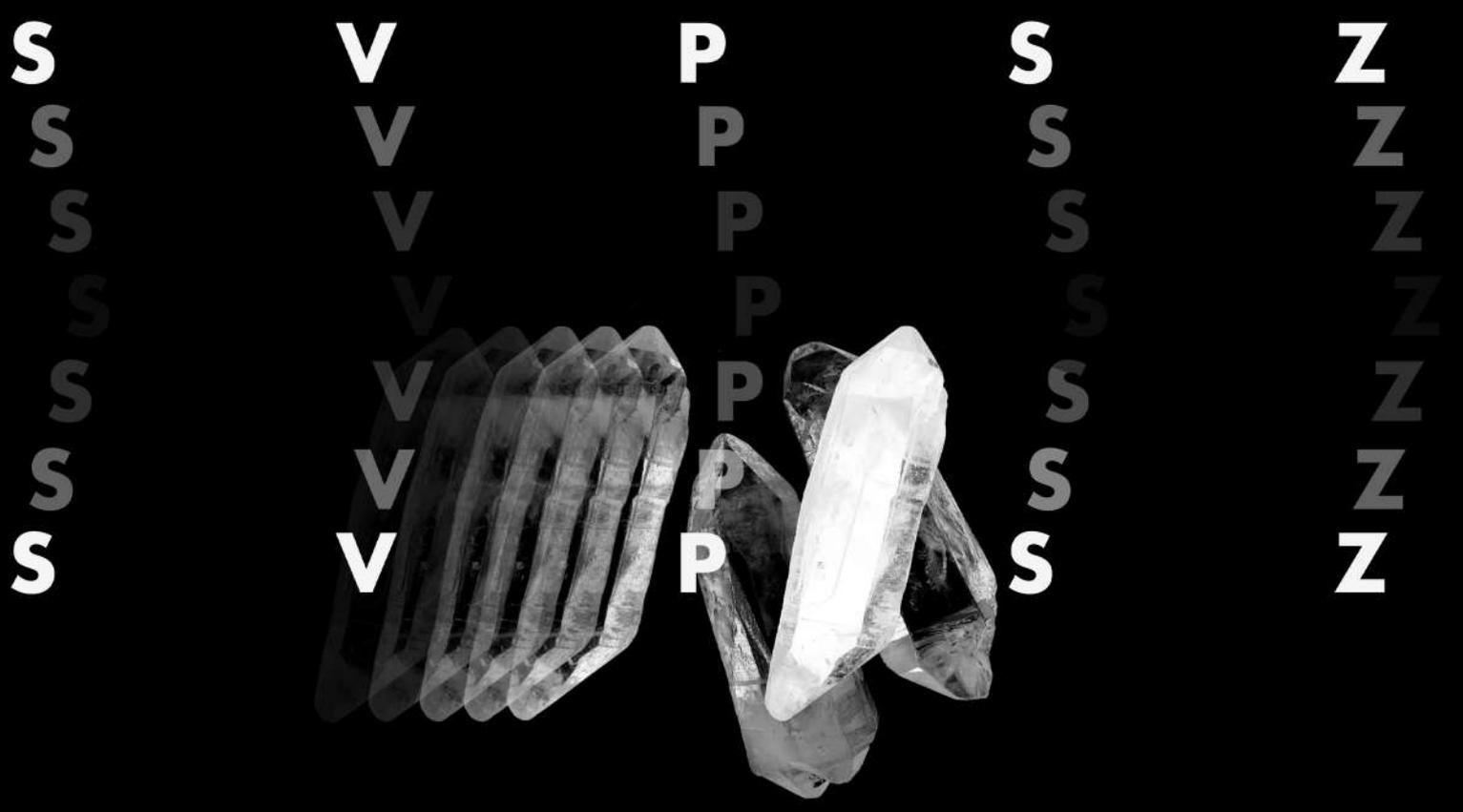
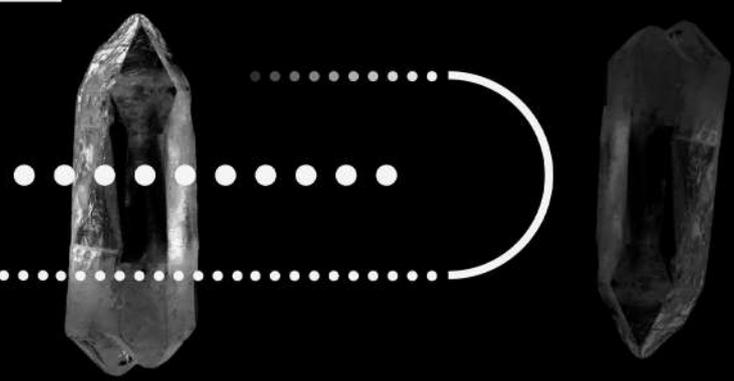
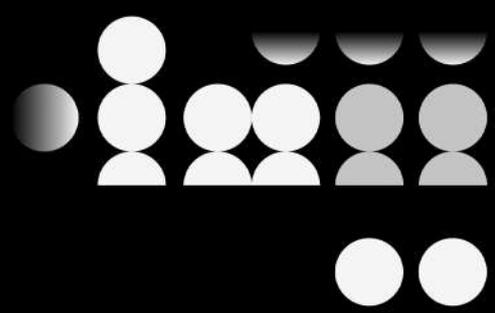
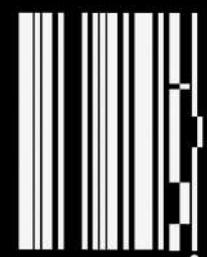
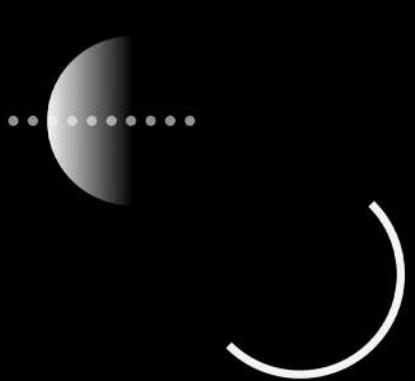


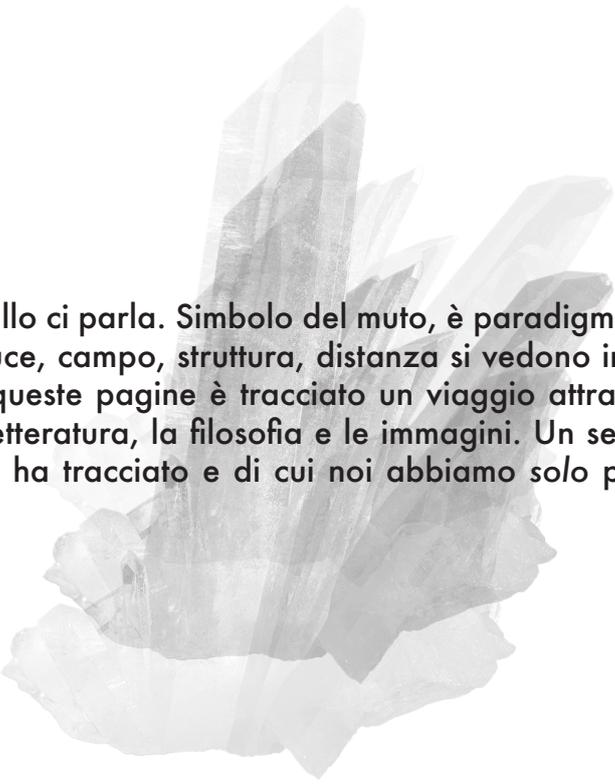
NUMERO 0
OTTOBRE 2019

S
V
S
S



CRISTALLIZZAZIONE





Il Cristallo ci parla. Simbolo del muto, è paradigmatico. Crescita, luce, campo, struttura, distanza si vedono in lui e con lui. In queste pagine è tracciato un viaggio attraverso l'arte, la letteratura, la filosofia e le immagini. Un sentiero che *lui* solo ha tracciato e di cui noi abbiamo solo preso atto.

1. UN AMORE DI STENDHAL: CRISTALLIZZAZIONE	p. 3
2. IL VUOTO NEL RETICOLO	p. 7
3. I CRISTALLI DI NEVE DI BRUEGHEL IL VECCHIO	p. 11
4. UN ASTRATTO CON QUALCHE RICORDO	p. 15
5. IL CRISTALLO E LA LOGICA CARTOGRAFICA	p. 25
6. Portfolio 1 - RIFLESSI RIFRATTI	p. 28
7. Portfolio 2 - LIGHT SHOOTS	p. 36
8. CRISTALLO, A REALIBUS AD REALIORA	p. 43
9. LA DISSOLVENZA DEL CRISTALLO O sul filosofare dopo le strutture	p. 47
10. IL RUOLO DEL CRISTALLO NELL'ESTETICA ARCHITETTONICA Dal Crystal Palace a Hudson Yards	p. 55
11. ARTE E VERITÀ: PROVE DI CRISTALLIZZAZIONE	p. 57
12. IL CRISTALLO DOVE IL TEMPO NON E'	p. 65

UN AMORE DI STENDHAL: CRISTALLIZZAZIONE

ARLINDO HANK TOSKA

¹ M.-H. Beyle, *L'amore*, Mondadori, Milano 1996, p.49

² Ivi, p. 46

³ M.-H. Beyle, *Vita di Henry Brulard*, Garzanti, Milano 2003, p.329

⁴ Ivi, p.327

⁵ Ivi, p.239

⁶ M.-H. Beyle, *L'amore*, cit., p.46

⁷ M.-H. Beyle, *Roma, Napoli e Firenze*, Laterza, Roma-Bari 1990.

Bisogna che la soluzione a tali domande si trovi in una vita e non in un libro. Un dramma o una poesia è una risposta approssimativa e obliqua.

Ralph Waldo Emerson

Metilde, Metilde Dembowski: un nome, una sciagura!

Lo aveva pure confessato, il nostro Henri Beyle: «le donne non son più di moda»¹, specialmente in quei brillanti salotti dove i giovani ricchi si dedicano al parlottio, giocano a carte e chiacchierano di cavalli. Invece di far robinsoneggiare il cuore su e giù per i romanzi, come avrebbe voluto successivamente quel tizio, decidono di muoversi in una società segnata da due deficit: la orribile disgrazia di inglesizzazione e la mancanza di *quell'amore diverso* che poteva tutto in Francia sotto Luigi XV; decisamente un ambiente da evitare! Il nichilismo iper-edonistico tanto disprezzato oggi, *malgré Superpositions*, era ciò che Henri Beyle andava cercando: «il grande, o per meglio dire, l'unico affare della vita è il piacere».² Anticipando di qualche anno questa sua sentenza, si dà un'unica missione: concludere gli studi, ottenere il premio come miglior studente di matematica per essere ammesso all'École polytechnique di Parigi, trasferirsi nella capitale e condurre una vita «con il fermo proposito di essere un seduttore».³

Ironico. Intelligente. Mordace e ambizioso: riesce, quindi, a concludere con ottimi voti i corsi triennali, riscuote il sospirato premio in matematica, saluta il padre «le cui lacrime lo rendono ancora più brutto»⁴, e parte per Parigi. La capitale, tuttavia, squarcia le illusioni e distrugge i suoi propositi: qui, è solo *uno dei tanti*. Vive in ozio per alcuni mesi leggendo, sopra tutti, Shakespeare e quell'«ipocrita insulso»⁵ di Racine. Intento a rimanere fedele alla chiamata del Piacere, si reca nella felice Lombardia «dove non si presta la minima attenzione ai fatti e ai gesti dei vicini»⁶, conosce l'essenza del *ridicolo* di questo paese e ne approfitta, lasciandosi così, finalmente, trasportare dalla passione per le donne. Il primo di numerosi soggiorni nel nostro paese si è rivelato esaltante: al fine di ampliare il curriculum, inserendovi un numero sempre maggiore di donne, sfida a duello chicchessia, procurandosi diverse lesioni fisiche. Gli incarichi istituzionali lo costringeranno a viaggiare parecchio ma, una volta rientrato a Grenoble nel 1813, viene messo a riposo e decide di consacrarsi completamente alla letteratura. Si trasferisce a Milano, che diverrà la sua patria d'elezione. Frequenta intellettuali, letterati, conti, contesse, ecc. E fu proprio in una di queste serate milanesi che l'avvocato Giuseppe Vismara gli presenta la giovane baronessa Matilde Visconti Dembowski, moglie del sadi-co generale Jan Dembowski. Fu l'inizio di una grande fase musicale. Henri Beyle, ormai Stendhal, si innamora follemente di lei.

Ma com'era questa Metilde, era bella? Più che bella: era una figura di quelle che Leonardo da Vinci ha riprodotto con tanto fascino nelle sue Erodidi. «Qualcosa di puro, di religioso, di antivolgare, respira in questi lineamenti. Questa giovane donna così tenera ha potuto conoscer le passioni, ma non ha mai perduto la purezza d'anima d'una giovinetta».⁷ Metilde è, quindi, una donna amabile, pura e bella,

un angelo insomma. Qualche anno prima di Stendhal, Metilde viene corteggiata da un altro nome, certamente non meno grande: Ugo Foscolo, il Don Giovanni di Zante, il quale la descrive così: «La Dembowski è gentile, ragiona bene, ma ha angoli nelle sue forme per essere graziosa». ⁸ E bella non sembra.

Capiamo che, per Stendhal, la prima *crystallizzazione* è già avvenuta. Forse Foscolo poteva essere affetto da un amore-capriccio per Metilde, di quelli che leggiamo ne *Les liaisons dangereuses*, o da amore di vanità, dato che «l'immensa maggioranza degli uomini desidera e possiede una donna alla moda, così come si possiede un bel cavallo, quasi una cosa necessaria all'eleganza di un giovane»; ⁹ ma Stendhal era indubbiamente malato di amore-passione, come quello di Eloisa per Abelardo. Quale era la diagnosi? Come stabilire la natura e la sede di questa malattia in base a sintomi che *non si possono dire*? Metilde non gli riserva altro che la propria amicizia; d'altronde, si era consacrata in questo modo anche a Foscolo, limitandosi a una *corrispondenza d'amorosi sensi*. Stendhal, invece, la insegue ovunque: a Desio, a Volterra, a Bologna. Aveva tempo da perdere? Evidentemente no. La ammira. Desidera baciarla, e, quando costei lo rifiuta per l'ennesima volta, sorge in lui la speranza: credendo che lei lo respinga come *comune seduttore*, si sottomette a quella "comica virtù della castità", pensando solamente a Metilde. Dirà più tardi, nel Brulard: «Metilde ha occupato in modo assoluto la mia vita dal 1818 al 1824».

La misura del suo dolore è resa chiara sin dalle prime pagine di *Souvenirs d'égotisme*, un'autobiografia scritta di getto "senza mentire, come una lettera a un amico". Non racconta sistematicamente dall'infanzia, ma si concentra sul soggiorno parigino tra il '21 e il '30.

Si trova a Civitavecchia, il console Beyle, e si annoia a morte; un pensiero costante lo tormenta e lo tiene occupato: Metilde. «Un giorno forse, quando sarò molto vecchio, congelato, avrò il coraggio di parlare degli anni 1818, 1819, 1820, 1821». ¹⁰ Il guaio è che il nostro Stendhal, forse per un'indigestione di matematica avuta in giovine età, ha la maledetta mania di razionalizzare tutto. Aveva già parlato di quegli anni, nel 1822. Et voilà: *De l'amour*.

Vi è presentata una strana *fisiologia* dell'Amore: Stendhal vuole ora creare un concetto, ora limitarsi a semplici osservazioni. Ciò che qui è stato preso e si prenderà in considerazione è quel rametto di Salisburgo e le letture di Stendhal. Vedo di capirmi, dato che questo disgraziato libro, scritto per cento lettori, è rimasto inviolabile, «neppure quattro ci hanno capito nulla». ¹¹

Nelle cave di sale di Salisburgo gettano, nelle profondità abbandonate della miniera, un ramo d'albero sfogliato dall'inverno; due o tre mesi dopo lo tirano fuori coperto da lucenti cristallizzazioni: i ramoscelli più piccoli, che non sono più grossi della zampetta di una cincia, sono ornati da un'infinità di diamanti mobili e abbaglianti; è impossibile riconoscere il ramo primitivo. Quello che chiamo cristallizzazione è l'elaborazione della mente, che da qualsiasi circostanza trae la scoperta di sempre nuove perfezioni nell'oggetto amato. ¹²

L'opera intera ruota attorno a questo esempio mineralogico al fine di spiegare in che modo l'amore trasfiguri il suo oggetto. Un'enorme differenza rispetto all'amatissimo Petrarca. Invece di togliere come un valido artista, l'amante aggiunge, getta, nelle profondità abbandonate della persona già inconsciamente amata, questi rami d'albero sfogliati dall'inverno. Le profondità abbandonate non appartengono all'amante, che dovrebbe essere più *violentemente trafitto*, come si legge in Ovidio, *disarmato*, come leggiamo nel III componimento del Canzoniere.

Eppure, Petrarca era già riuscito a leggere la vita di Stendhal: quella comica castità praticata a Milano, per meritarsi agli occhi di Dio l'amore di Metilde è quella consolazione, *che languir per lei/ meglio è che gioir d'altra*.

È auspicabile che Stendhal la pensasse diversamente dal vecchierel canuto e bian-

⁸ Ugo Foscolo, *Lettera*, 19/01/1820.

⁹ M.-H. Beyle, *L'amore*, cit. p.54

¹⁰ M.-H. Beyle, *Ricordi di egotismo*, Passigli Editori, Firenze 2003, p.16.

¹¹ M.-H. Beyle, *L'amore*, cit., p.39.

¹² Ivi, p.56.

13 Questo amore mi ferisce il cuore /
con un gusto così dolce e gentile /
che se cento volte al giorno muoio /
cento volte la gioia mi ravviva. /
È un male così bello /
che lo preferisco a tutto, /
e dato che il dolore mi è così dolce /
che bene per me dopo il disturbo! /

co, ma se leggiamo con attenzione *De l'amour*, vediamo che lo stesso Stendhal stabilisce, in molti modi, una connessione tra la sua concezione dell'amore passionale e la tradizione dell'amore cortese. Sebbene non usi le classiche espressioni consacrate all'amore, la cristallizzazione implica l'idea di una distanza necessaria sia per l'idealizzazione dell'amato che per la stimolazione del desiderio.

Molto spesso vengono evocate da Stendhal immagini di città lontane, specialmente nei momenti di tedio, e, per un momento, si genera una fantasticheria più profonda e dolce della sua stessa presenza. Si verifica un doppio allontanamento, il luogo viene sostituito metonimicamente con la donna amata: la distanza spazio-temporale (il ricordo di una città lontana) sostituisce la percezione attuale dell'oggetto e sembra la condizione paradossale di un godimento della persona amata. La cristallizzazione scava e rafforza il paradosso che rende l'assenza dell'amata la migliore garanzia dell'attrazione che ella esercita.

Stendhal riscopre, con il rifiuto di Matilde, ciò che i trovatori avevano espresso con forza: la più grande prova d'amore è quella che consiste, per l'amante, a sottomettersi alla separazione richiesta dall'amata donna. «I trovatori sono noiosi», annota Stendhal nel suo diario, nel 1822. Dichiarazione curiosa, se si pensa che consacrò allo stesso tempo, in *De l'Amour*, due interi capitoli ai trovatori e un'intera appendice alla codificazione dell'amore cortese nel Medioevo.

La canzone del trovatore, che celebrava la lontana signora, inscriveva l'assenza nel cuore della relazione d'amore. Spinta al limite estremo, questa concezione di amore-da-lontano rende la donna amata un essere destinato a rimanere inaccessibile. L'esempio più famoso, ed esagerato, è quello di Jaufrè Rudel, la cui leggendaria biografia ci narra di questo *amor de lonh* e *amor de terra lonhana*, amore-di-lontano: Jaufrè si innamorò di Melisenda, principessa di Tripoli, senza mai vederla. Sempre per lei, partecipa alla seconda Crociata, con l'unico obiettivo di vederla almeno una volta. Ammalandosi durante il viaggio, secondo la tradizione, sarebbe morto su una spiaggia tra le braccia della donna amata, avvertita dell'arrivo del trovatore ormai morente. La concezione dell'amore di Stendhal fa parte di questa tradizione di *Amor de lonh*, con un'unica sfumatura: è necessario un primo contatto visivo per dare vita alla passione nell'amore. È questo il caso sia biografico, l'allusione a Metilde vista in una "città lontana", sia letterario, come ne *La Certosa di Parma*, dove Fabrice incontra Clelia per la prima volta sulla strada per Milano, prima di essere incarcerato nella torre Farnese.

È questo il motivo per cui Stendhal, improvvisamente, decide di porre le Alpi tra sé e Metilde e di abbandonare per sempre l'amata Lombardia. Se *La Chartreuse* illustra con finzione la teoria dell'amore-passione esposta in *De l'Amour*, l'opera "cristallizza" anche diverse componenti della tradizione cortese, dando un'interpretazione romantica e sviluppando un motivo spesso trattato dai poeti provenzali: la prigione dell'amore, una forza che sottomette, o alla quale si sottomette, senza pietà l'amante.

In *Mon Cœur soupire*, Bernart de Ventadour scrive:

*Cet amour me blesse le cœur
D'une saveur si gente et douce
Que si cent fois par jour je meurs
Cent fois la joie me ressuscite.
C'est un mal de si beau semblant
Que je le préfère à tout bien,
Et puisque le mal m'est si doux,
Quel bien pour moi après la peine!*¹³

Il male assume una natura così piacevole, il mio male è migliore di qualsiasi altro bene. L'amante soffre di uno stato di prigionia che sta cercando. Le sue catene sono quelle dell'amore, e non solo deve accettarle, ma anche lodarle nella sua canzone.

Nelle sue *Rime*, Messer Francesco Petrarca, che persegue da lontano la tradizione

provenzale dell'amore, lo dice molto chiaramente in una poesia intitolata *Gli è cara la prigionia d'Amore*:

¹⁴ M.-H. Beyle, *L'amore*, cit., p.40

«[...] In libertà ritorno sospirando.
E come vero prigioniero afflitto,
delle catene mie gran parte porto».

Ci sono importanti riferimenti petrarcheschi ne *La Chartreuse*: la «disperazione di essere fuori di prigionia», Fabrice nella torre Farnese, Clelia si rinchiude nel suo palazzo per essere meglio desiderata: il leitmotiv stendhaliano è «la dolcezza della prigionia».

C'è una convergenza tra l'immaginazione di Stendhal e la tradizione provenzale che rende l'amante un prigioniero che acconsente all'amore. Molto logicamente, la morte di Fabrice e Clelia, alla fine della Certosa, rende inutile il motivo carcerario, che il narratore impiega un'ultima volta per mostrare quel trionfo che, da quel momento in poi, calcola l'amore, ironicamente trasposto nel registro politico: «le prigionie erano vuote, il conte immensamente ricco...».

Denis de Rougemont dedicò alcune pagine al concepimento dell'amore di Stendhal, rimproverandogli di materialismo grossolano «atto a trasformare l'amore in una sorta di errore», nella misura in cui la cristallizzazione (che è una forma di idealizzazione della donna amata) non poteva che deludere l'amante. La posizione conservatrice mostrata dall'autore de *L'Amour et l'Occident* non poteva che incoraggiarlo a trovare sospetta un'opera come *De l'Amour*, in cui le relazioni extraconiugali sono la cornice privilegiata dell'amore-passione. L'interpretazione di De Rougemont è parziale, poiché abbiamo visto che la distanza tra gli innamorati è, per Stendhal come per i trovatori, la condizione stessa che perpetua il desiderio posticipando il momento del godimento. Se i trovatori cantano bene il desiderio fisico della donna amata, lo celebrano come una potenzialità, una proiezione in un futuro sempre non realizzato. Allo stesso modo, nella Certosa, Fabrice usa un linguaggio mistico quando descrive la sua passione per Clelia («il suo sguardo mi rapisce in estasi»), che non gli impedisce di cedere alla tentazione di avvicinarsi a lei, in occasione di una serata di corte: ma Clelia respira solo quando Fabrice è di nuovo «lontano da lei», facendo rivivere così la dialettica dell'amore lontano. La passione amorosa di cui stiamo parlando qui è un erotico incessantemente differito, un amore carnale che può essere realizzato solo nel modo del desiderio sognato. Per questo motivo, la cristallizzazione viene presentata come un processo attivo: basta uno sguardo, e non la bellezza degli occhi; un gesto, e non l'eleganza della mano che lo compie per innamorarsi. Ed è sempre per questo motivo che Stendhal predilige la tradizione provenzale di *Amor de lonh*, che non si concentra sulla soddisfazione (quindi sull'esaurimento) del desiderio, ma al contrario sulla sua continua esacerbazione, sull'aspettativa di un incontro sempre mancato con la persona amata.

Sono stati omessi i nomi di quelle fasi, schematizzate da Stendhal, attraverso le quali avviene la cristallizzazione, sebbene siano state inserite nella descrizione delle avventure stendhaliane.

Confesso che sono stati tralasciati numerosi dettagli e commesse diverse bassezze in queste poche pagine. Ora, con Stendhal, «se si arriva a commettere una bassezza, la dedichiamo al Presidente del Consiglio». ¹⁴

IL VUOTO NEL RETICOLO

STEFANO SARUGERI

Innanzi si vogliano chiarire gli intenti di questo scritto: niente di ciò che segue pretende una coerenza dimostrativa, semmai sia realmente possibile. Quel che si vuol fare qua è stimolare la nostra capacità d'analogia, ovvero amore per le idee, al fine di creare nuove ed inesperte suggestioni, che possano mettersi in relazione dialogica con gli altri elaborati di questa edizione, andando a dire ciò che tacciono gli altri e venendo colmato dalla parola altrui. Ciò che mi propongo di fare nello specifico è di analizzare le dinamiche di crescita del cristallo, questo poiché credo che nella semplicità e regolarità con cui questi vanno configurandosi possiamo trovare, nella maggior purezza possibile, quegli stessi meccanismi che entrano in gioco nello strutturarsi di un qualsiasi impianto relazionale. Ad esempio, quello che nella sua estrema complessità definisce il mondo ed inevitabilmente noi come abitanti questo.

La crescita di un cristallo è uno di quei particolari fenomeni fisici in cui spontaneamente diminuisce l'entropia di un sistema, un caso di naturale tendenza all'ordine. Difatti la natura cristallina stupisce per la sua estrema regolarità. Si configura essenzialmente a partire da una struttura geometrica regolare detta cella elementare. Questa si mantiene sempre identica nel modo in cui rela e collega le distinte, anche se spesso chimicamente identiche, molecole che la compongono. La ripetizione della cella determina una disposizione geometrica continua nello spazio, ossia il reticolo cristallino, il quale lega le celle elementari per facce contigue. In base alle diverse velocità di accrescimento delle varie superfici liminari del cristallo si va a delimitare una forma propria esterna che definisce l'abito cristallino. Per esemplificare utilizziamo un cristallo umile, ma già filosoficamente noto: un "hegeliano" granello di sale. Prendendo come campione il cloruro di sodio ci ritroviamo davanti ad un cristallo che si evolve nella ripetizione di una cella elementare cubica, questa rela gli elementi dello stesso tipo collocati agli otto vertici. Invece quello di diverso tipo è posto nel centro di ogni faccia quadrata del cubo ed a sua volta sarà relato in modo identico alle altre molecole affini, riproponendo lo schema cubico. Abbiamo nel nostro granello quindi un insieme di collegamenti tra cloro, che va ad intersecarsi ad un formalmente identico intreccio tra atomi di sodio. In questo modo si mantiene identico sia il modo in cui ogni particella si collega alle simili che il modo in cui questa si rela all'altro da sé. Le ripetizioni della cella elementare determinano il cristallo nella sua struttura interna, andando a creare una serie di disposizioni spaziali che configurano il reticolo cristallino. Possiamo vedere come questo reticolo caratterizzi intrinsecamente il cristallo andando a definire i collegamenti che si instaurano in ogni parte, dandocene così una mappatura completa. Certo è che questo reticolo rimane una astrazione rispetto alla concretezza fisica del cristallo in sé, ma ciò che va notato è che solo in virtù di questa astrazione possiamo rilevare le caratteristiche intrinseche che ne determinano non solo la struttura, ma anche la possibile espansione di questa. Inoltre, è in funzione degli "astratti" collegamenti interni che possiamo raggiungere un altro livello di concretezza, ancor più tangibile, ovvero la forma propria esterna data dall'abito cristallino. Questo determina estrinsecamente il cristallo ed è data dal perimetro specifico che delimita quel peculiare granello preso a campione. Un abito concreto dato da una forma astratta, ma il gioco è tanto bene invertibile se reputiamo la

concretezza data dal fattore intrinseco e reputiamo astratto la forma di cui si veste, seppur quella più facilmente esperibile. In questo modo cogliamo la necessità che collega questi due termini come semplici espressioni particolari di ciò che in sé è struttura. Vi sono casi in cui l'abito va a ricalcare esattamente l'interno, non dando differenza tra la forma che si presenta esternamente e quella che caratterizza internamente; è in questi casi che ne apprezziamo particolarmente la purezza. La quale si manifesta come una trasparenza dell'interno nei confronti dell'esterno, che si riflette esternamente in un'indiscernibilità di questi, dove non vi è nessun meccanismo celato rispetto a ciò che si presenta al di fuori.

Analizzando il configurarsi della struttura cristallina ne possiamo notare le analogie con quello che siamo soliti chiamare "mondo", concepito nella sua essenza di impianto relazionale simbolico, ossia quella rete costituita di intrecci dialogici con la quale catturiamo il flusso del divenire. Per entrare nel mondo cristallino è necessario che si entri come ripetizione di un identico, come nuovo presentarsi della cella elementare. Tutto ciò che entra nel nostro mondo invece rientra come ripresentarsi di un principio che nella sua unicità non può che essere *firmissimum*. L'identità è così concepita come quantum di strutturazione del mondo, quel ritrovarsi in sé che da la base all'impianto relazionale. Però è essenziale notare come ogni cosa che entra nel nostro mondo, seppur sussista nella sua singolarità grazie all'identità, vi entra come determinata e distinta. Questa distinzione compare non nel rimando identitario a sé ma nella relazione ad altro, per questo la cosa non si mostra nella sua vaga astrattezza ma come concreta determinazione. L'ente si mostra come tale nel suo differire, nel suo essere altro ma all'interno della relazione, la quale pone in forma stabile questo nuovo entrato sottratto alla vorticosità indifferenza. In base poi alla forza con la quale il reticolo va espandendosi abbiamo il determinarsi dell'abito, forma individuale di quel determinato cristallo. Vediamo quindi come il reticolo ne determina la singolarità mentre l'abito gli conferisce una individualità. Il fondamento reticolare ci permette di identificare "un" cristallo nella sua generalissima universalità mentre l'*abitus* è ciò che propriamente definisce "il" tale cristallo col quale concretamente possiamo avere a che fare, abitante, od esente, il mondo. Ed abbiamo quindi una identità che sta alla base della possibilità di strutturazione, ma tanto bene una nuova e riconquistata unità identitaria data dall'abito; ed il gioco qua va a farsi, e perdersi, tra i termini identità ed individualità.

Riprendendo il discorso circa l'accrescimento del cristallo, è bene specificare il formarsi di questo a partire dalla sua origine. Tre sono gli elementi principali che servono per determinare questo processo: ambiente sovrasaturo, centro di nucleazione e superficie cristallina. Innanzitutto, si deve dare un ambiente che sia propizio alla cristallizzazione ed è tale solo se sovrasaturo del determinato elemento da cristallizzare. Ovvero se la concentrazione nell'aria, o nel liquido, di questo eccede la possibilità del solvente di mantenerlo in forma disciolta. Vediamo come la bontà dell'ambiente è data da una eccedenza, da una impossibilità di rimanere in sé. Una necessità di emanazione che va a ricalcare i tratti della misericordia divina cristiana ed ancor prima riscontrabile nella bontà dell'unica divinità razionale platonica. Innanzitutto il Bene senza il quale neanche la Verità può darsi. Ma questa bontà del terreno da sola non è sufficiente a permettere la cristallizzazione, altrimenti potrebbe avvenire in un qualsiasi punto di questo ambiente. Invece per permettere una prima cristallizzazione è necessario un "centro di nucleazione", ossia un sostrato esterno di differente natura sul quale questo possa come attecchire e germinare. Riprendendo l'analogia vediamo come l'elemento esterno vada a fare da sub-stanzia al nascente mondo. Dando a mio parere degli interessanti spunti su come si possa caratterizzare la trascendenza divina come influenza da natura esterna, non andando però a porla in un senso distante e superiore, come più comunemente si caratterizza. In questo modo la trascendenza sarebbe lo stesso della impossibilità di esperienza della origine, un che di inizialmente dato su cui poi si possa caratterizzare il divenire prettamente immanente della struttura. In questo modo abbiamo una prospettiva diversa con cui indagare la relazione tra mondo intellegibile e materiale e la possibilità di sostanzialità di uno rispetto all'altro. Il centro di nucleazione agisce da innesco che permette la prima cristallizzazione,

che procede poi grazie alla neonata superficie cristallina. Infatti, i cristalli crescono per espansione liminare, gli elementi presenti all'esterno vanno a collegarsi sempre e solo con le parti più esterne di questo che man mano accresce i suoi limiti, riducendo all'identità dell'interno ciò che prima si presentava caoticamente al di fuori. Proprio come ciò che entra nel nostro mondo è dato da una vicinanza a questo seppur nella sua estraneità, un nuovo elemento lo cogliamo diverso ma nella sua prossimità a ciò che sta ai limiti della nostra esperienza. Ed il processo è dato immanentemente dal ritmo espresso dal reticolo. Un divenire simile all'espansione di uno stato che potrà andare sì nelle direzioni più varie, ma è ben difficile che si caratterizzi per salti, o che lo stesso stato si configuri in un altro punto senza alcun ponte relazionale con questo. Così abbiamo un terreno fertile che va territorializzandosi, ovvero ponendo delle relazioni posizionali tra i vari elementi.

A questo punto ritengo particolarmente rilevante andare ad indagare la dinamica nomotetica che si crea a partire dal gioco tra l'eccedenza dell'ambiente e la mancanza presente sulla superficie del cristallo. Questa deficienza è dettata proprio dalla sua liminarietà, in quanto la posizione di ogni limite ne implica il suo oltrepassamento, od almeno la possibilità di questo. È idealizzabile una specie di tendenza volitiva del cristallo, concepito nella sua individualità, nel "voler" colmare la sua mancanza, data ed indissolubilmente connessa con l'eccedenza del terreno, ma bisogna ben chiarire con che tipo di progettualità abbiamo qui a che fare. Difatti risulta difficile vestire questa individualità cristallina dei panni di un "architetto", che aprioristicamente configura lo sviluppo previsto, im-piegando la materia. Credo che sia più interessante instaurare il paragone con un'altra figura concettuale, che indicherò come: "l'impilatore di sassi". In questo particolare passatempo penso che una mente architettonica troverebbe difficoltà, in quanto abituata ad astrarre attraverso calcoli matematici ed a ragionare sul modificabile. Prendendo un particolare sasso e magari giocando a trovare l'equilibrio proprio sulla punta più aguzza; l'architetto ne valuterebbe il centro gravitazionale, andando ad individuare quell'unico punto su cui possa poggiare per rimanere in equilibrio su di una superficie piana, ma rimarrebbe scoraggiato dalla impossibilità pratica di posizionarlo secondo i calcoli. L'impilatore invece sa, per esperienza, che ogni particolare eccedenza rilevabile sulla punta di un sasso può ritrovare il suo corrispettivo, non su di un piano ideale, ma in una particolare mancanza riscontrabile sulla roccia sottostante. In questo modo abbiamo a che fare con una diversa figura del Genio, nella quale non abbiamo una progettualità a priori che eliminerebbe, o almeno renderebbe vano, il divenire temporale con cui si realizza l'opera. Ma questo Genio è nella temporalità stessa. E solo con i continui aggiustamenti dati dagli incontri/scontri tra le superfici delle pietre riesce a trovare quella aderenza che permetterà il darsi dell'equilibrio. Dotando anche l'inanimato di una progettualità in itinere non mi si voglia, però, solo attribuire una certa tendenza volitiva all'individualità cristallina, ma tanto bene riponderare quella che chiamiamo Volontà negli esseri viventi ed anche valutare la possibilità in assoluto di una figura come quella dell'architetto. Non è che dando volontà a tutto è come se niente ne avesse, ma bisogna ripensare la Volontà allontanandola un po' dalla Potenza intesa come dominazione ed avvicinandola ad un concetto più fluido, come quello della possibilità di un equilibrio. Equilibrio nel quale ritroviamo l'unità di ciò che differiva, ma non un'unità che riduce le differenze ma che le implica armoniosamente, o nella certezza della possibilità di questa armonia.

Sicuramente la caratteristica del cristallo di configurare l'ambiente circostante è espressione di potenza; una parte del mondo che ne determina un'altra. Questo gioco, in cui il terreno si fa territorio, determina quindi una volontà rappresentativa e non solo uno statico configurarsi. Si vede come il cristallo esprima una potenza sull'esterno, una volontà di allineare la marea indifferente alle sue leggi nominali, una autonomia che ci avvicina all'ambito pratico mettendo un po' in crisi i confini che lo dividono dal teoretico. Poi in base alle tendenze, diverse per superficie, l'identico nella sua ripetizione si differenzia in tutti i possibili abiti che possono derivarne, configurando le varie individualità nella loro accidentalità. Così si può vedere come il gioco tra desiderio ed il suo ricevuto o mancato soddisfacimento determini le individualità. Nel cristallo possiamo vedere la purezza di questa di-

namica nella sua rigidità, dove la tendenza si risolve sempre nello stesso modo. Il cristallo serba in sé un solo modo di relazionarsi all'esterno, una sola apertura del suo mondo interno all'esterno. In questo modo il possibile del cristallo tende a collassare sul reale, anche se si mantiene una possibilità di differire nel modo in cui si ripete l'identico, configurando l'abito. Noi come viventi, o forse già solo come essenti, nel nostro accrescimento dimostriamo diverse aperture e di conseguenza la possibilità di relare in noi in diversi modi; di configurare e configurarci variamente. Riduciamo i differenti dell'esterno al dominio dell'identico, la volontà che ingloba in sé l'alterità per poterne vedere l'identità con se stessa. In questo modo il nostro interno si determina data la quantità e qualità di contraddizioni che riesce a serbare in sé, contraddizioni date dalla varietà dei voluti in conflitto tra loro. «Un farsi uomo della dissonanza – e che cos'altro è l'uomo?». ¹

Ma questa dinamica volitiva, a mio parere, la si può ritrovare non solo a livello individuale ma anche al contrario andando ad indagare ciò che precede la singolarità. La cella unitaria nel suo relare differenti molecole esprime un ritmo, una sequenza aritmetica ancora precedente a quella reticolare. Nel suo ripetersi affetta come scure e pone distanziando e distinguendo ogni elemento; un procedere cadenzato sul mondo. È qua che dobbiamo cercare i tratti più originari, nella tendenza che porta ogni cosa a chiamare l'altra nella sua apertura a questa. Ogni volta che poniamo una distinzione ricadiamo nell'abisso differenziale, nell'infinita distanza che separa le cose. Ossia l'impossibilità del due di farsi uno espressa dal *regressus ad infinitum* del terzo uomo, la tendenza aporetica della cattiva infinità. Ma nonostante questa distanza un modo di relazione è dato nella struttura riflessiva che permette il farsi dell'identico, che permette alla volontà di volere, come tramite un riflesso, se stessa. E questo è possibile solo internamente alla temporalità stessa e pensando una Volontà ignara dei suoi stessi progetti, ma semplicemente operante. La primigenia contraddizione ovvero la volontà di identificare il differente: ciò che sostiene il farsi del mondo. Dioniso fanciullo che si guarda allo specchio non riconoscendosi.

Ecco allora, terminando le analogie e dando maggior slancio alle suggestioni per provar ad indagare quella primigenia tendenza, che mi sovviene un verso di chi è passato al secolo come *Crazy Diamond*:

*It's no good trying to hold your love
where I can't see because I understand
that you're different from me.*²

Non vi è un tentativo che sia buono di spiegare come si faccia questo gioco tra identità e differenza, come il tutto appaia in una parte parte a se stesso pur non riconoscendosi. E' un indagine aporetica nei suoi stessi termini di continuo rimando al differente da me. L'unico modo in cui si può dare relazione, e quindi struttura, senza cadere nell'abisso tra i termini è quello di fare un salto, di non trattenerne la tendenza amorosa seppur priva di certezza. Il continuamente toglientesi si pone sempre come spettatore di ogni relazione e lascia i relati al gioco teatrale della loro mondanità e questi fissano la certezza della loro esistenza nella illusione del riconoscimento reciproco, evitando lo sguardo esterno, il voltarsi alle spalle. Un gioco di rimando tra gli enti in cui ognuno si affida alla presenza dubita dell'altro ed ogni altro si rimette alla illusione dell'unità. Lasciando religiosamente al silenzio ciò cui oltre non si può indagare, perché dell'unità non si dà parola. E solo nel credere si dà la possibilità dell'unità. Un trattar come certo ciò che è vacuo. La fede che sostiene il mondo. E così l'Essere è tanto bene il Nulla, Dio il Demonio, ma questo mistero è tale nel suo essere taciuto.

¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. G. Colli, Adelphi, Milano 2016, p. 161.

² S. Barrett, *No good trying*, *The Madcap Laughs*, 3 Gennaio 1970.

I CRISTALLI DI NEVE DI BRUEGHEL IL VECCHIO

GIOVANNI PACINI

¹ Cfr. H.C. Andersen, *La regina della neve*, in *Fiabe*, trad. it. A. Manghi e M. Rinaldi, Einaudi, Torino 2017, p. 199.

La *Strage degli innocenti* è un'iconografia assai diffusa nella storia dell'arte, che nel corso dei secoli ha dato vita a capolavori di eterna bellezza. Fra i tanti spicca quello di Brueghel il Vecchio.

Un'innevata cittadina delle Fiandre è messa ferro e fuoco da un gruppo di soldati, che con lance e spade fa razzia di bambini. Alcuni sono trafitti al centro della scena e altri, già uccisi, giacciono a terra davanti agli occhi increduli dei genitori. I loro corpi, seppur leggeri, sprofondano nella neve fragile come il cristallo, la cui purezza è infranta dal sangue versato. Il capo della spedizione è un cavaliere nero dalla lunga barba bianca. Si gode soddisfatto lo spettacolo ben eseguito dai suoi fedeli e per vederlo meglio si alza la visiera dell'elmo. Nessuno sa chi sia, alcuni dicono il duca d'Alba, altri Erode; l'unica certezza che si ha su di lui è il piacere che prova per il dolore degli altri. Un simile godimento deriva di certo dal suo cuore di ghiaccio, divenuto tale dopo essere stato trafitto da una scheggia di vetro maledetta. Narra infatti un'antica leggenda che all'inizio del tempo il diavolo costruì uno specchio magico dai poteri terrificanti. Tutte le cose belle e buone che vi si riflettevano dentro erano distorte, mentre quelle brutte e cattive venivano evidenziate. I demoni dell'inferno iniziarono a portare una simile stregoneria in giro per il mondo e ovunque ridevano delle brutture che gli mostrava. Dopo aver deriso tutti gli abitanti della terra decisero di raggiungere il cielo per distorcere anche il volto di Dio. Volarono sempre più in alto, ma il potere divino li fece precipitare insieme allo specchio, che cadendo a terra si infranse in milioni di schegge, grandi come finestre e piccole come la sabbia. Le più sottili volano ancora oggi trasportate dal vento e quando raggiungono il cuore di qualcuno lo fanno diventare un pezzo di ghiaccio.¹

Intanto il saccheggio imperversa e alla terra sollevata dal calpestio della folla agitata si sommano le lacrime di chi, con mani giunte, prega per la salvezza di suo figlio. Il cristallo di sale incontra quello di ghiaccio, che inesorabilmente si scioglie. Il paesaggio bianco è spogliato del suo candore iniziale e tra le case in rovina non restano altro che urla e cadaveri.





Pieter Brueghel, *Strage degli innocenti*, 1564, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Ma il primo fiocco d'inverno fu la lente con cui Brueghel dipinse, circa cinque anni prima della *Strage degli Innocenti*, il caleidoscopico *Giochi di bambini*. È una calda giornata di fine estate e gli abitanti di un ridente villaggio fiammingo trovano sollievo nel fiume vicino. Eppure, gli alberi spogli lasciano presagire l'inizio dell'autunno, il cui arrivo è rafforzato dall'uso abbondante di tinte gialle e arancioni. Le strade pullulano di cerchi e trampoli, di acrobazie e marachelle; volano cappelli, cadono botti, in ogni angolo si corre e si fa chiasso.



Pieter Brueghel, *Il paese della Cuccagna*, 1567, Monaco, Alte Pinakothek.

Sembra di essere nel *Paese della Cuccagna*, il regno della festa e dei giochi ininterrotti, dove non si va a scuola e si mangiano solo dolci. Tutti vorrebbero viverci almeno per un po' e riposare con la pancia piena sotto un albero di caramelle. Ma il caleidoscopio di Brueghel inganna: i suoi specchi rendono l'atmosfera festosa un gioco apparente di luci e colori. Al macrocosmo fiabesco dello spettatore, si contrappone il tremendo microcosmo dei bambini. ²

Infatti, su nessuno dei loro visi in miniatura compare l'«espressione di gioia o di allegria per l'atto giocoso». L'aria preoccupata stride con la felicità dei movimenti: è come se tutti fossero già a conoscenza del destino che li attende e incapaci di sfuggirvi usano il gioco come un rituale con cui poter esorcizzare la paura della morte. Come il gemmologo che con la lente all'occhio studia l'autenticità del cristallo che tiene fra le mani, così la verità è sempre stata sotto gli occhi di chi guarda il quadro, bastava solo ingrandirla.

³ Cfr. J. Grimm, W. Grimm, *La palla di cristallo*, in *Le fiabe del focolare*, trad. it. C. Bovero, Edizione CDE spa, Milano 1995, p. 614.



Pieter Brueghel, Il ladro di nidi, 1568, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

“Chi sa dov’è il nido lo conosce, chi lo ruba lo possiede” dice il proverbio e questo Brueghel lo sa bene. Infatti, nel 1568 dipinge un ladro arrampicato su un albero, impegnato a racimolare le ultime prede della sua caccia. Ma il tesoro più ambito l’ha già acciuffato e messo al sicuro: fra i ciuffi d’erba si trova un fagotto carico di un ricco bottino. Là c’è l’uovo incandescente depresso dall’uccello di fuoco, che al posto del tuorlo ha una sfera di cristallo fatata.³ Solo la sua forza è capace di spezzare l’incantesimo del cavaliere barbuto che ha messo a morte i bambini del villaggio. Non è un caso che il furfante avvinghiato con forza ai rami sia uno di loro. Forse è venuto a sapere prima degli altri che i soldati sarebbero arrivati e così è fuggito in fretta alla ricerca di un aiuto. Penzolante, ha l’aria indaffarata e cerca di sbrigarsi prima che sia troppo tardi. Se un contadino dal cuore d’oro non gli avesse indicato il nascondiglio della sfera di cristallo ogni tentativo di salvezza sarebbe andato in fumo. A vederla, sembra uno di quei globi di neve fatti per essere agitati: non appena i fiocchi si alzano, il passato e il futuro assumono forme sempre nuove.

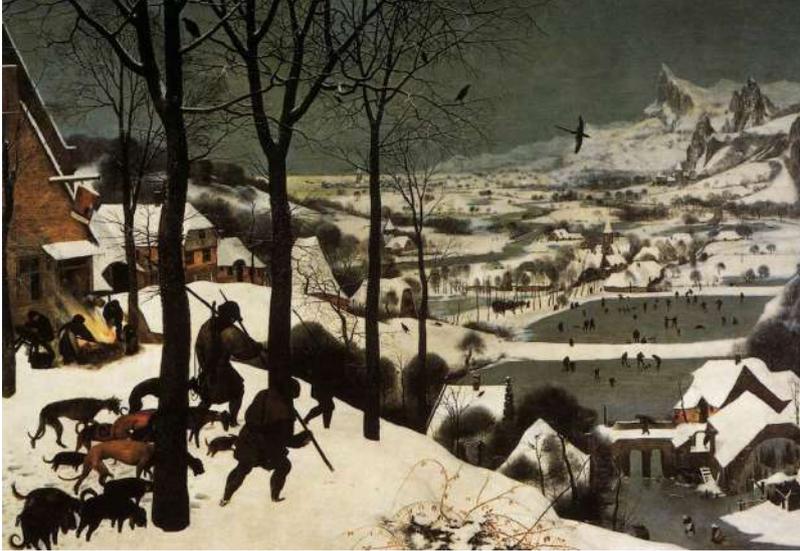


Pieter Brueghel, Strage degli innocenti, 1564, Hampton Court, The Royal Collection.

Ed ecco che il destino è cambiato. Brueghel dipinge un’altra *Strage degli innocenti* del tutto identica alla precedente, ma i bambini non ci sono più. Come per magia si sono trasformati in sacchi di grano e il loro corpi non sono più aperti da ferite profonde. La morte diventa saccheggio e davanti al viso del comandante si chiude la visiera nera del suo elmo. Il cuore di ghiaccio che prima gli batteva nel petto è

stato sciolto dalle lacrime di qualche bambino, le stesse con cui la piccola Gerda salvò il suo adorato Kay. ⁴ La violenza travolge anche adesso le case e il puro manto di neve è ancora spezzato dal movimento irrequieto dei personaggi, ma il sangue che prima ne scioglieva i cristalli è scomparso una volta per tutte. Dopo la razzia le giornate riprenderanno a scorrere come se nulla fosse accaduto: si farà ritorno dalla caccia con la cena fra le mani e la domenica, dopo la messa, i bambini pattineranno sul lago ghiacciato vicino al villaggio. La vita continuerà calma e silenziosa sotto gli stessi fiocchi di neve, le sole lenti cristalline con cui poter vedere gli aspetti sempre diversi del mondo.

⁴ Cfr. H.C. Andersen, *La regina della neve*, cit., p. 199.



Pieter Bruegel, I cacciatori nella neve, 1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

UN ASTRATTO CON QUALCHE RICORDO

RICCARDO LAZZARATO

¹ Nel termine greco ἀρχή (archè) risuona il momento originario di un processo, il suo principio fondativo, il punto intensivo atipico da cui si sviluppa ciò che è concentrato. Non stiamo evocando un inizio assoluto, quanto, piuttosto, un cominciamento.

² Il termine greco γένεσις (genesis) è da noi inteso nel suo significato generale come processo di emersione, di nascita. Una particolare forma di genesi è l'ontogenesi che è da riferire principalmente a ciò che ha il principio della propria formazione in sé, non richiede l'azione di un generico altro.

³ Il termine greco ποίησις (poiesis) ha una lunga storia alle spalle di cui qui non possiamo trattare, ci limitiamo a tradurlo come processo di produzione artigianale. Risuona in questo termine anche il fare tecnico e artistico: la filosofia greca, paradigma centrale della metafisica occidentale, intendeva l'arte come una tecnica, riferendola quindi allo schema d'azione poetica.

Artista poliedrico, insieme pittore, musicista, architetto e filosofo dell'arte, Klee è in grado di tematizzare la profonda essenza del visibile attraverso il particolare sguardo penetrante, di cui lui stesso tratta nella conferenza di Jena del 1924. Pressoché in ogni momento della sua attività si rivela capace di coniugare l'accortezza tecnico-formale con una rara predisposizione fantastica. Lavorando sulla struttura dell'opera riesce ad evocarne la dimensione simbolica e, assimilando le diverse forme di espressione artistiche del passato, impone il "nuovo". Questa sua prassi, quasi paradossale, permette a Klee di costruire con decisione e consapevolezza un ponte tra l'azione impersonale della genesi e l'azione personale, almeno generalmente presunta tale, dell'arte. Si è cercato, in questo articolo, di mappare i punti portanti di questo ponte e di abbozzare, per sommi capi, una teoria dell'arte del virtuale. Il rapporto di similitudine tra arte e creazione e l'identificazione tra lo spirito cristallino del pittore e la sua prassi artistica sono i fuochi su cui ruota quanto evocato nel presente scritto.

IL TENTATIVO MOSTRUOSO

In generale, una cosa per essere simile ad un'altra deve essere in una particolare relazione con questa, chiamiamo tale relazione *somiglianza*. Il processo di genesi naturale e l'arte condividono un aspetto essenziale, possiamo dire che, per un verso, si somiglino: per far apparire il visibile – nel primo caso un ente naturale, nel secondo l'opera d'arte – procedono dal medesimo principio. L'imitazione della natura imputata all'arte è dovuta al fatto che hanno in comune il medesimo principio: ¹ portano alla luce, rendono visibile, fanno apparire qualcosa attraverso il dar forma, ciò che non è formato, infatti, non può apparire. Un primo doveroso appunto terminologico ci obbliga a sostare un momento intorno ad una questione dalla profonda portata teoretica: quale ontologia aleggia alle spalle dell'arte? Quale imitazione caratterizza il fare artistico? Per rispondere a queste domande potremmo essere tentati di dividere la presa di forma del visibile secondo due strutture differenti, una naturale e una culturale, quest'ultima legata essenzialmente alla dimensione umana. La genesi ² del visibile può essere intesa come ontogenesi, a livello biologico, e come produzione progettuale ³ che permette il passaggio dal non-essere all'essere, abitualmente riferiamo la prassi artistica a questa seconda struttura. Al contrario, secondo Klee, non possiamo intendere l'arte secondo lo schema poetico. Uno schema di questo genere presuppone un soggetto, un creatore che eserciti – potrebbe anche non farlo visto che l'atto creativo è libero – forse su altro da sé, formando così l'oggetto. Siamo soliti pensare l'artista come un artigiano che porta alla luce, genera, conduce all'essere qualcosa che prima delle forze messe in gioco rimaneva nel non-essere. Il senso di "produzione artistica", nella sua accezione poetica, rivela l'oggetto come artisticamente interessante in forza del rapporto stretto che questo intrattiene con il suo modello, che oltre ad essere un modello fisico può rivelarsi come l'idea che guida l'artista: entrambi (modello e idea) preesistono all'opera e ne determinano la formazione. Il genio anima l'artista proporzionalmente alla somiglianza che intercorre tra modello e opera. La creazione a cui è relegato un processo di questo genere si limita entro i confini della **rappresentazione**. Attraverso questa struttura si ri-presenta un *ché*

di già presente preliminarmente: il pittore dipinge il paesaggio verdeggiante che si estende sotto ai suoi occhi mentre si trova lungo la riva del fiume, si impegna quindi in un'operazione di copia verosimile a diversi livelli; oppure può cercare di riprodurre sulla tela l'immagine che ha preso forma nella sua mente. Creando delle copie, l'artista, non riesce ad esaurire il pieno significato della generazione, abilità, quest'ultima, che l'occhio penetrante di Klee invece rivendica; dobbiamo ripensare la struttura logica entro cui situare l'arte. Si potrebbe obiettare che l'arte è ciò che si separa proprio dalle strutture logiche, l'illogico per eccellenza, l'irrazionale. Un'analisi più profonda rileva alcuni caratteri di razionalità e logicità che non possono mancare in nessuna prassi artistica, questa è sempre una mescolanza di ratio e mania – bisognerà riflettere sul rapporto tra tecnica, metodo e fantasia. Per tentare di delineare uno scenario comune nel riferirsi all'arte, nel senso in cui è intesa da Klee, è necessario intuire quest'ultima come la prassi mimetica del principio di genesi – e non del modello – il quale innesca il processo di formazione, ovvero quel processo che permette l'emergere, la presa di forma di quel che vediamo – senza che vi sia, in questo processo, una posizione aristocratica per l'artista-soggetto. Più semplicemente, per modo di dire, avvicinarsi all'essenza del pensiero del pittore svizzero sull'arte, significa osservare un'immagine in senso radicale, un'immagine che non sia copia, e quindi rappresentazione, ma che sia piuttosto una presentazione, nel senso di "rendere presente". Questo tentativo può forse sembrare in qualche modo "mostruoso": la struttura della *poiesis* deve collapsare su quello più generale della *praxis*,⁴ solo così è possibile liberare l'arte dal dominio destinale in cui è stata rinchiusa.

KLEE O LO SPIRITO CRISTALLINO

Come il puro cristallo, Klee, capta le forze che sono sottese alla formazione di tutto quel che ci circonda, è "illustratore cosmico". Inizia a tracciare l'essenza del visibile mantenendosi fedele al piccolo formato, «tutto è piccolo e accostato, ma la mia è almeno un'attività concreta. Imparo ricominciando interamente dall'inizio, comincio a dare forma, come se fossi del tutto ignaro di pittura». ⁵ Figure e linee elementari vengono tracciate sulla tela e poco alla volta acquistano, in modo autonomo, rassomiglianze con le figure che circondano i nostri corpi. Il loro venire alla luce è l'attualizzarsi della presa di forma, ovvero l'evento stesso della prassi artistica nella sua durata. Apparire significa dispiegarsi, passare da uno stato di "avviluppamento" ad un progressivo sviluppo: questo è il processo di presa di forma. Nel rappresentare si pone l'attenzione su quel che appare, l'oggetto, qui invece l'attenzione è da riservare unicamente al divenire della figura. È possibile rilevare un'analogia tra la figura nel suo formarsi e il cristallo durante la cristallizzazione: entrambi emergono da un ambiente pre-individuale, prima del loro determinarsi l'ambiente-tela non mostrava nessuna individualità. Presentando, nel senso indicato poco sopra, il pittore mostra il farsi della figura, ne traccia la cristallizzazione. Ecco la direzione del cammino impervio di Klee, il quale per mostrare quel che è celato, l'essenza del visibile, organizza le sue opere secondo diversi livelli, uno tra questi è il particolare rapporto tra il disegno e il suo titolo: «Scrittura e immagine, lo scrivere e il figurare, sono fondamentalmente tutt'uno». ⁶ Il titolo è certamente una sorta di "lettura" dell'immagine, il primo passo del percorso interpretativo di un'opera. Tuttavia, nel loro rapportarsi generano continuamente un processo di formazione, un dialogo eterno tra parola e immagine in grado di mantenere in vita l'immagine, questa è viva perché il rapporto che la anima è dinamico; al contrario una sterile forma immutabile ne decreterebbe la morte. L'essenza allora smette di essere intesa come ciò che è identico a sé stesso, la realtà propria ed immutabile delle cose, ma si ritrova a coincidere con la forza creatrice, la quale si dispiega come processo di individuazione. Nessuna forma viene realizzata una volta per tutte; l'opera in quanto abitatrice del cosmo deve rispettarne la somma legge, quella del **divenire**. L'indagine relativa alla tensione tra il superfluo (decorazione) e l'essenziale (la preistoria del visibile) è così profonda che genera, necessariamente, opere che sono degli enigmi figurativi mai completamente risolvibili. Le immagini tracciate sulla tela sembrano appartenere a una dimensione più alta e vibrano di una misteriosa intensità, si mostrano attraverso l'uso di figure primarie

⁴ Con il termine *πράξις* (*praxis*) intendiamo indicare la dimensione della prassi intesa come l'atto in atto, dove l'azione ha valore nella sua durata e non – unicamente – in riferimento al risultato, il fine dell'azione non è da ricercare altrove che nel farsi stesso dell'azione.

⁵ P. Klee, *Diari 1898-1918*, tr. It. di A. Foelkel, Il Saggiatore, Milano 2010, frammento 425.

⁶ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, pref. di G.C. Argan, Feltrinelli, Milano 1959, p. 17.

quali linee, forme geometriche elementari e stratificazioni dello sfondo. Questa modalità di generare immagini dona loro densità. Tali realtà sono paragonate da lui stesso a dei cristalli che nel loro essere trasparenti e imperturbabili celano le forze cosmiche che ne determinano la genesi. Klee, per mostrare l'essenziale indaga intimamente quel dono, forse angelico, che è la forma e, in ogni momento della sua prassi artistica, interpreta questo dono come una forza generatrice capace di dispiegare progressivamente l'intensità, la vibrazione che si cela ai nostri occhi.



Un angelo porge ciò che è desiderato 1913 138 penna su carta montata su cartoncino, coll. privata Germania ©Archiv Paul Klee Stiftung

Procedendo nella discesa verso la propria interiorità, ovvero procedendo nella direzione abitata dalle forze cosmiche, Klee avverte e delinea in sé stesso i tratti della propria identità cristallina: essa non è soggetta alla fisica terrestre, partecipa del tempo cosmico, ed è rivelata e messa in piena luce dal dono angelico della genesi della forma. L'uomo abita la Terra, è uomo tra gli uomini ma abita anche il cosmo, è parte del farsi del tutto. L'intero lavoro di Klee non può prescindere da un lungo e profondo sguardo nell'intimo: un intimo che non si riferisce tanto al proprio, volgarmente inteso come dimensione eminente della soggettività, quanto piuttosto ad un piano dell'intimità in cui riecheggia ciò che in quanto universale appartiene ad ognuno. È da quel luogo lontano che procede la qualità della sua arte, ed è per questa provenienza che la sua opera si arricchisce continuamente di nuovi paesaggi interiori: ricordi che, come lampi improvvisi, seguono la sua fuga verso la ricerca dell'essenziale. L'arte è *mimesis* creativa (*mimesis* del principio creativo): l'immagine prodotta all'interno di questa struttura è una realtà assoluta, "vive di vita propria", non è una *rappresentazione*. Non vi è, nel pittore svizzero, nessun tentativo di riprodurre immagini retiniche, piuttosto tutta la sua ricerca è caratterizzata dalla produzione di immagini che sono dei mondi, i quali per essere tali devono necessariamente essere composti da una dimensione visibile e una invisibile - questo secondo piano è una dimensione della realtà che il visibile cela mostrandosi. Non sono davvero separate queste due "zone" della realtà, tra loro c'è una relazione continua che non permette di definirne stabilmente i confini, nessuna trascendenza mina il loro continuo e vicendevole rapportarsi. La pittura di Klee potrebbe essere definita come "pittura del virtuale" o "pittura della fuga": le immagini che si rendono visibili sulla tela sono i ricordi di un'assente, sono i mondi che il pittore incontra nel suo tentativo di fuga dalla terra. La tela viene trasformata da Klee in specchio del divenire del cosmo, come sappiamo il modo d'essere del divenire, guarito dalla metafisica predicativa occidentale, è quello del virtuale. Portando alla presenza questi ricordi - tramite il gesto, l'atto, del dipingere - Klee diviene il puro mezzo attraverso cui quel che è ricordato (e che non è stato ancora

visto) emerge sulla tela. In quanto ricordo, l'immagine che il pittore ritrae dovrebbe appartenere ad un presente divenuto passato, d'altronde si è soliti pensare al ricordo come a qualcosa di vissuto da qualcuno che dopo essere stato ricercato, in modo più o meno volontario, nella propria memoria personale, riesce ad essere portato alla luce. Il risultato di questa supposizione è che così facendo si è relegato il ricordo unicamente alla soggettività individuale. Al contrario, il ricordo di cui stiamo trattando affonda le radici nella dimensione di un passato puro, ovvero di un passato mai stato presente – se non è mai stato presente e ogni soggettività è tempo (ovvero presente che diviene passato) allora il ricordo, ovvero l'emergere del passato puro, tracciandosi sullo sfondo bianco della tela mostra di non appartenere ad un soggetto particolare, al contrario accomuna tutte le temporalità, e quindi tutti i soggetti. L'individualità permette il ricordo perché permette di partecipare del tempo ma solo installandosi in un passato puro l'individuo può rendersi partecipe di quella dimensione che lo precede ed eccede – dimensione da cui proviene l'arte di Klee. In questo senso la rappresentazione relativa al ricordo non dovrebbe apportarsi a qualcosa di già visto, non si rende manifesto un presente divenuto passato; piuttosto così facendo si espone qualcosa che precedentemente, nel passato cronologico, non era dato. Ora è possibile mostrare come il ricordo in questa prospettiva non appartenga alla dimensione del "richiamare": esso si trasforma nell'installazione di una coscienza impersonale in grado di registrare il processo di attualizzazione che si origina a partire dal "passato puro". Questa operazione dà luogo al prodursi di immagini che non possono essere assegnate a nessuna realtà presupposta, dove l'indiscernibilità tra attuale (passato relativo) e virtuale (passato puro) diventa assoluta: è la potenza degli eventi nella loro fase di generazione e processione. Figura limpida di questa potenza è il cristallo, infatti, in esso vediamo coesistere, come due facce di una stessa medaglia, il presente nel suo divenire passato e il presente nel suo farsi: «distinti, ma indiscernibili, tali sono l'attuale e il virtuale, che non cessano di scambiarsi». ⁷ Il presente a cui qui si allude ha la particolarità di essere *simultaneamente* percezione (presente), la quale è già protesa all'azione utile, e quindi al futuro, e memoria (passato), la quale permetterà di rinnovare l'azione in base a ciò che si memorizza. Il cristallo è quindi il residuo del processo di cristallizzazione, abitato da due flussi diversi, il presente che diviene passato e l'avvenire che diviene presente: le due forze che governano questi due movimenti si originano nel medesimo punto, il quale sembra sempre sfuggirci – perché si rinnova senza sosta. Momento dopo momento, in una durata indivisa, si mostrano la formazione, per sedimentazione, dell'abito cristallino – passato relativo – e la tensione verso l'esterno, per assimilazione dell'ambiente circostante – passato puro. Il protendersi verso l'esterno è una dimensione che potremmo chiamare **virtuale**, ⁸ dove è possibile trovare una forza positiva che, nella sua fase operativa, possiamo definire durata creatrice. Si tratta di una creazione radicale, è creazione di attualità e possibilità. La creazione è data nel processo di differenziazione: «differenziandosi questo passato puro (virtuale) si attualizza, prende carne e sangue, si "condensa" in ricordi-immagine». ⁹ Durante l'atto di creazione non esiste la possibilità di ciò che sta per essere creato, esiste semplicemente la sua virtualità e solo una volta che questa è resa attuale allora si mostrerà retrospettivamente anche la sua possibilità. Il sentiero, in una radura incontaminata, si crea unicamente mettendosi in cammino, iniziando a lasciare una traccia del proprio passaggio: prima di incamminarsi non esiste nessun tracciato da seguire e nemmeno la possibilità di un eventuale percorso. Il virtuale è la modalità d'essere della forza attraverso cui lasciar segno del proprio passaggio, origine da cui procede il processo di differenziazione: in una battuta il virtuale è il modello che agisce sull'attività di emersione del diverso, questo modello non persiste a ciò che emergerà ma al contrario si forma simultaneamente all'emersione del diverso, il quale una volta apparso ne cancellerà tutta la virtualità residua. Almeno a prima vista si direbbe che in qualche modo la virtualità sia in grado di aderire al regime del "soggettivo", perché in questa dimensione potremmo scorgere una progettualità, ma la soggettività, quando ci riferiamo al virtuale, «non è mai la nostra». ¹⁰ Diversamente la dimensione del virtuale è relativa a ciò che riunisce tutte le soggettività, uno sfondo pre-soggettivo, abitato unicamente dai processi di presa di forma dinamici, regolati su qualcosa che ancora non c'è e che verrà obliato nel divenire attuale dei ricordi-immagini. Eppure, nonostante l'assenza del crite-

⁷ G. Deleuze, *L'Immagine-Tempo*, tr. It. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, pag. 84.

⁸ Cfr. H. Bergson, *Materia e Memoria*, tr. It. di A. Pessina, Editore Laterza, Bari-Roma 1996

⁹ R. Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011, p. 133.

¹⁰ G. Deleuze, *L'Immagine-Tempo*, cit., pag. 97.

¹¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guiglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 1.

¹² P. Klee, *Diari 1898-1918*, cit., frammento 920.

¹³ Nel frammento 857 de i Diari troviamo indicato Cezanne come maestro.

rio regolativo, che si potrà evidenziare solo retrospettivamente, tale piano è dotato di piena effettività, questo è il passato puro: una dimensione che non si può scorgere in un passato stato presente, ma unicamente un passato che si protende verso l'avvenire. Klee in questo senso è il pittore del virtuale, la sua traccia tenta di cristallizzare la forza creatrice e si trova di fronte ad un'impasse irrisolvibile e proprio per questo dinamica: l'Opera del pittore circola tra le sue elaborazioni ma non è nessuna di esse, queste, certo, sono il suo unico ambito di attualizzazione, ma nel medesimo tempo ne obliano la forza dinamica e generativa una volta che vengono completate. Da ciò deriva il grande elogio di Klee nei confronti della prassi artistica nel suo dispiegarsi e la scarsa attenzione per le opere completate. Quanto detto fin qui modifica profondamente l'ontologia tradizionale: ora l'identità e la permanenza nel tempo non derivano dal possesso di una determinata essenza, ovverosia un insieme fondamentale di proprietà certe e definite una volta per tutte, bensì derivano dall'insieme dei processi dinamici (processi morfogenetici, di presa di forma) di cui le figure e i corpi sono solo una manifestazione. Il principio della differenza e non più quello dell'identità, che ha occupato il trono della metafisica occidentale per duemila anni, permette di ripensare oggetto e soggetto come emersioni spontanee, interne al divenire e non più come risultato e causa di un processo. «Il primato dell'identità [...] definisce il mondo della rappresentazione. Ma il pensiero moderno nasce dal fallimento della rappresentazione, come dalla perdita delle identità e dalla scoperta di tutte le forze che agiscono sotto la rappresentazione dell'identico». ¹¹ Venendo meno la rappresentazione, la presenza deve essere pensata come un'attività, non più come uno stato: la presenza è sempre un presentare, un rendere-presente e il peso di questo "rendere-presente" ricade quindi sui processi dinamici. In pittura ciò si racchiude nel gesto del dipingere - che per il nostro pittore svizzero, è uno dei momenti dell'evasione, dell'astrazione da ciò che è o è stato "soltanto" visibile - e nel continuo dialogo tra titolo, disegno e osservatore: ogni immagine è così un evento. Il lirismo e il sentimento di estraneità che caratterizzano tutta la produzione artistica, poetica e prosaica, di Klee sono i sintomi di un'inquietudine dello spirito che determina i due poli, le due tendenze principali in tutto il suo percorso, ovvero la riduzione e la fuga che, a ben vedere, fanno parte di una medesima tensione: l'**astrazione cristallina**. Gli elementi delle sue composizioni sono gli enti di un universo sontuoso per ricchezza inventiva, infatti, anche quando le sue opere appaiono rarefatte è possibile scorgerne tutta la loro intensità. La ricchezza delle sue opere è da ricercare nella continua combinazione e ricombinazione dei segni che inevitabilmente concedono all'opera un carattere polifonico, la tela diviene il teatro della genesi: Klee è il pittore-musico. Il percorso che rende possibile la significanza degli elementi inseriti sulla tela non è mai stabilito in modo univoco, come non può mai fissarsi in una forma univoca il continuo variare del cosmo. Klee è volto al compimento di una vita da artista "cosmico", un cristallo in continua formazione.

RIDUZIONE E ASTRAZIONE

La prassi artistica di Klee mostra la sua profonda spiritualità. La cifra caratteristica dello spirito del pittore è la fuga verso altri mondi, la quale può esporsi attraverso il gesto creativo - riduzione. Esistono almeno due sensi del ridursi su cui ci si deve concentrare.

Studio del corpo: il grave diviene linea, si astrae l'essenza del corpo massiccio - estrazione e astrazione qui racchiudono l'atteggiamento di Klee nei confronti della figura. Sarebbe sbagliato supporre che questa attività prosciughi il contenuto per mostrare unicamente la forma della figura. Differentemente, il pittore tracciando l'essenziale fa coincidere forma e contenuto, risale al momento della loro originaria co-appartenenza. In un certo senso l'espressione nella sua forma ridotta, nella sua forma essenziale, raggiunge la "preistoria del visibile" permettendo il "porsi in luce" della formazione di ogni figura. Emerge lo spirito puro, la ricerca dell'essenza spoglia la natura dal velo dietro cui si cela, la figura è espressa «con la linea come spiritualità assoluta» ¹² - primo senso del movimento di riduzione. Si rende percepibile l'essenziale, ciò che solitamente è invisibile riesce ad essere mostrato. Come il suo maestro Cezanne ¹³, Klee, affronta l'enigma del visibile tentando di raggiungere l'*alba di noi stessi* - Cezanne - o l'*anima cristallina* - Klee. In tutte

le fasi della sua prassi artistica rimane sempre legato alla convinzione che l'artista debba ridurre al minimo la sua componente soggettiva di espressione, d'altronde, «uno spirito nobile opera con poche parole». ¹⁴ Qui ritroviamo il secondo senso della riduzione: il pittore, e l'artista in genere, è propriamente colui che riduce la sua presenza, si sottrae, per far emergere una percezione pura, assoluta. L'arte diviene così lo sforzo di ripetizione del principio creativo che rende visibile quel che è essenziale, ovvero ciò che è celato nel mostrarsi del visibile, e per farlo deve fuggire da questa dimensione. «Io sono stato là dove tutto ha origine», ¹⁵ l'artista abita altrove.

*Il pittore riprende e converte appunto in oggetto visibile ciò che senza di lui resta rinchiuso nella vita separata da ogni coscienza: la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose. Per quel pittore, una sola emozione è possibile, il sentimento di estraneità, ed un solo lirismo, quello dell'esistenza sempre ricominciata.*¹⁶

L'azione fondante – lo spostarsi, il venir meno, l'abitare altrove – è assoluta: Klee dirà «sono il mio stile» ¹⁷ – riduzione radicale che riunisce i due sensi fino ad una completa compresenza di spirito e prassi. La riduzione come gesto originario della pratica artistica, la quale non è in grado di prescindere dalla contemplazione, è la traccia dell'annullarsi della distanza tra l'oggetto e il soggetto, tra il pittore e il mondo: è l'astrazione cristallina.



Ricordo di ciò che hai sofferto, 1931 R 16, olio e acquerello su tela applicata su cartone e tempera, collezione privata ©Peter Schälchli Zürich

La pittura astratta di Klee è la ricerca delle forze che generano una particolare figura, queste forze celate all'occhio, determinano l'essenza delle cose; bisogna fare attenzione a non confondere la pittura astratta con l'astrattismo, che concentrandosi sull'essenza dell'oggetto, intesa come una certa struttura stabile e nascosta, abbandona ogni contatto con la realtà per giungere all'assoluto di cui essa è segno. Il primo atteggiamento vede la forma finale – che non è mai davvero la forma definitiva visto che ogni cosa muta costantemente ad un livello più o meno visibile – come un processo in continuo divenire che si origina a partire da moti che generano e continuano a dar forma alla figura. Forze e forme compongono un sinolo inscindibile: il processo di genesi. Il secondo atteggiamento, quello rela-

¹⁴ Ivi p. 284.

¹⁵ P. Klee, *Poesie*, tr. It. U. Bavaj e G. Manacorda, *Ab-scondita*, Milano 2000, p. 181.

¹⁶ M. Merlau-Ponty, *Senso e non senso*, tr. It. P. Caruso, *Il Saggiatore*, Milano 2004, p. 36.

¹⁷ P. Klee, *Diari 1898-1918*, cit., frammento 425.

¹⁸ G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 78.

¹⁹ Ivi p. 77.

²⁰ G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, (cur.) P. Vignola, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 244.

²¹ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 152.

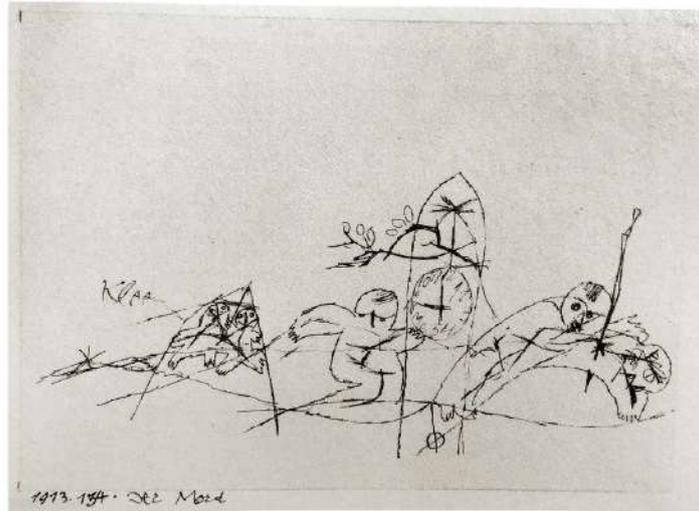
tivo alla corrente artistica dell'astrattismo, rinnega le forme sensibili perché intese come la scorza più superficiale dell'oggetto che ne cela la spiritualità. Il pittore-mediatore si incammina alla ricerca delle forze creatrici e le registra sulla tela, queste forze non sono pura energia astratta o emozioni racchiuse nell'apparenza delle cose, l'astrazione che Klee opera, per poter far emergere la *preistoria del visibile*, è ancora figurativa perché mostra il divenire figura della forma. Affermare che la sua sia un'arte astratta significa dire che «essa astrae dalla riproduzione ottica del fenomeno, per risalire alla natura naturans prima che questa divenga natura naturata». ¹⁸ Impegnandosi in questa risalita Klee è spirito cristallino. Il divenire trasparente dello spirito è lo sforzo di ridurre la componente umano-soggettiva per rendere possibile la mimesis del principio di genesi. L'artista, che sente quel sentimento di estraneità caratteristico di colui che evade, non imita quel che vede, crea. L'opera intesa come prodotto, ovvero ciò che è determinato dall'azione del produrre e che si aliena una volta che il processo produttivo è concluso, è la castrazione dell'azione; quel che conta, invece, è l'agire-contemplando, è la messa-in-opera che determina l'*unicum* dove si segnala il momento in cui l'atto di percezione pura coincide con la creazione dell'immagine. A differenza dell'ontologia in cui abitualmente si iscrive l'opera d'arte, che vede nel prodotto finito una realtà ormai indipendente dal processo produttivo e dal produttore, secondo Klee l'immagine come ogni altra cosa esistente muta e partecipa del divenire cosmico che mantiene in continua variazione la natura. L'arte del pittore svizzero «apre alla visione e non al veduto, apre alla genesi, a quell'evento che precede la logica della verità e falsità». ¹⁹ L'immagine è quindi la traccia della liberazione dell'oggetto da ciò che è superfluo, essa è così finalmente in grado di mostrare l'essenziale: i rapporti figurativi e le funzioni interne ad una figura. Ciò è possibile solo scavando nelle profondità del visibile, fino a raggiungerne lo spirito cristallino che soggiace al fondo di ogni cosa e permette a quel che appare di mostrarsi attraverso la sua forma. In questo senso possiamo dire che l'apparenza della realtà cela qualcosa di cosmico, forze che solo uno sguardo penetrante è in grado di registrare. Raggiungere l'essenziale è il tentativo di superare la mera apparenza di quel che ci circonda per raggiungerne il principio generativo.

L'artista si lascia travolgere in un processo di astrazione cristallina: «è un'involuzione, ma un'involuzione creatrice e sempre contemporanea». ²⁰ Quel che invochiamo sotto il nome di riduzione nella prassi artistica di Klee è la fuga: si cartografa l'essenza di altri mondi, di altre realtà dove prende forma il percorso di astrazione. Il movimento della mano è modulato; il segno, la firma, il disegno, ad un primo impatto appaiono ambigui; l'impronta, la traccia, non sono che una indicazione; la ripetizione del segno vanifica il rigore dei confini e l'armonia interna della struttura, l'iterazione è naturalmente infinita e al suo interno la variazione porta con sé l'intromissione dell'inaspettato, di ciò che non possiamo immediatamente ricondurre ad un'univoca interpretazione. Le sue tele sono aperture, sono degli scorci su numerosi non-luoghi. Non c'è Klee che dipinge, c'è unicamente l'emergere della sua fuga. Il momento creativo si iscrive praticando la variazione: quest'ultimo termine non significa solo la negazione di quel che prima era in un modo e ora è in un altro, di quel che è variato e quindi non è più come prima; significa, invece, l'affermazione di una novità. Infatti, la creazione non si situa mai unicamente entro i dettami dell'ordine, il quale preso di per sé è sterile – può, semmai, spingersi fino al paradigma mimetico senza mai riuscire a superarlo: nell'ambito dell'arte «se ci si attiene troppo rigidamente al regolare, si finisce nell'aridità». ²¹ Dal canto suo, la trasgressione dell'ordine è quel momento propriamente creativo perché essa non è mai vuota negazione ma è altrettanto bene riproposizione di un ordine. Nel medesimo tempo abbiamo la fuga e la posizione di una legge, l'ordine inevitabilmente si ri-determina nella trasgressione. La fuga è l'astrazione, la legge è la cristallizzazione. Fuga e ordine si co-implicano e rimandano l'uno all'altro. La particolarità dell'ordine instaurato dalla fuga è che questo si realizza solo nel suo divenire, non è posto fuori dal processo in cui partecipa come qualcosa a cui è necessario aderire. La fuga ha una sua propria legge, solo fuggendo si determina un nuovo percorso che in quanto tale ha un suo ordine in divenire, e viceversa la cristallizzazione – posizione positiva di un ordine precedentemente assente – può essere interpretata come fuga. Una volta cristallizzata la fuga allora l'ordine che

la abita diviene retrospettivamente possibile. Prendiamo ad esempio le particelle che progressivamente vanno a formare il cristallo, queste fuggendo dallo sfondo verso il germe cristallino si cristallizzano all'interno della struttura geometrica dell'abito. Questo significa che le particelle evadono da quella realtà stabile, e quindi ordinata, in cui si trovavano prima di fuggire, in cui rispettavano una precisa legge che determinava la loro posizione, per dirigersi verso nuovo ordine che ne rideterminerà la posizione. L'ordine assunto dalle particelle nel cristallo non esisteva prima che il cristallo stesso iniziasse ad emergere dall'ambiente. La fuga, ed in particolare se intesa come astrazione, deve essere lenta, una fuga rapida infatti può comportare dei pericoli estremi. Ciò che risuona in ogni fuggire ma che solo nelle fughe repentine si genera è l'annientamento stesso della linea tracciata dalla fuga, in altre parole una fuga troppo rapida non permette di formare un percorso vero e proprio ma al contrario annienta ogni percorso. Possiamo avvicinarci a quel che intendiamo dire con il termine "fuga" ricordandoci che si fugge sempre da qualcosa che è abitudinario, convenzionale, che è in qualche modo stabile, ricorrente. La fuga è proprio la rottura di tale stabilità, essa è l'apertura al nuovo perché si caratterizza come quel gesto teso a rideterminare, ricombinare gli ordini, le abitudini. Essa rompe quello sterile e comune atteggiamento della ripetizione senza sosta di chi ormai non si stupisce, di chi vede il mondo sempre e solo sotto una certa luce. Scappare dal mondo convenzionale, ricombinare la realtà, ecco l'imperativo della fuga. Le ricombinazioni che vengono messe in atto sono continuamente esposte al proprio venir meno: c'è un equilibrio sottile tra linea di fuga come creazione e linea di fuga come annientamento e proprio in questo pericolo si mostra tutta la sua potenzialità.

FUGGIRE PER POTER COMINCIARE

Klee con poche parole, quando scrive, e con pochi tratti, quando dipinge e disegna, esibisce delle immagini che possiedono una realtà tutta loro; a ben vedere potremmo dire che ogni immagine ha una sua propria realtà e basta a sé stessa: non è la rappresentazione di una realtà presupposta. L'essere risolvibile solo in parte di quel che viene registrato sulla tela, caratteristica che accomuna tutte le sue opere, non è in contraddizione con il fatto che l'immagine sia una realtà "autosufficiente": come ogni altro evento, la sua arte, prima accade e successivamente viene imbrigliato nelle categorie intellettuali. Questo significa che il senso e il significato di una cosa, e quindi anche di un evento, diventa tale solo quando si riesce nell'operazione di significanza che inevitabilmente deve attendere la fine dell'evento. Se però questo momento è irraggiungibile allora vuol dire che l'operazione di significanza non esce mai fuori dal processo di formazione infinito, il quale come magma incandescente ribolle continuamente sotto la superficie del visibile. Come ogni evento anche l'immagine in quanto processo richiede una continua e ininterrotta significanza che non si risolve mai in modo definitivo fino al momento del suo stesso venir meno. Le sue composizioni si nutrono di segni linguistici e "lingue celesti", si nota un ampio uso di grafemi dalle provenienze più disparate: ottimo conoscitore delle scritture antiche, come le rune o l'alfabeto cuneiforme, Klee crea segni che assumono un senso "aperto" all'interno di una composizione. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo l'esperienza razionale inscritta nella tradizione. A Klee interessa il gesto in cui consiste la prassi artistica perché nella sua durata si rende effettiva la fuga dalla dimensione terrena: una volta delineata la realtà altra verso cui si fuggiva ci si deve dirigere nuovamente altrove. Ci si sforza di rendere essenziale il fortuito. Ecco l'esistenza sempre ricominciata di cui accennavamo poco sopra. Essenzialmente la genesi è il ripetersi dell'originario principio creativo, il sorgere, che permette l'emersione di presenze, immagini, vibrazioni prive di collocazione, è atto di creazione. La ripetizione sterile è rappresentazione, tentativo di copiare la cosa e non il principio dal quale deriva. La rappresentazione è copia del fatto, la creazione è copia del gesto del fare.



L'assassinio, 1913-1914, penna su carta montata su cartoncino, collocazione sconosciuta
©Galerie Kornfeld Bern

Ridursi significa cantare le lodi dell'addio. Non significa lasciarsi cadere in uno stato di morta ripetizione dell'identico: è lo sforzo di abitare continuamente altrove, di divenire spirito cristallino. Il razionale, nella sua accezione classica è inteso come fondamento del progresso, è la marcia ordinata del soggetto verso il suo obiettivo. Sappiamo, tuttavia, che andare avanti presumerebbe un inizio assoluto. Quando mai c'è stato questo fatidico inizio? Siamo sempre nel mezzo, gettati in un flusso di eventi-immagini che ci eccede e precede, allora «l'addio è una necessità prima della premessa. Senza l'addio non si dà un cominciamento». ²² All'esigenza creativa, e quindi, di genesi, l'anima cristallina come prassi dell'addio, come differenza propria, novità di ogni ripetersi, è la risposta assoluta. Il principio di genesi, fonte principale di tutta la ricerca di Klee è in ultima analisi quel che si ripete e rimane celato nel mostrarsi di ogni evento, ovvero la messa in forma, dimensione visibile ai soli occhi in grado di penetrare la realtà. Un evento per essere tale deve essere una singolarità, e quindi deve avere un *ché* di sempre nuovo e differente. Nuovo e differente non definiscono un inizio assoluto ma semplicemente si determinano come variazione: il principio creativo segna la discontinuità all'interno del flusso degli eventi, è il cominciamento. Nell'arte ciò che si mostra è proprio la produzione di un *ché* di inatteso, è l'emersione di una realtà dotata di una durata – che si manifesta nel gesto artistico – e di un sistema di significanza proprio, in grado di sospendere l'abituale significato delle cose per permetterne una fruizione completamente estetica. Mimare il principio di creazione significa fuggire, lasciar essere visibile il differenziarsi della differenza. Siamo convinti che sia ancora *mimesi*? Non si dovrà forse parlare di *divenire*? Quella di cui abbiamo trattato qui è la fuga dal terreno tracciato con decisi solchi immutabili, dall'appezzamento di terra definito dall'effettualità propria delle griglie del comune pensare che, determinando un certo modo di intendere la percezione e la memoria ci hanno confinato in un terreno arido, privo di vita e ricco di morte; la fuga è la variazione della linea che traccia altri solchi, altre categorie, in direzione di un territorio altro che possa ospitare un fare realmente artistico, un'esistenza sempre ricominciata. Dirigiamoci altrove.

Si abbandona questa zona e in compenso si va in una di là, dove ogni anelito può essere soddisfatto.

Astrazione.

Il freddo romanticismo di questo stile senza pathos è inaudito.

Quanto più è spaventoso questo mondo, come oggi, tanto più astratta è l'arte, mentre un mondo felice produce un'arte dell'al di qua. Oggi è il passaggio dall'ieri. Nel grande serbatoio delle forme giacciono macerie a cui in parte teniamo ancora. Esse offrono la materia all'astrazione.

Un campo di falsi valori per farne cristalli impuri.

Così stanno oggi le cose.

Ma poi: una volta la drusa ha sanguinato. Credevo di morire, tutt'intorno guerra e morte. Ma posso morire, io, un cristallo? ²³

²³ P. Klee, *Diari 1898-1918*, cit., frammento 951.

IL CRISTALLO E LA LOGICA CARTOGRAFICA

RICCARDO SOAVE

¹ F. Bacon, *The Advancement of Learning*, New York P.F. Collier, New York 1901, p. 364. "It is the perfect law of inquiry of truth, that nothing be in the globe of matter, which should not be likewise in the globe of crystal or form."

² F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 7.

³ F. Farinelli, *L'invenzione della terra*, Sellerio, Palermo 2007, p. 31.

«Legge perfetta della ricerca del vero» scrive Bacone nell'*Advancement* «è che nulla vi sia nel globo di materia che non sia del pari nel globo di cristallo». ¹ Basterebbe soffermarsi sulla prima parte della citazione per poter presagire un'affermazione piuttosto chimerica sulla complessità della terra, ma la seconda lo conferma decisamente. Il *globo di materia*, il globo che abitiamo, è per sua stessa definizione caotico, e non presenta affatto le caratteristiche di regolarità e trasparenza del cristallo. In primo luogo, il globo non ha un vero centro: esso può variare a seconda di come lo si giri. In secondo luogo, della complessità del globo terrestre, possiamo considerare solamente i suoi elementi in superficie, nulla ci è dato della sua profondità. È Franco Farinelli a ricordarci che in passato i Greci avevano due nomi per chiamare la terra: *gê* (γῆ) e *kton* (χθών). Il primo termine si riferisce alla terra «come qualcosa di evidente, chiaro, superficiale, disposto secondo l'andamento orizzontale», mentre il secondo, all'opposto, «implica l'invisibilità, cioè l'oscurità, l'interno, la profondità e la verticalità». ² Quest'ultima, la dimensione sotterranea, è ciò che è andata persa nella storia del pensiero geografico moderno.

Questo lungo processo di riduzione diventa definitivo, secondo Farinelli, con l'avvento della modernità, ossia con la riduzione del mondo a mappa. Ma tale processo ha già inizio con Anassimandro, che, per primo, aveva prodotto una rappresentazione cartografica dell'ecumene su una tavola circolare di terracotta, detta *pinax* (πίναξ). Secondo la tradizione occidentale, quella di Anassimandro è stata la prima rappresentazione della terra dall'alto, da un punto di vista non umano, ma anche la prima riduzione cartografica della *physis* (φύσις) al *logos* (λόγος). Per questo motivo Anassimandro viene accusato di tracotanza, per avere impietrito e cristallizzato «la complessità del mondo in una rappresentazione rigida». ³

Tuttavia, il gesto di Anassimandro non è ancora da intendere come espressione della "dittatura cartografica" di Carl Ritter: ciò che è stato rappresentato sulla *pinax* (πίναξ) è solamente un modello che non ha cercato di sostituirsi alla complessità del reale. Anche il reticolato di Eratostene si propone come un modello della realtà, ma questo, oltre a privare la terra della sua terza dimensione, la regolarizza secondo una griglia posizionale, anticipando quella che sarà poi la geometria cartesiana. Ad Anassimandro e a Eratostene seguiranno infatti numerosi pensatori, artisti e viaggiatori che rivoluzioneranno il nostro attuale modo di pensare allo spazio: Leon Battista Alberti e l'applicazione della prospettiva, Cristoforo Colombo, incapace di staccarsi dal dato cartografico, Kant e la sua *Geografia fisica*, e molti altri. La storia del pensiero geografico vede in questo modo un progressivo annullamento dello *kton* (χθών), della dimensione sotterranea, e con essa una incapacità di fondo di poter pensare al globo senza privarlo, attraverso una logica cartografica, della sua profondità.

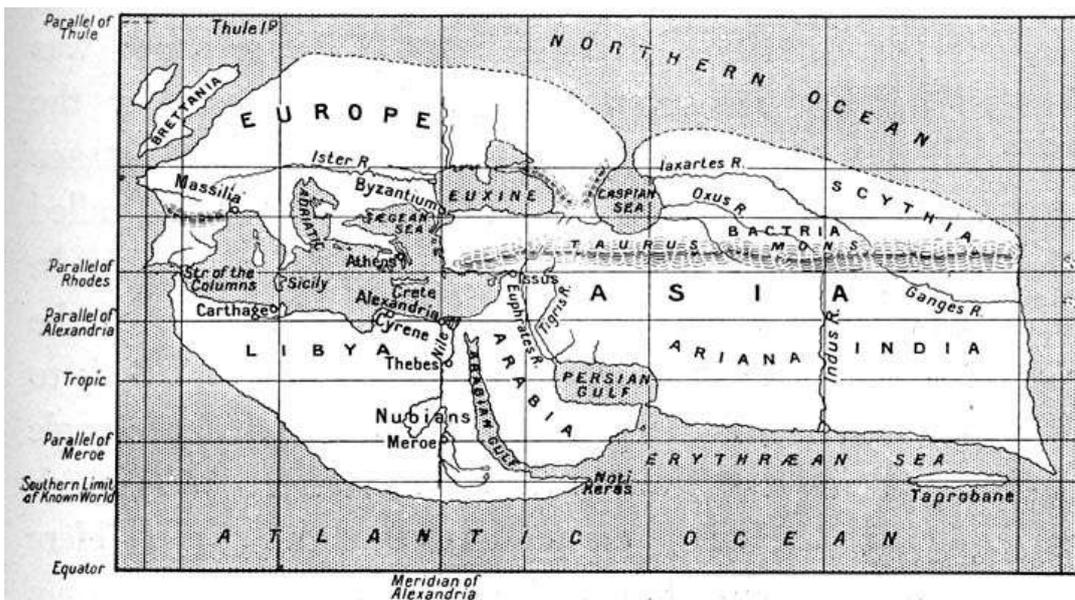
Questa incapacità si riflette anche nel nostro stesso abitare, nella progressiva trasformazione dei luoghi che viviamo in qualcosa di più freddo e neutrale, in ciò che Farinelli chiama "spazio". Il concetto di spazio non equivale a quello di luogo: spazio per i Greci era l'unità di misura delle distanze, poiché «all'interno di esso tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti», perciò nello spazio ogni parte può esse-

re sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato; luogo invece è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che «non può essere scambiata con nessun'altra senza che tutto cambi». ⁴ Ciò che permette la sostituzione di una parte con l'altra, nel caso dello spazio, sono i criteri di omogeneità, continuità e isotropismo, mentre ciò che rende un luogo tale è, a mio avviso, non solo la presenza umana, ma soprattutto una certa cura dell'abitare il mondo, la città, la casa. Laddove tale cura perde di singolarità, l'intera *urbs* cede allo sguardo sovrumano della carta: solo così il globo di materia può davvero assomigliare al globo di cristallo.

⁴ F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit., p. 11.

Ora, quali sono gli effetti della precessione della carta sull'uomo? Primo fra tutti, l'immobilità del soggetto della conoscenza, le cui possibilità di movimento sono cristallizzate dalla mappa; in seguito, il primato della vista sugli altri sensi, come unico organo della conoscenza; infine, l'indifferenza, nostra e degli altri, al mutare dell'ambiente. Sono effetti già denunciati dai drammi del Novecento, ma il concetto del cristallo, di una realtà materica che può essere letta attraverso uno schema omogeneo, continuo e isotropico, è una questione che emerge fin da quando l'uomo ha iniziato a costruire un discorso sulla *physis* (φύσις), cercando così di addomesticarla, di fare casa.

In questo modo, dapprima il cristallo ha costituito un modello per comprendere la realtà, per poi finire per sostituirsi alla realtà stessa. Tuttavia, le case e le città che abitiamo non potranno mai essere ridotte a tavola, perché le fondamenta stanno ben al di là della logica cartografica, verso ciò che i Greci chiamavano *hton* (χθών), e poggiano tutte su un globo che di cristallo non è.



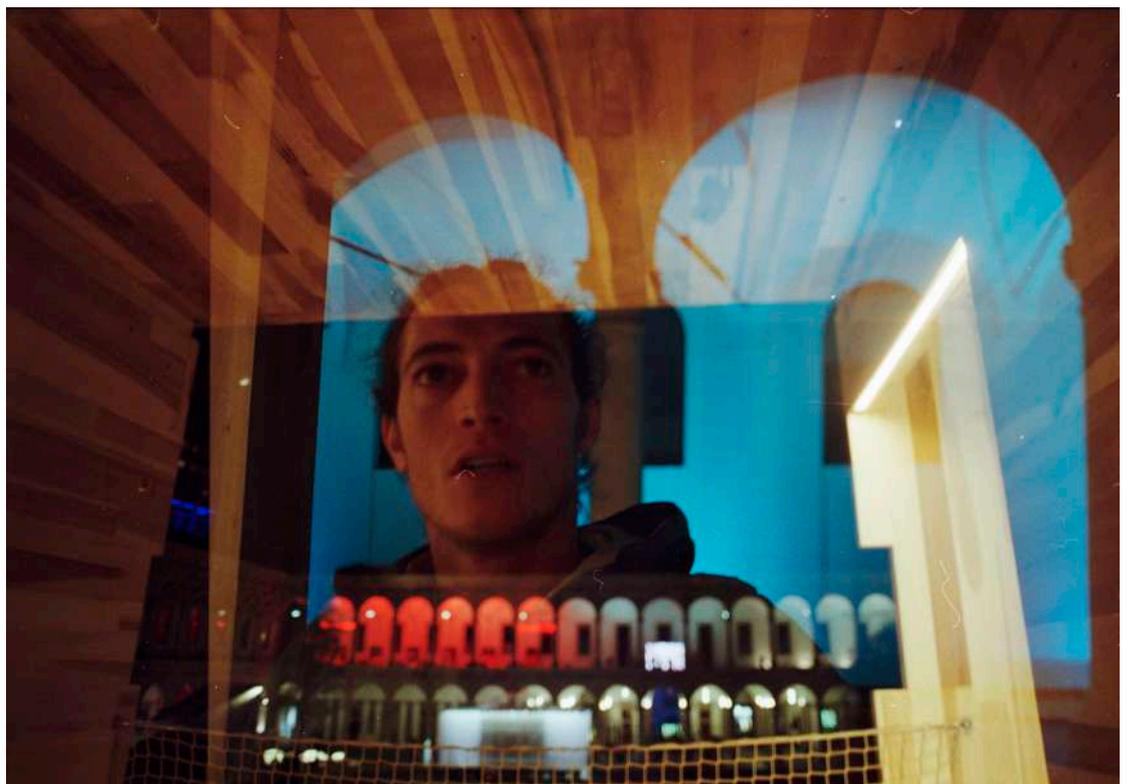
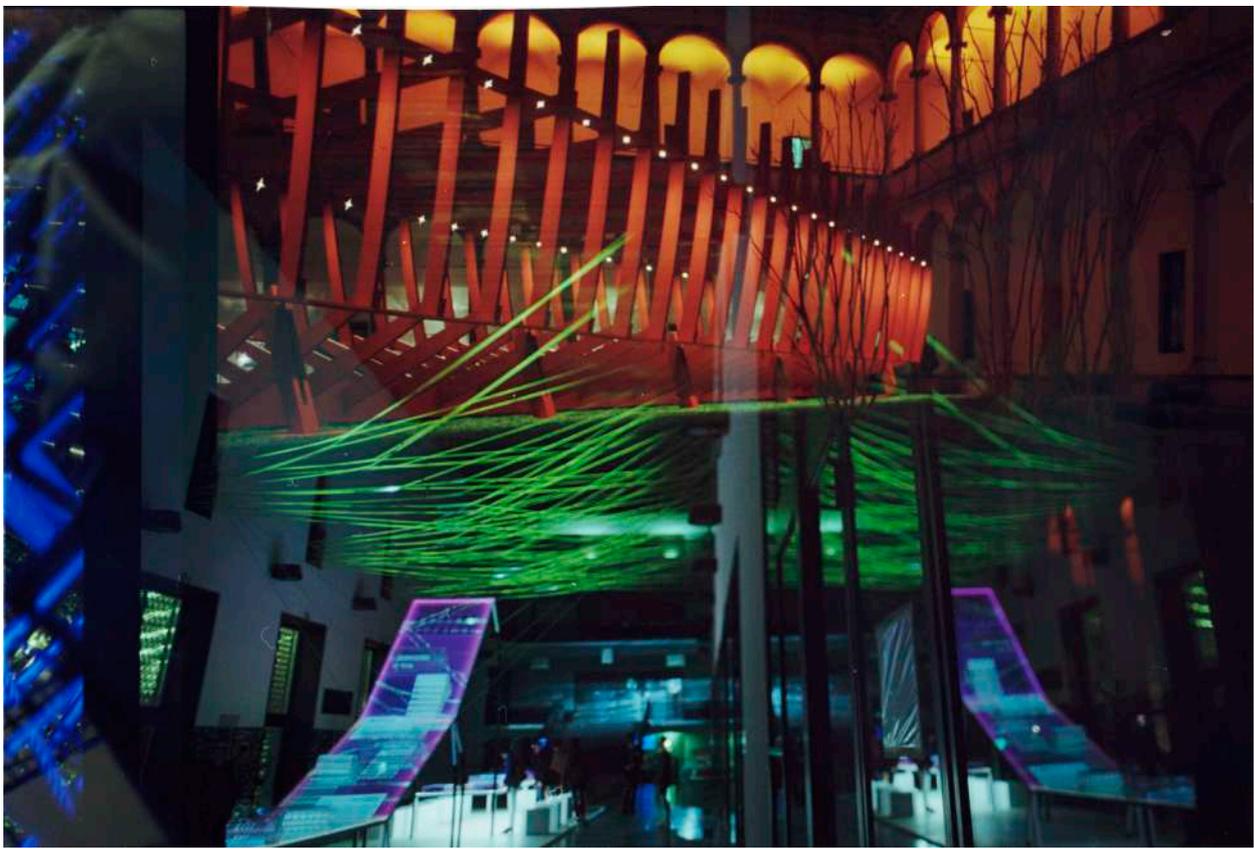
Una ricostruzione della mappa di Eratostene. Fonte: <https://italicaresblog.wordpress.com>

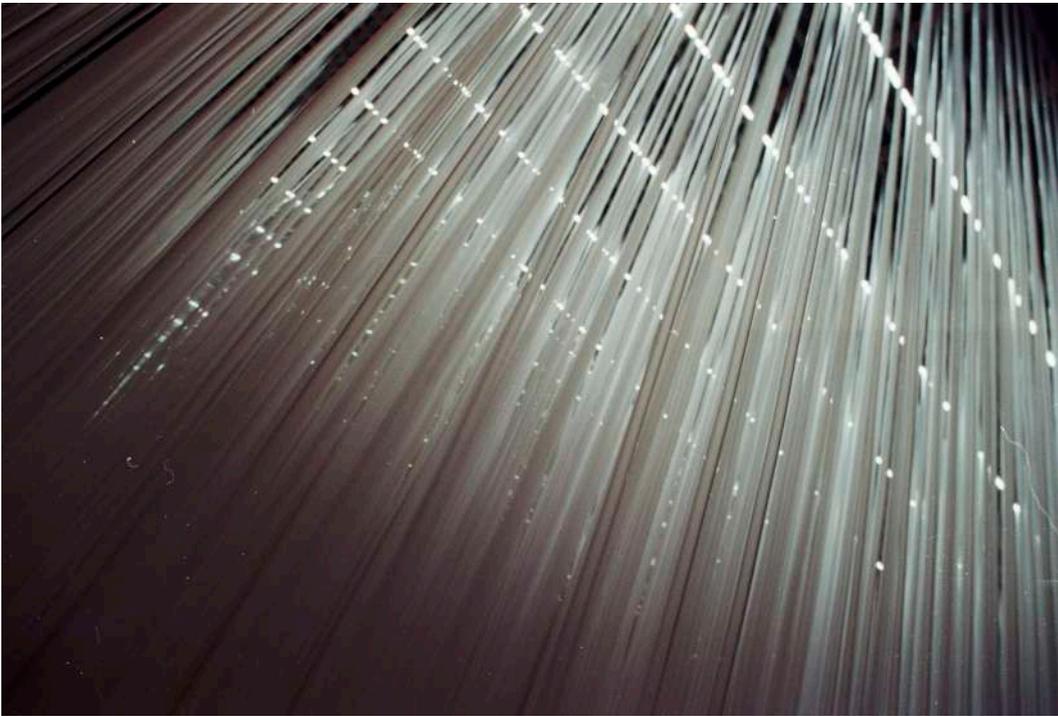
RIFLESSI RIFRATTI

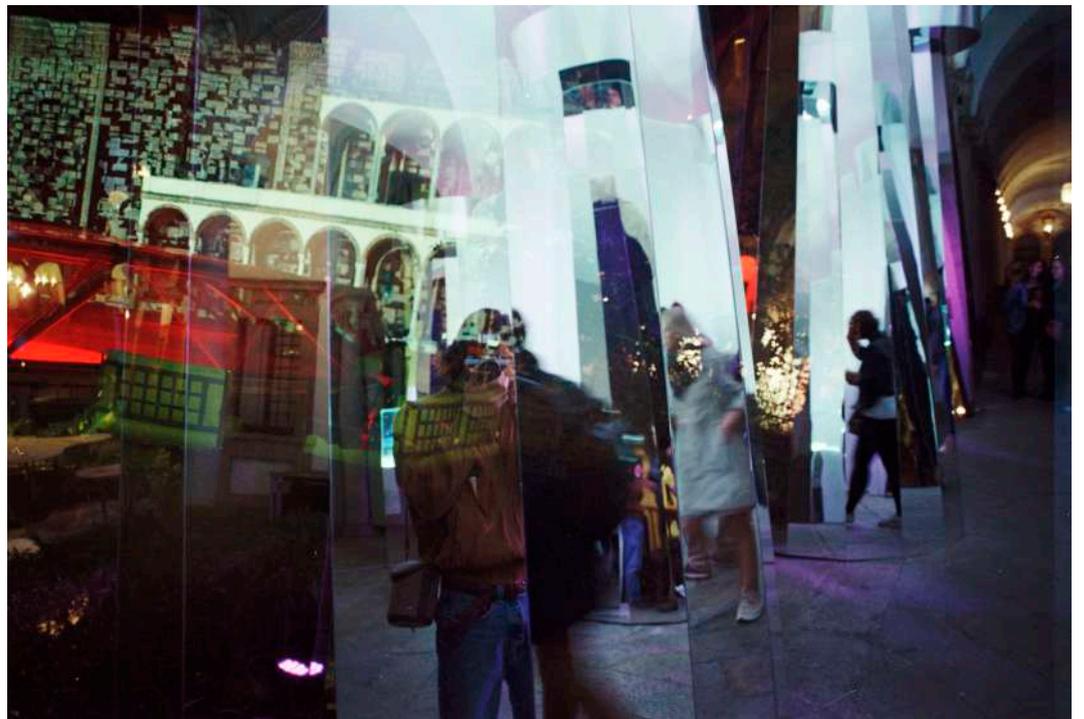
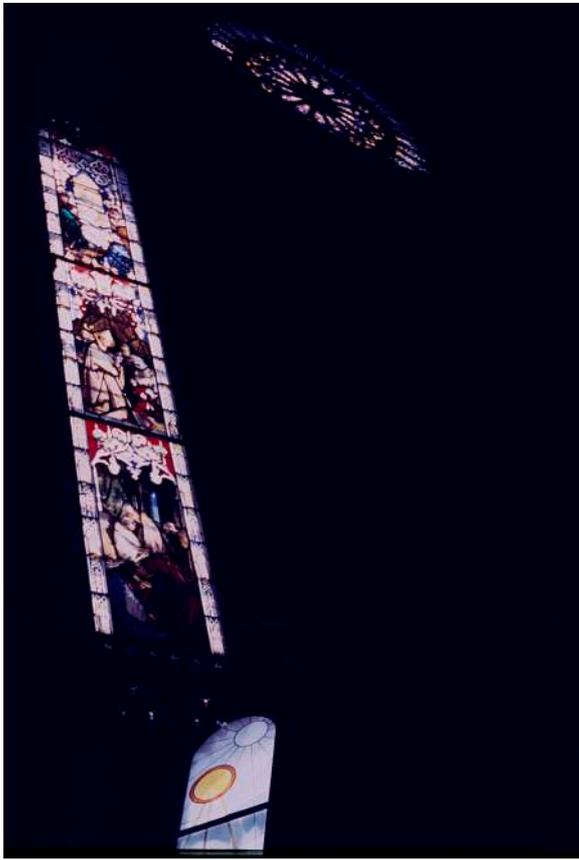
PIETRO SFAMENI

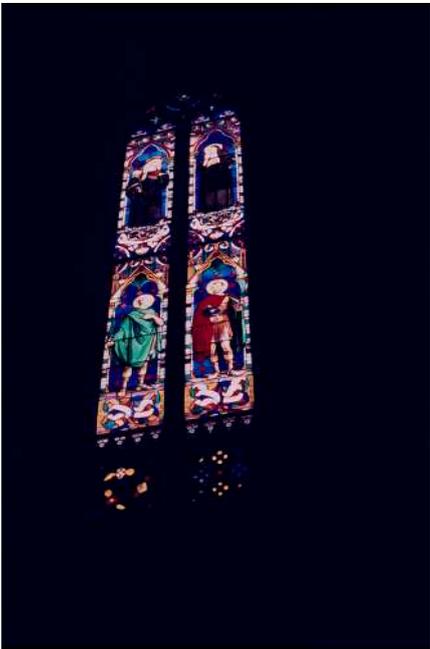
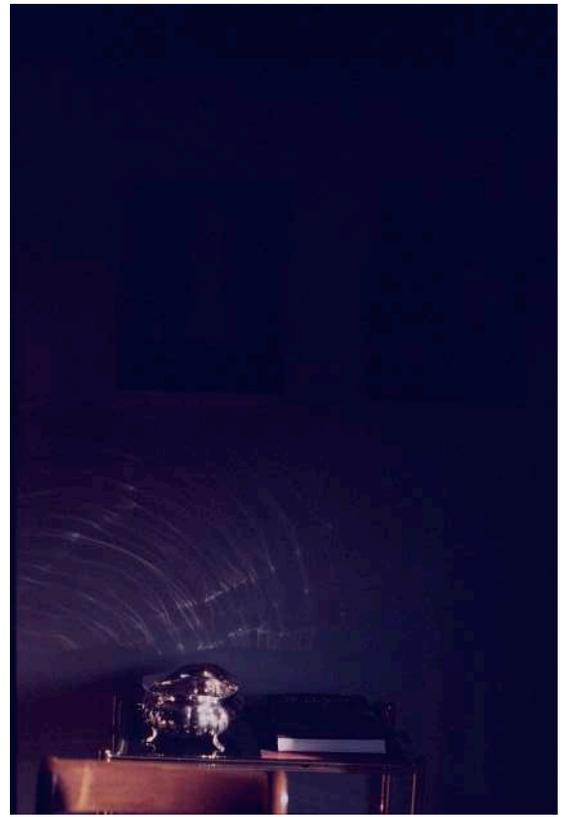
Il paradigma fotografico riesce, da sé, a cristallizzare l'immagine rendendola infinitamente riproducibile e potenzialmente eterna. Ciò appartiene alla coscienza comune. Le opere qui presentate, tuttavia, sono una collezione di scatti su rullino Kodak Ultramax, molte in doppia esposizione, tutte basate su giochi di rarefazione e condensazione della scala cromatica. In questo modo gli scatti sono ottenuti per riflessione, rifrazione e diffrazione della luce -operazione che in qualche modo sdoppia e si riappropria delle differenti superfici cristalline che attraversa.

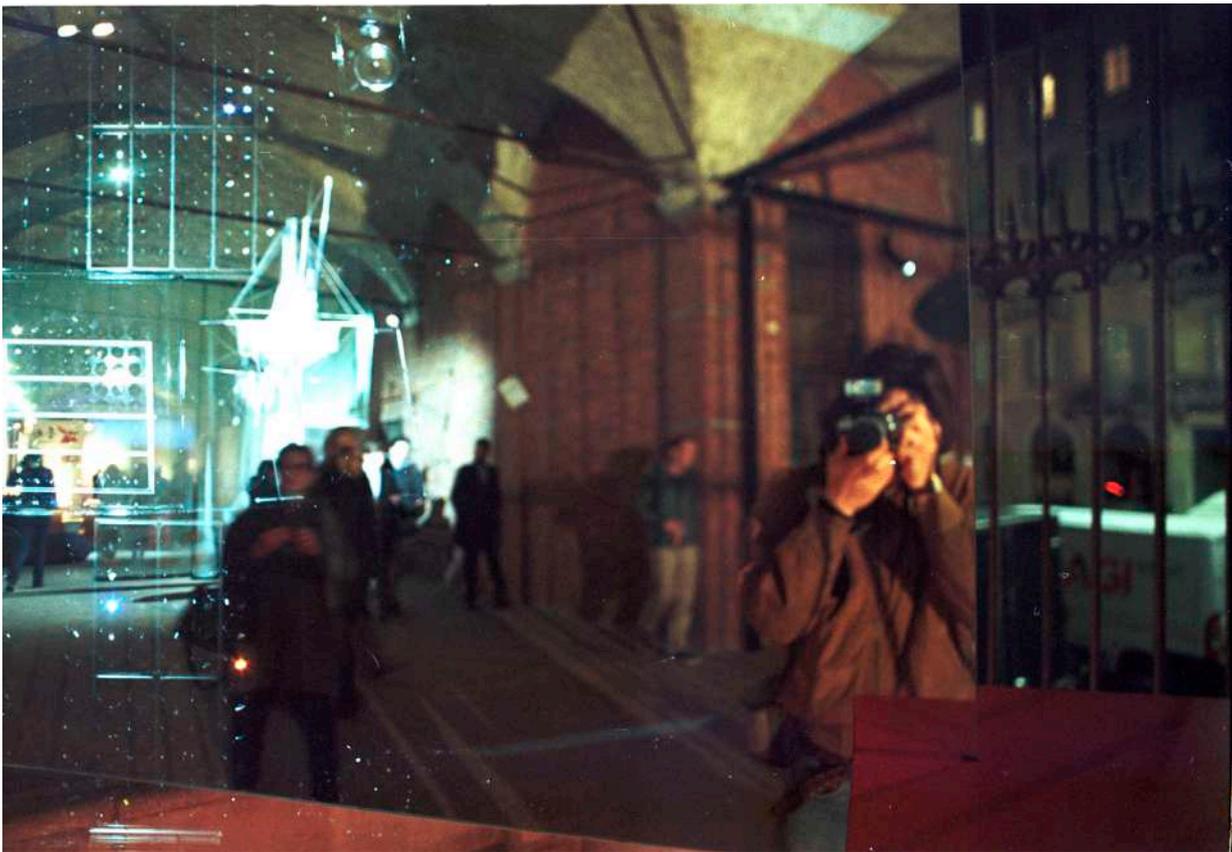
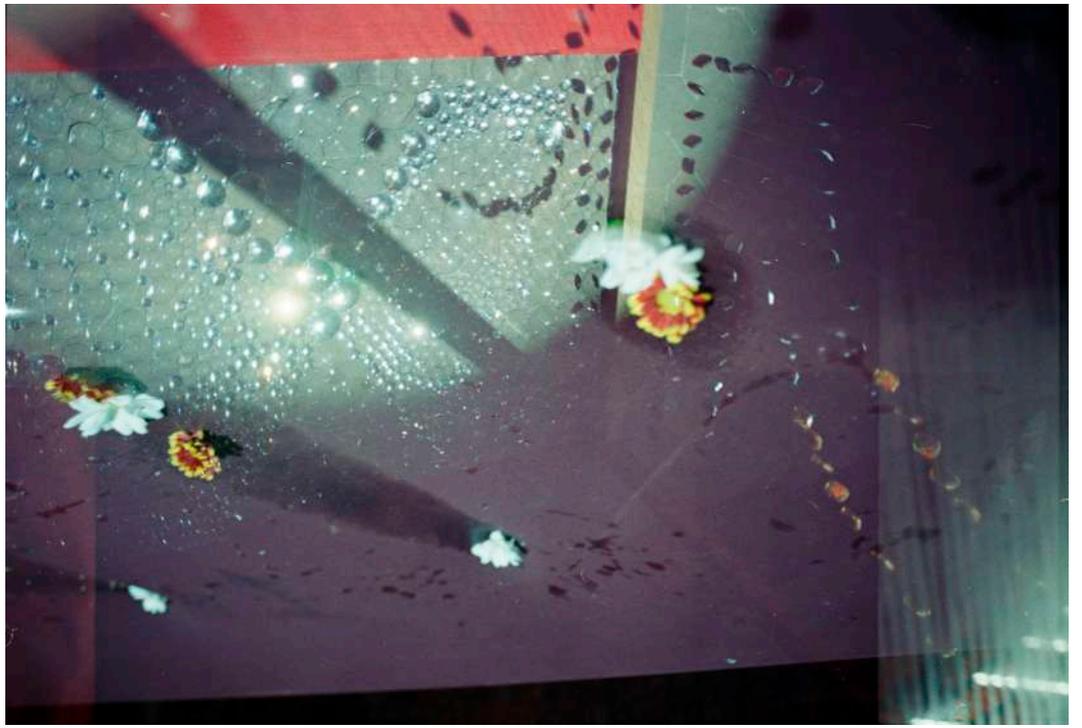


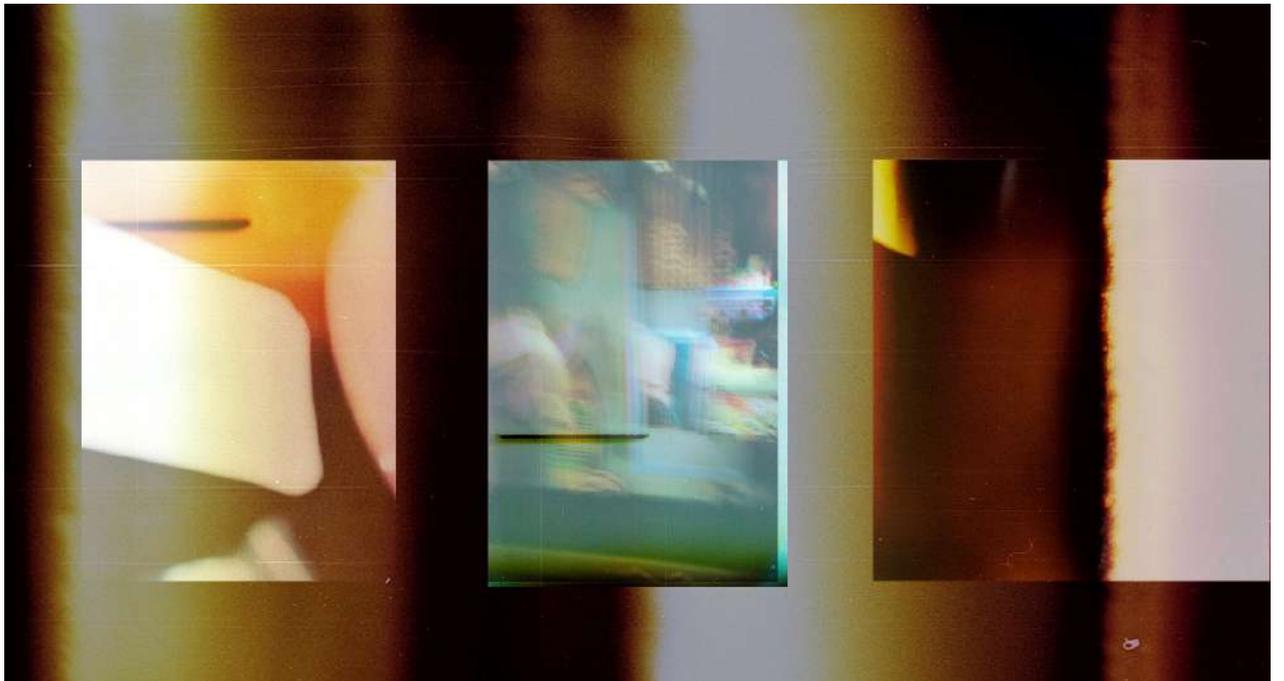


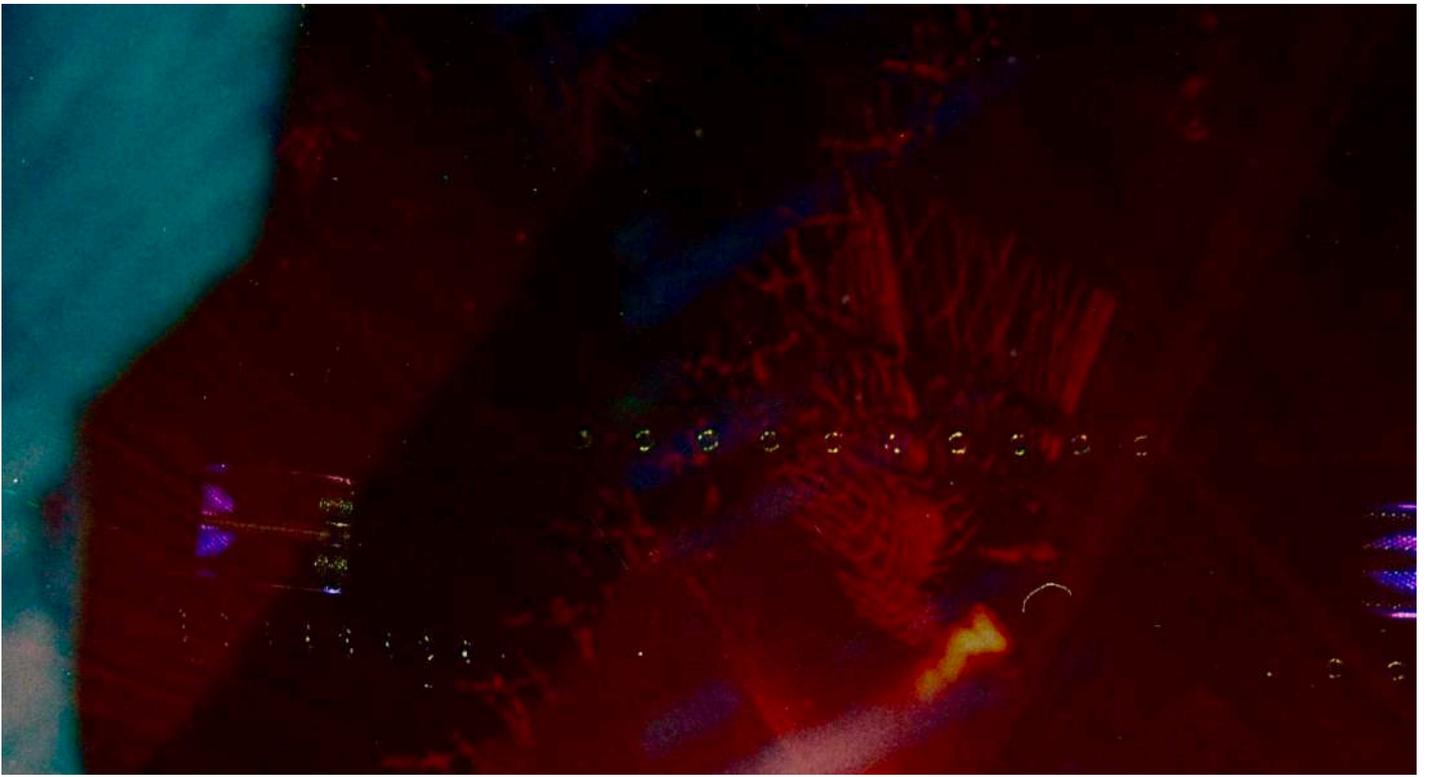








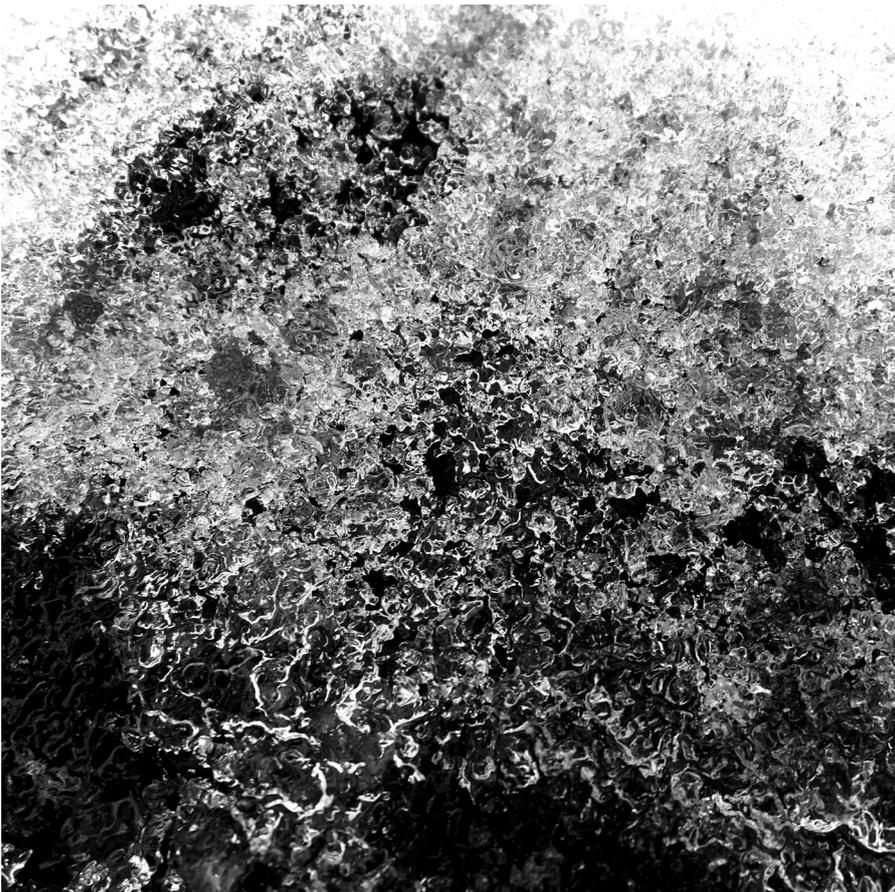
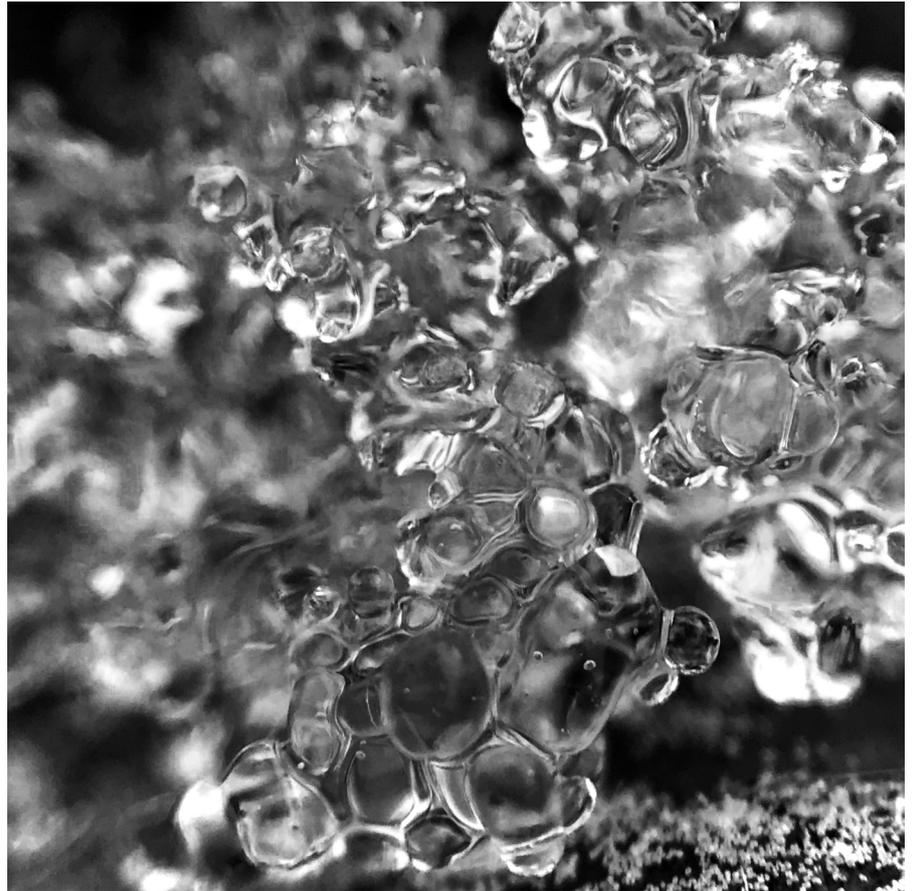




LIGHT SHOTS

ALICE BENATTI

Alta si erge la vetta scoscesa



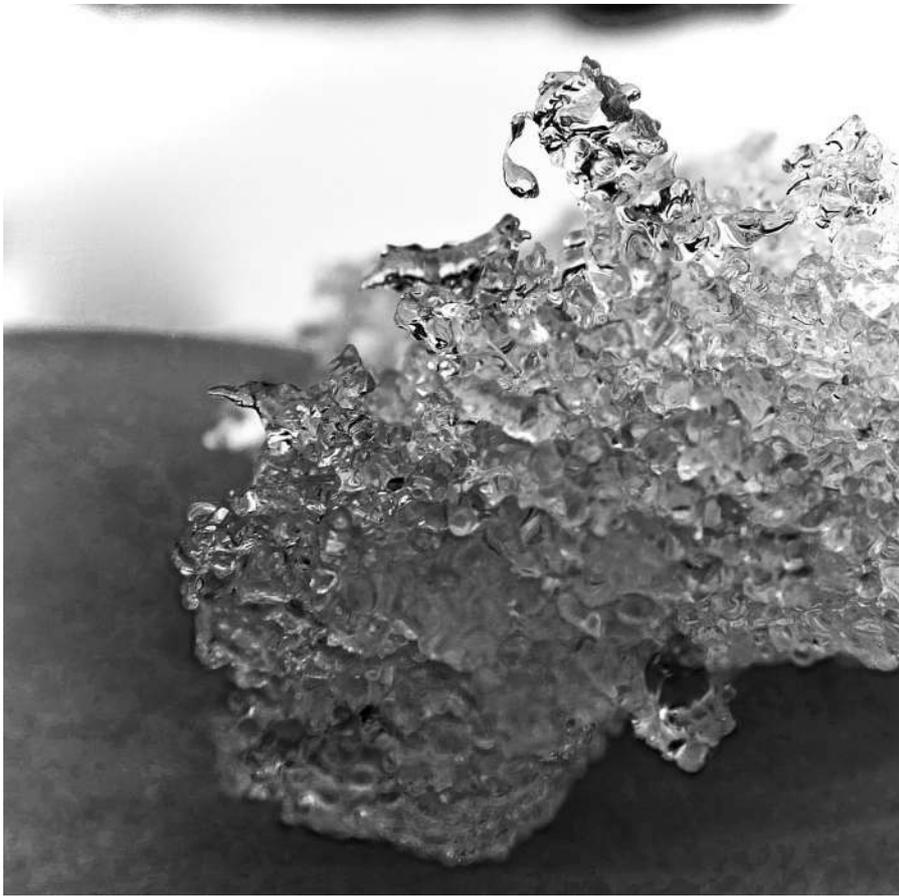
avvolgendo in un graffio



meraviglia e fragilità.

Vuoti d'ombra e germogli di luce





decorano il cristallo

di cui si bea il selvaggio.



Mani di vento carezzano l'acqua,



gelano fiocchi immacolati,

asciugano ogni colpa.



Impalpabile è la presenza dell'assoluto cui ci si accosta:



nel sacrificio del calore una nuova bellezza respira.



CRISTALLO, A REALIBUS AD REALIORA

MARCO RIENZI

¹ Col prosiegua del discorso cercherò di chiarire i motivi a sostegno del suddetto "paragone".

² A. Rodin, *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell*, a cura di L. Quattrocchi, Abscondita, Milano 2003, pp. 61-62.

³ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, trad. it. a cura di V. Mathieu, Laterza, Bari 1957.

⁴ A. Rodin, *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell*, cit., p.50.

Il cristallo ci si presenta come una struttura solida avente una disposizione geometricamente regolare che si ripete indefinitamente, il reticolo di Bravais. Questa regolarità appare molto interessante. Le rocce formate dai minerali cristallini, presenti in natura, si danno come portatrici di strutture regolari, di disposizioni geometriche. L'intento di questo discorso è quello di scorgere nel cristallo, in un elemento naturale come tanti altri, il primo respiro dell'artista, ovvero di colui che si mostrerà come un salvatore, come colui che ci indicherà la strada per tendere a *realibus ad realiora*. Il seguente articolo intende evidenziare l'esperienza estetica come via sotterrica, mantenendo sullo sfondo il paragone con l'elemento del cristallo, ¹ ente naturale che pur conserva un'istanza di regolarità.

«L'artista è veritiero, mentre la fotografia mente perché la realtà non si ferma». ² Tramite questo interessante spunto offertoci da Rodin, possiamo iniziare a trattare di quella che ho prima indicato come *via sotterrica* dell'esperienza estetica.

Lo scultore francese caratterizza la fotografia come menzognera, ma perché lo sarebbe? Quale criterio adopera per tale determinazione?

Una fotografia istantanea fissa l'essente in un punto e in un momento, lo inserisce all'interno di un reticolo spaziotemporale. Per Rodin è proprio questa l'insufficienza ontologicamente caratterizzante l'elemento fotografico: la fotografia altro non fa che creare un'astrazione immobile e cadaverica, astrazione completamente antitetica rispetto al carattere dinamico della vita.

La vita è movimento, è inquietudine, mentre la fotografia opera as-traendo dal flusso del negativo e ipostatizzando tale elemento così as-tratto.

Si pensi alle analogie con quello che Bergson indica come il *carattere cinematografico del pensiero*, ³ ovvero la tendenza della scienza a mortificare ogni vita per poi disporre del corpo morto (astratto) in una serie di momenti totalmente scollegati tra loro.

Fotografia e scienza, dunque, tendono per loro propria essenza a negare il flusso vitale offrendoci in cambio dei momenti astratti di cui noi possiamo facilmente disporre, ma che altra cosa sono, ovviamente, rispetto al movimento e alla vita che sono stati così negati.

Ma siamo noi contemporanei in grado di indicare un'esperienza che possa andare in un'altra direzione? Siamo in grado di pensare a una tendenza che possa offrirci il movimento tout-court o che possa presentarci un essere vivente?

Paul Gsell afferma, riferendosi a *L'Età del Bronzo* e a *San Giovanni Battista* di Rodin: «Tutte le sue opere fremono e sono piene di una verità vitale, sono fatte di carne e di sangue, ma queste due statue si muovono». ⁴ Una risposta alle domande poste sopra la si può ritrovare, quindi, nella scultura di Rodin, in quanto i suoi bronzi sembrano vivere, i suoi bronzi sembrano ricevere dinamicità da una forza misteriosa. Nel *San Giovanni Battista*, infatti, la figura è appoggiata con tutta la sua forza sulla gamba sinistra, ma man mano che lo sguardo del fruitore si muove verso l'altro lato è come se cominciasse a barcollare. Tutto il corpo appare chinato in questa direzione, la gamba destra viene in avanti ed è come se volesse marcare significativamente il possesso del terreno. Ma, ancora, la spalla sinistra si solleva

come se volesse attirare dalla sua parte il peso del corpo per consentire alla gamba rimasta indietro di muoversi in avanti.

Con grande abilità scultorea, dunque, Rodin ci restituisce tutto ciò, tutto questo gioco antitetico di forze, di attrazioni, repulsioni e opposizioni che sono il carattere coesenziale alla restituzione concreta dell'elemento vitale. Anche nell'altra statua di Rodin che Gsell ha citato è presente qualcosa di simile. L'*Età del Bronzo* rappresenta un ragazzo non del tutto sveglio; in questa statua il movimento sembra procedere dal basso verso l'alto. Le gambe del giovane sono ancora acciaccate dal sonno ed è come se fossero instabili, come se barcollassero. Con il sollevarsi dello sguardo, tuttavia, i lineamenti si consolidano, le costole sono rappresentate come sporgenti, il torace è dilatato, il volto è diretto al cielo e le braccia sono distese come a liberarsi del sonno.

In queste sculture Rodin ci mette dinanzi la vita, il movimento, bronzi che non riescono a dormire, a riposare nel sonno dell'astrattezza, nel sonno del cadavere, nel sonno dell'elemento scientifico e di quello fotografico; come nella seconda scultura analizzata la vita si sveglia, rigetta il torpore del sonno, il torpore dell'astrattezza e delle rappresentazioni menzognere.

A riguardo della fotografia come portatrice di menzogne sul carattere essenziale della vita, possiamo aggiungere a quanto scritto proprio ciò che Rodin ne dice: «Le figure catturate da una fotografia istantanea nel momento del loro movimento risultano come colte all'improvviso, nell'aria, poiché tutte le parti del loro corpo vengono fissate proprio in quel ventesimo, quarantesimo di secondo: qui non c'è lo sviluppo progressivo del gesto, come nell'arte». ⁵

In piena continuità con quanto è stato già trattato sopra, l'elemento fotografico risulta più povero dell'elemento artistico, dell'elemento non mancante dello *sviluppo progressivo del gesto* (basti pensare alle due statue di cui prima è stato detto). E in quanto pittori, poeti, scultori sono in grado di dare origine a tutto ciò, sono coloro che permettono, per usare una formula offertaci da Vjačeslav Ivanovič Ivanov, di salire ad *realibus ad realiora*. L'arte coglie la vita nel suo movimento, ma di più, è addirittura in grado di condurci ad *entia realiora*, ad enti più reali di quelli con i quali noi siamo quotidianamente in relazione. Questo senso è quello sotteso alle proposizioni presenti nell'introduzione: l'esperienza estetica si presenta come sotterrica perché costituisce la via tramite cui accediamo al mondo delle cose più reali delle reali, alle cose presenti nella loro paradisiaca universalità, la quale mai ci verrà restituita, per loro costituzione ontologica, da fotografia e scienza.

Prima di chiarire ulteriormente questo aspetto riprendendo alcuni estratti, credo sia utile cominciare ad indicare gli estremi che mi hanno permesso di sostenere l'analogia con il cristallo.

Si è scritto, in apertura, di un'importante particolarità del cristallo: il reticolo di Bravais è la struttura geometrica che si riproduce indefinitamente e che permette il mantenimento di questo ente naturale. Il cristallo, dunque, è questo ente naturale che prolunga la propria esistenza grazie alla riproduzione di quella che viene rappresentata come una struttura geometrica e regolare. Il cristallo, l'elemento naturale è salvo grazie al perpetuarsi di questo reticolo. Cosa può suggerirci tutto ciò? La natura cristallina è salva proprio grazie ad una struttura geometrica, proprio ad uno di quelli *entia realiora* di cui sopra si è detto. Ma anche sopra si è detto di una salvezza, che ci siano i termini per sostenere un'analogia tra il perpetuarsi-salvarsi del cristallo e la via sotterrica offerta dall'esperienza estetica? La risposta potrebbe essere affermativa se si pensa che in entrambi i casi (cristallo ed esperienza estetica) abbiamo indicato degli enti più reali. Per cercare di articolare una possibile risposta a tale suggestione occorre prima dire di più riguardo a questi *entia realiora*, cercando di indicare il loro effettivo rapporto con l'arte e con gli enti reali ordinari.

Si è detto di come l'artista sia in grado di restituire la vita nel suo movimento, di come l'artista sia in grado di *salvare* l'ente, senza ridurlo ad un astratto, che, in quanto tale, necessita di una negazione dell'ente. A tal proposito, Ju. Mejer Grace, un teorico dell'arte, riferendosi a *L'asparago* di Manet scrive: «non è semplice-

⁵ A. Rodin, *L'arte. Conversazioni raccolte da Paul Gsell*, cit., pp. 58-59.

⁶ J. Mejer-Grefe, *Gli Impressionisti*, redatta da M.S. Sergeev, Moskva 1913, pp. 136-137.

⁷ P.A. Florenskij, *Il Significato dell'Idealismo*, trad. it. R. Zupan, a cura di N. Valentini, SE, Milano 2015, p. 52.

⁸ J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 2016, p. 13.

mente un asparago. La caratteristica dell'oggetto, trasmessa non solo per mezzo dei colori, del senso, del tatto, ma anche per mezzo di tutte le altre sensazioni possibili, qui non è semplicemente trasmessa, ma persino rafforzata». ⁶

L'artista, anziché negare l'essente e restituirlo parzialmente per successivamente poterne disporre, è in grado di restituire un asparago *più reale* del normale asparago; l'artista è in grado di restituire l'ente naturale purificato da tutto ciò che è casuale, da tutto quello che è il suo aspetto contingente. L'arte è in grado di offrirci una realtà purificata dal contingente, purificata dall'elemento mortifero che abbiamo trovato altrove, ci si presenta nuovamente la formula *a realibus ad realiora*.

Proprio in questo senso l'artista può esser caratterizzato come il salvatore: l'essente è salvo grazie al suo farsi opera d'arte, la via sotterrica che nel mondo occidentale è stata promessa in tanti modi (teologici, filosofici, logici, etici etc...) forse può essere realmente raggiunta solo nell'esperienza estetica. Florenskij, in *Il significato dell'idealismo* scrive: «l'eterno e l'universale stanno di fronte a colui che contempla le immagini artistiche, sebbene esse siano più concrete e individuali della stessa concretezza e della stessa individualità delle rappresentazioni sensibili». ⁷

Le immagini artistiche ci innalzano al paradiso archetipale, ci si pongono di fronte come l'eterno e l'universale; il fruitore, nell'oggetto estetico, ritrova dinanzi a sé l'ente nella sua eminenza, l'ente nella sua concretezza, quest'ultima maggiore rispetto alla falsa e contraddittoria concretezza dell'ente sensibile. Nell'estratto citato, Florenskij sembra quasi in dialogo con il Faust di Goethe. Nel *Prologo in Teatro* che apre quest'opera monumentale dopo la *Dedica*, il *Dichter*, ribellandosi alle richieste del *Direktor*, rivendica la propria centralità affermando: «Chi a dignità di universale chiama il singolo / dove esso vibri in accordi stupendi?». ⁸

Il poeta, dunque, è colui che chiama il singolo innalzandolo a dignità di universale, è colui che, nuovamente, permette agli enti di procedere *a realibus ad realiora*.

La filosofia ha dinanzi a sé, sin dal *Parmenide* di Platone, l'orrore dell'indicibilità della cosa. Se il carattere cinematografico del pensiero non riesce a restituire l'essente nella sua concretezza, nella sua eminenza, è possibile che l'accesso al paradiso ontologico sia di natura estetica?

Questa è l'ipotesi che, tramite gli autori di cui mi sono servito, sembrerebbe avanzare: l'estetica permette di innalzare il singolo ad universale, permette di restituire la vita in quanto vita, l'essente in quanto tale, nel suo senso concreto e non astratto. Proprio come l'artista ha *dignità di universale chiama il singolo*, così, il cristallo, grazie al reticolo di Bravais riesce ad imporsi sull'esistenza naturale, riesce a riprodursi passando da singolo a universale, *a realibus ad realiora*.

LA DISSOLVENZA DEL CRISTALLO O sul filosofare dopo le strutture

GIACOMO BERENGO

¹ Con il termine cultura, qui come nel resto del brevissimo saggio, si vuole significare il lavoro essenzialmente tecnico dell'umano, nella sua interezza; la civiltà della scrittura, così come si è conformata, storicamente, dall'opera dell'uomo attraverso gli strumenti, il linguaggio, la scienza ecc. Culturale, cioè, si riferisce qui a ciò che ha prodotto, ciò il cui risultato è l'uomo come oggi ci sta davanti.

² M. Heidegger, *Il "Sofista" di Platone*, Adelphi Editore, Milano 2013, p. 76.

Allo stadio primitivo (pre-organico), "pensare" è imporre forme, come nel caso dei cristalli. Nel nostro pensiero l'essenziale è inserire ordinatamente nuovo materiale in schemi vecchi (un letto di Procuste), rendere uguale il nuovo.

Friederich Nietzsche

Il cristallo è, nel mondo minerale, la struttura più funzionale per intendere, con un'immagine, il tramonto della metafisica occidentale. Quest'ultimo è l'obiettivo centrale del breve saggio che segue. Non ci limiteremo però ad indicare la scomparsa di tale struttura; tenderemo invece di intendere come la cultura ¹ possa positivamente servire la vita e continuare a costruire il mondo umano anche dopo la dissoluzione della propria "mania" conservativa, antiquaria. In ultimo ritengo doveroso sottolineare che, trattandosi di un tema oltremodo complesso ed articolato e di uno spazio discorsivo limitato, dobbiamo contentarci di una rapida puntualizzazione che tocchi alcuni aspetti essenziali della mutazione metafisica presa in considerazione.

La materia cristallina è stabile, integra, ben definita nei suoi limiti e difficilmente scalfibile; essa non sembra avere residui, non sembrano esserci spazi vuoti o bolle d'aria. Una struttura a sé identitaria ha un vantaggio: permette una conoscenza più stabile. Se ciò che tento di esaurire, di significare, rappresentandomelo tramite concetti o immagini, prima è in un modo, poi non è più o è in altro modo, la mia conoscenza sarà nulla o annullantesi. Nell'interpretazione heideggeriana dei modi dell'*aletheuein* tracciati nell'*Etica a Nicomaco* si arriva a dire: «solo ciò che è sempre può essere saputo». ² Come, dunque, eternare un oggetto, un momento, un'emozione? Imponendo forme. Disegnando e designando questi segmenti di mondo tramite le parole. I nomi fungono da cristallizzazione ideale della cosa che ci serve nella sua immediata disponibilità, sempre a portata nel momento in cui si parla o si scrive; evocano a piacere segmenti di mondo, li pongono nella presenza e iniziano così a contemplarli, misurarli, analizzarli – a giudicarli. Fuor di metafora: la parola che originariamente nomina, che poi ascolta, riferisce, e poi ancor di più la forma scritta della parola ha la potenzialità di esibirsi come un contrassegno, un *qui pro quo*, un simbolo che nomina in presenza la cosa nella sua assenza. Tutti possiamo dire e scrivere "fulmine" anche se nulla balena nel cielo: la parola, quindi, oltre ad aggiungere toglie. Essa si svincola, proprio in forza della sua potenza logico-concettuale, la rende anche possibile il chiamarla costantemente alla presenza, dall'esperienza originaria dalla quale è nata, che della quale, anzi, è congenita. La differenza sta proprio qui, che cioè non viene prima né la parola che nomina fulmine, né il fulmine come "fenomeno": significato e significante vivono e operano in questa frattura. Il lavoro di cristallizzazione pietrifica e congela il sentimento e l'immaginazione nati con – e usciti dall' – evento. Il cammino dell'Occidente si determina allora, secondo questo sforzo del pensiero, come un continuo cristallizzarsi delle cose nel linguaggio e nelle forme – il "lavoro del denominare" direbbe

Cassirer; proprio in ciò si è soliti rintracciare la grandezza della metafisica e in generale di tutto il pensiero. Questo affaccendarsi dello spirito – uccidere e tenere fermo il morto, diceva un filosofo – permette di avere potenza sull'ente (capacità di modificare "la cosa", nel senso più generale e rigoroso del termine) nonché una rigida stabilità epistemologica. Perché potenza sull'ente? Proprio perché, in primo luogo, affiora qualcosa come ente. C'è un qualcosa che viene sottratto alla pura vita e, tramite l'accordo sociale, si conviene che a quel certo pezzo di mondo si associ un significato, che anzi quello stesso evento si caratterizzi, appunto, come significato. In secondo luogo, in forza del suo essere un significato, la comparsa dell'ente in quanto determinazione del mondo, permette al discorso, primo ed essenziale strumento che scardina l'uomo dal suo essere animale, di collegare gli (ormai!) enti tra loro. La struttura cristallina del discorso si fa carico del paradosso del separare senza disunire – la molteplicità non caotica. In questo modo diventa possibile all'animale tecnico organizzare l'esperienza, scandendola secondo le impalcature che permettono una momentanea possibilità di conoscenza, di interpretazione del reale.

Il cristallo appare quindi come l'organo che meglio descrive la forma epistemica del sapere. Il cristallo originario, la struttura delle strutture, ciò che permette alle cristallizzazioni successive di susseguirsi – logicamente, non nel tempo – è, nel lungo cammino dell'occidente, un ché di metafisico. Questa struttura altro non è che il linguaggio (c'è, infatti, un linguaggio non metafisico, cioè indipendente dalla "grammatica"?). Ricapitoliamo ora in modo da poter fare un piccolo passo indietro. Per avere qualcosa da conoscere c'è bisogno che le cose si cristallizzino nelle forme. Nascono quindi, nel risuonare della voce sulle forme, le parole. Il discorso consiste nell'intreccio delle cristallizzazioni. Qui entra in gioco quella specifica articolazione che ci permetterà di arrivare al cuore del problema. Il linguaggio di per sé permetterebbe di collegare ogni cosa con ogni altra. Già Platone denunciava nel *Sofista* questa tecnica retorica mostrando come essa faccia apparire la cose diversamente da come esse stanno; e questo, si sa, a molti filosofi non va giù. Con Aristotele viene proposta una abilissima e ancor oggi efficace soluzione, che cercheremo di tracciare nell'intero percorso, escogitata dal filosofo per evitare che sofisti e tecnici del discorso facciano torto al vero.

Una prima questione da notare è che il linguaggio viene qui inteso da Aristotele come luogo supposto di manifestazione della verità. Chiamiamo ora in causa un frammento di capitale importanza all'interno del discorso aristotelico, il quale inaugura l'intero destino dell'Occidente. Esso assume il nome di *ousia*. Il termine è un derivato del participio *on e*, nel greco parlato, designa una proprietà, un bene posseduto. Si vedrà quindi come al principio la parola non disegni un impianto teorico: nulla di meno *meta* rispetto a quella *physis* che nell'operazione dovrebbe essere superata – o comunque sempre immaginata come un oltre superiore.

Riprendiamo il discorso circa il linguaggio cercando di inscrivere nello snodo fondamentale della logica aristotelica. Il linguaggio sarebbe dunque quello strumento attraverso il quale la filosofia può aver modo di giungere alla completa determinazione dell'ente nella sua propria *ousia*, concepire la cristallizzazione dell'ente nella sua presenza stabile, «il suo perdurare di fronte al nostro sguardo, lo sguardo della *theoria*». ³ Attraverso il linguaggio, *instrumentum regium*, che permette a tutti gli altri di diramarsi in un'infinita semiosi, il tentativo dello Stagirita è quello di arrivare alla cosa cristallizzandola nella sua essenza. A questo punto è necessario ritornare a quel metodo "genealogico", decostruttivo, che ci informi sulla possibilità interna allo strumento (dato che all'infuori di esso non c'è nulla di propriamente umano) di descrivere il mondo. Il linguaggio funziona, come si diceva in precedenza, per sostituzione, creando contrassegni. E creando contrassegni creo anche l'oggetto che nomino, ne fornisco le possibilità e le limitazioni, la possibilità di parlarne e di giudicarlo. Il nominare non è mai innocente. Il lavoro del denominare trasforma continuamente il mondo delle impressioni sensibili. Ogni significato, cioè, differisce inesorabilmente dall'espressione che ad esso viene affibbiata, la quale è sempre arbitraria. Il linguaggio funziona in sua fondamentale differenza con ciò che esso vuole significare, nella frattura del discorso. Vale a dire: il tentativo del completo accordo linguaggio-realtà inciampa nell'essenza stessa del linguaggio. In cosa consiste questa essenza? Il linguaggio crea – non descrive – il

³ M. Cacciari, *Labirinto Filosofico*, Adelphi, Milano 2014, p. 22.

4 τὸ γὰρ αὐτὸ ἅμα ὑπάρχειν τε καὶ μὴ ὑπάρχειν ἀδύνατον τῷ αὐτῷ καὶ κατὰ τὸ αὐτό
Aristotele, *Metaphysica*, IV, 3, 1005 b 19-20.

mondo (umano), una mappatura dell'esistente. Ma la mappa del mondo non è essa stessa il *mondo*. Sarebbe esattamente come pensare di arrivare all'isola del tesoro stando chiusi a casa e seguendo il percorso tracciato su di un foglio con il proprio dito. L'impossibilità di giungere alla sostanza si iscrive nello strumento che crea l'umano. Nel de-scrivere l'uomo crea un proprio mondo accanto all'altro e suppone che esso si presenti tramite *aeternae veritates*, cristalli insopprimibili ed in sé veri. Genealogicamente il linguaggio si presenta più come uno strumento che come luogo di manifestazione della verità.

Torniamo all'argomento specifico che sorregge l'intero castello di cristallo della metafisica della tradizione. La sostanza sarebbe il tentativo di determinare la cosa nella sua interezza, l'esperienza nella forma. *Bebaiotate archè* è il nome che Aristotele dà all'*archè* della struttura logico-linguistica. Essenzialmente tale principio suona così: ⁴ è impossibile che lo stesso ente, a un tempo, convenga e non convenga a un medesimo ente, sotto lo stesso rispetto (*respicere*, vedere: sotto la stessa veduta, allo stesso tempo); essere e non essere la cosa che è, *kath'hautò*. Ente significa, sulla scorta di ciò che andavamo dicendo su, il dire-ente, esperienza cristallizzata, evento soppresso e pietrificato. Ma il principio di non contraddizione qui riportato non è solo una forma logico-gnoseologica o non una descrizione dell'esistente: l'esistente stesso non è l'esistente. Questo (chiamarlo mondo, dire che è formato da eventi) è il nostro modo – occidentale – di avvicinarci alla vita. Anch'esso è un tracciato e non è l'unico. Ogni concezione che ponga il simbolo da una parte e la realtà dall'altra è fuorviante e ingannevole. Forma e cosa sono originariamente indistinguibili perché la loro relazione è in origine un'unità divina, sancita dalla parola mitica. Appare dunque sempre più chiaramente l'inscindibilità del logico rispetto all'esistente e il loro reciproco rapporto di fondazione attraverso il buco nero da cui nasce il linguaggio. La mappatura del mondo è il mondo dell'uomo (occidentale, quasi completamente -così come ormai lo conosciamo), il mondo del linguaggio alfabetico, della cultura – non è il *mondo*. Se si esce dal linguaggio, però, da qualsiasi simbologia (dalla struttura, dal cristallo nel nostro caso) resta solo la pura vita. Con la pura vita non si può fare niente di filosofico, se non cominciare a costruire cristalli. Essa è infatti vuota, senza voce; ed al contempo pienissima e rumorosa – *solo* vita. Allora questa rumorosa vita che sta fuori dal linguaggio, il "mondo" che sta fuori dalla mappa, si configura, appunto in quanto al di fuori, come inconoscibile e impensabile? No: ciò che si estromette dalla mappatura non è propriamente "in-conoscibile" proprio perché sarebbe, ancora, suscettibile la possibilità di conoscere. Fuori dalla mappa non c'è nessun *mondo*. L'*altro-dal-mondo* è già una mappatura, un disegno del reale. Perciò, come è a tutti noto, l'animale – a differenza dell'uomo – non ha un mondo; nessun animale, cioè, raffigura il mondo davanti a sé come oggetto. L'animale è il proprio mondo, armonicamente. La possibilità cristallina è ciò che ci permette di contemplare il mondo come oggetto. È proprio questa capacità tecnica a definirci nella nostra essenza più profonda, a fare scattare la differenza animale; è proprio questo "fare del mondo un oggetto" che rende l'uomo l'animale violento. Violento anche – e soprattutto – nel lavoro del denominare, violento perché ha la possibilità di figurarsi il mondo; violento proprio perché così facendo si separa dalla natura ed è da questa separazione che costruisce una propria identità. In altre parole: da che uomo è uomo, ogni sintomatico ecologismo è fiato sprecato, contraddizione in termini, scommessa a ribasso, essendo appunto un eco-logismo, una *oikos* e un *logos* che nulla hanno a che spartire con la pura vita e che anzi si prefigurano come la contraddizione di questa. È la malsana idea di una tecnica che si protegge da se stessa, l'uomo che si difende dall'umano. L'unico ecologismo possibile è l'estinzione di massa.

Il mondo ha quindi un inizio, come ha un inizio la mappa. L'apertura del creato essenzialmente scientifico, del quale oggi siamo gli spettatori, la sua struttura germinale, come abbiamo tentato di mostrare, è di fattura aristotelica. Il filosofo greco ha organizzato lo studio dell'ente – e quindi dell'essere, del mondo – proprio nei modi e nelle increspature tra cui, anche oggi, con le dovute trasformazioni, sedimentazioni, omissioni, ci muoviamo. Noi occidentali pensiamo ancora aristotelicamente. E questa potrebbe essere una possibile risposta a chi ancora ci chieda

perché i filosofi cominciano sempre dal mondo greco. Proprio perché interpretarlo significa interpretare le nostre radici, la nostra provenienza, e quindi anche il nostro destino.

5 Aristotele, *Metaphysica*, IV, 3, 1005 b 34.

Lo Stagirita stesso, aprendo questo spiraglio in cui noi tutti viviamo dentro e che prende il nome di tradizione occidentale, ne riconosce anche i limiti interni che lo avrebbero portato al proprio compimento. Che ne avrebbero attaccato la cristallinità – la solidità e la trasparenza. Subito dopo aver enunciato il principio primo, il filosofo greco fa un passo indietro, ne muta il nome e con esso indiscutibilmente anche il significato e quindi la funzionalità. Spesso, infatti, sfugge alla lettura veloce alla quale siamo abituati la dicitura che appare poco dopo di *bebaiotate archè*, ovvero *eschaten doxan*:⁵ l'ultima e la prima, il principio e la fine, ma pur sempre un'escatologica opinione. L'inizio e la fine di un mondo, che a noi sembra da sempre così e non suscettibile a mutazioni, non del "mondo". Il germe dell'inevitabile spirito nichilista già si trova inscritto nell'origine che abbiamo tracciato; anch'essi nascono insieme. Ciò non poteva certo non passare in rassegna all'attento sguardo di sospetto filosofico proprio di Nietzsche il quale, di questo originario germe, si prefigura come il capovolgimento. Di qui il suggerimento heideggeriano di leggere Nietzsche (l'origine rovesciata) con la stessa serietà e pazienza con cui si legge Aristotele (l'origine germinale). I loro pensieri abitano cioè incompatibilmente lo stesso orizzonte. Ogni posizione negatrice prende le sue misure da ciò che essa nega. Ma il principio di contraddizione non è da sempre in azione, proprio perché, come abbiamo cercato di mostrare, è un creato umano, la fondazione umana di un mondo. C'è qualcosa di primordiale, di precedente questa struttura e la scoperta e il frenetico entusiasmo nel leggere i presocratici nel corso di un secolo come il Novecento ne è la prova lampante, nel secolo della de-strutturazione. Non nel senso di un vuoto esercizio critico-polemico che tende a compiere una trasvalutazione o un dissolvimento senza regole; ma diversamente come il momento in cui la struttura dell'Occidente va in frantumi e riscopre una civiltà non organizzata secondo sostanze e attributi.

Cosa vi era prima della pura cristallinità che mi permette, esattamente nel momento in cui ho un determinato e non la coabitazione del negativo e dello stesso, la potenza sull'ente? Quale necessità impellente ha mosso Aristotele? Quale difficoltà si voleva ovviare impostando la struttura secondo quest'articolazione? Il timore di Aristotele era, innanzitutto, rivolto alla sapienza mitico-tragica. Come a Platone, anche se non con la stessa enfasi, i poeti non erano nelle simpatie dei filosofi. Quale soluzione si dava al disvelarsi del senso e alla sua contraddittorietà? Prima interrogarci sul mito liberiamo il campo da un pregiudizio che, come tale, rende impossibile all'analisi filosofica di iniziare. Il pregiudizio riposa sull'astratta distinzione tra realtà ed immagine, che esse siano cioè da sempre distinte. Questo taglio concettuale non è per nulla un fatto originario, ma piuttosto qualcosa di costruito e successivo. Dobbiamo cioè chiederci se sia legittimo affrontare il problema del mito con le nostre attuali categorie logiche e scientifiche. Se sia una buona operazione ermeneutica quella di valutare un mondo simbolico attraverso gli strumenti di un altro mondo simbolico. Bisogna interrogarci sulla nostra moderna interpretazione del mito nella misura in cui non prevalga nell'interpretazione la contrapposizione – abusiva e sommaria – tra reale e fittizio.

La prima presa di posizione dell'uomo rispetto al mondo è di natura mitica. Spesso interpretato come fantasia ingenua dello psichico primitivo, il fare mitico, non meno della filosofia, intende creare un mondo che sia quanto più possibile congruente al reale. Ma il reale dell'uomo primitivo è l'unione e lo scontro di forze interiori d'ordine sperimentale. In altre parole: la realtà del sogno o la realtà allucinatoria non è per egli ascrivibile ad un grado minore di realtà. Il cristallo nel mito diventa soffio e poi vortice, si contraddice, è in aperta polemica con se stesso; non per questo la soluzione offerta si allontana dal vero (qui, cioè, parola e cosa coincidono nella maniera più assoluta, tantoché esse formano un'unità divina unica ed irripetibile, per ogni ente). Nel mito infatti, come nelle altre forme simboliche, si manifesta l'autodispiegamento del pensiero in virtù del quale sussiste per lo spirito una realtà, un essere determinato e organico. Quando noi diciamo mondo, quando nominiamo gli esseri del mondo, come gli animali o le stelle, parliamo di oggetti che hanno

⁶ C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli Stoici*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 59.

⁷ *Ibidem*

una loro esistenza e consistenza, un loro senso, solo all'interno di queste forme simboliche. Non ha senso chiedersi quali tra questi oggetti sia vero e reale: per il mito le stelle sono certe realtà, per il poeta sono altre cose, per lo scienziato cose ancora diverse. Quando lo scienziato misura le favole mitiche o le favole poetiche a partire da quella che lui crede essere una realtà in sé – anziché diverse funzioni di cristallizzazioni –, non fa altro che sovrapporre del tutto arbitrariamente e dogmaticamente le sue produzioni simboliche – i cristalli con cui opera – ad altre ed eterogenee forme simboliche che hanno uguale diritto all'esistenza. Tuttavia, ci si renderà conto, noi non avremmo né concettualità, né linguaggio, né visione scientifica del mondo senza le fasi del mito e del linguaggio pre-concettuale. Dacché non è il mito ad essere ingenuo; ingenua è proprio la nostra rigida e dogmatica contrapposizione tra una logica del giorno e della veglia e una logica della notte e del sogno, logica della realtà e logica dell'immaginazione. L'esperienza umana è più complessa e rifugge, nella sua profondità, ad ogni assolutistica cristallizzazione logica dell'essente. Qui la voce del simbolo non è fantasia ma concreta ed indispensabile realtà. Il mito nella sua commistione con la tragedia greca, ad esempio, offre una polisemia interna al *logos* che la filosofia post-aristotelica non può ammettere. Un esempio: nella tragedia che prende il nome di *Alceste*, Euripide affronta un problema che nella sua contemporaneità era tutt'altro che evidente, ovvero la morte, il *thauma* originario. Il mito è uno tra i primordiali tentativi di sedare questo dolore. Compito che poi toccherà alla filosofia. Nella narrazione *Alceste* offre la sua vita ad Apollo; poco dopo essere morta viene salvata da Eracle e ritorna a vivere. Un'interpretazione moderna del mito ci porterebbe a dire che esso, nella sua modalità tragica, offre un'impossibilità letteraria, una speranza, senza valore e senza pretese di verità. Cerchiamo invece di calarci in questa preistoria del pensiero, di vivere la scena tragica con occhio greco. Quando Euripide scrive *Alceste*, infatti, non è scontato che, magari grazie all'aiuto divino, si possa ritornare dalla morte, si possa far ritorno dall'Ade. Alceste si sottrae al principio di non contraddizione occupando quel frammento tra la vita e la morte. La soluzione mitica si prefigura dunque secondo un discorso doppio, quel *dissos logos* che già Platone nella *Politeia* temeva e bandiva dalla città, in quanto vedeva insito in esso un pericolo mortifero per la stabilità del rigido fare filosofico. Un discorso doppio che però si comprende solo nell'unitarietà del paradosso che è la vita. Nella parola mitica delle origini, cioè, l'uomo primitivo coglie unità che per noi si sono sciolte e più non sussistono: unità di vita e di morte, negativo e positivo, significato ed espressione, destino individuale e vicende della natura, eventi sociali ed eventi cosmici. Tutta l'operazione aristotelica testé indicata si origina dalla contrapposizione a questo indeterminato offerto dal pensiero tragico: o Alceste è morta o è viva, *tertium non datur*; pena: la disgregazione della struttura da una parte, la conoscenza della piena determinazione dell'essente dall'altra.

La soluzione mitica non è, però, l'unico risultato del pensiero pre-strutturale. La sapienza greca precedente ad Aristotele ha provato a costituire un'interpretazione. In particolar modo prendiamo in considerazione il tentativo offertoci da Eraclito. La profondità del pensiero del filosofo tragico è rintracciabile nel celebre aforisma che così suona: *hen pánta* - tutto è uno, identità completa, pura immanenza dell'unità della – e nella – molteplicità, e non c'è nulla di separato. Unità di veglia e di sogno, di Apollo e di Dioniso. Unità che custodisce in sé la molteplicità e la "guerra", la quale non è di uno solo dei termini ma di entrambi e «non divide se non in quanto unifica, e non unifica se non in quanto divide». ⁶ Ed è proprio nei termini dell'odio eracliteo per le forme che differiscono l'Uno di Eraclito e la struttura aristotelica della sostanza: «la forma separa e arresta e costituisce la "cosa" ciò che invece è in perenne "fluire"». ⁷ Il cristallo tradisce l'essenza delle cose – il divenire. Perciò noi entriamo e non entriamo nello stesso fiume, e insieme siamo e non siamo. La ragione per cui Eraclito dialettizza i contrari e riduce tutto ad uno non è però scientifica, non c'è quella febbre teoretica che emerge in Aristotele la quale tutto mette in secondo piano – la verità *in primis* – per conoscere, per un utile (avere potenza sull'ente); la ragione è, bensì, mistica: essa non riposa sulle forme, anzi ne rifugge, mentre la scienza si ferma su di ognuna, perché dalle forme è nata. Eraclito si mostra, per le rappresentazioni che si attuano nei concetti e nelle forme della ragione, freddo, insensibile e, anzi, quasi ostile. Proprio per questo

motivo Aristotele lo accusa, di fronte al tribunale della ragione, del più grave delitto: di aver peccato, trasgredendolo, contro il principio di non contraddizione.⁸ Dalle forme aristoteliche nasce la scienza la quale, come ormai sappiamo, affonda le sue radici nella ragione; ma quali sono le radici della ragione? Efficace è forse sinonimo di vero? La diatriba, come sappiamo, si chiude a favore di Aristotele; il quale riesce, almeno storicamente, a salvare il determinato attraverso la struttura della sostanza. Il discorso scientifico ha la meglio su quello mistico: da esso sprigiona una maggiore volontà – di potenza. Ma, in qualche modo, esso sta venendo a mancare, insieme a Dio. Gli abitatori del sottosuolo filosofico che indicando la dissolvenza della struttura (la morte di Dio), i tragici, i nemici delle forme (e quindi della Forma) occupano gran parte dello scenario culturale del secolo scorso. Uno su tutti: Friedrich Nietzsche. Se, anche già nella dialettica hegeliana tutto dipende dal concepire ed esprimere il vero non tanto come sostanza ma altrettanto bene come soggetto, quindi in un sistema dove il vero non è se non in quanto divenire sé, ciò è sintomatico del fatto che si incominci a percepire nello Spirito lo sgretolamento delle forme, l'abolizione di ciò che è assolutamente determinato; ebbene solo il pensiero di Nietzsche è stato così acuto da perforarne ogni integrità, da rivoltare qualunque pretesa "idealistica".

Eccoci arrivati al nocciolo del discorso: la verità, ciò che in principio dovrebbe contraddistinguere il fare filosofico e la sua più alta creazione – la verità innegabile, il *principium firmissimum* – non prescinde dagli strumenti, dalle impalcature concettuali che l'uomo ha, storicamente, creato; Nietzsche è il primo ad avvertire questa impossibilità -di conoscere la cosa semplicemente avendo la capacità di nominarla. La verità altro non è che un'invenzione, una definizione delle cose che si dice essere universalmente valida – ma, al contempo, in continuo fluire, in continua mutazione – e vincolante e rispetto ad essa ciò che detta legge è la legislazione del linguaggio. Nietzsche è l'unico a riaprire, sconvolgendolo, quel problema che Platone lasciava aperto in tutta la sua opera – e che raramente, nel corso della tradizione, viene messo in questione. È forse il linguaggio l'espressione adeguata di tutte le realtà? Crediamo di sapere qualcosa delle cose stesse quando parliamo di piante, colori, oceani e foreste, e invece non possediamo altro che sbiadite metafore, mitologie estinte. Le impalcature con cui i filosofi concettualizzano, trascurando l'individuale e il reale, altro non sono che assuefazioni secolari, astrazioni casuali ed illusorie verso le quali l'uomo razionale si cerca un appiglio per non naufragare nel difficile e sofferente cammino dell'intuizione, nella difficile, pesantissima via della creazione. Ciononostante, è possibile pensare ad una cultura positiva. Una cultura che serva la vita, che si renda conto che i suoi unici metodi sono sempre manchevoli e che essi invecchiano e devono essere cambiati. Una cultura è positiva in quanto serve la vita, in quanto l'umano interpreta per vivere (e questo è il suo più profondo modo d'essere) e non vive per interpretare. Ma la cultura distrugge la vita e se stessa se cade nell'eccesso dell'uomo teoretico e finisce con il rendere vero il piacevole, rendere assoluto l'utile.

*Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, di metonimie, di antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state trasposte e adornate poeticamente e retoricamente, e che, dopo un lungo uso, appaiono a un popolo salde, canoniche, vincolanti. Le verità sono illusioni di cui si è dimenticato che sono illusioni, metafore che si sono logorate e hanno perduto la loro presa sensibile, monete che hanno creduto la loro immagine e vengono ora prese in considerazione semplicemente come metallo, non più come monete.*⁹

Dio è morto. Ma la morte di Dio non è altro che la proclamazione della assoluta negazione del fondamento ultimo di ogni valore che voglia proporsi come assoluto, ovvero come contrario al "senso della terra" che è gioco cosmico e infinito processo ermeneutico. La concretezza dell'indicazione nicciana è ben visibile nel panorama mondiale contemporaneo. Farla finita con – questa – verità, cioè: farla finita con la scienza, farla finita con la politica, farla finita con la morale, con la famiglia (quand'ancora s'accompagna ad una metafisica, quando non smettano

⁸ Cfr. Aristotele, *Metaphysica*, 1002 b 25; 1010 a 13; 1012 a 24; 1062 a 32; 1063 b 24.

⁹ F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, Classici del pensiero BUR, Milano 2006, p. 175.

¹⁰ F. Nietzsche, *Frammenti Postumi 1887-1888*, in *Opere*, Vol VIII, t. II, Milano 1971, pp. 13-14.

¹¹ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Piccola Biblioteca Adelphi, da *Opere*, Vol. IV, t. II, Milano, 1979, p. 27.

¹² Ivi, p. 29.

¹³ Ivi, p. 31-32.

di fungere come istituzioni *sostanziali*, vere in sé). Decostruire e trasformare, non più affidandosi al caso, agli organi ancora legati alla struttura che non c'è più, al cristallo che, compendosi, è andato in frantumi. Con ciò non si vuole dire che Nietzsche se la cavi a buon mercato e getti alle ortiche tutte queste consolidate e sbiadite forme di *volontà di potenza*; diversamente ci invita a ripensarle nel profondo riuscendo a capire fino a che punto esse possono essere utili, oppure, nel loro vacillare, solamente causare danni. La fine della verità nella scienza non significa che ognuno dica la sua, che si smetta di riconoscere una verità sociale, una verità tecnico-scientifica. Che ognuno decida se acconsentire alla vaccinazione del proprio figlio. Ma così si presenta *de facto* (non si dice, appositamente, *de iure*) nel panorama contemporaneo ancora legato alla metafisica, alla sostanza, al cristallo. La fine della verità nella politica non significa che ognuno dica la sua, che ognuno pensi di essere nel giusto, nonostante le innumerevoli prove del contrario. Farla finita con tale modo di intendere la verità non è certo semplice ma, se l'argomentazione che qui stiamo offrendo è solida, è necessario. Rimanere relegati ad essa sarebbe ben più catastrofico, come i prodromi sembrerebbero annunciare.

Come pensare invece una filosofia che faccia a meno del suo motore essenziale, delle categorie consolidate della tradizione? «Che non ci sia una verità, che non ci sia una costituzione assoluta delle cose, una cosa in sé; – ciò stesso è un nichilismo, è anzi il nichilismo estremo». ¹⁰ Ogni costruzione linguistico-scientifica non può essere fondata in sé, non può corrispondere ad una sostanza.

Dietro ai fenomeni non c'è nulla. È proprio nel libro più significativo dell'*Aufklärung* nicciano, *Umano troppo Umano*, che si ribadisce quasi ironicamente: «forse riconosceremo allora che la cosa in sé è degna di un'omerica risata: che essa sembrò tanto, anzi, tutto, e in realtà è vuota, cioè vuota di significato». ¹¹ Non solo. Poco più avanti, infatti, il pensiero viene reso più radicale e si arriva a dire che gli stessi fenomeni, le cose e gli eventi di ogni giorno a cui ci riferiamo come a qualcosa di determinato, di cristallino, non sono che illusioni sorte «in base all'errore già in origine dominante che ci siano più cose uguali (ma in realtà non c'è niente di uguale) o che perlomeno ci siano cose (ma non ci sono "cose")». ¹²

Questa dunque, la traccia che, attraverso la figura del cristallo, segna il tramonto di un grande e perverso destino. Ma in ogni tramonto è iscritto anche un superamento, un nuovo sole. Possono il nichilismo, il risentimento, la cattiva coscienza rifondare alcunché, senza che vengano superati?

Ci siamo domandati, in apertura: c'è un modo in cui la cultura, la cui necessaria de-sostanzializzazione abbiamo ora cercato di tracciare un'interpretazione, può positivamente servire la vita? Ci sono due possibili risposte a questi interrogativi. O "non c'è alcun senso" oppure è necessario per la filosofia scoprire una nuova logica e un nuovo rapporto con il reale – logica e realtà ormai senza sostanza. Cosa vieta alla civiltà, alla filosofia, questo mutamento? La cultura moderna è come l'adulto ordinato, civile, ossessivamente rigoroso nell'ossequiare le tradizioni consolidate, le quali tanto lo hanno aiutato a sopravvivere, ma che ora causano soltanto scompensi, che non permette perciò al bambino di scambiare lucciole per lanterne, di creare un nuovo complesso di forze, di concatenazioni – prendendo ciò che ha a disposizione, ma modificandone la prospettiva. Inserire ordinatamente nuovo materiale in schemi vecchi, *rendere uguale il nuovo* – così ammonisce l'apoforisma nicciano che abbiamo riportato in apertura. Cosa comporta l'estinguersi delle credenze metafisiche (così come si sono sviluppate in Occidente, cioè legate alla logica e alla sostanza)? «Un essenziale svantaggio, che consiste nel fatto che l'individuo tiene troppo strettamente conto della sua breve vita e non accoglie gli impulsi più forti a costruire istituzioni durevoli, progettate per secoli; vuole essere egli stesso a cogliere il frutto dell'albero che pianta, e perciò non ama più piantare quegli alberi che richiedono una cura regolare e secolare e che sono destinati a far ombra a lunghe teorie di generazioni». ¹³ Non il compito o l'obiettivo, ma la scarica elettrica che rianimi la filosofia, un inizio tra gli inizi potrebbe configurarsi secondo questo ammonimento nicciano: che ci si renda conto di abitare qualcosa che è più grande di noi, che ci si renda conto, al contempo, di essere dentro un infinito processo, un perverso processo *umano*. Che, quindi, dopo la mutazione che ha portato al suicidio del cristallo (dalla filosofia, nella filosofia) si inizi a costruire.

IL RUOLO DEL CRISTALLO NELL'ESTETICA ARCHITETTONICA

Dal Crystal Palace a Hudson Yards

EVELINA LISSONI

Nell'Ottocento Londra divenne il polo mondiale della politica, della finanza e del commercio, ma – come testimonia Charles Dickens nei suoi romanzi – nonostante questa posizione di prestigio la maggior parte dei suoi abitanti viveva in condizioni di indigenza. Abitazioni sovraffollate, epidemie e inquinamento rendevano la città un luogo di decadenza e miseria. È proprio grazie allo sfruttamento delle classi più povere che un gran numero di innovazioni venne alla luce. Nella capitale del Regno Unito il miglioramento tecnologico poggiava sulle spalle degli operai, senza che questi potessero giovarne. Nel 1850, cavalcando l'onda del progresso, l'ingegnere William Cubitt cominciò la costruzione, nel bel mezzo di Hyde Park, del *Crystal Palace*, un'enorme costruzione in stile vittoriano che avrebbe ospitato, nel 1851, la prima Esposizione Universale.

Il progetto di Joseph Paxton prevedeva che l'edificio fosse costruito interamente in vetro e acciaio, una scelta che lo rese un vero e proprio *unicum* architettonico per l'epoca. In una giungla urbana di mattoni, il *Crystal Palace* risplendeva come un diamante. Era uno dei primi esempi dell'estetica dell'architettura del ferro: i materiali scelti da Paxton trasmettevano eleganza e leggerezza, assottigliando il confine tra spazio interno ed esterno e trascendendo la pesantezza della pietra e dell'argilla che caratterizzava il panorama architettonico londinese. L'enorme scrigno di cristallo era il contenitore perfetto per la prima EXPO: una costruzione d'avanguardia come teatro d'esposizione delle più recenti innovazioni.

Il Palazzo di Cristallo di Londra fu il primo gradino della scalata dell'uomo verso il cielo, una dichiarazione di guerra alla forza di gravità e ai limiti che essa sembrava imporre agli architetti.

Solo quattro anni dopo, nel 1855, i francesi realizzarono il *Palais de l'Industrie*, edificio che pose le basi per la realizzazione della Tour Eiffel nel 1889. Ma il vero trionfo della progettistica in acciaio e vetro si ebbe negli Stati Uniti alla fine del XIX secolo, quando nella città di Chicago l'ingegnere William Le Baron Jenney e gli architetti Daniel Hudson Burnham e Louis Henry Sullivan costruirono i primissimi grattacieli su richiesta di imprenditori e finanzieri interessati a massimizzare l'uso dello spazio nei centri urbani delle metropoli. Negli anni successivi grazie alle nuove tecnologie sorsero a Manhattan edifici alti centinaia di metri che contavano anche più di 100 piani (tra questi vi erano l'Empire State Building e le Torri del World Trade Center).

Nella sua opera *Modern Architecture* (1929) l'architetto e urbanista Bruno Taut chiarì i principi fondamentali di quello che era stato definito *Movimento Moderno*. L'architettura della modernità prevedeva che l'esigenza prima di ogni genere di edificio fosse il raggiungimento della migliore utilità possibile, alla quale i materiali e il sistema costruttivo dovevano essere subordinati; inoltre, l'estetica delle costruzioni moderne avrebbe dovuto essere fondata sulla funzionalità, ovvero sul rapporto tra edificio e scopo. All'interno di questo movimento si inquadrano l'architettura razionale, che si rivolge alla ragione dello spettatore comunicando purezza, sapere e conoscenza, l'architettura funzionale, la quale doveva incarnare gli ideali di funzionalità a dispetto delle valutazioni del gusto e, infine, l'architettura internazionale, in cui – secondo la definizione dell'architetto Walter Gropius

- è chiaramente percepibile l'oggettivazione di ciò che è personale e nazionale sulla base di una moderna impronta unitaria condizionata dai traffici mondiali e dalla tecnica mondiale.

¹ G. Dorfles, *La mia America*, Skira, Milano 2018, pp.130-131.

Nell'opera *Dialettica dell'illuminismo* (1944) i filosofi Max Horkheimer e Theodor Adorno individuarono nell'«elogio del ritmo dell'acciaio» incarnato dall'architettura moderna la rappresentazione dell'identità capitalistica che omologa città e culture sotto l'imprimatur della civiltà di massa; il nitore del cristallo, lo sviluppo verso l'alto, la dematerializzazione della forma e la razionalità tecnica unificano in un esperanto architettonico le città statunitensi e le città europee. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta numerosi articoli su riviste specializzate individuavano nel grattacielo in vetro il simbolo del progresso per eccellenza.

In quegli anni il filosofo Gillo Dorfles, in viaggio a New York, scrisse: «I grattacieli di cristallo - che stanno per rimpiazzare i tanto più pittoreschi e patetici, anche se stilisticamente ibridi, grattacieli assiro-babilonesi - non sono che costruzioni transeunti la cui vera molla creatrice è data dalla loro funzionalità economica». ¹ Il cristallo che riveste le imponenti costruzioni ormai ubiquo nei distretti produttivi delle grandi metropoli diviene così la celebrazione di una società asservita alle leggi del capitalismo: da un lato la sua trasparenza permette che dall'esterno siano visibili gli uffici in cui gli impiegati si accendono senza sosta tra scrivanie e scaffali, e dall'altro la sua riflettività consente ai grattacieli circostanti di rispecchiarsi narcisisticamente reiterando la propria immagine. Tutti i passanti sono invitati ad ammirare lo spettacolo della produttività che si svolge al di là delle vetrate dei colossi architettonici di Manhattan, Midtown e Brooklyn, restando ammaliati dall'incantesimo che li porterà a maturare l'aspirazione a fare tutto il possibile per tentare l'ascesa al cielo in uno di essi e divenire così parte integrante del motore propulsivo della contemporaneità. A partire dalla sua entrata sulla scena architettonica nel 1851 con il Crystal Palace fino alla sua ennesima celebrazione nella nuovissima area di Hudson Yards a New York, il cristallo è stato l'emblema di un'umanità che sfida il peso della materia rivolgendo il suo sguardo verso l'alto, animata dall'irrefrenabile desiderio di recidere il legame con la terra e raggiungere con le proprie forze un laico *regno dei cieli*.

ARTE E VERITÀ: PROVE DI CRISTALLIZZAZIONE

SIMONE RAVIOLA

*Tutto taceva, deserto e silenzioso,
e per la prima volta Dio era solo.
Allora creò l'aurora, che pena
sentì per il suo tormento.
Trasse dalla penombra
un risonante gioco di colori,
e quel che un tempo si era separato
poteva nuovamente amarsi.*

J. W. GOETHE

Giriamo per un museo, osserviamo quadri che non comprendiamo, balbettiamo sentenze su autori e periodi che abbiamo attraversato solo in qualche serie tv storica. Arte sì, arte no; la moderna non la comprendo, e mi piace; la contemporanea non è nemmeno arte... Parliamo di fine dell'arte come fossimo il filosofo della nottola... e poco dopo, ci ritroviamo al bar. Ordiniamo un pastis o un negroni, e già ci siamo lasciati alle spalle i capolavori del D'Orsay o degli Uffizi. Ma qualcuno l'ha capito che cosa effettivamente l'arte sia? Ogni volta che parliamo d'arte lo facciamo per sentito dire. Una statua di Fidia lo è, una statua di Dante in una piazza qualsiasi d'Italia non lo è. E via nella trottola dei luoghi comuni ci perdiamo e finiamo, di nuovo, al bar all'angolo. Secondo giro. La carta non si beve però, e qui un drink non lo possiamo servire. Proviamo allora a fare in modo che più tardi, usciti barcollanti dall'ennesimo localaccio di periferia, incontrando un pittore di strada saremo, almeno alla lontana, capaci di gridare: sì! Tu sei un artista, oppure no, tu non sei altro che un pittore di infima categoria.

Nel parere di chi scrive sono almeno due i poli attorno a cui deve ruotare una definizione pseudo rigorosa dell'opera d'arte. Sembra infatti necessario prima di tutto interrogarsi su ciò che a tutti appare il fulcro dell'atmosfera artistica: l'opera d'arte. Sappiamo bene che, oggi, i musei, il mercato, gli artisti e via discorrendo, costituiscono una parte sempre più cospicua della dimensione "arte" (ammesso che questa complessità di attori sociali coinvolti non sia un aspetto a sua volta costitutivo dell'arte almeno a partire dal fenomeno storico del mecenatismo). Ma, nonostante ciò, se c'è un fulcro attorno al quale questi elementi sembrano dover assemblarsi è l'opera. Quali sono dunque i due "momenti" che ne costituiscono l'essenza? In una battuta: l'opera d'arte è creata, ed è formata in modo da essere, una volta definita, luogo di apertura o di "rifrazione".

Qual è la prima fondamentale caratteristica dell'opera d'arte? Con una ridondanza potremmo affermare che sia la sua artisticità, o meglio, il suo essere creata. Se facciamo un salto all'origine della filosofia, nella Grecia classica, vediamo come l'arte (*téchne*) è concepita per lo più in opposizione alla natura (*physis*) in quanto la prima ha la sua *archè* al di fuori di sé, mentre la seconda la possiede nel suo profondo (la *physis* è propriamente ciò che si dischiude da sé). Il concetto di arte andrebbe ad indicare il campo dei manufatti creati esteriormente, incapaci di diventare quello che sono tramite un principio a loro interno. Tale distinzione è prettamente metafisica, non inerisce per nulla all'estetica in quanto studio dell'ar-

te fondato sulla percezione. Non riferendosi perciò alla sensazione come tappa fondamentale dell'esperienza del bello che appare nell'opera, questa distinzione appena nominata ci consente di pensare il campo tecnico in opposizione a quello naturale, senza però riuscire bene a distinguere il mondo dell'arte e quello dell'artigianato, tanto è che i greci non avevano che una parola per dire l'artista e l'artigiano. Questa problematica distinzione è frutto di un pensiero tipicamente greco, il fatto che si giudicava l'arte a partire dal prodotto e non dal processo: «[nell'antica Grecia] L'artista, come ogni altro artigiano, è classificato tra i tecnitai, cioè fra coloro che praticando una tecnica, producono cose. La sua attività non è mai presa in conto come tale, ma è sempre e soltanto considerata dal punto di vista dell'opera prodotta». ¹ In questo breve riepilogo di Giorgio Agamben fissiamo due concetti fondamentali: l'arte non si pensa a partire dal processo che ne compie l'opera ma dall'opera stessa; quindi, inevitabilmente, l'opera d'arte è molto più vicina ad un manufatto qualsiasi che ad un prodotto della natura. In fondo, sembra che non sia così necessario indagare il processo di produzione dell'opera d'arte, la sua essenza si trova nella sua forma, nel suo generico essere "bello", in una sua posa ben caratterizzata. La bellezza, pensata un po' confusamente come ciò che piace (ai critici, ai posteri, alla storia), sarebbe la condizione grazie alla quale si potrebbe distinguere immediatamente arte e artigianato. In primo luogo, è utile dire che, interrogati, non saremmo nemmeno capaci di indicare con precisione dove risieda la bellezza di un'opera. Nella sua armonia? Nella sua perfezione della combinazione cromatica e plastica? Qui, in questo luogo, vogliamo proporre un sentiero differente del pensiero. La forma, la generica bellezza, non fa altro che indicarci una ragione più profonda della sua stessa esistenza. Ciò verso cui fa segno una forma ben formata è il gesto di creazione che l'ha portata ad essere, che ne costituisce il passato cronologico e la condizione di possibilità ontologica. Non è possibile così fare veramente esperienza di un'opera senza attraversarne la venuta alla luce in tutta la sua complessità, storia e forza. Non solo ciò è fondamentale per distinguere ciò che è prodotto dall'uomo da ciò che è prodotto dalla natura, distinzione che non sembra destare troppi problemi ² e che già Aristotele aveva perfettamente colto nei passi su richiamati, ma anche e soprattutto per riuscire a distinguere un semplice manufatto da un'opera di Leonardo. Si badi: non la forma, ma la formazione dobbiamo intendere appieno. Cerchiamo dunque di capire bene in primo luogo come funzioni l'atto creativo.

A questo punto dobbiamo prendere in mano il cristallo per saggiarne la storia, come il cristallo è diventato quello che è? Gilbert Simondon, un filosofo della tecnica francese, in un libro capitale per la comprensione del rapporto tra viventi e i loro ambienti instaurato dalla tecnica (*latu sensu*), introduce declinandolo filosoficamente il concetto di trasduzione:

*intendiamo per trasduzione un'operazione, fisica, biologica, mentale e sociale, per mezzo della quale un'attività si propaga progressivamente all'interno di un certo settore, fondando tale propagazione su di una strutturazione, operata da un luogo all'altro del settore stesso: ciascuna regione strutturata occorre alla regione successiva quale principio di costituzione, così che una modificazione si sviluppa progressivamente e contestualmente a questa operazione strutturante.*³

La trasduzione è più paradigmatica che effettiva, essa serve in un primo momento come schema utile a dipingere come ed in che modo il vivente, come il cristallo o un prodotto tecnico, si formino. La trasduzione opera come messa in comunicazione di due piani differenti che essa stessa va a creare: l'individuo e il suo ambiente, oppure che per noi è lo stesso, l'artista e il suo milieu. Simondon continua nel seguito del ragionamento a fornire possibili campi di utilizzazione del concetto di trasduzione, tra cui quello dell'invenzione: «Nell'ambito del sapere, essa specifica l'effettivo andamento dell'invenzione, che non è né induttiva né deduttiva, quanto, piuttosto, trasduttiva, ovvero corrisponderebbe al reperimento di dimensioni in base alle quali può essere definita una problematica». ⁴ La trasduzione non è così solo qualcosa che concerne solamente al dominio della natura (o del vivente), quanto anche a quello del pensiero (analogico più che logico) e, aggiungiamo noi,

¹ G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 13.

² Ammesso che sia questa la distinzione fondamentale del nostro tempo. È possibile infatti pensare l'arte nel senso di una "artisticità" (o formatività) come il luogo in cui cultura e natura, *téchne* e *physis* si aprono sul loro fondamento. Si confronti a tale proposito: P. A. Porceddu Cilione, *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

³ G. Simondon, *L'individuazione. Alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, a cura di G. Carrozzini, Vol.1, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 45.

⁴ Ivi, p. 46.

⁵ G. Agamben, *Creazione e anarchia*, cit., p. 41.

⁶ G. Simondon, *L'individuazione*, cit., p. 45.

⁷ I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di Alfredo Gargiulo, Laterza, Bari 2018, p. 375.

⁸ G. Figal, *Il manifestarsi dell'arte. Estetica come fenomenologia*, a cura di A. Cimino, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 89.

all'arte. La trasduzione è paradigmaticamente onnipervasiva, capace di spiegare tanto la produzione tecnologica, quanto quella psichica e sociale. Se, come crediamo, l'arte è compresa nell'ambito del sapere di cui sopra, possiamo affermare, con Giorgio Agamben nel suo commento esplicito al lavoro di Simondon, che la struttura comunicante della trasduzione in relazione all'atto creativo si caratterizza come segue: «è possibile pensare, in questa prospettiva, l'atto di creazione come una complicata dialettica fra un elemento impersonale che precede e scavalca il soggetto individuale, e un elemento personale che ostinatamente gli resiste». ⁵ L'atto di creazione sarebbe quindi un'operazione di comunicazione e di informazione su campi differenti, la cui messa in relazione e formazione produrrebbe quell'armonia capace di suscitare in noi un moto appassionato: il godimento estetico. In questo specifico senso, il cristallo è paradigma della trasduzione come operazione o come creazione processuale: «Un cristallo che, a partire da un germe minuscolo, s'ingrandisce e si sviluppa secondo tutte le direzioni all'interno della sua acqua madre fornisce l'immagine più semplice dell'operazione trasduttiva». ⁶ Il cristallo possiede, dal punto di vista chimico-fisico, alcune caratteristiche che impediscono di pensarlo facilmente in un'ottica dicotomica nello stile dell'ilomorfismo. Esso, a partire da un'informazione minima, è capace di solidificare l'acqua madre formando ciò che poi verrà chiamato cristallo. Questa solidificazione avviene per comunicazione "al limite" tra ciò che è già dato (passato, cristallizzato) e ciò che è da darsi (futuro, acqua madre da cristallizzarsi). L'operazione cristallina contiene al suo limite, e non in una sorta di forma originaria, il suo senso. Non c'è alcuna teleologia nella cristallizzazione. Seguendo questa analogia tra cristallo e operazione del pensiero: l'artigiano produce ciò che deve produrre, l'artista è colui che si fa spazio per un divenire specifico e concreto della possibilità. Il cristallo, in linea teorica, può cristallizzarsi in modi completamente differenti: non è destinato. Una volta completato il processo di formazione ciò che appare indica però un qualcosa di differente. Il cristallo si presenta come se non fosse potuto essere altrimenti, come la sua operazione "sapesse" di dover essere in tal maniera. Per certi versi il gioco artistico è proprio questo: trasformare la possibilità assoluta in una necessità altrettanto assoluta. In questi termini la creazione, in quanto "operazione", e il cristallo, in quanto limite, conducono una emersione aconcettuale eppure schematica, che lungi dall'essere cieca si dà forma nel suo formarsi; ma che d'altra parte, una volta compiuta, si presenta come l'unica soluzione possibile in tutti i luoghi e tempi possibili. Tramite questa trasformazione della possibilità in necessità è maggiormente comprensibile perché l'arte sia di molto più simile alla natura che all'artigianato. Torniamo alla nostra pietra. Il cristallo, esempio della natura, paradigma dell'arte, ci dà infatti la cifra di questa ricomposizione dello spazio artistico verso una sua originaria naturalità. Tanto è che il cristallo viene impiegato da Immanuel Kant per chiarire il concetto di «libera formazione» naturale:

Io intendo per libera formazione della natura quella per cui, evaporando o sparendo una parte di un fluido in un liquido in riposo (talvolta il semplice calorico), ciò che resta prende solidificarsi una determinata figura o struttura [...] La formazione avviene allora per precipitato, vale a dire con una solidificazione istantanea, non con un passaggio progressivo dallo stato liquido a quello solido, ma come d'un colpo, il quale passaggio si chiama cristallizzazione.⁷

La natura, nelle sue forme più pure, sarebbe frutto di un'azione «libera». In primo luogo, secondo le parole kantiane, la cristallizzazione sarebbe un processo libero, in qualche modo slegato da una logica ferrea e destinataria. Esiste una legge nel cristallo, ma vi è interna, vi si dà solo in quanto cristallo empirico. Ma sappiamo bene che così è anche l'artista. Maestro di possibilità non deve creare per l'uso, ma piuttosto per sospenderlo, e ciò gli permette di operare liberamente. L'artista, come il cristallo, è libero. Il principio che ne regola il movimento non si dà a priori come nell'artigiano, il quale deve costruire obbligatoriamente questa sedia, piuttosto che quell'automobile. Il principio (nel duplice senso di ciò che "origina", ovvero in qualche modo porta alla vista, e di ciò che regna) viene costituito empi-

ricamente, ogni volta di nuovo, e ogni volta (almeno potenzialmente) differentemente. E in effetti, «il Bello», che ritroviamo ora verso la conclusione della nostra prima tappa riflessiva, «è riconoscibile non dall'ideale, bensì dalla sua libertà, dal fatto che qualcosa si sottrae alla regolamentazione, dato che è ciò che è sempre e solo "per sé", incomparabile rispetto ad altro». ⁸ È evidente che ciò è dato dalla mancanza di fine o scopo, in quanto la forma finale non si dà che nel compimento e mai all'inizio, nel seme o nell'informazione primaria. Come ormai hanno scritto in molti, è probabilmente deleterio pensare alla creazione come una materializzazione progressiva di una forma già da sempre impiantata nel cranio dell'artista. L'operazione creativa è piuttosto l'esposizione anarchica della possibilità in una forma e in una luce assolutamente necessarie. È in modo definitivo la teleologia che c'è mancandosi, nella natura così come nell'arte:

così, senza togliere nulla al principio teleologico del nostro giudizio dell'organizzazione, si può ben pensare che la bellezza dei fiori, del piumaggio degli uccelli, delle conchiglie, per la forma come per il colore, possa essere attribuita alla natura e al suo potere di produrre liberamente, senz'alcun scopo particolare, secondo leggi chimiche, mediante l'accumulamento della materia necessaria all'organizzazione, certe forme che presentano una finalità estetica. ⁹

Abbiamo qui toccato un nodo fondamentale della nostra riflessione: l'arte, l'opera d'arte, non serve. Non c'è fine che tenga: l'opera d'arte ha una ragione a sé immanente che la coinvolge totalmente nella sua formatività. La forma, la "bella" forma, non fa altro che indicare la potenza di questo processo creativo, ne rappresenta la sospensione e la cristallizzazione eterna. In una prima, approssimata, conclusione si deve sottolineare la natura espositiva e di sospensione dell'opera d'arte. L'opera d'arte "bella" sospende la finalità, il gesto effettuato nella visualizzazione di un preciso scopo, per esporre la creatività priva di fondamento. Si tratta, con le parole di altri, di una finalità senza fine, espressione un po' macchinosa ma felice perché apre all'ambiguità dell'opera. Visualizzata come se essa fosse il compimento di un fine, essa rifiuta categoricamente di avere alla radice alcuna intenzionalità o necessità. Nel gioco d'esposizione e di sospensione della finalità, emerge la mancanza di un fondamento nell'ordine con cui si presenta l'opera compiuta. Riassumendo: «L'esperienza di ciò che è coerente, che è un possibile senza fondamento, è l'esperienza del bello». ¹⁰ L'opera d'arte è coerente, ciò si presenta come necessaria e finalistica, e al medesimo tempo, si dà come l'esposizione di una possibilità assoluta priva di alcun presupposto. Non si può rendere conto della bellezza nell'opera d'arte se non la pensiamo sempre e continuamente insieme alla sua storia, la sua potenza consisten anche (o forse soprattutto) nel fatto che ci rende "partecipi" del processo creativo e del suo rapporto con la possibilità. Come nella poesia c'è in gioco il linguaggio, la possibilità del dire in quanto tale; nell'architettura si fa questione dell'abitare; così nella produzione artistica risiede la verità della possibilità della creazione, la creazione *tout-court*. ¹¹

Il pittore di strada che abbiamo incrociato poco fa comincia a prendere una forma ben definita: è un cialtrone. Probabilmente, a voler essere malfidenti, nemmeno dipinge lui i quadri che espone ai turisti abbioccati dalla continua litania della guida, che con voce stridula richiama gli stanchi arti dei visitatori verso i monumenti che occupano lo spazio tra la stazione d'arrivo e l'hotel d'alloggio. Il paesaggio è devastato. Noi, fedeli allo spirito annichilente che ci pertiene già da quel dì funesto, continuiamo imperterriti la nostra opera di analisi. Mezzi ubriachi, siamo ancora alla ricerca del *pénultième*. Il barbuto pennellante tutto sommato ci è simpatico, siamo della stessa razza, e così lo portiamo con noi al bar e, tra un bicchiere e l'altro, proviamo a mostrargli in definitiva che lui artista non è. La differenza tra arte e cialtroneria, a nostro dire, si può situare infatti anche in un'altra caratteristica dell'opera d'arte: in un manufatto qualsiasi la strumentalità è intrinseca – invisibile – allo strumento stesso, nell'opera essa viene illuminata, toccata e posta nell'aperto della rifrazione. In primo luogo, il vaso serve, il quadro no. Certo. Ma di più: anche il quadro potrebbe essere servo, non dell'uomo però ma di qualcosa di più

⁹ I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 379.

¹⁰ G. Figal, *Il manifestarsi dell'arte*, cit., p. 85.

¹¹ Che forse è ciò che tocca più da vicino la nozione di possibilità, astratta da qualsivoglia campo di applicazione: fisico, linguistico, biologico, matematico. Ma non solo: non sono forse la poesia, l'architettura ma anche la biologia, la fisica, etc forme dell'arte? Non c'è forse un movimento creativo che "interloquisce" con la possibilità alla radice di tutte le forme del pensiero dell'uomo?

¹² M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014.

¹³ Ivi, p. 51.

¹⁴ Ivi, p. 67.

¹⁵ Ivi, p. 73.

¹⁶ Ivi, p. 77.

“alto”. Potrebbe essere un servo molto atipico. Proviamo a capire. Prendiamo un altro esempio ancora, e cerchiamo di inoltrarci nella questione anche attraverso il fondamentale aiuto del massimo filosofo del Novecento, Martin Heidegger. Quando indossiamo delle scarpe, la strumentalità sparisce nella fiducia, nell'affidabilità dell'oggetto. Le scarpe non sono più strumento né quasi protesi, esse funzionano meglio quanto meno ci (mi) sono. Ciò che trasforma delle scarpe o un vestito in un'opera d'arte è al contrario la sospensione dell'utilizzo e la sua esposizione cristallizzata, fermata nel tempo e nello spazio. Un abito di moda, per esempio, lo sappiamo, non si usa. Esso sta a lì per illuminare l'uso del vestito nel nostro tempo. La moda pensa il vestire nel nostro tempo, lo mette a distanza, rende il vestire stesso oggetto della propria contemplazione. La differenza tra la scarpa comoda da corsa e la scarpa lucente di una sfilata è abissale per questa “semplice” ragione qui. Lo diciamo ovunque: i vestiti che osserviamo nei vari carpet milanesi non sono da indossare *quotidie*. Similmente, in un'opera come potrebbe essere un quadro, si sospende l'utilizzo (che è la profonda essenza di ogni manufatto). Cosa succede infatti in un'opera d'arte che raffigura le stesse scarpe? Le scarpe svelano la loro essenza: «Nella vicinanza dell'opera, siamo stati improvvisamente altrove, in un luogo diverso da quello in cui stiamo di solito e che ci è abituale. L'opera d'arte ci ha fatto sapere che cosa è lo strumento in verità». ¹² In questo senso la moda è il tentativo di toccare l'uso della scarpa attraverso la scarpa stessa, e non attraverso la sua raffigurazione. È possibile pensare alla genesi dell'opera d'arte (anche) in questo senso. Un oggetto d'uso viene messo a distanza, impedito all'utilizzo compare come oggetto, chiuso nella sua aura, che fa attrito ad ogni tentativo di appropriazione. Incapace di usarlo, a forza e con sforzo comincio a goderne l'esperienza percettiva in quanto tale. L'oggetto che non viene dissolto nel mero superamento dell'utilizzo mi resiste e resistendomi permette una fruizione estetica, dove la sensazione si assorbe nella percezione in un circolo virtuoso. Nello stesso tempo questo oggetto rimane un oggetto specifico, una sedia o appunto una scarpa, e questo suo esser tale mi dà il senso e la misura di quelle scarpe e di quelle sedie che invece quotidianamente dimentico utilizzandole. Leggiamo poco dopo: «è solo mediante l'opera e soltanto nell'opera che fa propriamente la sua comparso la strumentità dello strumento». ¹³

L'opera d'arte svela che cosa sia in realtà, nella sua essenza, l'oggetto così rappresentato. Qual è l'essenza delle scarpe? Il camminare, la servibilità in vista dello spostamento, etc. Questa verità non si configura però come corrispondenza con un oggetto che starebbe là nel reale, pronto ad essere imitato o copiato. La corrispondenza è invece da attuarsi con l'essenza di quell'oggetto. Allora come dobbiamo pensare la verità che accade nell'opera d'arte? Un suggerimento lo offre proprio Heidegger attraverso l'esempio di un tempio greco: «Standosene lì, l'opera-tempio apre inauguralmente un mondo, e a un tempo ripone il mondo sulla terra, la quale solo allora emerge come il fondo e il suolo *natio*». ¹⁴ L'opera d'arte apre e chiude allo stesso tempo. Essa stabilisce delle linee attraverso cui si dà un campo di problematicità, nel quale luce e buio si avvicinano e si combattono. Il campo così creato dall'opera non incontra dei limiti che gli vengono attribuiti dall'esterno, ma è solo tramite la sua venuta alla luce che si può dare anche un limite che faccia segno verso il baratro da cui (e verso cui) si procede. Il mondo si apre con la terra. Ma che cos'è il mondo? «Mondo è il sempre inoggettuale, il sempre non-ostante al quale sottostiamo finché le rotte di nascita e morte, benedizione e anatema, ci mantengono deradicati ed estatici nell'Essere». ¹⁵ Il mondo è la luce. Il mondo è ciò che l'animale non ha, essendo sempre aderente ai suoi stimoli. L'animale non si apre mai verso, eppure a distanza, dagli oggetti come invece fa l'uomo. Nel rapporto con ogni oggetto, già per il fatto che ci sto a distanza, io sono aperto all'assenza e alla differenza. Questo rapporto di apertura è originario, è già dato, è ciò che mi sta alle spalle e che posso solo cercare di dipingere, mostrare. È difficile stabilire che cosa sia questo non-ostante in cui ci troviamo gettati, esso certamente però si articola nei luoghi propri dell'uomo: parlare, abitare, creare. Ma cosa dire riguardo la terra? «La terra è l'infaticabile-instancabile assolutamente incoercibile». ¹⁶ La terra è l'oscurità. La terra è ciò in cui si dà il riposo dell'opera, l'avvenire e il passato che gli sono presenti. La terra è il limite interno al mondo, ciò che permette al mondo di venire fuori e illuminare, in quanto ne è la sua ombra. La terra è la pietra inaccessibile, ciò che letteralmente fa muro contro ogni nostra

appropriazione (Heidegger si riferisce esplicitamente alla appropriazione calcante tecnico-scientifica, ma è forse da ogni appropriazione che non sia anche un lasciar uscire che il pensiero si deve guardare). Essa si può dare solo come ciò che è chiusa nell'aperto, e infatti è chiamata dalla luce. Mondo e terra si chiamano e si rafforzano nel loro confronto tête-à-tête. Per questo le opere d'arte sono eventi eccezionali, luoghi purissimi della verità: «in esse è posta in opera la contesa originaria della verità di celatezza e disvelatezza, in un modo tale che radura e celamento, apertura e chiusura divergono». ¹⁷

L'opera d'arte, fa emergere la contesa mondo-terra, ma, e questa è la nostra domanda decisiva, «in che misura la verità accade nella contenzione della contesa tra mondo e terra?». ¹⁸ Ora, questa domanda ci apre verso la Questione massima della filosofia. Non ci sembra il caso di approfondirla come meriterebbe, per non risultare approssimativi. Ma un cenno lo dobbiamo, ai lettori come al vecchio, nostro interlocutore, che ormai ha superato il terzo custozza e la quarta sigaretta. Ricapitoliamo per un momento il nostro percorso: abbiamo in primo luogo accostato il cristallo in *fieri* alla costruzione dell'opera d'arte attraverso il concetto di trasduzione e libera formazione. In un secondo momento abbiamo capito in che senso nell'opera d'arte l'oggetto viene pensato e illuminato di una luce diversa, come l'oggetto superato non nell'uso ma nella contemplazione a distanza divenga opera. Questa apertura dell'opera d'arte si dà in due momenti contemporanei, via luce e via ombra, via mondo e via terra. Vorremo in ultimo cercare di declinare questo ultimo aspetto da noi notato, per rendere onore a un altro punto di forza del "paradigma cristallo". Il cristallo ha un rapporto tutto suo con la luce. Esso la rifrange, internamente come esternamente. Utilizzando un prisma costruito attraverso il reticolo cristallino possiamo arrivare perfino a costruire arcobaleni attraverso l'uso della luce solare. Il cristallo può essere di differenti colori e, a seconda della materia che lo costituisce, può cambiare anche la sua capacità di assorbire o meno la luce. Possiamo usare il cristallo per modulare una luce, in modo da declinarla verso certi chiaro-oscuro piuttosto che verso una tonalità cromatica. La verità, ci dice Heidegger, si dà nell'apertura di uno spazio di visibilità. Questo spazio è problematico: in primo luogo esso non è sgombro, possiede sempre un margine di asprezza inconoscibile; in secondo luogo questa asprezza non vi risiede come margine effettivo ma come limite interno. Il buio è nella luce, la luce è nel buio. È corretto dire che il buio è il luogo da cui proviene e verso cui tende la luce, ma è ancora più corretto dire che luce e oscurità coesistono. Come si appropriano reciprocamente e come si costruisce il loro rapporto conflittuale è ciò che si decide nell'arte come luogo di creazione di una rifrazione storica. Il cristallo sembra essere anche in questo caso un paradigma utile alla nostra comprensione. Uno dei pittori più influenti del romanticismo tedesco scrive a proposito dei colori che esistono dei colori opaci e dei colori trasparenti. Gli opaci respingono la luce, i trasparenti l'assorbono in vario grado. ¹⁹ Il cristallo è capace di essere composto dagli uni come degli altri. Ma nel caso in cui esso sia "aperto" alla luce, esso modula e dà vita alla scala cromatica. Il cristallo è lo spazio dove l'oscurità della terra e la luce del mondo si annodano e si distribuiscono creando uno spazio cromatico, ovvero permettendoci la vista. Luce e buio, nella loro coesistenza originaria non sono capaci ancora di mostrare nulla. Scrive Runge: «la luce, il bianco, e la tenebra, o il nero, non sono colori; la luce è il bene e la tenebra è il male [...]; non possiamo comprendere la luce e non occorre comprendere l'oscurità, poiché agli uomini è stata data la rivelazione e sono apparsi nel mondo i colori, cioè l'azzurro, il giallo e il rosso». ²⁰ Serve un cristallo, un'opera d'arte, per illuminare il tempo in cui chi pensa vive – l'opera d'arte non è fatta di colori, ma è ciò che crea la scala cromatica attraverso la sua operazione di messa in comunicazione di luce e ombra, mondo e terra, bianco e nero. Non c'è spazio per l'uomo o per Dio, per l'effetto e l'origine, senza che un caleidoscopio entri per aprire una differenza assoluta tra i due. Bianco e nero, nel loro immobile confronto, sono sterili. Il cristallo apre allo scontro, smuove un elettrone, scombina le carte in tavola. Fa in modo che mondo e terra divergano: apre le danze alla battaglia. E la filosofia non è altro che il tentativo di comprendere le pareti che sono state create da quel cristallo, un cristallo troppo puro per essere osservato ad occhio nudo. Nell'opera d'arte, così come nel cristallo, qualcosa di epocale accade. La verità che accade nell'opera è

¹⁷ G. Figal, *Il manifestarsi dell'arte*, cit., p. 125.

¹⁸ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 85.

¹⁹ Cfr. P. O. Runge, *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*, a cura di C. Flaim, Abscondita, Milano 2008.

²⁰ Ivi, p. 69.

in fondo questa cosa qui, più che una correttezza formale o una corrispondenza immagine-mondo. La verità dell'arte è come luce e ombra si decidono nel cristallo, producendo arcobaleni o bianche fasce. L'arte e il cristallo sono, in questa mitopoesi un po' schizofrenica, i più puri tra i trascendentali.

All'improvviso ci svegliamo, siamo ancora al bar, soli, la testa martella. Il vecchio difficilmente l'abbiamo convinto, ma lui, sicuro, s'è pagato il conto a nostre spese. Usciamo, il sole picchia, non riusciamo a reggere i suoi raggi, la terra, salda, ci resiste. Un secondo immobili e poi la fuga. La caccia al cristallo non si può fermare.

IL CRISTALLO DOVE IL TEMPO NON È

ARIANNA LOCATELLO

¹ I solitoni sono aggregati di particelle di un superconduttore in grado di muoversi nel tempo oscillando in modo tale che dopo ogni periodo T esse si trovino nella posizione di partenza.

² Questo perché, per la seconda legge della termodinamica, tutti i sistemi isolati vanno verso una condizione di maggior entropia.

³ Cfr. Frank Wilczek, *Quantum Time Crystals*, Nature (International journal of science), 2012.

Esiste uno stato della materia che è “senza tempo”, o meglio che è in grado di imprigionare il tempo al suo interno ed annullare lo spazio. Cercheremo qui di approfondire come si forma, quali sono le sue caratteristiche, quali proprietà condivide con i cristalli che tutti conosciamo e come uno stato della materia che interferisce con il tempo possa essere definito tale.

I reticoli cristallini sono strutture atomiche di disposizione geometricamente regolare che si ripetono nelle tre dimensioni dello spazio. Allo stesso modo, esistono strutture regolari che si ripetono periodicamente anche nella quarta dimensione, quella del tempo. Si tratta dei cosiddetti “cristalli temporali” teorizzati nel 2012 da Frank Wilczek nel suo *soliton model*¹.

Gli atomi che li compongono roteano ad intervalli regolari in una direzione e nell'altra, come se venissero ritmicamente rovesciati da una forza pulsante che determina il loro “ticchettio”. È un tipo di sistema che si modifica nel tempo in modo costante e il cui ticchettare avviene ad una particolare frequenza, che fa funzionare i cristalli temporali come una sorta di orologio naturale che pulsa in modo del tutto spontaneo.

I cristalli minerali che tutti riusciamo ad immaginare sono simmetrici nello spazio, si trovano al loro stato energetico più basso e sono il risultato della rimozione di tutta l'energia da un sistema; pensiamo ad esempio ai cristalli di ghiaccio, che si formano in seguito alla rimozione del calore.

Trovandosi anch'essi nel loro stato energetico minimo, gli atomi di un cristallo temporale costituirebbero dunque un sistema potenzialmente in grado di protrarre l'oscillazione o il ticchettio all'infinito senza bisogno di alcun impulso energetico proveniente dall'esterno. Questo darebbe origine ad una specie di gabbia per il tempo che consentirebbe al cristallo temporale di funzionare oltre la fine dell'Universo, ovvero oltre il giorno in cui quest'ultimo raggiungerà uno stato in cui tutta l'energia sarà uniformemente distribuita e non potrà più sostenere alcun moto².

Cerchiamo di capire meglio in che cosa consista l'intuizione di Wilczek.

Egli considera la possibilità che sistemi dinamici classici indipendenti dal tempo possano presentare un moto periodico nel loro stato di minima energia, originando una struttura temporale ordinata, analoga a quella spaziale tipica dei cristalli ordinari³.

È fondamentale a questo punto aprire una parentesi sul concetto di simmetria, dal momento che la proposta di Wilczek si sviluppa a partire proprio dallo studio delle simmetrie e delle loro rotture spontanee. In questo senso, possiamo pensare ai cristalli temporali come un sistema che viola la simmetria che caratterizza le leggi della fisica stesse, che si applicano infatti indistintamente a tutti i punti nello spazio e nel tempo. Tuttavia, la simmetria in fisica è un concetto più ampio e complesso che indica una legge della conservazione, che significa, in poche parole, che in seguito ad una certa operazione, le cose non cambiano. Pensiamo a che cosa accade dal punto di vista fisico quando spostiamo un oggetto da un punto all'altro dello spazio: dal momento che l'oggetto rimane invariato, possiamo dire che c'è una simmetria per spostamento. La stessa cosa accade quando ci riferiamo al tempo: se un sistema non cambia con il trascorrere del tempo, esso si dice temporal-

mente simmetrico, così come prima lo era spazialmente. Questo non significa che non si diano, al di là dei cristalli temporali, sistemi che rompono questa simmetria, anzi, si tratta di un fenomeno rintracciabile ovunque in natura e che sta alla base, ad esempio, del magnetismo. Proprio il cristallo così come tutti lo conosciamo è un caso esemplare: se le posizioni dei suoi atomi vengono leggermente cambiate il cristallo non è più lo stesso e quando una trasformazione provoca differenze in termini di proprietà, si parla appunto di rottura della simmetria.

Esiste un tipo di simmetria, quella per traslazione temporale, la cui rottura spontanea non è mai stata osservata e da qui è stata avanzata l'ipotesi che essa possa manifestarsi in un cristallo temporale.

Il tutto diventa più chiaro se ricordiamo che la simmetria spaziale può essere sia continua che "a salti". Immaginatoci una collana di perle tesa o una fila dei galleggianti che dividono le piscine in corsie, entrambi esempi di simmetria a salti: le perle o i galleggianti si susseguono con regolarità e si trovano a distanza fissa. La stessa cosa vale per quei sistemi che presentano simmetria a salti nel tempo, cioè che non rimangono uguali a se stessi in ogni istante, ma riassumono le medesime caratteristiche ad intervalli regolari (come la Terra si troverà nella stessa identica posizione di partenza dopo aver compiuto un intero giro attorno al Sole). Dunque così come i cristalli propriamente detti sono sistemi formati da atomi disposti nelle tre dimensioni spaziali con distanze fisse e regolari, allo stesso modo i cristalli temporali sono un sistema microscopico dotato di regolarità a salti nel tempo. Questo ci consente di fare due considerazioni.

La prima riguarda l'ennesima proprietà che i cristalli temporali sembrano condividere con quelli spaziali, ovvero la rigidità. I cristalli minerali sono resistenti a qualsiasi tentativo di spingere i loro atomi a una distanza differente dalla loro (il che si manifesta macroscopicamente con la loro durezza) e lo stesso vale per i cristalli temporali, che resistono alle perturbazioni e alle variazioni di frequenza di oscillazione.

La seconda riguarda la questione dell'oscillazione perpetua, che coinvolge la connessione tra il tempo e la rottura di simmetria. Pensiamo a cosa accade mentre un fiocco di neve si cristallizza, ovvero all'abbassamento della sua energia che provoca la rottura dell'omogeneità e dell'isotropia dell'acqua. Questa simmetria spaziale spontaneamente rotta è molto frequente a basse energie e lascia incontaminata l'omogeneità del tempo, ma si dà anche il caso dei cristalli di tempo che, trovandosi ad uno stato energetico molto basso, prossimo allo zero, ammettono la violazione della simmetria per traslazione temporale tramite le loro oscillazioni. La rottura della simmetria temporale è giustificata, nello schema di Wilczek, dal fatto che un sistema del tutto descrivibile indipendentemente dal tempo e che si trova nel suo stato energetico più vicino allo zero dovrebbe essere come "congelato" nello spazio, ma siccome il sistema si muove, la simmetria deve necessariamente rompersi.

Può essere d'aiuto anche affrontare la questione dell'equilibrio, che ci consente di capire perché i cristalli temporali costituiscano un nuovo stato della materia. Dal 2015 sappiamo, grazie al cosiddetto *go-no theorem*⁴, che i cristalli temporali non possono esistere in qualsiasi sistema in equilibrio, ossia un sistema che si trova in uno stato energetico stabile. Al contrario, nei sistemi non in equilibrio si possono creare cristalli temporali che prendono il nome di *Floquet time crystal*, in cui la rottura spontanea di simmetria avviene quando gli stati che preservano tale simmetria sono fisicamente irrealizzabili. Per questo il cristallo temporale è un nuovo tipo di materia intrinsecamente "fuori-equilibrio", detta appunto *non-equilibrium matter*, un insieme di particelle quantistiche che attinge stabilità e resistenza dalle interazioni casuali che normalmente frantumerebbero altri tipi di materia. In questo senso i cristalli temporali sono i primi esemplari di uno stato della materia incapace di stabilizzarsi ad un equilibrio "immobile" come accade in un diamante o in un cristallo di sale⁵. Infatti, sono proprio i legami chimici che compongono il cristallo a preservarlo dall'essere una struttura aperta ed a renderlo, al contrario, una struttura che "custodisce", che fa resistenza. Quest'ultima può essere compromessa, ad esempio, nel momento della frattura. Se immaginiamo di spaccare in due un cristallo, individuiamo (idealmente) un nuovo centro di simmetria, ovvero

⁴ Formulato dai fisici Masaki Oshikawa e Haruki Watana-be in *Absence of Quantum Time Crystals*.

⁵ La stabilità di un atomo è determinata dal comportamento degli elettroni, soprattutto quelli più esterni, che consentono i legami chimici. In un cristallo comune, gli atomi conservano una condizione di stabilità costante, da cui derivano la loro disposizione ordinata e le caratteristiche figure geometriche assunte dal cristallo. Vedremo tuttavia come si possa parlare a questo proposito di una condizione di metastabilità, più che di equilibrio.

un punto interno che divide a metà tutti i segmenti che incontrano da parti opposte elementi equivalenti (vertici, facce, spigoli) del cristallo; un punto ideale che per una frazione di secondo scompare per poi sdoppiarsi e ristabilirsi in nuovi luoghi, nei due cristalli che abbiamo ottenuto. Lì, dove e quando il cristallo si spacca, esso abbraccia forzatamente l'istantaneità della perdita di equilibrio, la stessa che, seppur meno tangibile, è rintracciabile nel processo stesso di cristallizzazione, come vedremo tra poco. I cristalli temporali, al contrario, rovesciano il paradigma della stabilità dell'atomo, dal momento che il moto degli elettroni continua anche in assenza di fonti di energia esterne e a temperature e pressioni in cui la materia non dovrebbe più muoversi.

La genesi del reticolo cristallino, a partire dal germe presente nell'ambiente liquido e caotico, è la prima prova del tentativo di resistenza all'entropia e al disordine che il futuro cristallo ci fornisce. Espandendosi nelle direzioni disponibili il cristallo tenta di mantenere un accrescimento regolare ed equilibrato, i cui presupposti di uniformità e costanza delle condizioni ambientali si realizzano raramente, originando talvolta facce diversamente sviluppate che non possiedono le forme tipiche di solidi geometrici regolari. Tuttavia, fin dall'inizio, il cristallo compie un movimento che "fa ordine" ed è limitato intrinsecamente da questo stesso fare-ordine che è il farsi-reticolo-cristallino. Si tratta di un limite costitutivo dinamico, in espansione, che porta con sé il sistema metastabile, carico di potenziale, che ha dato forma al cristallo. L'apparente equilibrio che contraddistingue questa struttura non è dunque sterile e compiuto, ma è appunto metastabile, ovvero una condizione di equilibrio che corrisponde ad un minimo locale e dunque relativo, non assoluto, di energia. Ecco che quella che nel momento della spaccatura ci sembrava una perdita di equilibrio si rivela non esserlo, per il fatto che non c'è in realtà alcun equilibrio che possa essere perso, ma piuttosto una condizione di metastabilità che si mantiene tale fintantoché non viene fornita una quantità di energia sufficiente a perturbarne l'equilibrio, appunto, metastabile.

Se è vero che il reticolo cristallino già strutturatosi, dunque passato, non può più essere modificato dal processo di cristallizzazione, è altrettanto vero che l'equilibrio futuro del cristallo è segnato da un carattere potenziale proprio in virtù della metastabilità del sistema in questione. Non tanto come ad un principio di squilibrio dunque, ma di equilibrio metastabile, possiamo riferirci a quel limite dinamico interno al cristallo. Esso è ciò che permette all'architettura cristallina di costruirsi come una struttura chiusa, che ricopre, riveste, vivendo nella dimensione superficiale del tempo presente in cui essa va costituendosi, come emerge dalla genesi cristallina. Tutto ciò perde valore nel caso del cristallo temporale, che si presenta come una materia "senza limiti", siano essi dinamici o meno, e che trascende tempo e spazio perché è in grado di portare a compimento la resistenza all'entropia e al disordine che nel cristallo spaziale rimane solo un tentativo.

Riflettendo infine su che cosa implichi il cristallo temporale in quanto "gabbia del tempo", potremmo chiederci se sia concettualmente possibile il darsi del tempo senza cambiamento (dunque senza divenire) e potremmo risponderci in due modi, che si riducono a due importanti concezioni filosofiche di tempo.

Potremmo affermare, alla Newton, che il tempo è indipendente dal cambiamento e può esistere e fluire uniformemente senza relazionarsi con alcunché di esterno. Oppure, aristotelicamente, potremmo dire che il tempo trae origine proprio dalla trasformazione, essendo collegato al movimento (*kinesis*) e al cambiamento (*metabolé*), in particolare dell'anima.

Tuttavia il tempo non è neanche senza mutamento: qualora, infatti, non si verifici alcun mutamento nella nostra mente o non ci accorgiamo di mutare, non ci sembra che sia passato del tempo, proprio come accade al risveglio a coloro di cui si racconta che a Sardi dormirono presso gli eroi: costoro, infatti, collegano l'ora posteriore a quello anteriore e li rendono uno, eliminando ciò che vi è nel mezzo per il fatto di non averlo percepito.

Come, dunque, se l'ora non fosse diverso, ma fosse uno e medesimo, non vi sarebbe tempo, così anche nel caso in cui non ci si accorga che è diverso, non sembra che vi sia del tempo nel mezzo. Se, quindi, ci accade di credere che non vi sia tempo nelle circostanze in cui non distinguiamo alcun mutamento, ma ci sembra che l'anima resti ferma in uno stato unico e indivisibile, mentre quando percepiamo e distinguiamo un mutamento, allora diciamo che è passato del tempo, è evidente che il tempo non è senza movimento e mutamento.⁶

⁷ Ricordando che non si tratta di un caso di moto perpetuo, né tantomeno di un sistema in grado di fornire energia all'infinito.

La condizione "fuori-equilibrio" del cristallo temporale è dunque problematica perché non corrisponde propriamente né ad uno stato di stabilità né ad uno di cambiamento. Esso è solo in parte stabile (nel tempo) e per questo possiede un equilibrio che non è *rigidamente metastabile* come quello dei cristalli ordinari. Mentre la condizione di movimento è data⁷, al cristallo temporale manca l'elemento del mutamento vero e proprio, dal momento che il "cambiamento" che lo interessa è in realtà un passaggio che avviene in modo costante da una configurazione all'altra. Il cristallo temporale esiste attraverso un continuo ritorno al punto di partenza dell'oscillazione che, forte della resistenza all'entropia, non può cambiare propriamente ma solo mantenersi tale (potenzialmente) in eterno. In questo senso, nella gabbia immutabile del cristallo temporale, il tempo non riesce ad essere.

Editors:

ARLINDO HANK TOSKA

RICCARDO LAZZARATO

GIACOMO BERENGO

SIMONE RAVIOLA

ARIANNA LOCATELLO

Graphic:

GIACOMO GIUSTI

WWW.SOVRAPPOSIZIONI.COM