a priori della percezione, ma che pure si presenta in eventi storici o artistici.

3. *La ricorsività di trascendenza e finitezza*

La ricorsività di forma finita e punto di trascendenza è inevitabile per via dell'oggetto stesso dell'indagine: ridurlo al trascendentale vorrebbe dire ignorarne le caratteristiche concrete (come direbbe Kant del giudizio estetico, comunque manca di un concetto corrispondente), la sua resistenza empirica a costituirsi come legge; se lo riducessimo a una caratteristica del tutto empirica, non ne comprenderemmo il carattere di ulteriorità. Perciò il metodo prende un carattere di ricorsività: un movimento a spirale in cui l'elemento viene riconosciuto lungo le manifestazioni storiche (artistiche, letterarie, filosofiche, religiose) ma viene anche posto a ogni passo storico su un livello diverso dal precedente. La descrizione può riprodurre così, a uno sguardo retrospettivo ma anche prospettico, e senza categorizzazioni definitive, la presenza ricorrente, ma mai conclusa, dell'estetico. L'analisi fenomenologica implica quindi l'associazione dei suoi diversi livelli, come se quanto di comune c'è nelle diverse manifestazioni della forma, potesse essere semplicemente colto per comparazione, per analogie, in una «curva serpentina» (H, III/1, 1, 360; tr. 361): il modo di descrivere la struttura dell'essere assomiglia, aderisce alla struttura scoperta, coincide con l'oggetto.

C'è però qui il rischio di cadere in una *petitio principii*: si dimostra che c'è un elemento cognitivo ricorrente perché lo si ritrova a livelli diversi ogni volta che lo si cerca. Ma così si dimostra quello che si presuppone, semplicemente rinforzandolo con una moltiplicazione di esempi. L'identità di quell'elemento chiamato "estetico" resta indimprostrata. D'altra parte è essenziale alle caratteristiche descrivibili dell'estetico proprio di definirsi solo nel tempo; la sua identità è continuamente plasmata proprio dalle cose che intervengono (naturalmente e storicamente) a definirlo. Quindi si resta presi nella descrizione empirica, senza poter mai né concludere la ricerca, né interromperla per

aver accumulato una quantità sufficiente di esempi da poterne tentare una definizione concettuale. Perciò nell'opera analizzata si intrecciano due metodi diversi senza soluzione di continuità: il metodo storico e il metodo trascendentale.

4. *Il versante storico del metodo*

Non abbiamo teorie né descrizioni del motivo per cui siamo attratti dalla complessità dell'opera, che racchiude la tradizione e la supera nello stesso tempo né ce lo spiega lo sviluppo storico delle forme, ad esempio quello dal Rinascimento al Barocco. Lo storico dell'arte ne traccia i passaggi; lo psicologo o il sociologo lo spiegano con categorie estrinseche all'estetico; ma «una storia universale unitaria (forse progressiva) della rivelazione» (H, III/1, 1, 17; tr. 22) è ancora tutta da farsi.

Non si tratta cioè di fare l'interpretazione di un'opera, contestualizzandola storicamente, socialmente, linguisticamente, ma di capirla dall'interno, di fare esperienza della sua forma, anzi di ripeterne l'esperienza "formale". Chi contempla assume su di sé la forma contemplata, la diventa, si trascende in essa. Essa non è tanto portatrice di un significato, non è simbolo dell'assoluto, ma vi partecipa nel senso che ne è una parte reale; come abbiamo visto è sempre una paradossale manifestazione finita, nel doppio senso di essere conclusa in se stessa, e di essere nello stesso tempo sempre parziale. Ma la parzialità è una qualità della bellezza trascendentale. Perciò una cosa bella è anche portatrice di sorpresa, che inerisce alla qualità di mobilità e quindi di finitezza: ad esempio un'opera (di filosofia o di letteratura, o l'opera d'arte visiva o l'opera musicale) si presenta come uno svolgersi verso la propria intrinseca perfezione, che noi nell'ascolto o nella lettura, o nella semplice contemplazione, non ci aspettavamo.

La storicità trascendentale – e siamo nel pieno del paradosso – riguarda il processo di passaggio di una forma a un'altra. E questo ci costringe a ridefinire la storia: gli eventi vengono registrati secondo forme ideali immanenti, perché nascono appunto da contingenze che possiedono una loro propulsività, quasi fossero decisioni che avvengono in forma di percezione contemplativa; siamo presi in una serie di molteplici suggerimenti teleologici e quindi nella responsabilità di accoglierli nella finitezza della nostra esistenza. La soggettività in atto qui si mescola a un'oggettività dell'evento estetico, in quanto ogni nostra decisione di non rigettare ma di accogliere la bellezza, l'attrazione verso un'opera, determina lo stesso sviluppo storico.

Che la storia sia determinata da "decisioni", e si svolga secondo le conseguenze di una decisione, sembra avvicinare Balthasar a una posizione di volontarismo dello spirito; un atto di volontà che cambia le cose – o almeno il corso delle idee, una soggettività che è agente di

cambiamenti e determinazioni fattuali. È in virtù di una decisione che potremmo rifare esperienza della dimensione estetica, liberandola dalla concezione intellettualistica che la pervade. Ma spesso in Balthasar l'uso del termine *Entscheidung* (per esempio a proposito di Goethe in H, III/1, 2, 714; tr. 336-37) è connesso a oggettività; le forme sono oggettive perché ci costringono a decidere della loro esistenza, la decisione non è un atto di libertà costruttiva. La soggettività è delimitata proprio dalla contemplazione: è la forma che emerge da uno sfondo continuo – forse trascendente forse caotico – che ci sfida a prendere un orientamento: siamo sempre presi tra un'azione dirompente e un arrendersi ai suggerimenti di quello che appare dalle cose ma ne oltrepassa la superficie, e nell'oscillazione che sentiamo resta sempre aperta la possibilità dell'errore, di prendere per trascendente quello che non lo è. Nella visione balthasariana della storia immaginiamo grandi figure di pensatori-contemplatori che sentono la direzione che le forme del loro pensiero possono prendere e decidono di descriverle a seconda di quel sentimento. Così la decisione è un elemento intermedio tra soggettività in atto e oggettività che ne deriva. Il pensatore è molto simile all'artista che osserva la materia che ha davanti e le imprime una forma che “è già” inscritta nelle sue possibilità.

Ma questo è proprio ciò che costituisce il rischio dell'estetico: se ci affidiamo alla nostra percezione contemplativa, da una parte riconosciamo la determinazione dell'ordine che le cose imprimono a se stesse – e le nostre decisioni storiche non sono che il riconoscimento di quella determinazione – dall'altra rischiamo di produrre dei golem che una volta creati, prendono una loro forza causale, imprimendo un andamento alla storia stessa. Il bello nelle sue manifestazioni storiche non può essere sufficiente a far apparire la sua trascendentalità. È per questo che una storia estetica delle idee non possiede una continuità progressiva che si svolge e si sviluppa nel tempo; prende invece la connotazione di direzioni coesistenti che si impongono di volta in volta sulla molteplicità empirica; una storia estetica delle forme presenta le “decisioni” contingenti circa la realtà, sostituendo l'idealità del pensiero con la drammaticità di un impegno ontologico limitato percettivamente – individualmente, esistenzialmente – che non si protegge mai, come fa il pensiero, non si rende mai intangibile, ma che pure nel momento della sua attualità, è illuminante. Uno sguardo sulla storia è sempre retroattivo, riporta a presenza una successione, a simultaneità un passaggio ricostruito, ci fa contemplare un ordine formale dove non ci sono che successioni.

Un'idea estetica è essa stessa atto (in quanto decisione) particolare, ma non guidato da un'astrazione concettuale: mentre la struttura concettuale di una definizione della realtà si impone come se non ci fosse alcun dubbio sulla coincidenza tra la sua logica e il possibile ri-

ferimento ontologico (e questo vale per l'idealismo come per il materialismo), l'idea estetica al contrario trae conseguenze unicamente dal suo porre un di *più*, della sua limitatezza, un auto-superamento continuo: nel "di più" c'è insieme misura temporanea e auto-superamento, come ad esempio il poema epico o il romanzo storico, che sono più che ricostruzione storica degli eventi.

5. *Il versante trascendentale del metodo*

Dal momento che si scopre che la storia non è sufficiente a spiegare l'esigenza estetica di trascendenza (e quindi nemmeno le cause dell'oblio del bello trascendentale), e non possiamo individuare un momento storico come luogo della sua nascita, è perché il bello è appunto un attributo dell'essere, è un trascendentale. Ma se d'altra parte, essendo una forma percettiva che viene modificata dalle contingenze entro cui si muove, allora in questo senso non è sovra-storico. Come può un trascendentale essere al di fuori della storia e scaturire dal mondo e dalle sue circostanze? Potremmo dire che il bello trascendentale è piuttosto trans-storico, o anche non sovra-temporale ma trans-temporale.

Nel rendere conto di questa doppia faccia della bellezza, si intrecciano i due metodi, quello storico e quello trascendentale; la costitutività trascendentale della percezione contemplativa infatti non potrebbe non esistere (essendo fondamento dell'essere) ma è anche quanto viene misconosciuto perché privo di una totalità concettuale che possiamo stabilire a priori. Si tratta perciò di ricostruire il cammino di una *fragilità* costitutiva.

Come abbiamo visto, se il metodo storico implica di individuare un punto di partenza (e poi un successivo sviluppo o deviazione da quello) il metodo trascendentale lo nega. L'analisi trascendentale esamina che cosa nell'estetico è intrinsecamente costante e necessario. Questo implica che l'evento estetico si mantenga necessariamente, in ogni fase storica, sul punto di sparire, per mancanza di giustificazione razionale, e d'altra parte presente come un discontinuo da rifare sempre, nelle manifestazioni delle arti, dei rituali, della bellezza naturale e, in forme discontinue, del pensiero filosofico.

Il misconoscimento dell'estetico fa parte dunque della sua stessa struttura: la bellezza manca di un ruolo forte nella conoscenza e nel pensiero perché non possiede uno statuto a priori, nonostante sia necessario all'una e all'altro perché ne costituisce il limite: qualunque scoperta intellettuale, qualunque funzione investa lo spirito, prima o poi deve fare i conti con la sua relazione con la percezione di una forma corrispondente.

6. *Integrazione versus evoluzione*

Dunque Balthasar non può rinunciare a nessuna delle due prospettive – quella che segnala l'emergere storico (e il suo continuo oblio nella storia) di un'idea di forma, e quella trascendentale che segnala la forma come fenomeno originario essenziale per ogni conoscenza – perché la domanda metafisica si produce soltanto in passaggi storici, concreti, che sono di fatto forme d'arte, più che di pensiero, perché produzioni umane che implicano decisioni di trasformazione della materia più che riflessione e categorizzazione progressiva. Il metodo dunque è esplicitamente detto di "integrazione", in contrasto con un metodo di "evoluzione" (H, III/1, 1, 20; tr. 25); non esiste uno sviluppo lineare di forme che progrediscono nella comprensione di una verità o nella conoscenza, un progresso teleologico, poiché una presunta evoluzione di forme ci indurrebbe a sbarazzarci, a ogni passo successivo, delle forme contemplative precedentemente apparse. Balthasar ritiene che sia necessario riconoscere dei miti il loro senso "apocalittico", una rivelazione che non progredisce ma che si rigenera a ogni passo del cammino in cui si muovono. In realtà i miti contribuiscono a creare le occasioni dell'apparire della forma e contengono un limite che va riconosciuto e non superato; riconoscere il limite proprio di ogni fase del mutamento apre anche la possibilità della *scelta* di una direzione invece di un'altra, o la possibilità di ricordare e quindi di tentare altre vie di mutamento. Così Balthasar introduce una prospettiva antropologica ma non narcisistica, che cioè non fa dell'uomo il centro e la destinazione di ogni idea. Così nel 1955:

Può darsi che ciascuna fase possieda una validità che non viene senz'altro compresa e assorbita dalla fase successiva, e che quindi anche quando nella loro successione cronologica si riscontri un "progresso", questo non esaurisca tutto il senso del mutamento; anzi certi valori di espressione sono legati a una determinata epoca, così che non sono più possibili nell'epoca successiva diversamente strutturata, ed esigono quindi dalla *pietas* dell'uomo, affinché l'uomo sia completo, un vivo ricordo di quel che era un giorno e non può più essere (SR, 77).

Ogni fase dello sviluppo di una forma compie la fase precedente ma non la dimentica né la annulla: non c'è una strumentalità dell'atto contemplativo che una volta accaduto dà risultati. C'è invece una completezza che raccoglie passato e futuro dell'atto stesso. E se dalla forma passata ci viene richiesta *pietas*, comprensione per quello che non ci attrae più, siamo pronti ad accogliere potenziali forme future, così da considerare le nostre percezioni sempre come *fasi*, finite e parziali, di una rivelazione in fieri. Questo procedimento ricorda il movimento "a spirale": ritorna continuamente sui passi già fatti, ogni volta reintegrando con ogni nuovo giro di spirale le figure di ogni tradizione, ma senza la pretesa di compiere del tutto la tradizione nel pre-

sente, perché questo fa parte della capacità umana di decisione, dell'auto-limitarsi dell'uomo agli infiniti modi di percepire il mondo.

Un esempio del continuo tornare sui passi ma a diversi livelli di ricomposizione formale, è quello di Ficino, che imbrocca la strada del rifugio presso gli antichi come se non ci fosse differenza tra la Bibbia e Platone, sovrapponendo l'antichità ellenica al cristianesimo grazie al *filosofema* del ritorno: ἑπιστροφή (H, III/1, 2, 600; tr. 232). Dunque, pur nei limiti della sua interpretazione degli antichi, o forse proprio in virtù di essi, Ficino rappresenta quella tensione continua che ritorna per poter andare avanti, nel ritmico raccogliersi progressivo delle forme.

Ogni nuova forma costringe a riprendere in un nuovo insieme tutta la tradizione, retrospettivamente, ma anche in un nuovo assetto limitato. In questa esigenza si include nella ricerca, insieme all'elemento del libero arbitrio, anche l'elemento del caso, dell'occasionalità di uno sviluppo. Così quello che si perde – ma che poi viene anche possibilmente integrato – è per esempio la visione istintiva del mondo, di cui resta traccia negli individui dotati di intuizione particolare, che si eslicita in arti marginali come nella fisiognomica, nella grafologia, nella sensibilità verso la coincidenza di un destino individuale con quello cosmico, che è poi l'arte religiosa primitiva di «andar d'accordo con la divinità» (SR, 78-79). E questo “andar d'accordo” implica la profonda eterogeneità tra una forma e l'altra, tra la capacità di accoglierla e il limite nella sua comprensione come assoluto.

Introducendo *Herrlichkeit*, Balthasar scrive due curiose pagine che richiamano, anche nel modo espositivo, questo complesso procedere a spirale:

Si danno epoche che, innamorate delle forme originarie dell'esistenza, tentano di esprimerle e copiarle dappertutto, ad esempio mediante forme di convivenza e di organizzazione sociale, che per un istante storico riescono a esprimere quanto c'è di più alto, ma poi si svuotano e si atrofizzano. [...] Si danno epoche della rappresentazione nelle quali, per l'abbondanza delle forme offerte, era naturale sperimentare il καλόνκαγατόν, a tal punto che si poteva facilmente incorrere nella tentazione di scivolare dalla forma originaria a quella derivata. [...] E siamo divenuti analisti del mondo e anche dell'anima e non siamo più in grado di cogliere la totalità. [...] E si danno epoche nelle quali, per la sovrabbondanza delle forme prodotte, sembra che la bellezza si trovi dappertutto; essa circonda tutto in un gioco che trascina l'esistenza [...]. Ma si danno epoche nelle quali l'uomo, a causa della profanazione e della negazione delle forme, si sente talmente umiliato [...] da disperare della dignità dell'esistenza (H, I, 23; tr. 16-17).

In poche righe intense Balthasar descrive il cammino fragile delle forme, nei loro ritmi e nei loro cicli di manifestazione e di decadenza e a ogni riapparizione in modi diversi e con rischi diversi, un continuo riconoscere la trascendenza in ogni punto dell'immanenza, un riconoscere temporaneo e intermittente, perché dopo ogni riconoscimento

avviene un inevitabile misconoscimento, ritmicamente alternato a un altro momento rivelativo.

Nelle alternanze storiche, assistiamo al formarsi di una convinzione che tende a trasformarsi in esperienza e che rende possibile quell'esperienza; ma a ogni giro la realizza e a ogni giro la allontana: riprendere l'antichità nel Rinascimento non implica recuperare la stessa relazione che gli antichi avvertivano tra le cose (H, III/1, 2, 554; tr. 189), ma al momento di raccogliere una fonte antica a un altro livello di comprensione, subiamo comunque una perdita e solo a patto di perdere una forma, possiamo procedere a un livello più alto. Evidentemente questa visione della storia non è dialettica; l'immagine di una spirale è legata al modo continuo e illimitato non tanto di recuperare quanto abbiamo perduto (un'immagine di avvicinamenti progressivi alla verità) ma di raccogliere gli eventi storici per liberarci dell'ingenuità con cui inevitabilmente iniziamo il cammino, ma insieme integrandoli per mantenerne viva la domanda o il desiderio originario.

Quel "trovarsi di un giro più in alto" del pensiero rinascimentale non è una conquista di un livello più astratto e quindi più universale di pensiero, ma al contrario la volontà di non perdere il legame arcaico con un'origine. Raccogliere progressivamente all'indietro per continuare sulla via della rivelazione in avanti: il cammino è simultaneamente avanti e indietro, raccoglie le mentalità come fossero esperimenti e accoglie il nuovo come fosse il risultato di una spinta impressa da quello stesso esperimento. Torniamo sempre sui nostri passi per non perdere il fenomeno originario della forma, ma possiamo in realtà farlo a livelli diversi, dettati dalle decisioni storiche che si presentano. Ogni figura storica, ogni grande pensatore non fa che prendere una decisione in questo senso e costituire perciò un'occasione, un *καίρὸς* per la rivelazione.

Non può esserci un "progresso" che ci avvicina al momento dell'apocalisse. Balthasar sente di questa prospettiva il carattere di facile proiezione mitologica della storia così come viene concepita sul bisogno di rivelazione. L'alternativa all'evoluzione è detta da Balthasar «integrazione» (H, III/1, 2, 981; tr. 586) di pienezza e nullità, di necessità e inutilità dell'esistenza: ancora una tensione da mantenere efficace: «Se è inutile (*vergeblich*) l'esistenza, allora le si può perdonare (*vergeben*)» (H, III/1, 2, 982; tr. 586).

In *Die Spiritualität Teilhards de Chardin*, Balthasar esamina la nozione teilhardiana di evoluzione, di cui apprezza il nietzscheano dir di sì al mondo, il dinamismo della visione (ST, 339), ma ritiene che questa dinamicità temporale sia simile all'idea nietzscheana del superuomo, il cui dinamismo si perde in una evoluzione meccanica (dove non a caso il modello è quello della tecnica), ma l'uomo è sempre *situato*, in ogni momento del tempo e dell'evoluzione stessa, in cui già si com-

pie la “forma” estetica della totalità. Il modello alternativo a quello dell’evoluzione è quello della relazione madre-figlio, che è biologico ma non solo biologico (la biologia diventa anzi solo un’analogia dell’estetica); in quella relazione non evolviamo ma ci integriamo come eterogenei, ci auto-alieniamo, ci prolunghiamo nella cosa contemplata (e nell’altro che ci percepisce), restando ancorati alle manifestazioni concrete di questo fenomeno, senza bisogno di alcuna progressione.

In effetti l’evoluzione biologica, che pretende di essere la base su cui la bellezza si costruisce (l’attrazione per il bello sarebbe un valore di sopravvivenza; ci sarebbe cioè una selezione naturale di individui adatti a riconoscere quello che favorisce la riproduzione della specie) non è che un’analogia essa stessa di quel passare metamorfotico da una forma alla successiva, quel tendere verso un’altra forma, che la biologia non spiega.

Se si cerca una soluzione nella processualità biologico-evolutiva, riducendo l’essenza dinamica di un essere singolo alla sua pre-formazione in un essere anteriore, per esempio un uccello a un pesce, comunque non si inferisce

l’intima necessità di una singola compiuta forma essenziale (in cui anti-kantianamente *pulchritudo* e *perfectio* evidentemente coincidono) dalle finalità di una evoluzione generale della vita totale o del totale essere in tensione verso se stesso (H, III/1, 2, 950; tr. 554).

Paradossalmente, la teoria biologico-evolutiva trattiene implicitamente quell’idea di totalità (evoluzione e sopravvivenza), rispetto alla quale gli enti particolari – le cui creature – non sono che passaggi, quantità, o segni e alla bellezza formale singolare, all’energia «fantasiosa, originale e incondizionata» (H, III/1, 2, 950; tr. 554) di ogni singolo essere, non si riconosce una “qualità” formale da comprendere nelle sue leggi intrinseche, ma soltanto il valore di posizione entro il processo (H, III/1, 2, 950; tr. 554).

Con grande chiarezza si mostra qui l’insufficienza della evoluzione che attribuisce alla forma una *posizione*, ma non un valore qualitativo. Ribaltando la prospettiva, possiamo dire che è l’energia qualitativa delle forme, il loro impulso alla entelechia a richiedere il passaggio da una all’altra e che determina la loro stessa posizione nel passaggio. L’evoluzionismo delle forme non spiega dunque l’evidenza fenomenica della dipendenza di una forma dall’altra. Quello che il paradigma biologico dell’evoluzione delle forme di vita mostra è il bisogno di percepire le forme prima di poter stabilire qualunque ipotesi esplicativa del loro evolversi; la spiegazione evoluzionistica della biologia usa cioè tacitamente il fenomeno originario della percezione della forma come modello.

7. *La ragione come percezione estesa*

Potremmo dire che ogni nuovo limite raggiunto è il massimo risultato di questo trascendentalismo peculiare: l'estetico come condizione di possibilità è uguale a indicare il limite percettivo entro il quale il trascendentale è possibile. Un limite non risolutivo, mobile, al quale si aggiungeranno semplicemente altre forme. Questo metodo storico-trascendentale è l'unico che possa rendere conto della forma nella sua analogicità essenziale, alla quale cioè non possiamo mai sfuggire. La percezione della forma appare così come un lavoro cognitivo specifico che ci permette di accogliere e riconoscere una verità, limitatamente alle possibilità stesse della percezione. Questo modo di concepire una sensibilità come condizione di possibilità della conoscenza ci avvicina a Kant e alla sua considerazione dello spazio e del tempo come forme a priori della sensibilità: esse infatti, per quanto a priori, restano forme soggettive.

Ci sembra significativo riportare per intero una lunga citazione che Balthasar fa di Kant, in *Cordula, oder der Ernstfall*, nella quale sembra esemplificato il confluire della spiritualità del trascendentalismo medioevale nel trascendentalismo scientifico del pensiero moderno. Nella *Critica della ragion pura* (nella "Dottrina trascendentale del metodo") Kant dice che l'uomo ingenuo pensa che la terra sia piatta perché così gli indicano i sensi. Ma, pur riconoscendo i limiti della propria geografia sensoriale,

in nessun caso potrò conoscere i limiti di ogni sua possibile descrizione. Quando invece mi sia reso conto che la terra è rotonda e che la sua superficie è sferica, mi è possibile – prendendo le mosse anche da una piccola parte di essa, quale può essere l'ampiezza di un grado – conoscere determinatamente, in base a principi a priori, il relativo diametro e per suo mezzo, gli interi confini della terra, cioè la sua superficie. E se anche resto ignorante circa gli oggetti che possono giacere su tale superficie, non lo sono tuttavia per quanto concerne l'ambito da essa racchiuso, la sua estensione e i suoi confini (Kant, B 787, citato in C, 49; tr. 58-59).

Ci sono dunque due modi di usare i sensi, uno rudimentale e uno "trascendentale": nel primo caso, ci accontentiamo di pensare che non possiamo oltrepassare i nostri limiti cognitivi, né quindi arrivare oltre certi indefiniti confini della terra; nel secondo caso, utilizziamo il limite umano stesso per uscirne, cominciamo a misurare oltre il nostro orizzonte immediatamente fisiologico, ma non lo facciamo uscendo dalla nostra – limitata – misura percettiva, bensì usandola. Allora, se al riconoscimento della sfericità della terra è sufficiente l'osservazione di una sua piccola parte, possiamo definire un trascendentale percettivo?

La citazione prosegue perché curiosamente Kant utilizza l'esempio della misurazione scientifica della sfera come definizione analogica della mente:

La nostra ragione non è, per così dire, un piano di estensione indeterminabile, i cui confini siano conosciuti soltanto in generale, ma deve piuttosto paragonarsi a una sfera, il cui raggio è determinabile a partire dalla curvatura della sua superficie (Kant, B 790).

Nelle parole di Balthasar, qui avviene una «strana applicazione di un'immagine scientifica alla realtà spirituale» (C, 49-50; tr. 58). C'è infatti un salto dall'analisi dell'*oggetto* della ragione all'analisi della *natura* della ragione. Balthasar mostra che Kant non sta soltanto dimostrando l'impossibilità dei sensi a oltrepassare i propri limiti (limitando quindi anche la ragione), ma anche che, se la ragione non è una terra sconfinata e sfocata, questo è dovuto a un territorio cognitivo in cui essa coincide con quello che conosce: la grandezza effettiva della terra è quella "piccola parte" che la misura. Dalla curvatura del terreno, che possiamo percepire solo parzialmente, siamo in grado di misurare *tutta* la terra, perché essa è come una "piccola" sfera, proporzionata alla sfera effettiva, il cui raggio effettivo ha la stessa proporzione del raggio che i nostri sensi e la nostra ragione ci permettono di definire.

Questa ci sembra una potente interpretazione ontologica che Balthasar fa della svolta epistemologica kantiana: la "piccola parte" di misurazione e conoscenza non è un limitarsi al fenomeno nella sua costruzione di oggetto generale; quella capacità di misurazione è esattamente il punto di coincidenza tra percezione e percepito, secondo una misura oggettiva perché indipendente dall'apparato cognitivo. È la proporzione che mette in moto il gioco delle facoltà, percezione e ragione, e non viceversa il gioco delle facoltà a fondare quella proporzione.

Quando percepiamo una verità, estendiamo la nostra percezione (la curvatura del terreno) a una verità che trascende la percezione stessa (la terra); quindi l'uomo misura il suo diametro (C, 50; tr. 59) nella stessa azione in cui prende possesso – e coscienza – della propria capacità. Questa è l'azione primigenia dei trascendentali: sapere di poter misurare, non in base a categorie o leggi, ma in base a una qualità comune al percipiente e all'oggetto percepito, che in Kant viene tematizzata ma a cui non dà un nome.

La mente contrae un debito con la percezione limitante, si auto-definisce in base allo stesso limite percettivo che utilizza per stabilire una verità oggettiva del mondo. La finitezza ha l'ultima parola, anche quando si tratta di definire la libertà (o spiritualità). Balthasar traspone l'identità kantiana di scienza e spirito, nell'analogicità di attività sensoriale analogica (associativa: la curvatura della terra è uguale a qualsiasi curvatura del terreno o di una piccola sfera) e attività spirituale (la mente utilizza le analogie o misurazioni del piccolo col grande). Di fatto la mente e i sensi lavorano così; di fatto la terra può essere definita grazie a quest'attività complessa in cui percettivo e spirituale sembrano scambiarsi i ruoli.

Il metodo integrativo serve a recuperare il rispetto per l'eterogeneo che si presta alla nostra comprensione in tanto quanto resiste alla sua assimilazione a concetto. È un metodo dunque che sottintende una forma di conoscenza che si manifesta in diverse discipline, ognuna delle quali copre un campo finito di conoscenze e che è in sé insufficiente a comprendere la complessità del reale. La molteplicità delle forme percepite non viene ridotta a un'interazione tra facoltà, ma compresa da un lavoro di rimando continuo da una disciplina all'altra. Il metodo dell'integrazione permette inoltre di prendere in considerazione il ruolo della percezione contemplativa nella nascita e nello sviluppo delle idee. Esse si formano in contesti discontinui tra di loro e ogni contesto contribuisce alla comprensione dell'altro: la psicologia illumina la storia, la storia spiega i cambiamenti sociali e la sociologia spiega il successo di certe idee su altre, eccetera. Certe idee si impongono su altre, per coincidenze e confluenze, vittorie e distorsioni.

La percezione contemplativa ci ricorda che in ogni contesto scientifico sono le cose a suggerirci un loro ordine intrinseco, e che proprio per questo nessuna scienza può contenere quell'ordine delle cose che si svela in molti modi ogni volta che le contempliamo; è come se noi facessimo *esperienza* dell'ordine naturale delle cose, più che scienza di esse. Questo limite ci viene continuamente ricordato dalla bellezza e dalla sua drammaticità.

La conoscenza umana è sempre solo in parte epistemologica, perché ogni trascendentale è anche sempre empirico; c'è sempre uno slancio verso una formalizzazione che non viene mai realizzata in pieno, perché se ne perdono i confini epistemologici. L'umano è sempre preso nel paradosso di contenere il contrario di se stesso, tra il formale e l'empirico; un'epistemologia dell'umano non può che essere transitoria, mancante della totalità che pretenderebbe di avere per definire una volta per tutte le essenze delle cose. Come nota Carlo Huber, ci sono diversi metodi filosofici, ma sono tutti indispensabili:

Con il metodo fenomenologico cercando l'unità strutturale della vita umana conscia dentro un mondo; con il metodo trascendentale cercando le condizioni di possibilità dell'esperienza per una coscienza; con il metodo metafisico tradizionale analizzando la realtà nei suoi principi analogici per mezzo del principio della non-contraddizione, ecc. (Huber, 1993, 42).

Questa epistemologia si applica perfettamente alla metodologia balthasariana: un fondamento epistemologico, e si cercano soltanto infinite e analogiche manifestazioni del suo essere (per esempio analisi linguistica sconfinata nella psicologia, questa nella sociologia; la psichiatria sconfinata nell'antropologia; e l'estetica sembrerebbe il punto di raccordo negli slittamenti tra le discipline).

Quali sono le conseguenze di questa impostazione? Recuperare la

dimensione estetica della conoscenza in sostituzione di quella gnoseologico-etica o crearsi uno spazio dialogico all'interno della tradizione epistemologica? Non abbiamo modelli di riferimento, perché nella modernità troviamo un'oscillazione tra fiducia cieca (nei poeti) e distacco scientifico (nei filosofi) (H, III/1, 2, 383; tr. 30).

Potremmo avanzare noi una soluzione possibile nel fatto che l'estetico, che fa parte di un bagaglio cognitivo originario, quindi pre-istorico (con cui si è intrapreso un cammino), diventa anche una norma programmatica: da una parte la parzialità della conoscenza è inevitabile (e questo è appunto l'apporto dell'estetica alla conoscenza), dall'altra valorizzare la percezione della forma per accettare la fragilità intrinseca alla conoscenza umana, serve tanto a delimitare la pretesa di cogliere totalità, quanto a scoprire un nuovo paradigma ontologico: le cose possono essere conosciute, a patto che non le si racchiuda in teorie definitive totalizzanti e non necessarie.

L'estetica balthasariana, dunque, non si costituisce come un'alternativa alla scienza, ma esige di essere riconosciuta, sia come limite posto alla gnoseologia, sia come stile che investe tutte le altre forme di conoscenza, epistemologicamente più forti e quindi più inclini alla pretesa di individuare una destinazione definitiva. Non si tratta di attuare una "rivoluzione" delle forme del pensiero, attraverso il recupero di un atteggiamento fondamentale, una tradizione primitiva da cominciare a utilizzare a partire da una rottura, un'apocalisse che arriva storicamente a risvegliare le coscienze, e nemmeno si tratta di inventarsi utopicamente un'attitudine conoscitiva mai esistita prima. Una storia estetica delle forme riconfigura tutta la tradizione di pensiero *estheticamente*, senza imprimervi una sua direzione ma lasciando che si realizzino direzioni diverse e coesistenti.

8. *Le forme come idee osservabili*

Se sospendiamo fenomenologicamente i paradigmi metateorici (storicismo, culturalismo, mentalismo, materialismo, eccetera) che hanno influito sul nostro modo di leggere lo sviluppo di idee universali nella storia – ad esempio l'idea di giustizia, l'idea di progresso, o quella di verità – e *osserviamo* le idee, come se fossero osservabili nelle tracce documentarie e in atto nelle opere, troviamo che le somiglianze, le coincidenze e la naturalezza analogica tra figure storiche tanto distanti tra di loro portano una vita contingente dell'idea e la espandono e la maturano secondo un piano inconsapevole e non soggettivo.

Dal metodo balthasariano di osservare le forme delle idee deriva che:

- 1) la nascita o lo sviluppo di un'idea-forma non è la conseguenza immediata di cambiamenti di paradigmi sociali o politici;
- 2) possiamo pensare all'esistenza di una riserva di idee-forme che,

per essere esterna agli individui, prendono vita e storia proprie, che chiamiamo tradizioni;

3) sia la stratificazione evolutiva che quella culturale sono necessarie ma non sufficienti a spiegare il ripetersi di idee e forme simili in assenza di contatti concreti (o individuali o documentari);

4) la spiegazione trascendentale (delle condizioni di possibilità della conoscenza) entra in gioco *in forma interrotta*, e ci permette di andare alla ricerca di qualcosa di ideale, che persiste nel tempo e nelle manifestazioni materiali;

5) le forme della conoscenza avrebbero potuto non essere come sono, proprio perché sono determinate da occasioni e contingenze; ma che la loro presenza indica comunque una necessità di compimento;

6) siamo nel paradosso di un trascendentale che *si forma* continuamente. Da qui una terminologia paradossale, come «metafisica della finitezza» (ADS, III, 395) e «ontologia storica» (ADS, III, 396), o «filosofia esistenziale dell'essenza» (Przywara, 226).

Ora, uscire dal paradosso fa parte di un compito o il paradosso è parte integrante della peculiarità dell'estetico? La sfida di Balthasar consiste proprio nel dare un modello di trascendenza che non sia distruttivo delle cose. Sul piano filosofico la sfida si traduce in una forma di realismo, come si è detto, percettivo: nella contemplazione noi distinguiamo qualcosa di sensibile (i suggerimenti della superficie, che ci fa riconoscere una forma) da qualcosa di cui la superficie è portatrice (il trascendimento della forma materiale in un'altra). Questo implica che, nel confronto, scorgiamo l'esistenza formale di qualcosa che non è però solo la forma che appare ai nostri occhi. Far salire la trascendenza dalle cose è un atto paradossale ma inevitabile.

La lezione metodologica dell'opera balthasariana è, come abbiamo detto, che c'è sempre una decisione da prendere: decidiamo della forma che scaturisce da un'altra, decidiamo allo stesso modo del destino di un'idea, di un comportamento, di un'opera, attraverso questa attività percettiva originaria. Considerando questa attività come cognitiva, riconosciamo come conoscere il mondo non equivale a dire il suo "essere", ma equivale a dire come il suo essere viene *via via* parzialmente illuminato. Questo spiega come l'esperienza estetica porti con sé una responsabilità etica. Possiamo concepire (o creare, o inventare, o immaginare) solo dopo che si sia presa una decisione che produca una forma percettiva contemplativa e *nel passaggio* dalla forma materiale alla forma contemplata, si dia una pensabilità a qualcosa che prima non ne aveva. I nostri pensieri sono sempre nelle mani di questo raccogliere *via via*, continuo, inesauribile, parziale, ma decisivo per la dinamica interna delle idee ².

Il metodo riproduce iconicamente il suo oggetto, coincide con l'oggetto: quella dell'estetico resta una descrizione più che una defini-

zione, resa in visioni e immagini che ricorrono a spirale, in un susseguirsi di onde che ricorrono a livelli sempre più includenti, ma sempre mantenuti nella tensione tra i due poli. Non c'è una destinazione definitiva in questa mobilità essenziale, ma una destinazione per ogni momento rivelativo: a ogni passo la forma ci dice e poi ritira che cosa è vero del mondo. Perciò *Herrlichkeit* diventa una storia *estetica* dell'estetico: il respiro ampio ci dà il senso di un oggetto di analisi dai confini indeterminati, mobili e modificabili, per motivi di imprevedibilità storica e per motivi di fragilità trascendentale.

In questa circolarità metodologica – i miti “esprimono” l'epoca che a loro volta li “esprime” – ogni forma/mito è «una luce sul fatto», un'idea che traccia la propria biografia nelle forme a essa adeguate, pervenendo alla sua verità, «attraverso la selezione della materia e dei suoi raggruppamenti secondo punti di vista sovra-filosofici» (ADS, I, 9). I sistemi filosofici stessi sono infatti immagini mitiche (ADS, I, 14), che trovano appunto risposte stabili negli stili logici, sistematici o aforistici, alle domande che si pongono (ADS, I, 10). L'auto-comprensione di un'epoca è un flusso continuo di immagini e forme, come le parole di una frase o le note di una composizione musicale: l'estetico diventa religioso (il Rinascimento), il religioso estetico (Don Chisciotte), il filosofico estetico (Nietzsche), il filosofico religioso (Kierkegaard).

È come assistere a un film: il modello filmico (Gesthuisen, 106) ci dà il senso della ricostruzione di un'idea secondo il suo percorso, *lungo* il suo percorso, mai al di sopra di esso o fuori di esso. Non usciamo dal mito, che resta il massimo sforzo di verità. È evidente l'eredità nietzscheana, la cui definizione di mito contribuisce a fondare «una metafisica concreta (*sachliche*)» che «sancisce la finitezza come tale» (ADS, III, 395)³.

Siamo a una lettura estrema e forzata del metodo di Balthasar, ma necessariamente estrema e forzata: altrimenti non si capirebbe il perché dello scandalo implicato in essa. Si rischia di ricondurre la prospettiva balthasariana a quella tomista (di una razionalità del bello) o a quella mistica-intuizionista (alcune immagini vengono immediatamente riconosciute come icone – la rivelazione è data) ma questo è proprio quello che Balthasar vuole evitare.

9. *La morfologia come contemplazione*

C'è una grande affinità metodologica tra Goethe e Balthasar nel privilegiare l'osservazione diretta dei fenomeni (cfr. anche Oakes, 94 ss.). Quando Balthasar spiega in un'intervista del 1976 le ragioni della distanza da Rahner, fa riferimento a un libro di Georg Simmel, *Kant und Goethe* e afferma che mentre Rahner ha scelto Kant e il trascendentale come punto di partenza, lui ha scelto Goethe e la forma «indissolubilmente unica, organica, che si autosviluppa – penso a Goethe

e alla *Metamorfosi delle piante*» (da *Geist und Feuer*, in ZSW, 112). Così Balthasar legge in Goethe il pensatore che salvaguarda la dinamicità dell'essere nella quale è possibile un'individuazione non materiale, ma non per questo però derivante dall'immaterialità del concetto. Se la teoria goethiana della formazione morfologica degli organi delle piante e degli animali è scientificamente difficile da sostenere, è però uno strumento "estetico" alle cui suggestioni non si sfugge. Il pensiero di Goethe rappresenta un esempio di tematizzazione della percezione contemplativa, che si auto-delimita nella finitezza della forma, rinunciando a una libertà "creativa" inutile a una rivelazione che avviene solo in quella auto-delimitazione. A questo proposito Balthasar cita un passo della conversazione con Eckermann: «a che serve un eccesso di libertà che non possiamo adoperare!» (H, III/1, 2, 683; tr. 308). A Balthasar insomma non interessa il Goethe scienziato naturalista, ma il Goethe che si immerge in un'attività poetica che *comprende* anche la scienza. Come nota Zecchi nella sua prefazione all'edizione italiana a *La metamorfosi delle piante*, Goethe ci riporta al nodo teorico se sia «possibile la formulazione di un modello che operi a livello della spiegazione scientifica e che abbia anche capacità di lettura del significato» (Zecchi, 25).

Che Goethe si sia "sbagliato" ⁴ diventa irrilevante ai fini della prospettiva della percezione delle forme, dal momento che, se la teoria è sbagliata, l'atteggiamento è però quello giusto, perché è quello estetico e, per quanto si possa obiettare dal punto di vista scientifico che la verifica empirica abbia provato il suo errore, potremmo al contrario rispondere che l'errore consiste nell'inserire la teoria goethiana in un contesto sbagliato, che è appunto quello del metodo scientifico, dell'oggetto generale, della quantificazione matematica, che sono estranei alla visione fenomenica delle cose. Di Goethe vale comunque il metodo di descrizione di processi fenomenici, di contro alla ricerca delle cause generali sotto cui i fenomeni vengono sussunti come indifferenziati. Nelle parole stesse di Goethe, il metodo scientifico dell'unificazione della varietà dei fenomeni sotto leggi causali assomiglia al metodo dei «legislatori, i quali, meno preoccupandosi di ciò che è, che di ciò che dovrebbe essere, non tengono nessun conto della natura e dei bisogni dei cittadini, e si sforzano piuttosto di risolvere il difficile problema di come tanti esseri indisciplinati e per natura intolleranti di confini, possano, in qualche modo, convivere» (Goethe, 53).

A Schiller che lo accusa di avere un'idea e non un'esperienza di *Urpflanze*, Goethe risponde che è un'idea che lui vede con gli occhi (in H, III/1, 2, 710; tr. 333); che è una legge empirica, capace di estendersi universalmente agli eventi naturali, perché in grado di spostarsi su un piano più alto, non appena un caso contraddica l'ipotesi formulata: Balthasar è colpito dalla convinzione goethiana che la *forza interna*,

il *nisus formativus*, quell'impulso alla formazione (*Bildungstrieb*), che provoca la metamorfosi degli esseri viventi e di tutta la natura, abbia bisogno di uno statuto epistemologico, che Goethe stesso deriva da Spinoza. La sfortuna di questa ricerca è dovuta al suo carattere anti-storico e anti-scientifico; secondo Goethe è lo studio della natura a produrre la comprensione dell'uomo e della storia (cfr. Zecchi, 13), ma questo non troverà corrispondenza nelle propensioni teoretiche dei tempi immediatamente successivi.

Goethe è un modello metodologico per Balthasar perché resta il pensatore della metamorfosi essenziale alla comprensione della cosa contemplata, che è sempre sul punto di diventare – o di apparirci – cambiata. Quello che Balthasar chiama punto di trascendenza corrisponde alla tendenza intrinseca di ogni oggetto di bellezza a immergersi nella sua metamorfosi: se accettiamo che la sfumatura di un colore lo rende indefinibile rispetto alla classificazione dei colori⁵, possiamo estendere questa prospettiva alla storiografia e vedere come la storia umana sia decisa dalla stessa fluidità, dalla stessa mancanza di una completezza determinabile; l'individualità di una forma è anche la sua stessa mobilità e questa è la genesi delle idee, come *Metamorphosenreihe*: c'è una serie di fasi metamorfotiche all'interno di una pianta, ma c'è anche una serie di fasi metamorfotiche nel passaggio da un tipo di pianta a un'altra: le serie di entelechie. Il morfologico sta nel mezzo, dice Balthasar, tra l'empirico e il trascendentale (ADS, I, 412). Questo implica che alla necessaria conformità tra soggetto e oggetto (l'espressione goethiana: l'occhio è come il sole) si aggiunga un eccesso in ognuno dei due: l'occhio diventa il sole nel percepirlo e contemplarlo; il sole non è che nella contemplazione che ne fa la percezione visiva: «Goethe non è affatto un oggettivista ingenuo; la "natura" è per principio a suo vedere un rapporto reciproco intrecciato di soggetto e oggetto» (H, III/1, 2, 711; tr. 334).

Nella percezione non ci sono distinzioni irreversibili, perché ogni cosa può assomigliare a un'altra, in una continua tensione di trasformazione; nell'universo non si dà sopra e sotto (H, III/1, 2, 711; tr. 334). Nella formazione del colore (a differenza della teoria meccanicistica) «l'occhio guarda il colore particolare sempre in base alla totalità del colore e integra da se stesso il complementare» (H, III/1, 2; 713; tr. 336).

Questa totalità è un'integrazione che la percezione apporta alla sensazione particolare; non è una determinazione numerica o concettuale ma la forma stessa, il plus qualitativo del tutto, dato dall'impossibilità dell'esattezza: non possiamo spiegare perché il giallo è giallo; è una decisione che prendiamo ogni volta (H, III/1, 2, 714; tr. 336): questa cognizione estetica del colore aspetta ancora di essere studiata. È questo il valore *metodologico* ancora misconosciuto dell'*Urpflanze*.

Non si tratta di impossessarsi faustianamente del segreto della leg-

ge cosmica, ma di viverlo con dolore, con rinuncia, costretti come siamo a metterci a nudo come figure umane che si arrendono alla propria naturalità, al loro proprio assimilarsi alle forme del mondo.

¹ Si potrebbe vedere qui come Balthasar si riferisca involontariamente a una ricezione acustica e quasi pre-letterata dell'arte. Quando non esisteva scrittura né documenti, l'opera era un rito da ripetere, da rifare su tutto il proprio organismo in ascolto o sulla scena di un dramma.

² Cfr. la discussione tra Gutwenger e Balthasar a proposito di Barth: la critica che Balthasar contrappone al concetto di "natura" barthiano è proprio quella di essere una condizione fissa (*Eigenstand*); tutto quello che possiamo dire della natura appartiene alle sue finalità, alla sua dinamicità. Della controversia con Barth sull'analogia dell'essere qui si chiarisce l'equivoco di fondo: l'espressione paradossale balthasariana «*übernatürliches Existential*» è contraddittoria solo se ipostatizziamo un'idealità come se fosse concreta. Lasciando invece al suo posto la concretezza esistenziale, possiamo scoprire la *forma* della trascendenza in quel resto (*Rest*) che si lascia sempre contemplare in essa (Gutwenger, 87 e BN, 453 e 462).

³ Balthasar non poteva non raccogliere la sfida di Nietzsche a prendere il mondo delle apparenze come fonte della considerazione filosofica. Nel 1942 Balthasar pubblicò a Basilea una selezione di tre libri di Nietzsche nascondendone l'identità sotto lo pseudonimo di Hans Werner: *Vergeblichkeit, Von Gut und Böse, Vom vornehmen Menschen*, in "Sammlung Klosterberg, Europäische Reihe". L'uso di pseudonimi e i titoli dicono la gravità del momento storico, la prudenza nella scelta indica l'ambiguità che avvolgeva la filosofia di Nietzsche in quegli anni. Dopo avergli concesso un ampio spazio nel secondo libro di *Apokalypse der deutschen Seele*, intitolato "Im Zeichen Nietzsche", il filosofo sembra restare ai margini delle analisi balthasariane. Quando lo affronta in *Herrlichkeit*, nello spazio dedicato alla metafisica nella modernità, viene inserito in breve nelle correnti vitalistiche, accanto a Bergson e Simmel (H, III/1, 2, 754; tr. 373). Ma è evidente che Nietzsche rappresenta per Balthasar un motivo di riflessione, per il suo anti-razionalismo che sposta la questione della conoscenza della realtà su un piano "autarchico", in cui quello che si conosce è «l'immenso oggetto che si estende dal tutto fino al nulla» (H, III/1, 2, 757; tr. 375).

⁴ Così T. S. Eliot: «Non può essere che Goethe avesse torto soltanto nel credere gli scienziati in errore, e che gli scienziati avessero torto soltanto nel credere in errore Goethe? Non è possibile che Goethe, senza essere del tutto consapevole di quel che faceva, venisse affermando il diritto di una conoscenza diversa da quella che doveva dominare il XIX e il XX secolo?» (T. S. Eliot, 1256).

⁵ Sarebbe interessante riprendere la teoria dei colori di Goethe alla luce della prospettiva balthasariana, che rivaluta la qualità sulla visione matematico-quantitativa che dava Newton dei colori. In effetti c'è una rivalutazione della teoria goethiana dei colori, per esempio in Gleick, 164-5.

IV – Le arti o la parzialità ontologica

Ma [...] tutti questi oggetti [...] da quale lato vengono illuminati?
Johann Wolfgang Goethe

1. La forma reale nella parzialità percettiva

Il punto cruciale ora è il problema che riguarda il *legame intimo tra la debolezza dell'a priori e la contemplazione*. Un'ontologia della forma parte dalla decisione di *mantenere* (e non risolvere, né negare) la tensione provocata da unità in continue metamorfosi, in cui l'identico è sostituito dall'analogo, e che presuppongono una totalità che esiste soltanto in manifestazioni parziali e in fieri, di cui non conosciamo né l'inizio né la fine, ma di cui vengono presentati il prima e il dopo. Si tratta di mostrare, con esempi tratti dall'arte, la *coincidenza* indimostrabile di forma e realtà.

Come possiamo fidarci dei nostri giudizi transitori, che producono forme del mondo, plausibili ma contingenti? Come possiamo ammettere che ogni strada univoca che prendiamo è una decisione e come nella decisione appaia – nel tempo e per un lasso limitato di tempo – la realtà del mondo?

Data la parzialità dell'atto contemplativo, si deve ammettere che in diversi gradi appartengano a ogni bellezza mondana due dimensioni, una di dispiegamento e una di profondità (BS, 456), l'equivalente dei termini latini di *forma* e *lumen*, reciprocamente complementari. La luce non la sperimentiamo se non nella forma che delinea, ma la forma ci indica la presenza della luce. Tentiamo di interpretare questi dati alla luce del progetto balthasariano, usando un esempio di tipo visivo-temporale: nel percepire la bellezza di una conchiglia, concepiamo una spirale perfetta. Ma questo non ci porta platonicamente a concepire la perfezione della spirale come la "forma ideale" della conchiglia. Al contrario è l'immanenza della conchiglia a contenere la trascendenza in modo imperfetto e parziale. Se non fosse così – se cioè la conchiglia fosse una mera superficie dietro la quale si nasconde per così dire la trascendenza – allora non ci sarebbe mondo da desiderare, non ci sarebbe cammino da scegliere e decisione da prendere. Il mondo sarebbe invece un intruso nell'individuazione della realtà. Ma la realtà è la realtà *del* mondo, che ci procura desiderio e sorpresa e meraviglia e pensiero cosmologico in un unico atto. Senza questo atto, non potremmo

spiegarci il movimento emotivo del pensiero (in termini scolastici, la desiderabilità del vero e del buono) verso la destinazione ideale (la spirale come essenza della forma particolare), né potremmo renderci conto del movimento *oggettivo* delle forme: una conchiglia si avvicina per *analogia* e per *entelechia* alla sua perfezione formale e quello che percepiamo contemplandone la bellezza è il passaggio da uno stadio all'altro, la promessa che quella forma imperfetta contiene, l'eccesso rispetto a se stessa, a cui la forma effettiva assomiglia e verso cui tende. È qui che la presenza reale cede a un'aspettativa di altro rispetto a quanto noi semplicemente o troppo esattamente percepiamo.

Ora, perché non riusciamo a fermarci al compimento orizzontale della conchiglia verso la sua forma? Il *di più* delle cose potrebbe spiegarsi con questo mobilitarsi verso altro da sé intrinseco e funzionale all'esistenza – o alla sopravvivenza – materiale o organica, come secondo il modello biologico: percepiamo la bellezza delle forme nelle loro metamorfosi solo perché “mettere in forma” ci assicura la comprensione e il dominio sull'ambiente che ci circonda. Ma quello che il modello evolutivo non spiega è questo: la forma perfetta della spirale appare nella conchiglia, ma la conchiglia non diventa una spirale. O meglio, la spirale è la condizione di possibilità della contemplazione, ma resta uno sfondo, una struttura che delimita i possibili orientamenti della percezione, ma non è *rilevante* ai fini della contemplazione. Se lo fosse, non saremmo attratti dalle forme singolari ma solo – platonicamente – dalle forme geometriche perfette, di cui le forme singolari sarebbero solo funzioni. Allora potremmo immaginare corpi e forme sufficientemente armoniosi, sufficientemente simmetrici, eccetera, senza nessun valore di bellezza che sopravanza la funzione a cui sono preposti, senza nulla che attragga la nostra sorpresa e il nostro desiderio di contemplarli. Le opere d'arte in questo senso hanno bisogno più dell'imperfezione che del richiamo troppo esplicito all'ulteriorità perfetta.

Questo è il punto cruciale di evidenza che c'è una necessità di relazione analogica tra una forma particolare e una forma potenziale, che è una destinazione ideale della prima. Perché, se non per concepire una spirale potenzialmente perfetta, ci meraviglieremo e ci disporremo all'azione contemplativa? Ma – anti-platonicamente e anti-soggettivamente – come potremmo meravigliarci, se non fosse il movimento concreto delle forme particolari, *quelle* e non altre, proprio *quelle* che avrebbero potuto essere diverse da come sono, a offrirsi alla nostra ricettività contemplativa? Dunque la destinazione è sempre interrotta, una specie di funzione della percezione.

A questo punto possiamo tradurre il modello musicale nella descrizione della contemplazione in generale. Come si è visto, gli elementi cognitivi nella ricezione musicale, la simultaneità, la contrazione, la temporalità, il compimento e la coincidenza sono estensibili alla con-

templazione visiva. Questo succede quando siamo colpiti da un'opera di bellezza:

1) ricerchiamo percettivamente quello che la superficie porta con sé senza che appaia materialmente. Percorriamo una superficie cogliendone simultaneamente, e ritmicamente, la sua ulteriorità;

2) questa ulteriorità è contenuta nella superficie percepita, in forma contratta;

3) la contemplazione si svolge nel tempo necessario perché i due elementi orizzontale e verticale si armonizzino;

4) il sentimento di trascendenza ha come sua condizione la sensazione di una forma nel suo compiersi;

5) nella proporzione tra i due livelli (superficiale/profondo) sperimentiamo un punto di coincidenza in cui ci trascendiamo e non siamo più soggetti che stanno giudicando un oggetto; ci arrendiamo all'effetto che la cosa contemplata esercita su di noi.

2. La responsabilità estetica

A questo punto resta da rispondere alle ultime domande che si aprono in conseguenza di un'estetica contemplativa: esiste un reale senza bellezza, un sottofondo oscuro che insidi le armonie formali? Se la forma è sinonimo di essere, che cos'è allora il brutto, l'informe? E perché percepiamo la bellezza e ne sentiamo la mancanza nell'imperfezione del mondo? Se la forma è fenomeno originario, non tutta la forma è arte. Dunque l'arte raccoglie la forma in contemplazione e la rende bella, ma oltraggiosamente bella, drammaticamente bella, se è una concrezione di forme precedenti, insufficienti a se stesse, legate ineluttabilmente al disarmonico, al brutto, persino al dolore. La prospettiva estetica tocca qui la sfera etica e il ruolo che vi assume la percezione del bello, una volta che abbiamo riconosciuto il primato della contingenza nelle manifestazioni estetiche. La dimensione estetica non può ignorare la discriminazione tra giusto e sbagliato, vero e falso.

Analizzando l'opera teorica di Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, Balthasar ne sottolinea il rovesciamento della pretesa idealistica di elevare le esistenze al di sopra di se stesse, nell'ironica definizione della saggezza delle idee come pazzia (H, III/1, 2, 937; tr. 539). Ma è un'ironia diversa, aggiunge Balthasar, dall'ironia romantica, ancora legata a un'idea di elevazione sprezzante al di sopra del mondo; è piuttosto il lavoro stesso della forma che è quello di pretendere l'infinito nel finito: un'ironia che, colpendo tanto l'elaborazione arbitraria del pazzo, quanto quella storicamente circostanziata e plausibile dell'opera d'arte, è un'auto-ironia. In un *continuum* senza possibilità di discriminazione "etica" si dà tanto la manifestazione comica quanto quella drammatica di forma. Jean Paul è lo scrittore che «*non costringe l'etico ad entrare nell'estetico*» e che perciò per la prima volta è capace di descrivere i

fenomeni del comico, del ridicolo, dello humour e dello scherzo. Con lui «l'infinito peso dell'esistenza può rimettere in questione l'idea e in tal modo far apparire, per mezzo dell'inintelligenza che le è propria, tutta la saggezza del mondo delle idee come pazzia, come "infinita insensatezza"» (H, III/1, 2, 936-37; tr. 538-39).

L'estetico non può essere imbrigliato dall'etico, per il semplice fatto che è *suo* compito mettere alla prova la plausibilità dell'etico nell'esistenza concreta. Ma per fare questo l'estetico partecipa necessariamente del peso della concretezza, dell'inintelligenza reale, che non sopporta elevazioni. La consapevolezza di questo ruolo fa della percezione contemplativa un'attività inesauribile e per questo drammatica.

La visione estetica dell'etica è di importanza fondamentale per prendere le distanze dalla visione di un "male" che si erge gnosticamente autonomo e fine a se stesso e che è una costruzione "mitica" – nel senso balthasariano del termine – un universale concreto su cui proiettiamo all'esterno l'informe che ci spaventa della nostra stessa esistenza. L'estetica di Balthasar mostra che non abbiamo difesa dalla forma sbagliata, dal desiderio sbagliato; anche quelle sono forme percettive; i meccanismi sono gli stessi in atto nella contemplazione estetica e dunque pertinenti agli esseri umani prima di poter essere concepiti come buoni o cattivi. Faust, che non è possessore di sapienza se non a prezzo di cedere la propria anima, rappresenta un capolavoro della letteratura occidentale non per l'epilogo morale, ma per la tensione che percorre tutto il dramma. Pericolosamente l'estetico non è ridicibile all'etico, ma nessun etico può darsi senza la sfida pericolosa ad accettare di manifestarsi (e integrarsi) nel concreto che non dà garanzie di applicare bene le sue leggi, perché ogni integrazione avviene per gradi e avviene comunque tra eterogenei.

Siamo dotati di una volontà onni-direzionale, che viene orientata da immagini che la rendono plausibile, rispetto alle quali non potremmo difenderci se il "bene" della bellezza non ci desse a volte la capacità di capire fin dove la soglia della sorpresa procurata dalla forma (fino alle sue manifestazioni assurde) si può superare, e verso dove. Le decisioni e le occasioni sono gli eventi attraverso cui la contemplazione procura con-versione, ci orienta emotivamente verso le cose buone, ma può sempre procurare per-versione, disorientandoci. La comicità, la pazzia e l'assurdità perciò ci danno la misura del doppio pericolo: quello di scambiare una cosa bella per una buona ma anche quello di prendere per cattiva una cosa buona, perché in tutti e due i casi avremmo una falsità.

La battaglia che si combatte nel dramma della bellezza non è tra le forme e l'informe (perché il problema è come definire l'informe) ma tra diverse presenze formali che mostrano in diverse proporzioni (in diversi gradi) – e in successioni storiche -- la relazione tra i due estre-

mi astratti e inesistenti di ordine e caos. Solo così evitiamo di perdere l'informe nel nulla, di cui non possiamo predicare il falso. In fondo, senza questa conflittualità avremmo una bellezza statica, senza sorpresa, una contraddizione in termini, «puro tedio» (OS, 119). Il problema del brutto/informe è quello di non farne un principio polarizzato rispetto alla forma. Lo scandalo resta quello di inserire il bello nel conflittuale, nel drammatico, nel brutto, per evitare di fare del glorioso un elemento platonico che disprezzi e si disfi della presenza del brutto/informe come necessariamente e gnosticamente legato al male. Se l'informe è una delle forme possibili (per quanto comporti perversione) allora non si dà il male in senso agostiniano, come assenza, o ignoranza, di bene; né si dà un doppio principio, ma il fenomeno originario della percezione della forma contiene le decisioni e le occasioni possibili, all'interno delle quali ci orientiamo, a volte sbagliando.

3. *I santi e i pazzi*

Dal momento che l'armonia formale non è *inventata* dall'artista, ma è scoperta, sta nell'opera, ne è l'ordine interno, riconoscerla non è un'operazione volontaria dell'artista (o del percipiente nel momento della contemplazione): riconosciamo il bello dopo esserci sbagliati, dopo aver subito l'attrazione del brutto, e aver corretto la nostra percezione, dopo aver paragonato l'attuale oggetto percettivo con un possibile suo "negativo". Anche quando sembra che ci sia un'intuizione, in realtà non facciamo che accostare per analogia o disanalogia forme esperite; in realtà nell'atto della contemplazione noi inferiamo la bellezza (e ne siamo rapiti) grazie a quanto scartiamo di non bello; i bambini, a cui Balthasar fa spesso riferimento, sono immersi in un tutto "bello" e "brutto" e perciò contemplano naturalmente, o non distinguono forse percepire da contemplare. Il solo fatto che il senso di spossamento e di trascendenza sia legato a un atto percettivo, e all'assunzione di una forma esterna, presuppone una condizione di non totalità: sempre solo singole cose sono coinvolte nella percezione contemplativa, senza una totalità che non sia anch'essa finita e formale.

Alcune figure storiche, come le pazze sante, o letterarie, come Don Chisciotte, o poeti come Jacopone, diventano in *Herrlichkeit* gli universali concreti di questa capacità di trattare il caos anziché negarlo, di farsene portatori "sani", di assumerlo su di sé per comprenderlo.

Nel *Dialogo* di Caterina da Siena l'anima si universalizza, diventa chiesa, si lascia «adoperare allo scopo», illustra il Figlio presente nei cuori (H, III/1, 2, 446; tr. 89): questi atti, trasposti in termini filosofici, corrispondono all'azione – e decisione – di *illustrare* su di sé, allo scopo di trasformare il mondo seguendo una forma introiettata, grazie a quel lasciarsi adoperare contemplativo: la sua follia si situa proprio nell'indistinzione tra azione e contemplazione, che confluiscono in

un'unica esplosione rivelativa. Del tipico linguaggio ossimorico le mistiche folli accentuano il desiderio di "restare" dentro un corpo sofferente, perché è lì che avviene la rivelazione della forma che converte in ogni momento la loro figura corporea. La loro passione è appunto lo sfondo ineludibile che alimenta l'attività terrena, mentre l'auto-trascendimento spirituale maschile è impossibile alle pazze sante. Caterina, dice Balthasar (H, III/1, 2, 448; tr. 91), vuole accogliere *tutti* i peccatori. Non li eleva a unità spirituale in cui ogni individuo deve riconoscersi, non ne tradisce l'individualità, non ne fa ombre di anime, ma restano una quantità indefinita di esistenze, di *tutte* le esistenze concrete, il massimo di universalità che lei può concepire. Sfiderà il mondo pubblico con questo atteggiamento; ne prenderà le armi, detterà lettere da guerriera a Papi e governanti, non si solleverà al di sopra di questa naturalità della sua forma peculiare di trascendenza: la carità è una costrizione a cui nessun uomo può sottrarsi, e quindi la carità sembra essere l'insufficienza individuale stessa poiché l'uno ha bisogno dell'altro e perciò l'uno si umilia all'altro (H, III/1, 2, 449; tr. 92). Al contrario che nella spiritualità maschile – in cui viene rigorosamente regolamentata la rinuncia alla corporeità – in questa forma spirituale il corpo viene semplicemente "limitato" e mantenuto in vita, perché nel suo limite soltanto, nella sua piccolezza, si dà la visione. In Caterina c'è il coraggio del pensiero di sovvertire i valori condivisi, senza soluzione di continuità: resta la pazienza necessaria per raccogliersi nella forma dolorosa di questa trascendenza immanente del corpo. Caterina non spegne ma consuma la sua esperienza esistenziale, nella dualità sempre presente tra il disordine delle cose e l'ordine delle forme. Non ha paura che le cose manifestino la loro verità nel caos.

Il pazzo manifesta l'assurdità del mondo rappresentandola su di sé: Jacopone – il precursore delle forme poetiche di Dante e della prima poesia italiana – una volta scoperto il cilicio sul corpo morto della moglie, decide di comportarsi da pazzo, per accostarsi al mondo nelle sue manifestazioni più indifendibili, fino a desiderare di andare all'inferno per avvicinare i dannati; e sarà questo a dettargli «in idioma popolare, canzoni mai viste all'amore impazzito di Dio» (H, III/1, 2, 497; tr. 136) ¹. Per recuperare il mondo, il pazzo resta al di sotto dello spirito, resta dove lo spirito affonda le sue radici, ne riprende l'imitazione a partire dal suo nucleo assurdo. Pur di non perderlo, dice Balthasar, stabilisce una continua «zuffa con le cose» (H, III/1, 2, 515; tr. 153) ².

Dunque la relazione tra mondo e forma non è così semplice: il mondo è sempre formabile e sempre informe, nella parzialità e temporaneità delle sue molteplici formazioni.

Don Chisciotte, assumendo un comportamento sociale obsoleto, quello del cavaliere errante, che non esiste più ma che lui ripete come un'attualità, provoca la risata, perché rischia inutilmente la vita e so-

vrappono una vecchia forma del mondo al mondo che nel tempo ha procurato altre formazioni. L'errore di Don Chisciotte è quello di prendere una decisione, di portare a compimento qualcosa che non ne ha più bisogno, che ha già compiuto i passi necessari alla sua conclusione. Non ha imparato a distinguere le forme "giuste" da quelle "sbagliate" né che le decisioni umane non sono mai protette dall'errore.

Da qui l'ironia ma anche l'attrazione, perché la "missione" autenticamente rischiosa di Don Chisciotte è quella di ognuno che percepisca una forma contemplativa pensando che sia assoluta, fuori del tempo. Dal momento che la follia di Don Chisciotte non è psicologica ma teorica e sistematica (la sua è una forma del mondo), partecipa dell'onirismo di ogni grande esistenza umana (H, III/1, 2, 518; tr. 156), che per paradosso o per caso, non entra in contrasto con quello reale, perché ha una forza ermeneutica così potente da piegare ogni evento alla sua logica, ed è questo che ci fa ridere. Don Chisciotte va oltre l'intenzione esplicita dell'autore, che è quella di deridere l'ideale cavalleresco eroico-cristiano, cantato nei romanzi epici a partire da Parsifal: la guerra "analogica" che il cavaliere cristiano Don Chisciotte combatte, simboleggiando nelle proprie gesta quella dei santi per la conquista del regno di Dio è diventata una follia «costitutiva e competente» (H, III/1, 2, 519; tr. 157): compete infatti a un'idea plausibile della plasmabilità del mondo secondo un'idea cristiana di salvezza, e dunque ciò che riceve qui la veste della follia di cui si ride è un elemento plausibile ma anche inutile dell'azione umana: mentre crediamo, ratifichiamo l'indeterminatezza del nostro scopo ad agire.

Don Chisciotte è folle come i cavalieri alle Crociate, perché proietta senza dubbi il suo mondo irreali su quello reale, simulando battaglie che non appartengono a questo mondo ma in una certa misura vi si possono applicare, perché sorrette da una teoria soteriologica; per via di questa base teorica, Don Chisciotte può persistere nella sua follia e trovare sempre "prove" delle cause delle sue disgrazie. Scopriamo che le teorie sono forme e che non sono guidate da norme epistemologiche ma estetiche, dove le relazioni vero/falso, giusto/sbagliato hanno relazioni di coincidenza temporanea e parziale col mondo. Don Chisciotte può effettivamente sovrapporre la sua visione al mondo e trovare sempre conferme e giustificazioni che servono a rafforzarlo ulteriormente nella sua pazzia.

C'è una continuità tra la certezza di una convinzione teorica e la risata che la distrugge: noi ridiamo di Don Chisciotte che vede e ammira i santi in statue di legno, ma lui stesso ci spiega che cosa fa ridere: la pretesa delle superstizioni di «almanaccare su ciò che piacerà al cielo di fare» (Cervantes, 1055). Così Don Chisciotte critica verso l'alto la certezza, perché non è "da veri cristiani", e verso il basso le interpretazioni "ingenua" che Sancio Pancia fa dei suoi insegnamenti: la

folia si presenta in mezzo, come sempre parzialmente integrata alla verità delle forme del mondo, si irradia ovunque come un dato incontrovertibile, non localizzabile, perché grazie a essa certezza e illusione confluiscono in un'unica visione.

Iddio sa se c'è al mondo Dulcinea, o se non c'è, se è immaginaria o non è immaginaria; e non son cose queste la cui prova debba essere spinta fino in fondo. Non l'ho generata né partorita io la mia signora, anche se io la vedo come conviene che sia una dama che raduna in sé tutte le qualità (Cervantes, 854).

Don Chisciotte è tanto il folle quanto il drammatizzatore dell'assurdità universale, che prende forme temporanee e parziali del mondo per stabili e assolute. È l'impossibilità di provare una distinzione tra virtù e follia e il bisogno di ridere a fare la fortuna del Don Chisciotte (H, III/1, 2, 522; tr. 160) fino al punto da diventare paradigma e forma fondamentale del pensiero contemporaneo, che è una «metafisica della ragione folle» (H, III/1, 2, 552; tr. 187). Nel ridicolo c'è l'astoricità di un atteggiamento quanto la sua "purezza", l'assenza di uno scopo, la gratuità che è propria dell'estetico contemplativo. Don Chisciotte, sbagliando, si lascia osservare come il contemplatore e noi nella sua immagine ridiamo di noi stessi, per l'errore che ci fa vedere forme del mondo come definitive, o più reali di quello che sono, ma soprattutto per la necessità in cui siamo immersi e che produce quegli errori.

Goethe si sbagliava a credere che le piante si trasformino da un iniziale impulso che trascina le altre successive forme, perché la trasformazione avviene per via di una struttura interna che conduce necessariamente a quelle e non ad altre forme; una forma non contiene le altre. Eppure, se dobbiamo descrivere quello che *osserviamo*, troviamo che una forma scaturisce dall'altra e che le variazioni individuali scaturiscono dalle variazioni dello stadio precedente; così come noi stessi ci trasformiamo a seconda di quello che percepiamo, e diventiamo quello che percepiamo, indipendentemente dalla struttura che governa la nostra base biologica; ci estendiamo (estaticamente) nelle forme contemplate, coincidiamo con tutto il nostro essere nella partecipazione a quelle forme; ci diamo la forma. Dunque il metodo morfologico goethiano è assurdo e vero.

4. Ruolo dello *ψεῦδος*

In *Theodramatik*, parlando dell'"errore" di Gesù Cristo nel determinare il momento dell'avvento del Regno, Balthasar prende una posizione intermedia tra sostenere la presenza eterna del Regno e spostarlo nel futuro: ognuna delle due posizioni teologiche è un "errore" necessario, nel senso che concepisce comunque un'irrelevanza rispetto al tempo, perché rilevante è la forma di attesa e rivelazione simultanee; la rivelazione accade in un tempo *trasversale* rispetto al tempo intra-

mondano (TD, II/1, 101; tr. 106). Per i nostri propositi, la posizione teologica di Balthasar diventa una possibile traccia per ridefinire della forma il carattere attuale e incoativo: appartiene alla forma contemplata quella simultaneità di pienezza e limite, assenza e tangibilità, che impedisce di prevedere conclusioni o risultati (come accadrebbe nella scienza), ma impedisce anche una fiducia “cieca” (priva di ratificazione sensoriale) in una trascendenza assolutamente altra, situata oltre i tempi e lo spazio, nel punto finale di una successione lineare di tempo-spazio. La forma (o la rivelazione) si compie in ogni punto del cammino storico (a spirale), in cui l’interagire di sfondo e immagine, di rumore e musica, ci rendono sostenibile l’instabilità che ci governa. In ogni vita e in ogni morte individuale si manifesta il momento apocalittico; in ognuno di noi si costruisce e ricostruisce di continuo la fine di tutta la storia, la sua conclusione, la sua totalità, la sua finalità. Questo, paradossalmente, è il compito della filosofia futura: portare alla luce la nostra capacità di tenerci nell’incertezza, di non cedere all’ansia di passare velocemente dallo stato di meraviglia a quello della sicurezza teoretica, di aspettare che una visione si formi dalla stessa condizione di sorpresa, di accettare di non essere artefici.

Come mostrava già Platone nel *Sofista*, comprendere l’errore non solo ci abilita a riconoscere la via giusta, ma se ne riconosce anche il senso non negativo di non-essere. Lo $\psi\epsilon\acute{\upsilon}\delta\omicron\varsigma$ è l’essere che abbiamo escluso, erroneo non perché appartenga a qualcosa che non è, ma perché il suo essere non appartiene alla forma in cui provavamo a includerlo. Da dove viene l’errore se non segue da una distinzione binaria essere/non-essere? Può essere un’altra forma che non segue da quella che stavamo contemplando, non ne è il compimento; ma niente esclude che potrebbe esserci una forma diversa in cui l’errore diventa invece proprio il compimento di una forma attuale. Certo, una forma bella non è buona per il solo fatto di essere bella, anzi una forma bella non è né buona né cattiva, né la distinzione vero/falso, giusto o sbagliato, dipendono dalla misura data dalla forma; ma rovesciando il problema: ogni volta che si dà una forma bella, li possiamo sentire un superamento, il “punto medio di trascendenza”. Dal momento che l’essere è sempre mescolato al non-essere, la forma percepita come bella ci indica la via per escludere il passo che ci porterebbe al falso. Balthasar ci dice che il bello trascendentale è solo un’indicazione, una forma di avviamento verso una direzione. La percezione contemplativa ci esercita alla partecipazione del diverso, alla presenza di quello che non è contenuto in una attualità, al rispetto per potenzialità buone nascoste anche in quello che non appare ora. Senza questa esercitazione, il $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ resta senza $\mu\epsilon\tau\alpha\acute{\xi}\upsilon$, senza modello concreto, quindi senza realtà. Solo l’estetico può intervenire a dire che cosa è misurato e che cosa manca di misura.

Il bello non si allontana mai dalla possibilità dell'errore perché incapace di costruire unità atemporali; le sue manifestazioni sono sempre limitate spazialmente e temporalmente, è sempre *sul punto di compiersi*, tiene presente l'errore anche quando lo esclude. Potremmo dire che a ogni forma corrisponde una potenziale forma esclusa ma non negata in assoluto. La catena di inferenze che ci porta da una sensazione all'altra, da una conclusione alla successiva, si porta dietro possibilità che non si realizzano, tenendone in sospeso il valore; perciò quella direzione che evitiamo può essere tanto una minaccia che sopportiamo, quanto una soluzione per una situazione futura. Quando guardiamo Rodin, possiamo fermarci a contemplarne la bellezza perché conosciamo Michelangelo e Donatello, perché sentiamo gli stadi contenuti in quella forma e quelli che quel non-finito indicano. Perciò quello che poteva sembrare da escludere, in questo caso è proprio quanto fa parte di un compimento formale, quello che in altri contesti non aveva misura, qui appartiene alla metamorfosi inesauribile della bellezza formale.

In questo senso la contemplazione ha bisogno di storia: il suo svolgersi non è astratto da quanto è avvenuto nella storia umana concreta, nel suo svolgersi che qui appare quasi naturale. Anzi, la necessità della storia è l'argine posto dalla forma al pericolo di un relativismo autocontraddittorio. Se infatti un'opera di bellezza non contiene il bene ma la possibilità che il bene stia dove ancora non lo riconosciamo, è vero anche viceversa che l'originalità e l'unicità, che si accompagnano sempre al sentimento di attrazione di un'opera, hanno la funzione etica di abituarci a non giudicare in astratto, senza la base concreta di un "mito", o una universalità concreta che dia corpo alle nostre scelte di comportamento, che possono scaturire soltanto da quel *continuum* storico e temporale di forme, sulla base delle quali soltanto possiamo contemplarne altre.

La sfida dell'estetica è quella della rinuncia: indica ciò da cui non possiamo prescindere, ciò a cui restiamo legati, nonostante la sua imperfezione: ciò che nel tempo si mostra, si forma, appare, cresce e scompare, e assomiglia *parzialmente* alla perfezione e parzialmente sia costituita da disanalogie che pure fanno parte dello stesso processo di comparazione e di contemplazione.

Prendiamo un esempio usato da Balthasar, l'analogia poetica che si trova nei versi di Hölderlin tratti dalla lirica *An Eduard*:

"Die Wolke", säng ich, "tränket mit Regen dich,
Du Mutterboden! aber mit Blut der Mensch;
So ruht, so kühlt die Liebe sich, die
Droben und drunten nicht Gleiches findet".

La nube, io canto, ti abbevera di pioggia,
terra materna! ma di sangue l'uomo;

così riposa, così si ristora l'amore che
non trova nulla di eguale in alto e nel profondo
(*An Eduard*, in H, III/1, 2; tr. 274).

Il commento di Balthasar è breve ma eloquente: alla base dello scrosciare della pioggia e nello scorrere del sangue ci sono nube e amore, che si mostrano in un unico modo, che è «l'unica liquida sostanza del mondo» (H, III/1, 2, 648-89; tr. 274-75). La bellezza dell'analogia sta proprio nel fatto che la nube non è simbolo metaforico dell'amore ma azione materiale sulle cose; nella proporzione non distinguiamo linguaggio e percezione, idea e forma, letteralità e allegoria. Possiamo aggiungere che la pioggia sta alla terra come il sangue sta all'uomo e questi termini sono legati da una concreta compresenza reciproca che non ha importanza se sia da chiamarsi "amore" o "nube". Quello che è importante è che la destinazione dell'analogia, che non sta in nessuno dei termini, ma nella armonia di corpo umano e terra, come nell'armonia sonora di *ruht* e *kühlt*, di *droben* e *drunten*, che integrano la loro contingenza nella somiglianza reciproca, per cui ogni termine è più che se stesso. La lirica fa parte dell'opera di un grande poeta perché l'ulteriorità desta sorpresa, è imprevedibile, e coglie una verità concreta e invisibile insieme, rendendo presente un'oggettività armonica all'opera nella realtà, percepibile e non oggetto di invenzione, reale seppur parziale nella sua rivelazione.

Possiamo parlare di realismo filosofico, se per realismo intendiamo coincidenza di cognizione e mondo esterno e se assegnamo alla coincidenza una modalità provvisoria, sempre in fieri. La realtà allora si ridefinisce come verità temporanea, analogica e illumina una verità parziale. Allora un'ontologia è possibile.

5. *Le arti come modelli di rivelazione estetica*

Come la morfologia goethiana prevede totalità parziali – dalla foglia al fiore – che contengono i passaggi metamorfotici da uno stadio all'altro, il passaggio da forma a forma non ha un esterno a sé, ma stabilisce relazioni illimitate immanenti. Nella contemplazione della forma tendiamo a retrocedere in una attualità senza estensione, una forma-limite già prevista dalla forma materiale. Questa è l'intero di quella perché è osservabile, ma possiamo anche dire che la forma-limite è l'intero della forma materiale perché questa vi tende e noi seguiamo il processo come se fosse osservabile (come i lati del poligono che sciogliono l'enigma della misura della circonferenza: noi percorriamo con una percezione immaginaria – che è poi il lato contemplativo della percezione – i passaggi che ci portano verso un intero ideale di circonferenza).

È l'arte il luogo peculiare di manifestazione della bellezza; potrem-

mo dire che è l'ambiente analogicamente più vicino all'ambiente della contemplazione. Il bello trascendentale costringe a rivedere il modo di descrivere l'arte. Le teorie dell'arte del Novecento vertono tutte sulla simbolicità (come per esempio l'iconologia di Panofskij) o sulla scientificità (come le teorie della *Gestalt*), o sul carattere linguistico (come lo strutturalismo linguistico e la semiotica) o un valore trasgressivo (come la lettura di Adorno, o le avanguardie). Ma resta un vuoto teorico, resta da esaminare quella tensione tra le forme che abbiamo mostrato è presente nell'opera d'arte; o anche la temporalità metamorfotica, che possiamo distinguere in diversi tipi: quella intrinseca all'opera (che potremmo chiamare una intra-temporalità), una temporalità *tra* le opere (inter-temporalità), e infine una temporalità tra opere di diversi autori. Questa dinamicità (trascendentale e storica) delle forme aspetta la sua applicazione; ci sembra infatti fondamentale per una lettura "responsabile" della bellezza come entelechia e come contemplazione di una trascendenza "finita".

In questo senso un artista è anche sempre uno storico, che avverte dietro di sé la tradizione a cui decide di appartenere e avanti a sé le possibili destinazioni delle forme che decide di plasmare. A volte deciderà di concludere quella tradizione, altre volte di svilupparla sentendone ancora le potenzialità che restano; altra volte deciderà di cominciare una nuova serie di entelechie. E questa linea di ricerca, che non possiamo sviluppare qui ma a cui possiamo accennare per chiarire i possibili esiti della percezione contemplativa, integra le ricerche formalistiche, come quelle di Henri Focillon, George Kubler, Jurgis Baltrušaitis, che hanno tentato una specie di storia naturale dell'arte, portando esempi di come le forme passano da una all'altra anche quando non sembra esserci legame apparente, e offrendo materiale per indicare la necessità intrinseca della percezione contemplativa a non lasciare sospese le potenzialità delle forme. Le loro ricostruzioni storiche rimarrebbero cieche se non ricevessero un senso dal fenomeno originario della percezione contemplativa che è come l'impulso nascosto che provoca quel cammino delle forme. Resta perciò da valutare il ruolo degli artisti, del loro lavoro concreto, nell'ambito di questa comprensione dell'arte.

Scopriamo che in una sola forma si condensano diverse forze d'attrazione: per esempio in un dipinto sentiamo la presenza di un altro pittore, simultaneamente alla presenza di uno sviluppo nell'uso della tecnica da parte dello stesso autore; sentiamo un'intenzione di mostrare qualcosa che non è mai stato mostrato prima: che si tratti di un dettaglio o dello stile pittorico stesso, o di particolari astratti in una figurazione, eccetera. Non abbiamo bisogno perciò di inventare un'essenza o un'universalità della bellezza, né un significato simbolico che la accompagnerebbe lungo i secoli. Semplicemente ci affidiamo a se-

rie di forme che oggettivamente possiedono una misura analogica con le forme che le precorrono e costituiscono una presenza reale e non un linguaggio.

L'immagine della spirale viene articolata nell'ulteriore figura delle onde di una corrente che provoca, all'interno di una direzione principale, diverse serie di movimenti (H, III/1, 2, 593; tr. 225): questo appare chiaro o si realizza dal momento che le idee producono una loro storia, un loro sviluppo interno e quasi una loro vita propria. Grazie agli sviluppi delle riserve documentarie e alla conservazione delle opere del passato, potendo ripercorrere le grandi correnti ideali delle forme estetiche, abbracciandone tutto l'orizzonte, le forme hanno potuto dispiegarsi nelle loro molteplici possibilità collegando lunghi periodi del passato alle propensioni del presente. Perciò quello che va dal Rinascimento all'idealismo è uno dei periodi più gloriosi della civiltà occidentale, dice Balthasar, perché vi si intrecciano le grandi tradizioni recuperate con quelle appena iniziate (cfr. H, III/1, 2, 594 ss.; tr. 226 ss.) e il movimento a spirale ha potuto dare luogo a ritorni a livelli sempre più alti, alla possibilità di recuperare percettivamente le forme e a portarle avanti nella loro intrinseca tensione al compimento; in modo discontinuo l'antichità pagana fu recuperata dal cristianesimo, le icone cristiane trapassarono in quelle rinascimentali, aggiungendo nuovi elementi iconografici; per poi passare al Barocco che cominciava ad estendere la base della sacralizzazione (H, III/1, 2, 630; tr. 258), fino ad arrivare alla de-sacralizzazione dell'arte nel Novecento, che non ha più strumenti per riconoscere la percezione contemplativa in atto nelle sue manifestazioni. In tutto questo qualcosa si perde, e qualcos'altro si aggiunge, in un continuo armonizzarsi e riaggiustarsi in nuovi contesti. Ogni artista col proprio lavoro non fa che riconfigurare continuamente quella tensione.

La forma *contratta* e compiuta nel tempo è l'unica misura che possediamo della trascendenza, sempre parziale e sempre totale, come è totale il frammento contemplato, come è totale la somiglianza tra opere comparate tra di loro. Non abbiamo altro che questa contingenza da contemplare, nella quale si effettua una decisione a prendere una certa direzione formale, anziché un'altra, che pure è possibile. Ad esempio lo sviluppo della pittura che va dal Rinascimento al Barocco, indica una direzione verso l'umano (*Vermenschlichung*, BS, 454), che però si compie in una deformazione dell'umano (da El Greco a Cézanne a Picasso), ed è difficile e ridondante distinguere tra compimento e deviazione.

Queste decisioni potenziali che restano aperte ci dicono l'apertura delle forme e il rischio che vi inerisce, e ci dicono l'infinita applicabilità dell'estetico. Superando il senso di linearità storicistica e insieme anche quello di fratture rivoluzionarie nelle arti, che sono entrambi metodi deterministici che non comprendono la sovrabbondanza delle

formazioni artistiche rispetto a una loro presunta tendenza a uno sviluppo unico, si concepiscono le forme d'arte come *istanti* di illuminazione³, piccoli campi di totalità provvisorie.

6. *Un formalismo contemplativo*

Questa autonomia delle forme concrete rispetto alle essenze avvicina la prospettiva balthasariana alle tradizioni estetiche formaliste. Ma il formalismo non spiega il sentimento di trascendenza che distingue un'opera d'arte da un qualsiasi perfezionamento tecnico di una forma. L'opera non è solo armonia *tecnica* di parti, ma anche armonia *decisa* di parti. Sul sentimento della compiutezza della forma, il formalismo non ha niente da dire se non considerarlo un risultato meccanico del lavoro formale. Il sentimento della forma è invece la testimonianza dell'assenza di regole tecniche da seguire, del bisogno dell'artista di prendere una direzione verso il compimento formale; che vuol dire accettare il compito di recepire la necessità della forma. Infatti l'autonomia formale che raggiunge un'opera rispetto alle intenzioni soggettive dell'artista corrisponde proprio all'indipendenza che il mondo contingente manifesta nel porre le sue forme, rispetto a qualsiasi legge che lo determini. Per comprendere questo non ci sono categorie unitarie per fissare la qualità di un'opera (appunto non ci sono a priori in atto); ma sempre un'integrazione rigorosamente singolare di elementi eterogenei, che producono sviluppi possibili di forme insieme alla sorpresa che destano proprio per l'unicità del *modo* della integrazione⁴.

È per questo che una teoria dell'arte non si dà: nessuna teoria estetica è consistente se non si sottopone al test delle opere: un'estetica non può confermare la validità delle opere (come una teoria fisica spiega e conferma il comportamento di un elettrone) ma solo venire confermata dalle opere. Mentre nella scienza il caso particolare che metta in discussione la teoria è un'eccezione, nell'arte la relazione è rovesciata: la teoria dell'arte è tardiva, può solo descrivere le opere che conosce, non prevederne di future; il teorico – come l'artista – è lui stesso un contemplatore. La teoria funziona non come un insieme di proposizioni coerenti che costruiscono un'immagine generale e ideale dell'arte, ma come un insieme fluido, sempre suscettibile di modificazioni o di spostamenti d'accento.

La trascendenza non sta nelle cose (nella storia), né oltre esse (nella perfezione di forme ideali, nella spiritualità libera dalle questioni del mondo), ma *sale* dall'immanenza, appare *nell'accordo*, nella coincidenza temporanea di sollecitazioni eterogenee, sia che vengano dalla sfera spirituale che da quella sensoriale, da quella sociale a quella psicologica; ognuna di queste sfere umane trova il suo punto di coincidenza nella contemplazione dell'accordo tra elementi eterogenei. La considerazione della forma come base delle manifestazioni artistiche ci rende

comprensibile l'arte nella sua mobilità essenziale: senza formalismo infatti non saremmo in grado di capire l'evoluzione delle arti contemporanee, che si sono emancipate dalla rappresentazione. Ma il formalismo in arte dimentica che un'opera è la forma risultante dall'armonizzazione di elementi eterogenei. E quella armonizzazione è ogni volta sfidata e messa alla prova della percezione contemplativa.

Di nuovo questo metodo assomiglia a quello goethiano di scoprire le leggi della formazione delle piante:

1) la legge della natura interna, in base alla quale le piante sono costituite;

2) la legge delle circostanze esterne (ambientali), da cui le piante sono modificate (Goethe, 100).

Dunque la storia è intrinseca all'estetica e bisogna tracciare ora una storia 'estetica' dell'estetica che descriva quello che accade empiricamente nella contemplazione di un'opera: il sentimento che la forma abbia raggiunto una compiutezza e in virtù di questa compiutezza rimandi oltre sé; il legame con altre forme di cui presenta un possibile plausibile sviluppo; o il legame con il mondo empirico, che può essere più o meno forte ma comunque viene trattato esso stesso come un elemento partecipe della forma; il gioco che l'artista può decidere di fare con la storicità o con la deviazione da essa; il successo come coincidenza e contagio temporaneo degli effetti ottenuti dalla forma sull'artista, sugli spettatori e sulle generazioni successive. La lettura dell'arte in base alla contemplazione non attribuisce all'opera nessun altro valore che non quelli scaturiti direttamente da essa. L'oggetto di bellezza è un lato (o una fase) di una composizione dinamica che aspetta di compiersi (ma non sappiamo né quando né come). Per questo l'opera, anche quando è visiva, è vicina all'ascolto, che appare solo nella relazione, nell'armonizzazione, nella temporalità.

La visione che ci lascia Balthasar in eredità è una visione reticolare di sviluppo continuo: una forma è sempre il parziale intervento in un *continuum* che la raccoglie e che essa va plasmando con quello stesso intervento. Lo storico dell'arte può sempre avanzare ipotesi di periodizzazione, dando perciò al momento innovativo il ruolo di dare inizio a una nuova linea di sviluppo di forme; e a volte infatti la periodizzazione viene riconfigurata, come è successo col Barocco, che da fase decadente del Rinascimento è stato rivalutato nel Novecento come un periodo con una sua *Gestaltung* specifica. Proprio i tempi lunghi, nella contemplazione di opere del passato, mostrano che la bellezza e le manifestazioni artistiche concrete si auto-determinano, o si determinano reciprocamente, delimitate soltanto dalle direzioni che prendono e sviluppano e nient'altro che sia estrapolabile come teoria o come categoria a priori.

L'opera d'arte viene selezionata dal tempo, sottoposta alla capaci-

tà di sorpresa (non al giudizio) di molte generazioni e infine custodita come valore storico di memoria di quella sorpresa. Dunque si dà anche la fine di una certa terminologia estetica, come l'arte espressione della morte, o arte come custode del silenzio, o testimone del tempo, o potenziale critico della società, perché in questa terminologia l'arte viene emancipata proprio dalla sua concretezza, se ne fa uno strumento per l'astratto, come se fosse un modo di comunicare quello che si potrebbe anche comunicare in concetti. In realtà l'opera (come anche la bellezza naturale) rende conto e prende corpo solo dal rapporto con le opere precedenti e dalla progettualità che viene ispirata dalle "circostanze". In questo senso ogni apparente a priori è in realtà nell'arte solo elemento formale, ha lo stesso ruolo di una pennellata o un accordo musicale. E quello che chiamiamo "rottura" provocata dall'opera (per esempio nell'arte contemporanea) non è che rendere estrema la sorpresa che di passo in passo non smette di provocare. Così riconosciamo dettagli di pittura astratta in Tintoretto, o figure evocate in opere di pittura astratta. Questa impostazione immerge l'artista in un progetto contemplativo, in cui non c'è chi detta i tratti della rivelazione, ma soltanto una serie di occasioni e decisioni (individuali) che ci portano in cammino verso il compimento di una forma. Ogni opera è immersa in un bacino di sedimentazione di cui presenta un passo precedente e offre la sorpresa del successivo. Non c'è contemplazione senza questo cammino senza soluzione di continuità, senza la manifestazione continua di quel divenire altro da sé delle cose che può essere follia, perché se si crede in questa alterità che si diventa (che si rifà su di sé), si crede anche che una cosa, diventando altro da sé, *sia* altro da sé. Il realismo estetico di Balthasar ci porta a una definizione ultima dell'essere come integrazione, in cui le forme si muovono sinfonicamente, nei loro modi particolari e irripetibili, senza legge che possa valere per tutte; ma nel loro assurdo compimento le contempliamo, imperfette per essere concrete, e belle per indurci a diventare più di quello che siamo.

Perciò, Sancio, considero che sia per me
 un lietissimo evento aver incontrato queste immagini.
 (Cervantes, 1055)

¹ Qui Balthasar traccia una linea continua da Jacopone a Filippo Neri a Goethe (H, III/1, 2, 497; tr. 136)

² C'è una certa parentela tra la follia e la religione cristiana: sono i cristiani più semplici quelli che pregano più vicini all'altare durante la liturgia, così come gli apostoli furono presi per ubriachi e Paolo fu preso per pazzo e così come sono ottusi messaggeri – un asino, colombe, pecore – ad annunciare la follia della Croce (H, III/1, 2, 517; tr. 155).

³ Adorno usava espressioni simili: come «avvicendamenti musicali» (Adorno, 121). E

scriveva che l'estetica non va alla ricerca inutile dell'essenza dell'arte, ma pensa i fenomeni in «costellazioni» (cfr. Adorno, 557 ss.). Questa posizione, simile a quella balthasariana (convizione che percorre tutto il libro di Disse), andrebbe aggiornata con l'esigenza di Balthasar – più attuale – di spiegare perché questa modalità estetica avviene grazie alla sorpresa, al desiderio e al sentimento del bello. Balthasar non mette mai l'accento sul valore “trasgressivo” dell'arte rispetto alla società; non si dà dialettica negativa, né rifiuto di identificazione sociale ideologica, perché ogni pretesa dialettica (natura-società; individuo-storia) è sostituita dall'*integrazione* di elementi che restano discontinui tra di loro: contingenza e forma che si armonizzano in modo sempre unico e irrisolto. La drammaticità della bellezza in Balthasar non è mai strumento di critica sociale perché è un fenomeno originario e quindi non ha né cause né provoca contrapposizioni.

⁴ Così Eco definisce la forma moderna dell'arte, in relazione alla tradizione tomista: l'opera d'arte moderna ha una *suppositio* limitata, dal momento che si usa come se significasse qualcosa, anche se non ha significato univoco; è dunque un organismo strutturato e retto da regole interne di costituzione: come materia formata, l'opera d'arte ha la compiutezza di un oggetto sperimentabile o di un'esperienza vissuta e non è mai un disegno razionale (Eco, 1956, 55).

Conclusione

Per un'ontologia della forma

Partendo dall'analisi della contemplazione attraverso la percezione della forma, abbiamo visto che, se non si dà contemplazione senza percezione, è anche vero che la percezione è naturalmente modellata sulla contemplazione, perché non percepiamo se non per attrazione dell'attenzione, per desiderio o paura, per gesti emotivi che danno una sostanzialità sensoriale all'elemento trascendente che ne è il risultato. La percezione neutra è stata definita sul modello del pensiero scientifico, ma è astratta. L'estetica quindi può ristabilire con un maggiore realismo che cosa accade quando percepiamo, in diversi gradi di "contemplazione". Una volta infatti stabilito l'elemento trascendente in ogni percezione, una considerazione ontologica della bellezza diventa possibile e necessaria.

Nella necessità di restare attaccati alla terra si dispiega l'universalità concreta dell'estetico. Questa proceduralità senza fine è lo scandalo dell'estetico, che propone di accettare la realtà per il suo ordine parziale e il suo disordine essenziale. Un'estetica teologica come quella di Hans Urs von Balthasar ci offre quello che nessun filosofo ha potuto fare finora: un'estetica ontologica, la possibilità cioè di concepire il disordine del mondo e accettarne l'instabilità senza cadere nel relativismo e rinunciare a parlare della "realtà".

La contemplazione attiva ha il grande potere di assorbire tutto nel proprio raggio d'azione, anche il trascendentale, e proprio per questo è fragile dal punto di vista epistemologico, perché non ha un "falso" da contrapporre a un "vero", come invece può fare invece il trascendentale kantiano: la causalità è trascendentale, gli effetti non lo sono. Ma le forme sono sempre effetti. Il bello è un trascendentale dinamico (come già nelle filosofie di Herder, Cassirer, Deleuze, Hogrebe), che mette in discussione la stabilità di quello kantiano, rivela l'indefinibilità ontologica dei trascendentali medioevali.

L'azione che il bello esercita sull'epistemologia e sull'etica è l'azione del limite e della forma che il vero e il buono prendono: non c'è niente che non appaia in un modo o nell'altro, ma dal momento che una cosa particolare appare in una forma, genera limiti sensoriali che impediscono di darle un valore assoluto di verità o di bontà.

Non c'è niente che non sia un evento, una cosa che accade e che si presenti perciò con caratteri unici e particolari, che non si possono cancellare. Ma d'altra parte un evento attrae la nostra attenzione proprio perché non è solo un insieme di sensazioni accumulate, ma possiede nel suo essere forma, un'ulteriorità continua, che ci porta a voler percepire di più, ma non a dare una sua definizione. Non sappiamo veramente che cos'è. L'evento della forma impedisce una definizione generale e genera una serie illimitata di altre forme. Impedisce che si dica vero o buono, ma ci dà il sentimento della verità nella sua analogicità con altre forme. Non c'è niente che non porti la verità e la bontà in un accadere particolare. Questo è il senso del 'dramma' della bellezza e del dramma della verità e della bontà, sempre prese nell'accadere particolare. C'è sempre un lato oscuro, concreto e terreno nello sforzo di concepire un'illuminazione.

Per questo Balthasar chiama la sua opera scandalosa e rischiosa. La spiritualità sembra minacciata dal bello perché è sempre ancorato alla sensibilità e alla materialità. D'altra parte il coraggio di Balthasar nasce da un impegno etico, quello di difendere l'autonomia del mondo dal bisogno di concepire qualcosa di puro, e quindi di totalmente altro dal mondo. Come ripete a volte lui stesso, il bello offre al bene e al vero una consolazione per la loro incapacità di affermarsi completamente. La parzialità delle loro manifestazioni è il massimo che possiamo avere e anche quanto è necessario perché la drammaticità non diventi tragicità ma azione di con-crezione della realtà in forme.

Dal momento che questa "consolazione" della bellezza è sempre in atto, gli attori della bellezza sono i santi e i pazzi, gli artisti e i poeti, alla ricerca di forme che abbiano loro leggi particolari; sostengono con le opere quel fenomeno originario che altrimenti resterebbe oscuro, non riconosciuto e perciò rischiosamente perduto. E i caratteri di *limitazione* di questo fenomeno originario sono stati così riconosciuti nella misura, nella proporzione, nel desiderio, nell'evento, nell'analogia, nella parzialità, nell'universale concreto, nel mito, nella contrazione. In tutti questi caratteri la cosa che misura è omogenea con la cosa che viene misurata. Contemplando una cosa bella, la sentiamo simile a un'altra, la misuriamo e la riconosciamo proporzionata a un'altra e a un'altra ancora e ci vengono in aiuto le parole e la condivisione con altri, e il desiderio che accada ancora quello stato che ci prende in un arrenderci totale.

Non procederemo mai verso una condizione migliore. La contemplazione è drammatica perché ha per sfondo la sofferenza di sapere che non si dà progresso o vittoria sul limite (e sulla sofferenza), e che l'unica l'armonia reale è quella che supera il conflitto per un momento. Nel tempo soltanto ci è dato di agire e l'unico valore etico dell'azione è nel tempo, nel costituire forme che si svolgono e si diramano tempo-

ralmente. Questo è quello che Balthasar chiama il metodo dell'integrazione. Questo è l'agire responsabile delle grandi figure di artisti (scrittori, poeti, musicisti e santi): decidere sulla direzione che una forma (poetica, pittorica, musicale, o esistenziale) può prendere. L'estetico rivelativo coincide con il lavoro di queste figure e con la discontinuità delle opere. Una volta che una forma è finita, è finita anche l'occasione per trasportare una verità e una moralità; non c'è altro modo per una trascendenza che si cerchi nelle cose. D'altra parte la sua paradossalità si risolve nella sua musicalità essenziale, che deve solo al tempo il suo compiersi, alla mobilità il suo rendersi plausibile: come ad esempio quando diciamo grande o piccolo, orizzontale e verticale, stiamo dando coordinate analogiche e reciproche, che non hanno senso se non le esemplifichiamo in cose concrete. Noi le contempliamo in cose improbabili. Qualcosa sfugge sempre a una legge e perciò richiede un'altra legge. Per via delle circostanze (l'ambiente proprio dell'estetica) le leggi sono sempre in continua metamorfosi, sempre paradossalmente da riconfigurare come se fossero appunto solo forme. In questi atti – discontinui e da rifare sempre, drammatici perché parziali – togliamo il brutto dal bello e poi di nuovo cerchiamo il bello dove non avevamo che brutto, riconosciamo una cosa spirituale in una materiale e poi la dimentichiamo per cercarne un'altra, quando quello che misurava il bello ora ci appare inadeguato, perché è sempre in parte inadeguato. Questo Balthasar lo chiama le «entelechie delle forme»: ci teniamo in questo dramma di far apparire e sparire ritmicamente forme nel mondo per redimerne il dramma della parzialità.

La riflessione estetica può dunque svilupparsi sulla traccia balthasariana, per come l'abbiamo delineata e interpretata, e trarne orientamenti per lo studio della bellezza e delle arti. L'armatura di una fenomenologia della percezione contemplativa è stata posta, per essere portata a compimento da una nuova estetica filosofica.

Bibliografia

1. Opere di Hans Urs von Balthasar

Die Entwicklung der musikalischen Idee (Versuch einer Synthese der Musik). Bekenntnis zu Mozart, Johannes Verlag, Einsiedeln 1925 (1988²); tr. it. *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart*, Glossa, Milano 1995.

Apokalypse der Deutsche Seele. Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen, Johannes Verlag, Einsiedeln, Freiburg 1937 (1988³).

Apokalypse der deutschen Seele, "Schönere Zukunft", 14 (1938), 46-52.

Die Wahrheit. I. Wahrheit der Welt, Benziger, Einsiedeln 1947; ripubblicato in: *Theologik I. Wahrheit der Welt*, Johannes, Einsiedeln 1987; tr. it. *Teo-logica. Verità del mondo*. Jaka Book, Milano 1989.

Der Begriff der Natur in der Theologie, "Zeitschrift für Katholische Theologie", 77 (1953), 452-464 (con Engelbert Gutwenger).

Introduzione a Adrienne von Speyr, Das Licht und die Bilder, Johannes Verlag, Einsiedeln 1955, pp. 5-8.

Offenbarung und Schönheit, in *Verbum Caro*, 100-134.

Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik. I. Schau der Gestalt. Johannes Verlag, Einsiedeln 1961; tr. it. *Gloria 1. Un'estetica teologica. 1. La percezione della forma*, Jaka Book, Milano 1985².

Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik II/1. Klerikale Stile, Johannes Verlag, Einsiedeln 1962; tr. it. *Gloria 2. Stili ecclesiastici*, Jaka Book, Milano 1985².

Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik. II/2. Laikale Stile, Johannes Verlag, Einsiedeln 1962; tr. it. *Gloria 3. Stili laicali*, Jaka Book, Milano 1986².

Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik III/1. Im Raum der Metaphysik: Al-tertum, Johannes Verlag, Einsiedeln 1965; tr. it. *Gloria 4. Nello spazio della metafisica: l'Antichità*, Jaka Book, Milano 1977.

Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik III/2. Im Raum der Metaphysik: Neuzeit, Johannes Verlag, Einsiedeln 1965; tr. it. *Gloria 5. Nello spazio della metafisica: l'epoca moderna*, Jaka Book, Milano 1978.

Das Ganze im Fragment. Aspekte der Geschichtstheologie, Benziger, Einsiedeln 1963; tr. it. *Il tutto nel frammento*, Jaka Book, Milano 1970.

Die Spiritualität Teilhards de Chardin, "Wort und Wahrheit" 18 (1963), 339-50. *Cordula oder der Ernstfall*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1966; tr. it. *Cordula ovvero il caso serio*, Queriniana, Brescia 1968.

Theodramatik I: Prolegomena, Johannesverlag, Einsiedeln 1973; tr. it. *Teodrammatica*, vol. I, *Introduzione al dramma*, Jaka Book, Milano 1978.

Theodramatik II/2. Die Personen des Spiels. Die Personen in Christus, Johannes Verlag, Einsiedeln 1978; tr. it. *Teodrammatica. Le persone del dramma: l'uomo in Cristo*, vol. II, Jaka Book, Milano 1980.

Die Stille des Wortes. Dürers Weg mit Hieronymus, edizione privata, Johannes Verlag, Einsiedeln 1979.

Der Begriff des Schönen in der Theologie, "Seminarium", 33, n. s. 21, n. 3 (1981), 453-66.

Quel che devo a Goethe, in E. Guerriero, *Hans Urs von Balthasar*, v. sub B, 395-400 (discorso per il conferimento del premio Mozart da parte della *Goethe-stiftung*, Innsbruck 22.5.1987).

Epilog, Johannes Verlag, Einsiedeln 1987; tr. it. in *La mia opera ed Epilogo*, Jaca Book, Milano 1994.

La realtà e la gloria. Articoli e interviste, a cura di Antonio Sicari e Robi Ronza, Edit, Milano 1988.

Zu seinem Werk, Johannes Verlag, Einsiedeln 2000 (nuova edizione di *Mein Werk. Durchblicke*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1990, tradotto in *La mia opera ed Epilogo*, Jaca Book, Milano 1994, che aggiunge la traduzione di *Epilog*; rispetto alla vecchia edizione è stata aggiunta l'intervista *Geist und Feuer. Ein Gespräch mit Hans Urs von Balthasar* a cura di M. Albus, da "Herderkorrespondenz", 2, 72-82, del 1976).

2. Opere su Hans Urs von Balthasar

Crippa, M. A., *L'architettura: orizzonte conoscitivo di luoghi che ospitano un senso*, "Communio", 'Chiesa e arte', nn. 140-41 (1995), 135-54; Danet, H., *La démarche esthétique du théologien de Balthasar*, "La vie spirituelle", 146 (1991) 275-386; Danet, H., Neykov, I., *De l'analogie au concept de figure chez Hans Urs von Balthasar*, Institut Catholique de Paris, 1995; Disse, J., *La temporalité dans l'eschatologie de Jésus selon la "Dramatique divine" de Hans Urs von Balthasar*, "Revue théologique de Louvain", 23 (1992), 459-71; Id., *Metaphysik der Singularität*, Passagen Verlag, Wien 1996; Dumont, C., *Un genio musicale*, in Lehmann e Kasper, edd. 1991, 289-304; Dupré, L., *Hans Urs von Balthasar's Theology of Aesthetic Form*, "Theological Studies", 49 (1988), 299-318; Id., *The Glory of the Lord: Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetic*, in Schindler, ed. 1991, 183-206; Gesthuisen, J., *Das Nietzsche-Bild Hans Urs von Balthasar. Ein Zugang zur 'Apokalypse der deutschen Seele'*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1986; Giabbani, A., *Azione e contemplazione in H. U. von Balthasar*, "Humanitas", 26 (1971), 222-33; Gilbert, P., *L'articulation des transcendants selon Hans Urs von Balthasar*, in Aa. Vv., *Minima Balthasariana*, "Revue Tomiste", 86, 1 (1986), 616-29; Guerriero, E., *Hans Urs von Balthasar*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1993; Gutwenger, E., *Natur und Übernatur. Gedanken zu Balthasars Werk über die Barthsche Theologie*, "Zeitschrift für Katholische Theologie", 75 (1953), 82-97; Henrici, P., *Primo sguardo su Hans Urs von Balthasar*, in Lehmann and Kasper, edd., 1991a, ed. it. 25-85; Id., *La filosofia di Hans Urs von Balthasar*, in Lehmann and Kasper, cit., 305-34; Kay, J. A., *Aesthetics and a posteriori Evidence in Balthasar's Theological Method*, "Communio. International Catholic Review", 2 (1975), 289-99; Keefe, D. J., *A Methodological Critique of von Balthasar's Theological Aesthetics*, "Communio. International Catholic Review", 5 (1978), 23-43; Lacoste, J., "Visages": *Paradoxes et Gloire*, "Revue Tomiste" 85 (1985), 561-606; Lehmann, K., & Kasper, W., edd., *Hans Urs von Balthasar: Gestalt und Werk*, tr. *Hans Urs von Balthasar. Figura e opera*, Piemme, Casale Monferrato 1991; Lochbrunner, M., *Analogia caritatis. Darstellung und Deutung der Theologie Hans Urs von Balthasar*, Freiburger theologische Studien, Herder, Freiburg 1981; Marchesi, G., *La cristologia di Hans Urs von Balthasar*, Università Gregoriana Editrice, Roma 1977; Miele, F., *L'estetica teologica di von Balthasar. Percezione della forma, kenosi ed ermeneutica della bellezza*, tesi di laurea, Università degli studi di Cassino, 2001; Moda, A., *Hans Urs von Balthasar. Un'esposizione critica del suo pensiero*, Ecumenica Editrice, Bari 1976; Id., *Balthasariana. Per gli 80 anni di H. U.*

von Balthasar, "Studia Patavina", 3 (1985), 561-96; Id., *La ricezione dell'opera di H. U. von Balthasar in Italia*, "Teologia", 1 (1989), 6-58; Murillo, I., *In dialogo con i Greci. La comprensione balthasariana della filosofia antica in Gloria*, in Lehmann e Kasper, edd., cit., 273-288; Murphy, F., *The Sound of Analogy*, "New Blackfriars", 74 (1993), 508-21 e 557-68; Neykov, I. con Danet, H., *De l'analogie au concept de figure chez Hans Urs von Balthasar*, Institut Catholique de Paris 1995; Nigro, C., *Riflessioni sul concetto di verità in un libro di Hans Urs von Balthasar*, "Divinitas", XIV (1970), 135-70; Oakes, E. T., *Pattern of Redemption. The Theology of Hans Urs von Balthasar*, Continuum, New York 1997; Quash, J. B., *Between the Brutely Given, and the Brutally, Banally Free': Von Balthasar's Theology of Drama in Dialogue with Hegel*, "Modern Theology", 13, 3 (1997) 293-318; Riches, J., ed., *The analogy of beauty*, Edinburgh 1986; Saint-Pierre, M., *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Editions du Cerf, Paris 1998.; Schindler, D., ed., *Von Balthasar: his Life and his Work*, Ignatius Press, Communio Books, San Francisco 1991 (ed inglese, con aggiunta di testi, di *Gestalt und Werk*, Lehmann and Kasper edd., *Communio* 1991); Sequeri, P., *La Musa che è la Grazia. Il musicale e il teologico nel 'prolegomeni' all'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*, "Teologia", 2 (1990), 104-29; Simon, M., *Identity and Analogy: Balthasar's Hölderlin and Hamann*, in Riches, ed., 1986, 77-103; Simon, U., *Balthasar on Goethe*, in Riches, ed., cit., 60-76; Tortorelli, K., *Some Contributions of Balthasar and Farrer on the Subject of Analogy of Being*, "Downside Review", 107 (1989), 183-90; Vignolo, R., *Hans Urs von Balthasar. Estetica e singolarità*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1982; Waldstein, M., *Expression and Form: Principles of a Philosophical Aesthetics According to Hans Urs von Balthasar*, University of Dallas, Texas 1981.

3. Opere parzialmente dedicate a Hans Urs von Balthasar

Aertsen, J. A., *Medieval Philosophy and the Transcendentals*, Brill, Leiden, New York 1996, 335-44 e 351-54; Amadò, M., *Pensare il bello tra affermazione e abbandono in Balthasar*, in M. Longo, *Le ragioni del bello*, Gregoriana Libreria Editrice, Padova 1996, 175-78; Dupré, L., *Religious Mystery and Rational Reflection: Excursions in the Phenomenology and Philosophy of Religion*, Eerdmans, Grand Rapids 1998, 69-76; Forte, B., *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999, 61-72; Id., *Tra verità e prassi, è la bellezza la via del futuro*, "Avvenire", 31 dicembre (1999a), 23; Pannenberg, W., *Zur Bedeutung des Analogiegedankens bei Karl Barth. Eine Auseinandersetzung mit Hans Urs von Balthasar*, "Theologische Literaturzeitung", 1 (1953), 18-23; Perniola, M., *Del sentire cattolico*, Il Mulino, Bologna 2001, 141-44; Salzano, G., *Il dono proibito. Antropologia e metafisica dello scambio*, Laterza, Bari, 2001, 318-24; Tillette X., *Critique littéraire et théologie*, "Rivista di Estetica", 16 (1971), 176-205; Vona, L., *Idee per un'estetica teologica della musica. Schönberg, Bloch, Balthasar*, tesi di laurea, Università Statale di Milano, 2002.

4. Altri testi di riferimento

Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, tr. it. *Teoria estetica*, Torino 1977; Baltrušaitis, J., *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1973; Cassirer, E., *Philosophie der symbolischen Formen*, tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, Sansoni, Firenze, 1976, voll. I-III2; Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tr. it., Einaudi, Torino, 1957; Conrad-Martius, H., *Real-Ontologie*, "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", 6 (1923), 159-333; De Mas, E., *Universale concreto*, in *Dizionario delle idee*, Sansoni, Gallarate 1977; Eco, U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Edi-

zioni di filosofia, Torino, 1956; Von Ehrenfels, C., *Über Gestalqualitäten* (1890-1922), in *Psychologie, Ethik, Erkenntnistheorie*, Philosophia Verlag, München 1988, 128-67; Eliot, T. S., *La saggezza di Goethe*, in *Opere*, vol. II, Bompiani, Milano 1993, 1241-266; Florenskij, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. Adelphi, Milano 1977; Gleick, J., *Chaos*, Penguin, New York, 1987; Goethe, J. W., *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Parma 1983; Henrici, P., *Meta-fisica o Meta-antropologia?*, in *Metafisica e scienze dell'uomo. Atti del VII Congresso Internazionale*, vol. I, Bergamo 1980, Roma 1982, 595-606; Huber, C., *E questo tutti chiamano Dio. Analisi del linguaggio cristiano*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993; Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, tr. it. *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 1977; Id., *Kritik der Urteilkraft*, tr. it. *Critica del Giudizio*, UTET, Torino 1981; Przywara, E., *Analogia entis. Metaphysik. Ur-struktur und All-Rhythmus*, Schriften, Bd. III, Einsiedeln, 1962; tr. it. *Analogia entis. Metafisica. Struttura originaria e ritmo cosmico*, Vita e pensiero, Milano 1995; Semeraro, G., *L'infinito: un equivoco millenario*, Mondadori, Milano 2001; Siewerth, G., *Die Analogie des Seiendes*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1965; Simmel, G., *Kant und Goethe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995; Trudu, L., *Soggettività e oggettività del bello*, CEDAM, Padova 1962; Vico, G., *La Scienza nuova*, UTET, Torino 1976; Zecchi, S., Introduzione a J.W.Goethe, *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Parma 1983.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andrae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

The Perception of Form *Transcendence and Finitude in Hans Urs von Balthasar*

In his analysis of the contemplative perception of form, Hans Urs von Balthasar endows form with the power of containing “more than itself”. The fact that we find something attractive means that there is more to it than what appears. By making explicit the implicit consequences of Balthasar’s research and by providing a strong interpretive reading of his texts, the present volume argues that aesthetics is a peculiar kind of realism. Perceiving a form always means connecting it to another form. This act in turn implies linking such recognition to an act of contemplation of what is beyond appearance. But what is beyond appearance is another finite form. This simultaneous movement of active production and passive reception (that was already discussed by Gestalt theorists) assimilates form to a temporal-musical model.

The contemplative perception of form, in fact, occurs only during the time-span of its taking place. This is what Balthasar calls the *entelechiai* of forms. It is a sort of intrinsic art history dictated by forms themselves. And this is what produces finite transcendence, the only transcendence that is conceivable independently from any dogmatism (either metaphysical or theological). Balthasar shows us how to think of occasional appearances – partial totalities – as the only possible reality that we are able and that we need to define. The forms we give to the world are inchoative real presences. Being is being concrete.