

Vittorio Stella

ORFISMO POESIA E TRAGEDIA IN GIANNI CARCHIA

L'esigenza costante dell'autoverifica, nutrita da una volontà di sapere tanto complessa quanto severa, è il segno che individua la formazione interiore di Gianni Carchia, svoltasi nella convergenza di stimoli conoscitivi non tutti comuni agli studiosi e ai filosofi pressoché suoi coetanei. In questa dimensione mi pare doversi attribuire, in via preliminare, ma tutt'altro che ai margini, un ruolo particolarmente significativo alla sua provenienza culturale-ambientale. Questa è una delle condizioni che hanno reso possibile la particolare fusione tra il vastissimo e mai divagante raccordo con il mondo degli studi tedesco, inclusa l'imponente e a lui familiare ricomposizione manifestatasi dopo la frattura della guerra, e le recenti acquisizioni e proposte teoriche offerte dallo spazio anglo-americano nella prevalenza delle filosofie analitiche. Quando parlo della sua formazione alludo alla *couche* torinese in lata accezione umanistico-accademica che è stata contraddistinta, e forse lo è tuttora, da note d'identità diverse da quelle riscontrabili nel policentrismo romano o milanese, soprattutto se ci si riferisce alla disparata fisionomia della pertinenza filosofica.

Sarebbe sbagliato risalire troppo nel tempo. Però, guardando a chi, come Carchia, è nato nei tardi anni Quaranta, avvertiamo come egli abbia vissuto e pensato se stesso in una situazione di "congedo" – così egli è solito dire – piuttosto che di continuità rispetto al Novecento italiano. Le ragioni di un riferimento oggettivo a quel passato tuttavia non mancano: affiorano da due ceppi di diversa provenienza e divergente natura tutt'altro che esenti da reciproca polemicità, ma neanche poveri di tratti, magari non secondari, di effettiva connessione. Ciò rispetto al passato primo e medio-novecentesco o almeno a quanto si conviene chiamare tale, o piuttosto tacerne ritenendolo defunto, ma che occorrerebbe, forse, ridefinire nelle sue ragioni di validità e di presenza. Di queste radici dell'ambiente torinese l'una è la tradizione idealistica hegeliana, crociano-storicista o attualistica – e con differente valore semantico storicistica anche essa – e quella postromantica, in bilico tra idealismo e filosofia dell'esistenza. Essa prendeva consistenza dapprima nella corrente spiritualistico-cristiana rappresentata, nella derivazione attualistica di "destra", dal magistero di Augusto Guzzo e veniva in qualche misura proseguita da un folto gruppo di discepoli nei quali l'approfondimento di indagini, revisioni, scoperte e ricostruzioni storiografiche, pur condotto in piena autonomia, si è tuttavia svolto sul medesimo solco. Sul piano dell'innovazione speculativa, si è distinta presto, con un'originaria impronta esistenzialistico-religiosa, la vigorosa personalità di Pareyson, a sua volta divenuto polo di una cerchia di pensatori, *singulatim* – è ovvio – differenziata, ma non tanto che sia improprio ravvisarli componenti di una laboriosa famiglia. Vi assume particolare rilievo sin dagli anni Cinquanta la figura di Gianni Vattimo che non tarderà ad investirsi anche di un interesse etico o socio-politico che sarebbe inesatto ritenere un'aggiunta collaterale. Gianni Carchia sarà il precoce collaboratore di Vattimo. È

perfino superfluo osservare come in questo arco cronologico – del resto non breve – le posizioni si siano spesso tanto profondamente mutate da apparire capovolte, o abbiano lasciato quasi del tutto sbiadire le ragioni di somiglianza e di persistenza, nella misura in cui esse, di fatto, sussistano.

Il secondo ramo torinese, non meno frondoso, è quello ascritto all'esistenzialismo dal maggior rappresentante Nicola Abbagnano che ne precisò il nome in esistenzialismo positivo, a distinguerlo, e in questa direzione anzi ad opporlo, allo *zum Tode sein* e all'esorcismo heideggeriano della tecnica, alla sua cupa visione del presente, per restituire alla scienza e alla tecnica stessa una funzione fondamentale, ovviamente non nichilistica. Nella dimensione del nesso conoscitivo e paradigmatico di filosofia e scienza, per l'incidenza culturale, sebbene non con le medesime ascendenze teoretiche, vi si affiancano le specifiche tematizzazioni storico-giuridiche ed etico-politiche di Norberto Bobbio. Anche su questo versante l'area discepolare del *clinamen* storiografico modella o assorbe le opzioni ideologiche, partecipi delle sincrone vicende: però, pure essa, numericamente non esigua, e abbondantemente produttiva. Un'immersione nel proprio tempo che adduce a testimonianza la rifondazione interpretativa del tempo che è stato, con una vocazione consapevole degli immanenti problemi dell'attività pratica, avviva dunque nell'insieme il livello di coscienza colta dell'area che si è detta, determinandone la capacità di irradiazione non discontinua dai primi decenni del XX – quelli di Croce, di Ruffini, di Einaudi e di Solari – ai giorni che abbiamo vissuto e si vivono attraverso tanta pluralità di estrinsecazioni e di fini.

Nella rete europea di nessi e di divergenze è nato e si è dispiegato il pensiero di Carchia, coniugando il quasi claustrale rigore con una altrettanto forte *passione per la realtà*, una vera e propria vocazione esplorativa sorretta e animata dallo slancio teorico. Perciò ritengo non ci sia formula più appropriata per accostarne la personalità che quella di "amore del pensiero" apposta come titolo al suo ultimo libro.

La prima edizione di *Estetica e antropologia. Arte e comunicazione dei primitivi*¹, una raccolta a cura e con ampia *Premessa* di lui e di Roberto Salizzoni è del 1980, quando già dal '71 aveva pubblicato parecchi articoli, recensioni e schede e nel '79 era apparso *Mito e tragedia. Il mito trasfigurato*². Però i suoi albori di studioso erano stati proprio antropologici; lo ricorda Sergio Givone nella prefazione a *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*³, volume postumo che ricomprende *Orfismo e tragedia*; *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*⁴; *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*⁵ e *Il mito in pittura. La tradizione come mito*⁶. «Veniva dall'antropologia» – nota Givone – «aveva progettato una tesi sulle forme di scambio nelle economie tribali, e a tal fine «aveva compiuto all'inizio degli anni Sessanta», appena adolescente, «un viaggio di studi nel Sahara»⁷. Né all'antropologia «ha rinunciato» – prosegue Givone: «essa resterà un suo costante interesse»; in seguito

1 G. Carchia/R. Salizzoni (a cura di), *Estetica e antropologia. Arte e comunicazione dei primitivi*, Rosenberg & Sellier, Torino 1980.

2 G. Carchia, *Mito e tragedia. Il mito trasfigurato*, CELUC, Milano 1979.

3 G. Carchia, *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003.

4 G. Carchia, *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, CELUC, Milano 1979.

5 G. Carchia, *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, CELUC, Milano 1981.

6 G. Carchia, *Il mito in pittura. La tradizione come mito*, CELUC, Milano 1987.

7 S. Givone, *Prefazione* a G. Carchia, *Immagine e verità*, cit., p. VII.

«avrebbe avuto [...] il merito di introdurre nel dibattito italiano un autore come Gehlen»⁸. L'antropologia è dunque una faccia di base mai velata del suo prisma culturale, avvalorata dal puntuale prospettarsi nella conoscenza delle forme contemporanee della discussione euroamericana scandagliata nelle sue implicazioni concettuali. Messa a fuoco, essa agisce a risarcire la vecchia diresi, in passato spinta fino all'antitesi, fra filosofia e scienze morali o umane – ossia, diremmo, a ridar dignità all'accezione speculativa della filosofia (della) pratica, volutamente depotenziata, insieme con l'istanza di verità, dalle prospettazioni avverse. Per un temperamento radicalmente filosofico come Carchia e, del resto, già per Abbagnano, non si tratta di una servizievole apertura a un campo disciplinare *minor natu*, ma di far tesoro di quelle esperienze e di quei metodi, nel quadro di un pensiero non panlogistico.

L'investigazione dell'antico, che affianca o punteggia tutti i suoi saggi, trae sempre occasione dall'esigenza di individuare un fondamento per la modernità, sebbene non esplicitata come il fine da conseguire. Non è un paradosso, perciò, che dell'antico si indaghino ed estrarrebbero oggettivazioni tematiche un tempo ritenute improprie o di scarso rilievo entro i confini loro assegnati. I problemi si individuano in un intreccio di relazioni la cui pienezza è impensabile fuori della manifestazione storica. Così l'indubbia e più volte ripetuta convinzione antistoricistica, revocatrice dell'idealismo hegeliano per la sua dialettica come svolgimento che attinge pienezza nell'adempimento dell'assoluto *logos*, non si presenta mai deflattiva della storicità; al contrario l'immanenza della considerazione emerge dovunque con vigore e spesso in prospettive innovatrici. Senza di essa non sarebbe neanche ipotizzabile la pluralità di rapporti e di confronti in cui prende consistenza ciò che l'autore vuol cogliere. Questo modo di procedere, che direi quasi per irradiazione da un centro che si costruisce nell'atto stesso di esperire la propria rapportualità, non ci allontana dunque da una corretta ermeneusi a misura che esso si snoda in una ininterrotta trama storiografica, sinonimo semantico della processualità del giudizio. È questo ciò che conferisce un'orma inconfondibile al lavoro che Carchia ci ha consegnato. Insisto pertanto, in proposito, a ribadire che l'ispezione connessa a una valutazione intrinsecamente "altra", quale sarebbe quella richiesta da un paradigma antistoricistico, si risolverebbe nel tentativo di annullare il nesso della consecuzione, per scongiurare il rischio di una processualità troppo vincolata o addirittura unidirezionale.

Le complesse argomentazioni di Carchia, legando critica e tradizione, ripropongono in modo coerente, pur senza atteggiarsi a norme di un metodo innovativo, successive e serrate verifiche degli *status quaestionis*. E niente, per contro, è più lontano da tale procedimento in atto che scambiare per la riesumazione di qualcosa di obsoleto, quasi un adagiarsi sui dati di una rassegna molto informata ma poco più che informativa o di una esposizione parafrastica. Al contrario, riferito a lui, quel segmento semantico – *status quaestionis* – di cui ho voluto servirmi, è indicatore di una situazione dove il problema si accerta e precisa nella presa d'atto delle aporie, ma per ciò stesso proteso a vincerle. Quindi consapevolezza dell'orizzonte di riferimento entro il quale l'autoriconoscimento della personalità indagante consente la penetrazione critica dell'oggetto che è stata essa a porre. La consapevole determinazione dell'attuale luogo di un problema antico, insieme alla domanda o all'assunzione della sua perennità, mette in luce la natura speculativa della storicizzazione, in quanto non si professa incurante della coerenza proposizionale dei nessi che la costituiscono.

8 A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia ed estetica della pittura moderna*, intr. e tr. di G. Carchia, Guida, Napoli 1989.

Il soffermarsi concettualmente sulla coesistenza sincronica, che si è data e ancora qualche volta si riscontra, fra società o gruppi umani astorici e società storiche induce a svincolarsi dalla prospettazione della sociologia, dell'antropologia e di quelle scienze e campi disciplinari che le abbiano precedute o siano loro affini, quando esse s'intendano quali riserve competenziali circoscritte in un recinto separatore, tale da consentire di prescindere, per presupposto, dal mirare all'intero. Ma, del resto, mi sia concesso di dire che la dualità tra lo "storico" e l'"astorico" è difficilmente ammissibile se, come io mi ostino, la realtà umana – l'operare, il comportarsi – non può affermarsi se non come il diverso prodursi della realtà umana.

La persistenza della comunicabilità si avverte, non da oggi, nell'interrogarsi sulle due condizioni ipotizzate, l'una come stasi, l'altra come movimento. Neppure nelle prime, quelle che Lévy-Strauss ha chiamato società fredde, può asserirsi certa la mancanza di ogni interno contatto tra di loro o di embrionali somiglianze tra il civile e il selvaggio, che è legittimo indurre anche preesistenti, non soltanto in potenza, al *datum* dell'incontro. Forme di osmosi, si verificano da un lato via via eliminate da un processo ritenuto di ulteriore umanizzazione, pure fra gli ancora attuali primitivi, dall'altro tutelate con gelosa cura, come oggi è atteggiamento comune, dalla civiltà colta in nome della relativistica conservazione delle autoctonie e perfino delle consuetudini tribali. Tali constatazioni, pertanto, non levano scandalo nella presente *koiné*, baldanzosa affermatrice della propria "debolezza". Il relativismo tuttavia si contraddirebbe ove si spingesse nell'alchimia degli estremi fino a negare la relazionalità, poiché essa si costituisce in ogni caso come un vettore, un *esse ad*, una petizione o donazione di senso che si concreta in attività costruttrice e innovativa. Una componente recettiva, una disposizione suggestiva fortemente subita si è verificata nello stesso carattere volontaristico, progettuale del cosiddetto culto dei primitivi e dei "selvaggi". Ne è un caso macroscopico il surrealismo che nella specie autoritaria di André Breton, è ben lontano dall'abbandonare l'esibizionismo aggressivo non solo nella congeniale rissosità interna, ma neppure nell'avversione alla psicoanalisi nella originaria specie freudiana, della quale non vi è chi non sappia quanto sia debitore. Recisamente negativa, in termini piuttosto insoliti al pacato argomentare di Carchia, la valutazione in proposito nella *Legittimazione dell'arte*⁹. L'estetica freudiana viene infatti invalidata senza alcuna indulgenza, almeno nel momento in cui si istituzionalizza:

C'è in Freud una libertà della teoria, in radicale contrasto con il successivo strumentalismo dell'istituzione psicoanalitica. In nessun luogo, però, la loro antitesi [cioè tra surrealismo e psicoanalisi] è così profonda quanto in rapporto all'arte. La rozzezza della psicoanalisi dell'arte, dell'estetica psicoanalitica, è stata più volte denunciata [...]. Le produzioni di senso – e tali sono le opere d'arte – [...] sfuggono ad ogni tentativo di riduzione naturalistica. In più l'arte è un senso particolare¹⁰.

9 G. Carchia, *La legittimazione dell'arte*, Guida, Napoli 1982.

10 Ivi, p. 131.

E ancora:

Se il contegno della psicoanalisi istituzionale manca per definizione l'arte, ciò accade perché ad essa importa non già l'arte, non già la sua autonoma costituzione formale, bensì o la sua genesi individuale (l'autore) o i suoi effetti sociali¹¹.

Dunque dalla "psicoanalisi istituzionale" si distinguerebbe una psicoanalisi non istituzionale, le cui espressioni più penetranti sono da attribuire alle libere osservazioni esistenziali, che raggiungono la più viva espressione nelle immagini della lirica, del romanzo, del teatro, dell'arte visiva. Non escluderei, peraltro, che il freudismo "manchi" soltanto l'arte, manca altrettanto l'attendibilità della sua ermeneutica, l'intelligenza della pluridirezionalità delle radici e delle pulsioni mentre suo grande merito resta l'aver portato l'inconscio alla superficie del dibattito scientifico, ovvero in sostanza attraverso gli espedienti di una sua frammentaria e razionalizzante coscienzializzazione averne ribadito l'impossibilità di una "traduzione" in veglia. Con questo ha forse preterintenzionalmente restituito significatività per l'appunto alla anomica intuizione-osservazione psicologica. È un limite, ma insieme il riconoscimento di una conquista, che è stato avvertito non poche volte con accenti più o meno sicuri. Ma non è di esso che qui occorre occuparsi.

La grande attenzione dedicata dall'autore alla grecoità va unita, oltre che agli stimoli assorbiti dall'antropologia, alla sottesa riconduzione implicitamente comparativa fungente da supporto, per sineresi o per dieresi, di motivi essenziali del moderno e della ipercritica che precipita nell'acrisia semplicemente disorganica di tanta contemporaneità, da lui analizzata quasi in sincronia e in modi altrettanto immuni da fugacità in altri testi, non certo per colludervi.

Alla straordinaria e multiforme vitalità del mondo greco dai poemi omerici al suo esaurirsi nel decadentismo ellenistico, succede il percorso del medioevo cristiano, dell'età moderna cristiano-borghese, e della sua perdita d'orizzonte seguente all'egemonica diffusione del secolarismo demitizzante. Quel che caratterizza la ricostruzione delineata da Carchia è il forte risalto degli elementi analogici, individuati e descritti nei due grandi periodi, a derivare una quasi ciclica determinazione di ascendenza wölffliniana. Il confronto interpretativo con le tradizionali grandi tappe della riflessione – i presocratici e i sofisti, Platone, Aristotele, Plotino, l'umanesimo, il romanticismo e l'idealismo, riaccertati nella consapevolezza del loro divario e del loro non raro ricomporsi in una medesima personalità, il marxismo e il suo popoloso corteo ereditario – gravitano, nel riferimento al Novecento, su un fitto dialogo con la sociologia, l'antropologia e una sottostante prossimità alla displuviale meno sistematica in senso praxistico (Marx, Lukàcs) della potente derivazione – o riduzione – estremo-hegeliana (Adorno, ma, per contro, Benjamin). La loro presenza, inerente alla passione di Carchia per l'indagine e il confronto, non si piega mai in accondiscendenza o in passiva recezione.

La dualità di "orfismo" e "tragedia", cioè – diciamo molto *grosso modo* – di lirica e tragedia tramitata attraverso l'epica, e la trasformatrice posteriorità del romanzo, viene affrontata mirando alla funzione basilare del mito e alla sottesa poesia. Questi temi convergono con la messa in evidenza della risalita all'arcaico come fonte originaria di energia umanizzatrice.

11 Ivi, p. 134.

È questo un aspetto non secondario dell'esigenza relazionale che forma e contestualizza la sua identità di pensatore. Dell'orfismo, prima di approfondirne lo spazio dell'incarnazione ricompresa nell'unità nel suo senso metaforico, egli presenta la specifica situazione tensiva per l'appunto con il mito stesso dove la rinuncia di Orfeo si consuma nel gesto della libertà. Non è un caso che «l'essenza del mito è la mancanza»¹²: è questa la recisa asserzione dalla quale tuttavia risalta come il mito, nella dimensione dell'orfismo, ponendosi antagonista alla «religione ufficiale», trascende la semplice linea del racconto:

Ogni indagine sul mito non può muoversi che in un arco di tensione i cui poli sono rappresentati dal problema del mito e da quello della gnosi [...]. L'antagonismo dell'orfismo nei confronti del mito è [...] anzitutto nel suo [...] rovesciare la prassi rituale in prassi salvifica totale [cioè] in nuclei di radicale antitesi nei confronti della religione ufficiale¹³.

La dottrina orfica postula, infatti, «la necessità di un'emancipazione *del* mito» come religione ufficiale insieme andando oltre la «semplice struttura di reiterazione e di osservazione del mondano»¹⁴. Esso è la «metafora progressiva di un sentimento»¹⁵, cioè – mi pare possibile interpretare – conferisce al sentimento l'attitudine, comunemente negatagli, a varcare il limite dell'immediato. Non per niente per Hegel «il mito non è riducibile al sentimento» così che la loro identità non sussiste. Ciò di cui il mito manca sarà essenzialmente il *logos*.

L'*Eстетica antica*¹⁶ è l'opera di un cammino intellettuale già ampiamente percorso, di una maturità chiarificatrice, che mostra con non comune capacità di analisi, quanta ricchezza di elaborazione speculativa, ma non di rado nascente da una interrogatività realistica, si dispiega in tutto l'arco della greicità per poi confluire nella comprensione dell'attività artistica. È un'approssimazione rapida e limpida, ma non per questo tale da doversi percepire come il continente di un'autonomia o di una forma spirituale, quindi senza potersi intendere, per questo aspetto, un'anticipazione della categorialità moderna e dei problemi che le sono propri circa l'uno e il molteplice e il processo dialettico. Qui ciò che viene ribadito è il plesso, che non vuol dire identità, di poesia e mito. Guardando alle rituali celebrazioni festive dei secoli presocratici, e non solo ad esse, la «funzione della poesia» si osserva non essere

[...] solo quella di portare alla gloria e allo splendore l'*aretè* – ma anche di condurre alla contemplazione entro l'evento festivo della forma eterna dell'armonia, di dischiudere [...] il dominio di Apollo. Il canto è [...] riassorbimento perenne dell'evento nella forma¹⁷.

L'accento all'*aretè* – prudenza e saggezza – riconosce costitutivo il rapportarsi dell'evento festivo all'*ethos*, senza subordinare a sé – cioè alla prudenza e alle virtù – la forma, anzi avvalorandone la capacità di unificazione. È evidente la prossimità semantica al conciso e pregnante *Forma ed evento* di Carlo Diano, uno dei privilegiati oggetti del riferimento di Carchia alla letteratura critica che lo precede da vicino. In *Dall'apparenza al mistero* precisa che

12 Ivi, p. 81.

13 G. Carchia, *Orfismo e tragedia* in Id., *Immagine e verità*, cit., p. 8.

14 Ivi, pp. 5-6; corsivo nostro.

15 G. Carchia, *La legittimazione dell'arte*, cit., p. 81.

16 G. Carchia, *Eстетica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999.

17 Ivi, p. 24.

la metafisica stoica, dunque ancora parecchi secoli dopo il disvelamento apollineo, si muove nella «forma dell'evento». A definirlo, si soggiunge che esso «è il dischiudersi del mondo concreto all'universo della significazione in un presente infinitamente sospeso [...]». L'opposizione della logica [a ciò che in questa prospettiva potrebbe non propriamente intendersi il *logos*] alla forma¹⁸, è assunta come carattere del materialismo storico. E nell'*Estetica antica* il significato dell'evento si ripresenta nei termini già raggiunti nel saggio sulla nascita del romanzo, cioè si ribadisce l'appena citata definizione come il «dischiudersi del mondo sensibile all'universo della significazione entro un presente infinitamente sospeso»¹⁹. Non si potrà tacere allora che proprio questo è il sorgere della poesia di cui il vettore teorico-ermeneutico tutt'altro che estraneo alla personalità di Carchia, conferma il realizzarsi come distacco dalla sua matrice mitica verso il *logos*. Perfino la musica non s'identifica come un'oasi lirica di assoluta purezza, ma va anzi intesa «in senso lato, come qualcosa che abbraccia così la parola sacra come quella profana, così il canto come l'eloquenza. Il *kairós* è il tramite per il quale, grazie alla dialettica fra l'uno e il molteplice, viene a realizzarsi l'armonia»²⁰. Né il perseguimento della forma si risolve di per sé nel privilegiare eleganti linee stilistiche, in un formalismo che quanto più vuole isolare la poesia nella ricerca di canoni percettivi tanto più la costringe nel chiostro di un laboratorio *poetico* come un eminente aspetto dell'esercizio retorico. Bensì si dà poesia quale «redenzione della parola ingannatrice [la sofistica, la pura ricerca di stile] nella parola magnanima che sostiene o illude benignamente [... celebrandosi] in ciò che si potrebbe definire la linea apollinea dell'estetica greca»²¹.

In questa direzione, sarebbe del tutto erroneo sovrapporre il concetto novecentesco di liricità alla percezione sia ellenica che ellenistica della poesia. Semmai, verrebbe fatto di pensare a una ideale vicinanza della disposizione ispiratrice della lirica simbolistico-ermetica otto-novecentesca nei limiti del suo versante frammentistico, con aspetti, peraltro non generalizzabili, della lirica greca nell'ingannevole disarticolazione in cui ci è pervenuta. Conta poco che emistichi e *stichoi* ablati siano stati assunti, un tempo ormai lontano, come paradigma dell'assolutezza poetica. Poiché il fulgore della lirica greca propriamente classica, soprattutto della *melisa*, è giunto in gran parte occultato o guasto nella misura in cui possiamo ammirarlo, è soprattutto con la raffinata poesia dei secoli ellenistici, assai più largamente documentata, che appare legittimo un raccordo con il moderno che non poggia su una supposizione intellettualistica di scarso fondamento storico. Non è sminuibile, comunque, il fascino e l'impulso al mimetismo suscitati da quelle forme esemplari in reazione alla industriosa perizia riproduttiva, di fatto spiritualmente povera, di tanta letteratura e monumenti d'arte visiva classicistici precedenti l'evoluzione romantica.

D'altro canto l'epica antica non «si può comprendere, se non come trasfigurazione del mito, così come [...] la tragedia è stata la liberazione dal rito e dal culto»²². La componente narrativa, affiorante nell'evocazione di nobili gare sin dagli encomi lirico-corali, e in essi contraddistinta da una immedesimativa esaltazione trasfiguratrice, si abbassa di tono o smar-

18 G. Carchia, *Dall'apparenza al mistero*, in Id., *Immagine e verità*, cit., p. 151.

19 G. Carchia, *Estetica antica*, cit., p. 136.

20 Ivi, p. 126.

21 *Ibidem*.

22 G. Carchia, *Estetica antica*, cit., p. VIII.

risce la propria autenticità, e in questo minor livello, che reputa “borghese”, Carchia ravvisa, sulle orme francofortesi e benjaminiane, la nascita del romanzo. Vi confluiscono peculiarità diverse che rendono difficile la valutazione del suo inserimento nel quadro della iniziale presa di coscienza riflessa di ciò in cui consiste il suo essere, come non di rado diverrà ipertrofica e multipolare la sua caratterizzazione nelle realizzazioni del pieno e del tardo Ottocento tanto lontane nel tempo ma sostanzialmente non poi così distanti nelle esigenze di base della loro poetica. Infatti si può formulare lo specifico tardo-antico della forma romanzo in una duplice connessione: il legame storico-sociologico con la tematica della decadenza e l'aspetto intrastetico della degenerazione dell'apparenza. La decadenza del II e III secolo è pervasa da un vissuto e un modello dell'esistenza «passivo, inerte e voluttuoso, dove la rinuncia all'azione non va a vantaggio della contemplazione, bensì di una dimensione consumistica della vita»²³.

Ridotto alla sua ossatura, poca differenza presenta il quadro della carenza etica contemporanea constatato da tanti pensatori del primo Novecento: da alcuni per empatica analogia o nella forma giustificativa dell'accaduto da altri con l'animoso moralismo che accusa o condanna. Basti pensare a Spengler, a Lukács, a Croce. Non è però unanime intendere la contemplazione come intelletto passivo. A chiarimento della funzione assolta dal contemplare come posizione estetica può valere il riferimento, di *Estetica e erotica*²⁴ alla consecuzione, limitatamente a questo aspetto, da Schopenhauer, Lotze, Fechner, Eduard Hartmann, il cui «assioma fondamentale è costituito dalla convinzione che l'intelligibile si liberi [...] nell'estremo intrinsecarsi dell'elemento naturale, condizionale e accidentale». Dal momento però che la contemplazione è concepita come *Erinnerung* e l'interiorizzazione sia un movimento attivo, una sollecitazione della coscienza, la contemplazione ricusa l'elemento naturalistico come componente primaria del suo essere. Quell'elemento, però, impronta il contenuto del romanzo, che, secondo l'obiezione di Spengler, tenta «di dar forma, al caos dell'esistente», senza essere in grado di trasformare il disordine», ma, al più, «producendone un rovescio ideale, nella figura dell'evasione»²⁵. Se ne deriva che già il romanzo antico sta «agli antipodi [...] dell'ideale classico della forma, mostrandone come il rovescio speculare»²⁶. La rappresentazione storico-critica del romanzo ellenistico proposta dal postromanticismo e dal postidealismo, ne fornisce una immagine modernizzante che diverge dalla conciliazione hegeliana – ritorno “progressivo” dalla sintesi alla tesi – ossia dalla «riconciliazione dell'arte – sottratta alla sua classica lontananza – e della vita sottratta alla sua caotica vitalità»²⁷. *E converso*, la «trasmutazione dell'accidentalità vitale nell'assolutezza della forma che il romanzo si propone di celebrare», si «lascia accettare solo come mistero»²⁸. Con l'estendere al romanzo la meta dell'assolutezza formale – essendo al contempo consapevoli che peraltro la forma è sì esteriorizzazione, ma di certo non è mera esteriorità – si percorre la via che non può condurre ad altro che al nucleo teorico-interpretativo affermando la pura autonomia, inserendolo nello spazio che le filosofie idealistiche hanno denominato arte: assolutezza, per l'appunto, formale. Il ricorso al *mistero* introduce un elemento perturbatore, un «medium ambiguo fra l'arte

23 G. Carchia, *Dall'apparenza al mistero*, in Id., *Immagine e verità*, cit. p. 220.

24 G. Carchia, *Estetica ed erotica*, in Id., *Immagine e verità*, cit., p. 79.

25 *Ibidem*.

26 *Ivi*, p. 221.

27 G. Carchia, *Dall'apparenza al mistero*, in Id., *Immagine e verità*, cit., p. 222.

28 *Ibidem*.

e la vita» in cui Nietzsche riconoscerà «l'espressione della decadenza» come «incapacità di porre una differenza fra sé e la sollecitazione della vita». Si può ben dire che in Nietzsche avvenga così la contrapposizione fra la fusione identitaria di arte e vita, cioè il proprio decadentismo riconosciuto o no come tale, e l'ambiguità, l'irrisolutezza, condizione denunciata, essa, decadente. Il romanzo rappresenterebbe la forma «manchevole per definizione» perché imprestata dalla vita, incapace di librarsi totalmente negli slanci mistico-esoterici rivelatori della «luce dello spirito» dissipando «le ombre della vita». Nella forma del romanzo la vita ha un effetto negativo. «In questa [...] manchevolezza, che è insieme desiderio di redenzione si radica [...] anche la sua vocazione successiva a porsi come il paradigma [...] dell'ultima arte cristiana e della sua volontà di sopprimersi»²⁹. In perfetta antitesi con l'assolutezza della forma, ecco incombere, storicamente o metastoricamente pensata, la morte dell'arte. Un intervento correttivo della diagnosi del romanzo antico come espressione tipica del decadentismo, non è da scorgere nel cogliervi

[...] un'attività socialmente regolata [...]. Sotto le sue libere sembianze, la fantasia del romanzo tradisce un canone disciplinare [...]. È istituzione, non nel contesto dello spazio sociale che lo genera e lo accoglie, bensì nell'intimo delle strutture formali che lo costituiscono³⁰.

Lo spostamento del giudizio sul piano in qualche modo pur sempre sociale degli istituti formali non è evitabile né improprio. Il ricondurlo all'estetica non invalida – parrebbe – la diagnosi di malattia decadente, che comporta una valutazione morale, in quanto quel riferimento alla istituzionalità del canone disciplinare imprigiona la libertà delle “sembianze”. Con un ulteriore movimento argomentativo, si perviene infatti a precisare che il romanzo tardo-antico «si pone come il modello estetico di tutte quelle realtà sociali come apparenza, realizzate dal processo critico della demitizzazione, [lasciando] il posto al perversimento di quest'apparenza»³¹.

Perversimento dell'apparenza sarà la sua normazione, il suo canone. La raggiera dei nessi sociali nella diegesi del romanzo, il costituire un telaio d'individualità coinvolte e soggette alle più varie ed anche estreme situazioni psicologiche, la vicenda delle passioni contese tra la coerenza a se stesse, il rovesciamento e la dispersione apparentano il “romanzo” allo schema tragico, però mantengono più di una differenza profonda da quello, accresciuta dalla distanza dall'evo del loro prodursi, dalle stagioni del loro apice, del loro declino e del loro riatteggiarsi. Ma, la sopraggiunta affinità è lontana, d'altra parte, dalla visione tragica che, nella sua assai più antica sorgente, si era incarnata nella essenzialità ruvida di un evento reggente. Il conflitto si genera e vige entro la incombente astanza del mito. Il mito è costitutivo e antagonista. Il romanzo non accentra in un blocco l'azione, ma si sfrangia in non prevedibili pluralità di fatti, di ambienti, di sguardi verso l'esterno, di caratteri esposti per il loro stesso essere al mutamento e alla contraddizione o addirittura a più mutamenti e contraddizioni durante il tempo del racconto. Ciò separa, pur senza determinare una recisa opposizione, le figure quasi geometriche della drammaticità tragica dalla sinuosità, dalle incrinature, dagli anfratti della drammaticità narrativa. L'occhio ispettivo del narratore appare contraddistinto

29 Ivi, p. 223.

30 Ivi, p. 225.

31 *Ibidem*.

da un «costante addomesticamento dell'immaginazione»; la «domesticità, l'essenza borghese» della sua forma rifiuta «il terribile, il *phoberòn* che dettava l'essenza della tragedia». Si porge nel «dominio dell'incerto, del relativo, del quotidiano». Nella sua «genesì» retorica non è «un caso che [...] il modo di narrazione del romanzo; si chiami *argumentum*»³², ossia esposizione senza cesure di un contenuto drammatico. Una natura così definita suggerisce di chiederci fino a che punto sue peculiarità non secondarie abbiano proiezione e affinità di genere nel moderno romanzo, che sprigiona o individua in sé modelli e norme – che incrementano lo specifico codice di retorica – da lui stesso posto: così perlomeno finché non sarà aggredito e sconvolto dalla crisi decostruzionista che lo destituisce e lo nega. Non occorre basarsi o andare alla scoperta di affinità reperibili o circoscrivibili nell'intreccio letterale delle sue manifestazioni, dato che queste sono troppo disparate e analitiche perché sia attendibile l'ipotesi della loro unità. Ciò non toglie che siamo indotti a chiederci se in quella che direi la ragion d'essere necessaria delle vette drammatiche del romanzo moderno siano da cogliere motivi analoghi all'essenza della tragedia antica. In questa direzione è legittimo, nella misura in cui l'avvicinamento non li asserisca preclusi alla evoluzione o involuzione dell'*actio* tragica, ritenere l'incerto, il relativo, il quotidiano, sintomi di decadenza, e del corrispettivo particolarismo intellettualistico che ne è un aspetto o vi si associa già nell'età ellenistica come fattore di dissipazione dell'intensità tragica e scomparsa del suo esaustivo dominio. Ciò comporta domandarsi se un'autentica curvatura tragica sussista quale connotazione costitutiva della coscienza moderna, o se piuttosto la nozione del tragico si sia ormai smarrita. A questo si può rispondere che un largo ambito di coesistenza fra tragedia e romanzo sussista, sia nel suo pieno essere o sia pure depotenziato, variando fra il parallelismo e aspetti di convergenza durante la plurisecolare egemonia del *récit*.

A guardare più direttamente alla tragedia nell'analisi compiuta da Carchia, per sorprendere in essa l'interiorità quasi segreta della sua concezione, questa si profila sin da *Orfismo e tragedia*, dove è una proposizione centrale che «la dialettica dell'*ethos* e del *drama* che si colloca al centro del dramma e dell'azione è il paradigma dell'impossibilità, nella tragedia, di una univoca emancipazione del divino [...] quale la realizza il canto orfico»³³. A un tale oneroso e non interamente compiuto processo emancipativo, si contrappone dunque l'emancipazione che si attuerebbe nel mito? L'umanizzazione tuttavia tenta di svincolarsi dal mito attraverso la scissione e il conflitto ma non ne annulla la capacità generativa. Lo confermano in *Estetica e antropologia*, i coautori per cui «la tragedia che nell'etico l'assoluto rappresenta unicamente con se stessa, poiché esso eternamente nell'oggettività si rigenera [...], in questa sua figura si concede alla passione ed alla morte e dalle sue ceneri si eleva alla gloria»³⁴. Il progresso mitico-conoscitivo che la tragedia attua sta nella conquista del dialogo che l'uomo è in grado di istituire e tener vivo con se stesso, senza che per questo egli si proponga di recidere il legame con il divino: si realizza pertanto quale emancipazione riconfiguratrice del divino, nel rovello dell'assunzione umana della responsabilità, non emancipazione dal divino quale sua abrogazione. Nell'interiorizzare trasformandola, la «follia dionisiaca», la tragedia è venuta a svelare «la realtà come preda di dissidi insolubili e non armonizzabili che

32 Ivi, p. 232.

33 G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 26.

34 G. Carchia, R. Salizzoni (a cura di), *Estetica e antropologia*, cit., p. 16.

in una obbedienza destinale frutto di colpa e di espiazione»³⁵. Ma questo viverli (e consumarsi) del tragico nella pervasione del male è proprio condizione di una trasfigurazione da non intendere come l'irenico conseguimento della quiete. La poesia, nell'immagine presuntiva ricostruita dalle testimonianze della perduta trilogica *Liturgia* di Eschilo, «si qualifica come una visione [...] capace di guardare le cose nella loro essenza». La concrezione tragica «scopre e canta l'angoscia della contraddittorietà», e attraverso il conflitto plasma una «realtà che vuole trasformare in conoscenza per tutti» elevandola a una visione che vada «al di là delle apparenze»³⁶.

La tragedia «si fa carico [...] dei dissidi e del dolore della condizione umana»³⁷. Dissidio e dolore, condizioni del sentimento sono, in ciò, sensibilità astorica, in quanto segni di una natura umana costante, indefinitamente ripetitiva, struttura saldamente radicata in elementi distintivi inflessibili. Ma per un interprete non convinto della permanenza in sostanza naturalistica di quel che non per caso ha ricevuto il nome di "natura" umana, per eternarne la costanza, la loro umanità consiste nell'essere individuazioni processuali, ossia energie animatrici della vita di ciascuno. Nel loro dinamismo esse, al contrario, infinitamente si distinguono e s'impersonano, mettendo allo scoperto la generalità meramente strumentale del loro nome. Se però si guarda alle manifestazioni di somiglianza che permettono alla considerazione riflettente di costruire le classi dell'epica, del romanzo, della tragedia, della commedia e farne dei simboli rilevando l'incidenza del loro differire, non può disconoscersene l'esuberante consistenza di significato, di evoluzione formale e relazionale. Diversamente da Orfeo che vorrebbe salvare la bellezza apollinea sfuggendo alle ombre dell'Ade vaganti indecise tra vita e non-vita, la tragedia scende nel «fondo oscuro e terribile» sconvolgente la bella apparenza. Dovunque si dia la pluralità dell'azione e la sovrapposizione dei miti, lo snodarsi del racconto, non impedisce l'unità, della visione tragica anzi permette di constatarla determinandola come «presa nella morsa di un movimento che non è più solo quello dell'oblio, ma [...] la forza del ricordo»³⁸.

L'esigenza presentificatrice intima al pensiero ha voluto cogliere nel dramma wagneriano, e nella quasi ipostatica teorizzazione del progetto che lo supporta e giustifica, «la trasfigurazione dell'orribile nella bellezza apollinea» così da modellare la trasfigurazione analogamente necessaria «dell'orribile condizione del presente»³⁹. La bellezza apollinea assume il volto attualizzatore della trasfigurazione stessa che si realizza e culmina. Sono le moderne incarnazioni romantiche della tragedia (e del romanzo) che si costituiscono per l'appunto come tale «paradigma della necessità di procedere ad un'analogia trasfigurazione dell'orribile condizione del presente»⁴⁰, ritornando dal dionisiaco all'apollineo. È stato questo, secondo la prima e forse la più rivelatrice delle ermeneuti di Nietzsche, il tentativo wagneriano.

Trasfigurare comporta vincere i dissidi e il dolore rappresentandone l'energia significativa. La poesia verrà allora «a qualificarsi come una visione irresistibile, capace di guardare le

35 G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., p. 55.

36 *Ibidem*.

37 G. Carchia, *La legittimazione dell'arte*, cit., p. 31.

38 *Ivi*, p. 30.

39 *Ivi*, p. 70.

40 *Ibidem*.

cose nella loro essenza»⁴¹. Platone, nei dialoghi che tematizzano la bellezza e l'arte facendole oggetto di una severa condanna che nella storia del suo pensiero suona come un ripudio certamente contraddittorio ma non totalizzante e tutt'altro che povero di significato, aveva affermato che il conflitto delle passioni è, nella tragedia, la voce dei peggiori, mentre nei sentimenti della commedia, quella dei migliori: un rimedio, insomma, rispetto al tragico male. Aristotele, invece, realisticamente sosteneva «i caratteri in qualche modo liberi dell'epica e della tragedia» e ravvisava nella soluzione dell'azione tragica la catarsi come farmaco, terapia purificatrice. La sua considerazione ha cura degli spettatori, la cui presenza è di per sé partecipe del rito, benché con una intensità di cui il teoretico mette in luce, sembra, soltanto la recettività. La *katastrophè* regredisce a stimolo di effetti fisiologici. La tragedia non ha carattere morale, perché le *dramatis personae* nel loro agire mancano di responsabilità, non si curano del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, il poeta non condanna l'accadimento. Ma la fisicità medico-naturalistica degli effetti non toglie loro la potenza promotrice per cui l'antica catarsi avrebbe acquisito una identità spiritualistica nel suo decorso moderno, superando in una sedazione conciliatrice – quella che noi diciamo poesia –, «il problema degli aspetti perversi presentato da Platone»⁴². Il riassorbimento del caso nel destino, nella necessità, subita, ma non più forza cieca, preclusa alla comprensione umana, ha il volto di una giustizia inerente alla base etica di una spiegazione non tale comunque da cancellare la persistenza di una sottesa interrogazione. Fatalità del destino e logica della necessità non figurano più come sinonimi e per questo appaiono da Carchia anche lessicalmente distinte. L'angolo di visione della poesia ne illumina la distinzione: «La poesia – egli asserisce con risolutezza – toglie l'apparente fatalità del destino assimilandola a una logica necessità»⁴³. Nella prospettiva poetica la «logica della vita», funge da logica necessità a misura che in essa avviene il ricongiungimento della «intelligenza con l'emozione»⁴⁴. Alla poesia compete, insomma, il *nisus* mitico dell'accettazione come conciliazione o almeno consapevole presa d'atto da parte dell'uomo di una necessità ormai da lui stesso riconosciuta e interiorizzata, o, con altra parola, contemplata, se alla contemplazione si assegna la «potenza» dell'attività.

È dunque il dramma, l'azione tragica a far sì che il mito sia la testimonianza «entro cui si origina il rapporto fra il caduco e l'eterno in quanto campo di tensione della verità»⁴⁵. Esso è la «genitività del pensiero necessario alla condizione umana», altra cosa dallo «stato [...] degli Dei, i quali vivono nella perfezione atemporale delle forme ideali»⁴⁶.

Nell'immaginario la divinità mitologica, lo statuto d'essere, per dir così, del divino, è coincidenza della decisione con un moto di pensiero simultaneo, paradossalmente senza alcun transito riflessivo. Non ha, il mito – o meglio non è – volontà di evadere dalla sua cerchia, non conosce la risoluzione di sé nella storia dello spirito. Tale certamente non lo presentano i nostri contemporanei quando, con una proiezione metaforica del proprio desiderio, lo raffigurano come rapimento nel sogno di una convivenza immedesimatrice con l'esistenza degli Dei, quasi un'offerta di felicità che si debba comunque onorare, paghi di accogliere «come

41 *Ibidem*.

42 G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., p. 129.

43 Ivi, p. 127.

44 Ivi, p. 128.

45 G. Carchia, *L'amore del pensiero*, cit., p. 50.

46 Ivi, p. 54.

un dono tutto ciò che» di mitico «viene dal passato». In realtà – sia lecito un mio commento differenziatorio – se l'accettazione è la remissione della storia del pensiero «alla gratuità e alla contingenza», il mito non è il luogo di una totalità indifferente, perché quella riduttiva devoluzione è in ogni caso anch'essa un'attività, opera un mutamento, nell'atto appunto, del "rimettersi" alla gratuità e alla contingenza. Scompare la figura del mito come uguaglianza di sé a se stesso, totalità immota, nella dimensione in cui contiene in sé tutto lo spazio del realizzarsi. Il continuo germogliare di vicende mitologiche in alterne alleanze, contese e conflitti vieta di ravvisarvi una condizione edenica statica. Carchia non vuol troncare il rapporto fra mitologia e mito che non è di certo coincidenza; attende anzi a incidere fortemente la differenza che si verifica fin dalla genesi come tra il piano dell'abbandono alla leggenda a quello della conoscenza simbolica. D'altro lato se privilegia confinarsi nella gratuità e nella contingenza, la disposizione mitica, malgrado le vicende che le sono interne in reciproca contraddizione, non vince lo stato d'inerzia, quanto dire esclude da sé la tensione a elevarsi alla vichiana "mente pura" ossia al grado più alto della consapevolezza. Il terreno del suo odierno vagheggiamento assai spesso è quello della riconsiderazione autocritica decostruttiva della filosofia ad opera e per effetto della rimozione contemporanea della teoreticità. Infatti la rivalutazione dell'essenza formale del mito, a misura che procede da – o s'identifica con – la contestazione di un'organica sintassi proposizionale, si colloca fuori dalle stesse dispute fra potenza e impossibilità del conoscere, fra ricerca e sistema, fra teleologia e molteplicità di vettori, fra filosofie razionalistico-epistemologiche e dialettico-storiche. Nonostante ciò, non parrebbe che il movimento per una restaurazione del pensiero mitico, attraverso un'evoluzione interna alla presente coscienza, comporti assumere *necessariamente* l'esilio o la radicale negazione della filosofia come apice della coscienza riflettente e sua ragione fondante. Al di fuori delle estremizzazioni decostruttive il cui esito non può essere altro che ritorcersi su di sé, il pensiero mitico esercita piuttosto una pulsione positiva quando si caratterizza quale rivendicazione tanto dell'aspetto estetico, quanto di quello etico-politico-sociale del pensiero. Esso funge da energia spirituale riequilibratrice rispetto al dominio delle metodologie che, anche quando non siano nella loro origine totalitarie e dogmatiche, lo diventano tutte le volte che privilegiano la sospensione del giudizio o – che è lo stesso – uguagliano ogni pronuncia opinativa. Quelle intolleranze, ossia, che manifeste o velate, nutrono l'avversione alla sintassi del pensiero. La posizione di Carchia non è in alcun modo una pura ipervalutazione del mito se fin da *Orfismo e tragedia* ha riconosciuto «al centro della tematica sapienziale» – con altre parole nel suo trascendersi, dall'interno – «l'uscita dall'ambiguità della parola mitica» largamente esplorata e «l'ingresso nella via regia della verità unica»⁴⁷. Non è peraltro chi non veda quante elaborazioni di ipotesi e proposte e quanti dispareri hanno fatto seguito all'irruenza veritativa assolutizzante e come la via della "verità unica" non certo a tutti appaia percorribile, né a Carchia, quale compimento del cammino di conoscenza in un nuovo edificio metafisico.

Diverse istanze, si è notato, concorrono a unire le fila della sua ricerca estetica nei risultati di un procedimento euristico che non rifiuta di strutturarsi teoreticamente. Nel complesso ordine rapportuale dei suoi centri d'interesse, uno degli elementi esemplari che consentono di coglierne la particolare specificazione, è – lo ripeto – il costante dissenso dallo stori-

47 G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 12.

smo nelle sue forme sistemiche, ma anche nelle più sfumate ipotesi di revisione teorico-metodologica che traggono origine dall'esplorazione critico-storica, tanto operosa fra Otto e Novecento. Tra questi, Bachofen, Burckhardt, Fiedler, soprattutto, rivendicato, peraltro, quale pensatore rigorosamente connesso rispetto al suo supporto kantiano, ma anche capace di proposte sue proprie in merito alla visione; e Hildebrand, Wölfflin, Warburg. Il dissenso trova equilibrio nell'apprezzamento, a misura del risalto delle personalità speculative e dei maggiori interpreti, così da concretarsi nella fruizione delle loro prospettive più atte a un pensiero delineantesi appunto al contatto ineludibile in cui le due fondamentali direzioni d'indagine sono state, o mirano a porsi, in integrazione. Il discostamento dall'idealismo e dallo storicismo, attestato chiaramente intenzionale dalla sua reiterazione, ha uno dei suoi maggiori luoghi di obiezione anzitutto verso la grande costruzione hegeliana e, con inflessioni sensibilmente differenti, nei riformatori, ortodossi o fortemente revisionistici rispetto a quel paradigma. In questo senso si colloca il rifiuto che non ha per oggetto il trascendentale, ma colpisce la raggiera, variamente diramata, delle articolazioni formali ove esse siano intese come immobili categorie. La concezione carchiana della bellezza e dell'arte che l'immanente indagine ermeneutica dell'antico contribuisce in modo decisivo a disegnare non accetta la nozione dell'autonomia come una dissezione o separazione incomposta tra diversi momenti spirituali che si determinino nella sfera della coscienza. Diffida però, non meno, dalle prevaricazioni eteronome, le quali ricadono, in fondo, nella medesima rigidità. È un'opposizione non irriducibile in quanto, come l'arte e la filosofia vivono in osmosi, altrettanta interferenza sussiste con l'espressione del mondo morale – l'etica, la politica, la società civile – e il piano riflessivo che lo oggettiva e lo indaga. La pluralità di nessi arricchisce, e in certo senso privilegia, il darsi dell'arte. Lo stretto legame tra mondo morale e arte è sempre ribadito da Carchia, in seno a ciò che non altrimenti potrebbe indicarsi se non come autocoscienza. Esso non afferisce a un punto d'arrivo panlogistico, né esclude dal proprio orizzonte di riferimento forme della coscienza che altri possano presumere costituirsi in una essenza assoluta.

Valga, a sostegno di quanto si è detto, il seguente brano:

Certamente è vero, di contro all'estetica puramente contemplativa-formalistica kantiana, che, senza un rapporto ad una qualche forma d'incarnazione, l'opera come mondo non potrebbe distinguersi dalla realtà. D'altra parte, però, insistere sulla concretezza dell'opera, sul suo essere risultato di un *poieîn*, legarne esclusivamente la presenza a un dato di natura psicologica, significa ricadere nella fattività di un nominalismo incapace di cogliere il di più dell'apparenza estetica⁴⁸.

L'opera non avrebbe concretezza senza rapportarsi alla realtà esistenziale proprio nel trascenderla, per dirlo con Brandi, in pura realtà d'immagine, consistendo in tale atto la capacità inclusiva della sua creatività. Ma in Carchia il taglio tra la mera realtà esistenziale e la pura realtà della formulazione d'immagine non sussiste in termini altrettanto recisi. La realtà esistenziale infatti non è nulla di più di ciò che l'uso ottocentesco diceva contenuto o addirittura materia, ora tenendo salda, anziché metterla a problema, quella distinzione dalla forma, ora affermandola una sovrastruttura necessaria al darsi dell'opera, ma in ostensioni surrogabili. L'opera d'arte, al contrario, sarà identificata come unità organica, resa tale proprio dall'acco-

48 G. Carchia, *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 94-95.

gliere in sé, in una espressione insostituibile, la pienezza del mondo umano.

Nell'accostarsi alle determinazioni moderne dell'estetica a partire da Kant, Carchia evidenzia un richiamo a Fichte attraverso l'ermeneusi di Pareyson, il primo forse a scandagliarne il nucleo profondo, ponendone in risalto con larga analisi l'estetica come condizione trascendentale della filosofia sebbene il primo grande rappresentante dell'idealismo postkantiano non conceda un ampio e sistematico sviluppo a questa basilare proposizione. Poiché tale, dunque, la pertinenza dell'estetica è illimitata, e non pare arbitrario pensarla nucleo del conoscere cosmico. Nella *Realphilosophie* hegeliana sopraggiunge il giudizio dell'immaginazione come «medianità spirituale pura», in quanto proprio dello spirito è l'attuarsi nella mediazione. Questa articolazione logico-dialettica altrettanto fondante si rapporta (anche) – nota Carchia – alla funzione che l'immaginazione esercita nello «schematismo, fra l'atemporale delle categorie e l'effettualità dell'intuizione»⁴⁹. Nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* l'immaginazione esercita un compito strumentale riguardando una situazione definibile immaturità da superare, dal momento che funge da

[...] puro sostegno della capacità rappresentativa che essa al tempo stesso dissolve [nel versante] estetico della fantasia e [in] quello teoretico del *Gedächtnis* [cosicché] in quanto pura strumentalità rappresentativa deve permettere lo slancio e lo scarto del pensiero⁵⁰.

S'individua attraverso tale antitesi come l'ascesa dialettica alla filosofia non avviene senza che il pensiero trattenga in sé il carattere rappresentativo che nella sua origine è proprio dell'arte, pensando il nesso processuale come tale da custodire in sé i suoi momenti, tale cioè da trattenere nel nesso logico il suo ideale passato incessantemente ritrasformandolo nell'attrito dialettico. Quale momento assolutamente costitutivo della triade, al pari di quelli che gli succedono – per Hegel la religione e la filosofia – il destino dell'arte non è di abolirsi, ma, negandosi, di simultaneamente sussistere in sottensione: lo esige l'essere pensata forma del totale dinamismo dello spirito. Questo processo per cui l'arte viene configurata necessaria priorità ideale rispetto alla religione e alla filosofia nel quadro della tensione all'assoluto – e per questo ora come minore ora come culmine – dal posthegelismo mai interamente dissociabile dal logos hegeliano, è ovvio tuttavia che non sempre sia rappresentato in termini strettamente analoghi. È ciò che Carchia indica con particolare insistenza essere il pregiudizio idealistico e romantico relativo all'arte circa il suo nesso con la filosofia come un *ascensus* in cui l'arte si oblitera, restando consegnata in una situazione d'inferiorità. Tale può ritrovarsi, per esempio, in forme tra loro non superficialmente diairetiche, fino alla definizione crociana, iniziale però mai obliterata, anche se adombrata, di *philosophia inferior*, e, aggiungerei nella sua manifestazione in seno alla totalità dell'atto del Gentile anteriore alla *Filosofia dell'arte* in cui si è voluto intercettare il delinarsi di una sua seconda riforma, rimasta non interamente compiuta.

Si rileva dunque insistente il ricorso, nell'autocoscienza moderna, alla prospettazione del problema del *logos* nel porre o negare «una subordinazione dell'arte alla filosofia, e anzi, più radicalmente, una dissoluzione e un compimento dell'arte nella filosofia». La soluzio-

49 G. Carchia, *Estetica ed erotica*, cit., p. 71.

50 Ivi, p. 70.

ne subordinatrice è quella che Carchia respinge, indicandola nelle concezioni strettamente prossime, su questo nodo centrale, alla concezione hegeliana con la formula del rapporto di subordinazione «che si realizza [...] nella mediazione estetica, la quale suppone una completa oggettività dell'arte»⁵¹. L'angolazione idealistica del giudizio che in questa direzione interpretativa, consiste nel porre l'integrale consumazione della parvenza artistica nella sostanza del divenire storico-spirituale si ripercuote – prosegue Carchia – perfino assottigliandosi negli indirizzi recenti di Rorty, nella nuova retorica, nella narratologia di Ricoeur, nella metaforologia, nella giustizia poetica della Nussbaum, e in alcune tendenze decostruzionistiche, anche se da queste ci aspetteremmo l'abiura della affermatività. Ciò dimostra quanto rimangono debitorie dello specifico arco teoretico originario successive derivazioni o istituzioni di rapporto, ma nello stesso tempo quanto la *causa* o *ratio* della loro proposizione si sia allontanata dalla sostanza complessiva, se altra mai robustamente legata di ciò che è proprio di Hegel. Ed è possibile constatare come alcune di esse si dirigano verso il ritorno al formalismo scettico-estetizzante, nei confronti del pensare filosofico, mentre non poche altre, in una stagione ancora recente, confluivano nell'eteronomia sociologica e praxistico-ideologica.

Nel concludere queste osservazioni interpretative e nell'aver posto solo alcuni dei punti di domanda suggeriti dalla densa ricerca di Carchia, credo potersi indicare, come un monito quello che emerge da un nucleo essenziale delle *Enneadi*, tale da rappresentare una delle fonti privilegiate nel processo di assimilazione su cui si produce la disposizione carchiana. Così ritengo, perlomeno se nell'esigenza che lo ha animato sia da leggere il suo "amore del pensiero" come ciò che caratterizza una concezione perseguita in modo coerente attraverso l'intelligenza dell'arte non quale infantile bagliore dell'autocoscienza o incrinatura e rifiuto della filosofia, ma plesso di sviluppo in una reciproca e attiva integrazione in universo etico. Valgano, quale conferma di una ispirazione privilegiante, queste proposizioni compendiarie, tutt'altro che epidermiche, a commento del pensiero plotiniano:

Senza una comprensione del mondo fenomenico, senza la capacità di cogliere la bellezza, non è possibile [...] la scoperta interiore della propria anima. La via che conduce all'interiorità e [...] all'intelligibile, comincia dall'esperienza dell'universo sensibile. Attraverso la scoperta dell'interno [...] si approfondirà l'idea di forma nella direzione del ritrovamento [...] della bellezza intelligibile e [...] del] sopraformale: il bene e il male⁵².

In questa via si riconoscono tuttora l'arte e la capacità significativa di una concezione – il "sopraformale" – che la comprenda. È una *Defence of Poetry*, una rivendicazione della bellezza, espressa da Carchia con fervida indipendenza propositiva.

51 G. Carchia, *L'amore del pensiero*, cit., p. 25.

52 G. Carchia, *L'estetica antica*, cit., p. 193.