DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210618

L'estetica personalista di Luigi Stefanini e i suoi possibili sviluppi in ambito etico

Giuseppe Pintus[1]

Abstract: The study aims to offer a contribution to a widening of the studies on Stefanini and to the understanding of his personalism, starting from a reconstruction of his aesthetic proposal. In fact, the author dedicated a considerable part of his production to this theme, including books and lecture notes, dealing with a large number of themes, each of which constitutes at the same time an access point to and part of an impressive constellation. This contribution proposes a synthesis of this compound starting from a lecture from the courses held in 1945-46. The result is twenty-eight themes grouped into fourteen major areas: form, singular expression, knowledge, feeling, absolute expression, creation, imitation, beauty, speech, content, criticism, technique, the unconditioned, metaphysics. The conclusions present some possible developments in the ethical field, and ask, in particular, what a word and an expression communicate when they become absolute and, also, what this absoluteness entails with respect to the relationship with the other.

Keywords*: Luigi Stefanini, Easthetics, Expression, Personalism, Ethics of Communication.*

Sommario: I - Arte e forma. II - L'arte come espressione singolare. III - Arte e conoscenza. IV - Arte e sentimento. V - L'arte come espressione assoluta. VI - Arte e creazione. VII - Arte e imitazione. VIII - arte e bellezza. IX - estetica e linguistica. X - l'arte e il suo contenuto. XI - arte e critica. XII - arte e tecnica. XIII - condizionato ed incondizionato in relazione all'arte. XIV - arte e metafisica. XV - Conclusioni.

Luigi Stefanini è stato uno dei protagonisti del dibattito filosofico italiano della prima metà del secolo scorso[2]. Scomparso nel 1956 mentre stava completando il secondo volume del suo trattato di estetica[3], è stato uno degli animatori degli incontri di Gallarate e ha contribuito allo svolgimento originale del dibattito filosofico italiano almeno sotto quattro aspetti (tra altri che ne potrebbero essere individuati). È stato inoltre un importante esponente italiano del personalismo filosofico, ha elaborato un'estetica coerente con questa prospettiva, oltre ad avere offerto importanti contributi

1 Assegnista di ricerca in "Filosofia morale" presso l'Università di Sassari

2 Alcune sue opere sono state tradotte in francese e raccolte nel volume *Itinéraires métaphysiques*, introduction et traduction par J. Chaix-Ruy, Editions Montaigne, Paris 1952.

3 Le notizie a riguardo di questo secondo volume sono contenute nel saggio di Giovanni Santinello, *Il secondo volume del trattato di estetica di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 147-160.

come storico della filosofia[4] e nel campo della della pedagogia[5]. Va inoltre segnalato che a lui si deve la fondazione della "Rivista di Estetica"[6] di cui ha curato il n. 0, mentre il n. 1 gli è stato dedicato. Dopo la sua morte si sono occupati di lui alcuni grandi protagonisti della seconda metà del secolo, tra cui Luigi Pareyson e Armando Rigobello. Sebbene gli siano stati dedicati convegni di studio, pochi sono gli studi sul suo pensiero, malgrado il meritorio lavoro e il grande sforzo della fondazione che porta il suo nome.

In queste pagine non sarà messa a tema la questione di tale dimenticanza ma si vorrebbe offrire un contributo, seppur piccolo, ad un ampliamento degli studi su Stefanini, cercando di indicare delle possibili attualizzazioni del suo pensiero.

Una attualizzazione è possibile solo alla luce di un presupposto, dal quale questo lavoro muove e che guida la lettura e l'interpretazione, che consiste nel considerare Stefanini come un filosofo autentico e nel riconoscerlo collocato, per usare un linguaggio e una distinzione pareysoniana[7], nel versante di un pensiero non meramente espressivo, un pensiero cioè le cui interpretazioni della verità sono solamente legate al tempo in cui si esprimono e alla sua situazione storica, ma rivelativo.

Venendo al tema di queste pagine, se è possibile affermare con il Campanelli che proprio "l'inizio del pensiero di Luigi Stefanini è intimamente estetico"[8], una ricostruzione di questo motivo non si limita a concentrarsi sull'argomento ma confluisce e contribuisce alla comprensione complessiva dell'autore e del suo personalismo. Se allora quanto sarà presentato nelle pagine successive avrà l'aria di procedere in modo ricostruttivo, in realtà questo stile e questa scelta sono determinate dall'intento di cogliere il ruolo che l'estetica ha avuto nell'opera di Stefanini. A questo scopo, la presentazione dei capisaldi della riflessione sull'estetica è inaggirabile e lo è ancor più se si considera in gran numero di testi da classificare in quest'ambito rispetto al complesso della sua produzione. Stefanini scrisse infatti molti testi sull'estetica e numerose furono anche le dispense dei corsi universitari nelle quali l'autore ha voluto focalizzare la sua attenzione su uno o più aspetti della materia per mostrarne le implicazioni con altri meno approfonditi. Ne deriva un gran numero di tematiche, approfondite in vario modo, spesso da punti di vista differenti, ma anche di ripetizioni. Di fronte a questa mole di materiali, peraltro di non facile reperibilità, ognuno dei quali costituisce nel contempo un punto di accesso e parte di una impressionante costellazione di temi, si tenterà di offrire una sintesi a partire da una dispensa dei corsi tenuti per i suoi studenti nell'anno accademico 1945-46, nella quale sono raggruppate e ordinate tutte le grandi questioni delle quali Stefanini si era o si sarebbe occupato in seguito.

A partire da queste dispense sarà offerta una ricostruzione della sua proposta filosofica, nello

4 In particolare, il suo Platone (Cedam, Padova, vol. I 1932 e vol. II 1935) ha avuto notevole influenza. Si veda a proposito il parere espresso da G. Reale nell'introduzione a *Persona e Atto*.

5 Per una ricostruzione ordinata del pensiero dello Stefanini in relazione al suo tempo cfr. Luciano Caimi, *Educazione e persona in Luigi Stefanini*, La Scuola, Brescia 1985; Glori Cappello, *Luigi Stefanini dalle opere e dal carteggio del suo archivio*, Fondazione Stefanini - Europrint Edizioni, Treviso, 2006; per quanto riguarda invece l'attualità del suo pensiero, si veda: Laura Corrieri, *Luigi Stefanini. Un pensiero Attuale*, Prometheus, Milano, 2002.

6 A differenza di quanto si trova dichiarato sul sito della rivista, che attribuisce la fondazione a Luigi Pareyson, il numero 1 del gennaio-aprile 1956 riporta come nome del direttore quello di Luigi Stefanini e il n. 2 sempre del 1956 (maggio-agosto) dedicato a Stefanini appena scomparso, riporta come nome del fondatore quello di Stefanini, mentre Luigi Pareyson vi compare come direttore.

7 Cfr. Luigi Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, 2018[4], p. 93 ss. Si veda anche a tal proposito la premessa di Giuseppe Riconda, in part. p. VIIs.

8 Cosimo Campanelli, *Immagine e Parola nell'estetica di Stefanini*, Nuove edizioni tempi moderni, Napoli 1990, p. 119.

specifico a partire da ventotto tematiche raggruppate in quattordici grandi ambiti. Da tali tematiche appare il focus della riflessione che Stefanini ha condotto su alcuni concetti centrali nella sua "composizione" dell'estetica: la forma, l'espressione singolare, la conoscenza, il sentimento, l'espressione assoluta, la creazione, l'imitazione, la bellezza, la parola, il contenuto, la critica, la tecnica, l'incondizionato, la metafisica. Nelle pagine che seguono si cercherà di ricostruire e offrire una panoramica delle questioni cruciali. In particolare, l'attenzione sarà concentrata sulla peculiarità dell'estetica di Stefanini: un'arte pensata come espressione e parola assoluta. Infine, nelle conclusioni, saranno presentati alcuni possibili sviluppi in ambito etico, chiedendosi, in particolare, che cosa comunichino una parola e una espressione nel momento in cui diventano assolute e, ancora, che cosa tale assolutezza comporta rispetto alla relazione con l'altro.

1. Arte e forma

1.1 L'arte come espressione

Per Stefanini l'arte è essenzialmente espressione. In quest'attività in cui un'idea acquisisce consistenza in forma sensibile, l'espressione diventa assoluta. Due aspetti la caratterizzano quindi: innanzitutto nell'arte l'espressione si realizza sempre in una forma fisica, ciò che si produce si presta ai sensi[9]; inoltre, il suo prodotto, l'opera dell'arte, è un qualcosa che nel darsi alla sensibilità testimonia una eccedenza, si mostra con un carattere che dovremmo chiamare di assolutezza. L'arte è espressione assoluta poiché in essa la forma si presenta come libera e incondizionata e poiché la sua "rifulgenza"[10], impedendo di trattare l'opera come tramite, le conferisce il carattere dell'intrascendibilità. Scrive Stefanini che "l'arte è singolarità ed assolutezza espressiva"[11], dove singolarità significa che l'oggetto dato non è una copia, non può in alcun modo essere replicato[12]. Per questa caratteristica l'arte non si presta al commercio. Nel suo non essere elemento della serie, frutto di un conio, non può essere scambiata. Non esiste permuta perché non c'è equivalenza: ogni opera ha il suo valore imparagonabile e non rientra in un mercato possibile.

Affermare che una cosa è impermutabile significa quasi negarla. Ogni oggetto fisico si presta ad essere barattato e tende a diventare moneta e proprietà, mentre nel caso dell'arte non sarebbe insensato sostenere che chi compra un quadro potrebbe non possederlo. Possiederebbe il supporto sicuramente, ma non l'aspetto per il quale è arte. Il prodotto dell'arte, la sua opera, ha, per Stefanini, i tratti della persona: la persona è infatti ciò che può dirsi singolare per via della sua unicità. Si deve dunque dire che l'espressione dell'artista consiste nel trasmettere la sua personalità all'opera. La sua unicità si esprime trasponendosi nell'espresso e in tal modo la persona, cioè l'artista, dona la sua unicità alle cose.

1.2 Presenza di soggetto e oggetto nell'arte

Affermare che l'arte è espressione, significa dire che in essa vi è una relazione tra "un soggetto

9 *Trattato di estetica*. *L'arte nella sua autonomia e nel suo processo*, vol. I, Morcelliana, Brescia 1960, p. 70.
10 *Estetica come scienza della parola assoluta, Dispense di estetica per l'anno 1951-52*, Cedam, Padova 1952, p. 31.
11 *Linee di Estetica, Dispense per il corso di Estetica dell'anno Accademico 1945-46*, Zanocco, Padova 1946, p. 1.
12 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta,* cit., p. 22.

che si esprime e un oggetto espresso"[13]. Tale relazione produce una riconciliazione tra la forma finita e lo spirito che si realizza in un atto di incarnazione in cui lo spirituale si rende contemplabile dandosi una determinazione che non lo lascia morire[14]. La forma in arte è un'oggettività sensibile nel contempo assoluta e relativa, significante ed insignificante, finita e infinita. È assoluta perché non dipende da nessun'altra realtà a cui rinvierebbe. Allo stesso tempo dipende ed è dunque relativa all'autore che si esprime in essa costruendola oppure a chi, osservandola, la riesprime nell'immedesimazione congeniale. È insignificante poiché rispetto alle altre forme dell'esperienza comune non rinvia oltre sé: la sua significazione è solo interna, in quanto essa si presenta come un tutto ordinato, un cosmo sufficiente con la perfetta corrispondenza delle parti e la loro integrazione. Esprime altresì un mondo spirituale che si manifesta per via dell'impressione in essa di un'anima. La finitezza con cui si presenta è la sua compiutezza per cui è una realtà completa, ma è anche una realtà in cui il suo limite è risolto e integrato. È infinita poiché su di essa il tempo e lo spazio non impongono alcun limite.

Stefanini utilizza il concetto di "forma piena" per dire che nell'arte tutto si esprime nella forma, tutto sarebbe dato alla visibilità, senza distinzione tra forma e contenuto. Certo vi sono anche arti rappresentative, opere in cui la forma espone un'immagine che rinvia oltre ad una realtà propria trascendente la semplice presentazione. Tuttavia, anche in questi casi dovremmo dire che il rappresentato non è l'essenziale dell'opera, al massimo può essere pretesto. A tal proposito Stefanini scrive che "nasce l'arte quando la "rappresentazione" diventa "presentazione""[15].

La forma è esito di un processo in cui si conquista l'armonia sottomettendo gli elementi ribelli. Nel processo di formazione gli elementi preesistenti sono convocati alla costituzione di una unità che sottomette il molteplice. L'unità ottenuta è organica nel senso che nella forma armonica resta il molteplice, ricompreso nell'unità più grande. La forma dell'arte non è solo unitaria, ma si esprime anche come unicità. L'unicità conferisce alla forma i tratti caratteristici della persona. Come la persona la forma dell'arte è irripetibile, impermutabile e irrevocabile. L'irripetibilità si realizza rispetto al tempo, per cui quell'espressione ottenuta nel tempo acquista un carattere di assolutezza che non permette la ripetizione.

L'opera si dà sempre in un incontro tra una oggettività resistente all'arbitrio e la persona che riconosce nell'opera la sua bellezza. L'oggettività dell'opera è norma dell'interpretazione e dell'esecuzione e "non è data dalla fisicità, ma dal rapporto che lega l'immagine sensibile ad un momento assoluto dell'espressione. L'arte è irrevocabile per l'atto personale che qualifica l'attimo e lo ferma per la gioia dei secoli"[16]. Se dunque l'oggettività è data dal legame tra l'immagine e l'espressione che in essa si realizza, e se l'opera è l'anima donata ad una cosa, e l'opera porta alcuni tratti della personalità, si fa più chiaro il motivo per cui non si può operare su di essa un'interpretazione difforme al modo in cui l'opera si dona. Sconvolgerla nell'interpretazione equivarrebbe a violentarla, poiché l'opera non si presta alla manipolazione, ma al colloquio.

13 *Linee di estetica*, cit., p. 1.
14 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 55.
15 *Trattato di estetica*, cit., p. 201.
16 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza, Dispense di estetica per l'anno accademico 1953-1954*, Cedam, Padova 1954, p. 110.

2. L'Arte come espressione singolare

2.1 L'arte come espressione dell'artista

Quando l'artista produce l'opera, l'idealità che vi si esprime in forma sensibile è dovuta "all'appartenenza delle cose all'intimità generatrice"[17]. L'arte, intesa in senso speculativo, al modo di tutti gli altri atti umani costituisce la possibilità della persona di riconoscersi e possedersi a partire dall'atto con cui si esprime rappresentando dunque uno dei modi dell'appartenenza dell'essere singolare a sé stesso. La natura dell'arte non divide gli aspetti, ma li unisce: per cui nell'arte coincidono l'idealità e la sensibilità. Risulta opportuno precisare che se la singolarità della persona è la determinazione prima a cui ogni altra deve riferirsi, allora l'arte costituisce "una partecipazione alle cose della singolarità di un'anima"[18]. Nell'arte il sensibile diventa il luogo in cui lo spirituale entra per ritrovarsi interamente. L'individuo esprime interamente ciò che è trasponendolo nell'opera[19]. Il sensibile diventato arte si distingue dal resto per il fatto che lo spazio e il tempo della sua fenomenicità non si danno più in modo lineare, ma secondo le logiche rispettive della compenetrazione e del ritorno a se stesso, della circolarità[20].

Nel produrre l'opera dell'arte la persona impone all'esterno una legge che informa il caos in modo nuovo, appunto personale. L'anima attribuisce alle cose la nota della bellezza con lo stesso gesto con cui esprime la sua personalità, attribuisce un "segno di distinzione", elegge una cosa in modo che questa acquista valore in sé e per sé[21]. Scrive Stefanini che "ha diritto d'imporsi universalmente come arte solo il fenomeno trasfigurato nell'emozione singolarissima, irripetibile d'un'anima"[22]. Si deve dunque affermare che le caratteristiche dell'arte coincidono esattamente con quella della persona[23]: se la nota più comprensiva della persona è la sua unicità, quando la persona è capace di espressione artistica conferirà all'opera questa nota. La nota dell'unicità si realizza come "inesausta giovinezza dell'atto spirituale"[24]. Tale giovinezza che per Stefanini si caratterizza come novità, freschezza e originalità si concretizza come una certa incapacità di anticipazione: l'opera si realizza come avvenimento non dato nella successione causale degli eventi. Nel ricercare l'originalità e la

17 *Estetica*, Studium, Roma 1953, p. 50.

18 Ivi, p. 51.

19 Su questa idea di integralità della espressione nell'arte, si veda Rosario Assunto, *Arte e filosofia secondo Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 89, dove scrive che secondo lo Stefanini: "l'individuo, ineffabile nell'idea, dice nell'arte tutto se stesso".

20 Cfr. *Trattato di estetica*, cit., p. 133.

21 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 22. Su questo punto risulta interessante anche quanto affermato da Luigi Pareyson: "tra l'universo e l'opera v'è la persona: è della persona l'iniziativa della concrezione per cui l'universo intero si cala nella singola forma; è della persona quella singolarità che dà luogo all'irripetibilità dell'opera", Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 30. Di Luigi Pareyson si veda anche *Conversazioni di Estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 87 s, dove si analizza la prospettiva dell'estetica personalista di Stefanini.

22 *Linee di estetica*, cit., p. 129.

23 Stefanini insiste, lungo tutto il corso dei suoi scritti sull'estetica, sull'idea secondo la quale l'artista è colui che è in grado di dare personalità all'opera esprimendosi. L'atto espressivo dell'artista consiste proprio in questa capacità di trasmettere alla materia plasmata i tratti della sua personalità singolare. Ne deriva che gli aspetti per cui un'opera è tale sono gli stessi aspetti per cui una persona è tale, al punto che si potrebbe dire l'inverso.

24 *Estetica*, cit., p. 51.

novità, l'artista lavora per attribuire all'opera i tratti che richiamano la libertà della persona. La persona (sia esso artista o osservatore) è attirata dalla novità perché questa rappresenta qualcosa di sé: una certa libertà, un certo grado di ribellione al mero fluire temporale o causale. Nell'opera dell'arte così il sensibile si trova come scardinato dal suo inquadramento nel comune ordine delle cause, parte da sé ed è misura di sé medesimo.

2.2 L'arte come riespressione

Parlare di personalità dell'arte vuol dire sempre pensare non solo alla personalità dell'artista che ha prodotto l'opera, ma anche alla persona che ne percepisce la forma e può coglierla solo con un atto di riespressione[25]. Ogni contemplazione, infatti, realizza l'opera per colui che la contempla. Inizialmente sembrerebbe che chi osserva un'opera e la riesprime a partire della sua capacità, sovrapponga la propria personalità a quella dell'artista. L'opera si sottoporrebbe ad un continuo rimaneggiamento nell'espressività di chi osserva subendo continue alterazioni. Rispetto al suo carattere di compiutezza questo potrebbe sembrare come un abuso. Invece la riespressione è il vero tratto necessario dell'arte, poiché senza una personalità che la coglie, l'aspetto dell'arte cadrebbe nel nulla, l'opera sarebbe una mera cosa. Come fa notare Adelchi Attisani, sottolineando la differenza tra questa posizione e la concezione della liricità del Croce, "questa teoria implica di necessità l'esserci della singolarità della persona"[26]. L'opera dell'arte è talmente solidale con il suo artefice che, senza di esso, morirebbe se non fosse per il gesto ravvivante di un'altra personalità che la coglie con lo stesso gesto dell'autore[27].

L'arte è personale, dunque, per due motivi: perché non sarebbe senza una persona che l'ha fatta, e perché ha necessità continua di una persona che la esegua. In fondo considerare l'arte come espressione, e dunque come parola, significa sempre tener presente l'impossibilità che possa sussistere senza essere rivolta a qualcuno, senza che qualcuno la senta[28]. È insostituibile e irripetibile proprio perché la sua identità si costituisce in questa dinamica relazionale di espressione e riespressione esecutrice[29].

25 Con le dovute cautele non è sbagliato dire, come fa Francesco Piselli, che per lo Stefanini "contemplare il bello non è diverso da realizzarlo". Francesco Piselli, *L'immaginismo nell'estetica di Luigi Stefanini*, in AA.VV., *Dialettica dell'immagine, Studi sull'Immaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova 1991, p. 156.

26 Adelchi Attisani, *I rilievi di Stefanini alla teoria crociana della liricità dell'arte*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 102. Il confronto tra l'estetica crociana e quella di Stefanini risulta particolarmente articolato e meriterebbe diversi saggi di approfondimento. Ci si dovrà limitare a dire che Stefanini accettando il concetto di espressione, che rappresenta il nucleo della teoria crociana dell'arte, ne colloca il principio nella persona. Ora, se tale collocazione può essere rivendicata anche da Croce, risulta del tutto contraria alla "filosofia dello spirito". Secondo Stefanini, infatti, la dottrina del Croce in ultima istanza "non sopporta una legittimazione speculativa della persona" perché se in alcuni punti sembra accogliere delle istanza personalistiche, come quando afferma che il fondamento della poesia è la personalità umana, tali punti risultano poi contrastare con il concetto per il quale la persone è "estranea alla pura verità. Cfr. *Estetica*, cit., p. 158. Per i riferimenti a Croce, *Discorsi di vaia Filosofia*, Laterza, Bari, II, p. 148-149; ora nella nuova edizione Bibliopolis, Napoli 2012. Una analisi approfondita delle differenze tra l'estetica di Stefanini e quella di Croce, oltre al testo di Adelchi Attisani, si veda l'articolo di Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica".

27 Cfr. *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 109.

28 Cfr. a questo proposito l'articolo di Fausto M. Bongioanni, *Parola e risposta nel pensiero di L. Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 78.

29 Cfr., su questa chiave di lettura, Vittorio Stella, *Metafisica dell'arte e parola assoluta*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956. In part. a p. 121 leggiamo: "la parola dell'arte è quella instauratrice di

3. Arte e conoscenza

3.1 Intuizione ed espressione

L'attività con la quale si produce un oggetto è l'espressione. In essa, la persona, che ha necessità per esprimersi di essere produttiva, realizza qualcosa e si distacca da essa. Ciò che è espresso tuttavia è sempre frutto di una intuizione. E d'altronde ogni intuizione è "apprensione immediata ed esauriente dell'oggetto espresso"[30]. Espressione e intuizione formano dunque i "termini solidali di un'integrazione"[31]. Come la generazione presuppone un distacco affinché ciò che è generato sia, allo stesso modo non si può pensare ad un distacco che non implichi la generazione[32]. Sempre nella stessa coerenza allora si può dire che ciò che si esprime proviene da ciò che si è visto o intuito, mentre ciò che si intuisce o si vede è sempre frutto di una produzione. Ciò perché, affinché l'arte sia tale ha sempre necessità che l'espresso nell'opera sia riespresso nella persona che vede che è così chiamata sempre ad intuire ed esprimere e a esprimere per poter intuire.

3.2 Conoscenza artistica, empirica e logico-concettuale

L'arte in quanto intuizione è sempre conoscenza, ma una conoscenza che non è né empirica né logico concettuale[33]. L'arte si polarizza in modo qualitativo, mentre la scienza in modo quantitativo. Con le parole di Stefanini: "l'arte è la comprensione del sensibile nella unicità della persona, la scienza è la comprensione del sensibile nella unità della persona"[34]. L'una e l'altra non si sovrappongono e non giungono quindi mai a coincidere. La loro alternanza è sincrona con quella di attualità e ulteriorità. Nella prima l'essere si presenta nel suo momento differenziale, nella seconda come uguaglianza o similarità. Quella si dà come imprevedibile, questa come previsione. L'arte genera sorpresa e stupore e lavora per produrle. La scienza parte dalla meraviglia e lavora continuamente per farla venir meno. Mentre il modo in cui l'arte si esprime è il suo scopo, il suo tramite è termine, nella scienza il punto di arrivo rimanda più avanti, il suo termine è tramite.

Occorre ancora distinguere la teoreticità dall'esteticità in questo: la seconda è insignificante mente la prima si presenta come "in-finita significanza"[35]. L'autorità con cui l'arte si impone nell'opera non è quella della dimostrazione. L'opera non si presenta come oggetto da conoscere per il suo significato. Resiste al tentativo della presa concettuale che vorrebbe farne un mezzo trasparente e blocca la visione su di sé. Anzi, in fondo, se si vedesse un fine non si vedrebbe la bellezza. Se un'opera fosse colta per uno scopo, oppure se in essa si vedesse un oggetto nel rinvio del suo significato, quel vedere occluderebbe la via per cogliere l'aspetto della bellezza.

Potremmo anche dire che nella conoscenza l'immagine è sempre oltre se stessa, nel perenne

una sua consistenza, di uno spessore, di una sua risonanza: insostituibile e irripetibile, perché solo nel plesso che la evidenza e la porge alla ricreazione esecutrice e critica è costituita nella sua identità".

30 *Linee di estetica*, cit., p. 1.

31 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 36.

32 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 2.

33 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 1.

34 *Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza*, cit., p. 119.

35 *Linee di estetica*, cit., p. 49.

rinvio di un fluire di significati, nell'arte sempre presso se stessa. Nel primo caso ogni immagine indica un'altra, e l'ultima a sua volta, in fondo senza che ve ne sia un'ultima veramente tale. La conoscenza non giunge alla fine. In essa lo sguardo non si ferma, ma è sempre sollecitato a rivolgersi altrove, nell'oltre inattuale. La conoscenza non ci dà mai una intuizione totale[36]. Quando un'immagine è colta come bella, per questo stesso fatto diventa "unica e insostituibile", se è colta nella sua praticità prevale l'indifferenza. L'unicità in fondo è il tratto per cui l'arte mi interpella nel chiedere un'attenzione gelosa su di sé, senza far volgere la mia attenzione ad altro.

Ogni opera esige che non si passi oltre verso altre immagini, eppure promuove una certa eticità. L'opera d'arte esige che chi la coglie desideri parteciparla ad altri. L'immagine dell'arte è insignificante, si è detto, ed è insignificante poiché l'eterno rinvio cessa: l'opera non è il significante di un significato. L'atto dello spirito che coglie la bellezza vorrebbe eternarlo e tuttavia questo tentativo si compie solo nella realizzazione dell'opera bella: di quell'opera a cui l'atto creativo è in grado di dare la nota della bellezza. Ecco allora che è possibile dire che nell'opera ciò che si imprime è quell'istante reso eterno. "L'insignificanza dell'immagine dell'arte [...] si deduce facilmente dall'assoluta attualità"[37] proprio perché, nel realizzare nella forma quell'istante spirituale, gli si imprime un tono per cui ogni rimando è arrestato, anche l'ultimo, il più difficile: quello temporale.

L'opera è autosufficiente al punto tale che ciò che la precede non ne motiva il suo accadere. La sua oggettività può esser detta "autosufficiente" proprio per l'assenza di rimandi con cui consuma la sua finalità in se stessa. Come tutte le parti si compensano organicamente senza il bisogno di alcunché che sopraggiunga dall'esterno, così l'opera nella sua interezza è una totalità senza rimando. Ciò è vero al punto che l'opera non rimanda nemmeno all'artista. È frutto della sua creazione, eppure ha acquisito una vita propria. L'opera è dunque finita, ma nell'opera la finitezza si chiama compiutezza. Ne risulta che tutto ciò che si dà come finito in un rimando infinito, differisce dall'arte che si dà come finita senza rimando.

L'opera d'arte è circoscritta nella sua sufficienza e isolata dal mondo della necessità fisica. In quest'ultimo la legge della natura si impone nei rapporti di causa-effetto e nelle sue leggi di conservazione mentre nell'opera, in quel punto circoscritto e isolato, abita l'illimitato. In quei limiti, in quel punto isolato e circoscritto l'illimitato alberga per l'impossibilità del limite esterno ad imporsi sull'immagine. L'opera è particolare per via della sua realizzazione materiale e tuttavia niente di esterno può imporsi poiché la sua compiutezza la rende una totalità. L'opera d'arte può dirsi ancora unitaria poiché la forma contiene il tempo e lo spazio, mentre le cose sono contenute nel tempo e nello spazio.

3.3 Anima e immagine

Ai caratteri finora attribuiti all'arte se ne aggiunge un altro: l'arte non è se non nel rapporto con un'anima. Nell'opera le anime sono almeno due: quella dell'artista che ha espresso l'opera e quella di chi osserva che la riesprime. L'artista che fa l'opera è sempre in rapporto con essa, vive con l'opera poiché ciò che esprime lo fa crescere con un moto per cui l'autore e l'opera nel suo farsi si alimentano l'uno dell'altro. Ideazione ed esecuzione concrescono, sono in un rapporto per cui l'uno produce un cambiamento, apporta un contributo o impone revisioni all'altro. L'opera è il frutto di questo

36 Scrive Cosimo Campanelli: "L'immagine che Stefanini predilige non è quella che si fa tramite di altre immagini, ma quella che è termine, perfettamente sciolta e conchiusa in sé", in *Immagine e parola nell'estetica di Stefanini*, cit., p. 129 s.

37 *Linee di estetica*, cit., p. 53.

processo. Se l'arte è sempre resistenza opposta alla dispersione, la sua opera è sempre vittoria su di essa. Si è già detto che l'opera è insignificante ed è significata poiché non è tramite ma termine, ora occorre precisare che ciò accade poiché "il suo unico significato è il significarsi in essa di un'anima"[38]. Nell'opera occorre dunque ritrovare tutta la personalità dell'artista. La personalità dell'artista si esprimerebbe nella forza con cui ciò che è osservato nella sua determinatezza, ciò che costituisce la fonte di ispirazione, vince la resistenza delle condizioni cui è sottoposta e si carica di una infinità di valore. Ora, se l'unica cosa che si può comprendere è il motivo spirituale sostanzializzato nell'opera, per comprendere l'arte occorre soprattutto sentire tale motivo spirituale, passando per un processo secondo il il quale la conoscenza, che normalmente si realizza nella direzione che va dal vedere all'intendere, nell'arte si presenta invertita: bisogna "intendere per saper vedere"[39]. Nel senso che un'opera non si coglie se non con l'immedesimazione profonda per cui è possibile rivivere "lo stato d'animo nel quale s'è andata formulando la forza creatrice del genio"[40]. Ciò in fondo perché l'opera la riesprime permettendo a chi la osserva di riviverla. Non vi è arte se non si è in grado di cogliere nell'opera il tratto di un'anima.

4. Arte e sentimento

4.1 Espressione singolare e sentimento

Scrive Stefanini all'inizio delle sue *Linee di estetica*, che "in quanto espressione singolare, insostituibile dagli altri procedimenti logico-riflessivi, l'arte è sentimento"[41]. L'affermazione si comprende meglio se chiediamo in quale senso debba intendersi una parola tanto "fluida". Il sentimento sarebbe un aspetto spontaneo della coscienza che non ha i tratti del procedere di tipo deduttivo. Se la pura ragione si esprime logicamente, il sentimento si muove per intuito: se la prima agisce determinando la volontà, il secondo è caratterizzato da gesti spontanei. Se nella ragione si coglie con processi di mediazione, il sentimento coglie in modo immediato[42].

La differenza tra sentimento e ragione trova corrispondenza anche nei reciproci campi di espressione: l'arte e la filosofia. La prima è chiamata a mostrare senza dar ragione, a presentare senza preliminari. La seconda deve dar ragione di ogni cosa e non può procedere se non motivando. Un altro significato della parola sentimento è quello che lo all'emozione. In questo caso, il sentimento sarebbe una sorta di "caos familiare", ossia il complesso degli aspetti che costituiscono la nostra vita emotiva. "Caos familiare" perché questi aspetti (passioni, ira, piaceri, etc.) sono familiari ad ogni persona e per ognuno si presentano in analoghe situazioni. È caotico, invece, per il fatto che produce uno sconvolgimento, turba l'ordine mentale. Questo tipo di sentimenti pur entrando nell'arte non ne definiscono il sentimento. "Il sentimento "specifico" dell'arte è quel vedere che, quale puro "esprimere", edifica il suo oggetto amandolo, perché l'oggetto è la sua parola"[43].

38 Ivi, p. 62.
39 Ivi, p. 107.
40 Ivi, p. 106.
41 Ivi, p. 1 s.
42 Cfr. *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 75.
43 *Estetica*, cit., p. 53.

L'artefice che realizza un quadro lo esegue, si esprime nel realizzarlo, chi lo guarda lo esprime anch'esso, deve rieseguirlo e solo così lo costituisce come opera, in qualche modo in quell'espressione l'opera restando se stessa diventa anche sua. Ne consegue che "l'arte è un piacere *sui generis*, non conteso dall'avidità del bisogno [...] sentimento che, invece di consumare l'oggetto e consumarsi come valore umano, edifica l'oggetto"[44]. Il sentimento dell'arte si trova dunque nella gioia della creazione, non è passivo e costituisce l'opera senza nulla diminuire di sé.

4.2 Il sentimento come elemento dell'arte

Il sentimento può entrare nell'arte anche come contenuto, come elemento. Chi si aspetta dall'arte soprattutto emozioni, accusa l'arte che non le provoca di frigidezza, insensibilità e disumanità. D'altra parte c'è chi difende l'idea che il sentimento nell'arte potrebbe contaminarla imponendo una sorta di passività e sofferenza nel soggetto esperente, contraria all'assoluta libertà che la realizzazione dell'arte esige: si potrebbe parlare di una "impressione avversa alla espressione artistica"[45].

I sentimenti entrano nell'arte per via dell'anima dell'artista che si traspone in essa. Se nell'arte dunque entrano i sentimenti, ciò accade perché l'artefice li ha vissuti e si trovano nella sua personalità. L'opera risulta informata del sentimento specifico dell'arte e tuttavia con il tramite della personalità dell'artista trapassano nell'opera anche gli altri sentimenti. Il sentimento entra così nell'arte come suo contenuto, in essa si esprimono passioni che sono rivivibili da chi riesprime l'opera. L'arte può sottomettere questi sentimenti a utilità della forma senza che questi siano scoloriti o svigoriti. Anziché illanguidirli o stemperarli, li accoglie in tutta la loro forza e, anche se questi sono tormentosi, in antitesi alla sua capacità appagante, li integra conservandoli nella loro portata[46]. L'arte dunque dà forma alla vita emozionale di per sé informe e confusa. Il sentimento non è estrinseco all'atto generativo e l'oggetto esprime la vita del soggetto solo in quanto da lui è generato. Tutto il sentimento dell'artista passa nell'opera ordinato secondo la norma suprema che presiede la messa in opera.

Certo non possiamo credere che Shakespeare abbia posseduto tutti i temperamenti o abbia vissuto in prima persona i drammi dei personaggi delle sue opere, e tuttavia quei sentimenti in qualche modo si è fatto carico di provarli e li ha provati, per il fatto che è genio, "nella forma più esasperata e morbosa"[47]. Anche in questo caso ciò che vi è di segno opposto rispetto al sentimento dell'arte resta comunque in essa. Tale concetto, che chiamiamo di implicanza, ci segnala che non si attenua la visione o la vita per farla entrare nell'arte, ma che questa è in grado di riportare fedelmente quella senza tradirla[48].

L'artista in questo modo vive una duplice dimensione. Da un lato esperisce come artista il sentimento puro dell'arte, dell'altro, come uomo, vive i tormenti, le passioni e le sofferenze comuni. L'uomo che è anche artista vive dunque sempre passando da un campo all'altro e nessuno

44 *Trattato di estetica*, cit., p. 179.

45 *Estetica come scienza della parola assoluta,* cit., p.77.

46 Cfr. *Trattato di estetica*, cit. p. 86s; si veda anche *Linee di estetica*, cit., p. 122; e ancora *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 87: "Diciamo che il sentimento specifico dell'arte "implica" o "avvolge", non "risolve" o "dissolve" i comuni sentimenti umani, per tale via pervenuti nel recinto della bellezza".

47 *Linee di estetica*, p. 127.

48 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 88: "Ciò che implica non dissolve: e l'arte resta forma formata del difforme, forma sufficiente dell'insufficiente, forma bella del brutto, forma attiva della passività, forma intatta della lacerazione, forma espressa dell'ineffabile: sentimento puro avvolgente il caos dei sentimenti domestici".

può percepire il dolore come chi continuamente esperisce il suo opposto. Scrive Stefanini che "il sentimento è la sostanza dell'atto generatore"[49].

Se l'arte è espressione umana e l'uomo con i suoi atti si esprime e si comunica a sé e si possiede in questo esprimersi con cui si comunica, "il sentimento è nell'arte anzitutto come tono dell'atto libero con cui lo spirito si riconosce e si possiede nella totalità compiuta e unitaria della sua opera"[50].

5. L'arte come espressione assoluta

5.1 Arte e essere

È difficile, per Stefanini, distinguere una contemplazione da un fare artistico, una "bellezza fatta" da una "bellezza data". Sia il fare che il vedere sono intimamente congiunti nell'atto espressivo, al punto che se li separassimo divideremmo l'arte da se stessa. Tra arte ed espressione c'è "differenza di grado, non di natura", poiché "non v'ha bellezza "data" da rispecchiare passivamente, se l'atto di presenza, di fronte ad essa, non ci impegna dall'interno in una "esecuzione" che è ricca del nostro sentimento e della nostra soggettività"[51]. Questa problematica, così come le altre enunciate da Stefanini, non è comprensibile fuori dal principio che "l'arte rientra nel fatto espressivo dello spirito". È per questo motivo che la "dottrina dell'arte" si incontra con una "dottrina dell'essere che ha risonanze metafisiche e teologiche". In primo luogo, a questo proposito, è necessario riconoscere il punto da cui derivano i concetti dell'estetica intesa come "filosofia dell'espressione" che comincia con il cristianesimo[52].

L'espressione dell'uomo non è assoluta: la sua parola – dice Stefanini – "non è quella che riempie d'essere il nulla". L'uomo ha solo l'idea di una parola assoluta, ma tale parola non è la condizione umana. Nella sua parola umana concorrono elementi preriflessivi, vi convergono, in sintesi, le condizioni fisiche, sociali, storiche, metafisiche a cui è sottoposto. In altri termini, considerare un uomo vuol sempre dire considerarlo nel mondo e quindi nella totalità cui appartiene. C'è nell'uomo qualcosa che in lui non è da lui, che lo precede e lo condiziona e che deve essere riconosciuto e rispettato. Proprio la coscienza di questa condizione apre l'uomo al mondo non solo in termini di passività, ma anche in termini di espressione. L'azione umana è sempre semantica e intenzionale: il primo termine si applica al sensibile, il secondo è da riferirsi agli intellegibili. Per via di questi due aspetti l'uomo pensa l'Assoluto. L'espressione umana è caratterizzata dall'ulteriorità per il fatto che non è mai raggiunto un termine ultimo dell'attività. L'attualità è data così solo in modo

49 Ivi, p. 91.

50 *Linee di estetica*, cit., p. 118.

51 *Estetica,* cit., p. 61.

52 Secondo Stefanini, se l'antichità può dirsi caratterizzata da una estetica della visione, con il cristianesimo si può e si deve parlare di "estetica dell'espressione", in quanto tale concetto è intimamente legato a quello di persona, che a sua volta è legato a quello di creazione. Come vedremo più avanti l'assolutezza espressiva dell'arte si realizzerà proprio in termini di creazione e una tale idea deriva, per Stefanini, precisamente dall'elaborazione speculativa di tale concetto con la quale "il Cristianesimo [...] insegnò al mondo la causalità propria dell'Idea: causalità a priori che trae dal nulla l'effetto e lo distingue dalla causa operante, agire che non presuppone un patire, vedere che è nello stesso tempo fare, fare che non estenua ed esaurisce l'agente, ma gli aggiunge vigore e gloria". Luigi Stefanini, *Reivindicatio*, in "Convivium", Anno 1, Gennaio-Febbraio 1929, n. 1, p.96.

provvisorio. L'oggetto sensibile, che sembrerebbe saziarci con le sue apparizioni esaurienti – così come tutto ciò che accade venendo incontro alla nostra percezione – in realtà rinvia perennemente ad altro. Questa ulteriorità diventa costruttiva e continua perfettibilità, caratterizzata com'è da una attività che non diventa mai attualità pura.

5.2 Peculiarità dell'arte

L'attività artistica proprio qui trae la propria peculiarità rispetto alle altre attività espressive: "la nota che segna l'autonomia dell'espressione artistica rispetto alle altre forme dell'espressione umana è l'assolutezza, [...] nell'attività poetica l'infinito rinvio cessa"[53]. Di fronte all'avvenimento dell'opera compiuta, la luce che promana da quella forma saturerebbe l'orizzonte dei nostri rimandi: la dinamica del segno risulterebbe bloccata, al punto che la nostra domanda di un rimando di fronte ad essa si esaurirebbe nell'impossibilità di una risposta nell'ordine dei sensibili. "L'arte è la piena sufficienza dell'imagine non rappresentativa di altro che di sé"[54]. Se interrogassimo un'opera d'arte circa un rimando non avremmo risposta, bensì un continuo rinvio a se stessa: il rimando alla totalità non è fuori, ma cade continuamente all'interno, nell'impossibilità di una trascendenza. "Se la poesia è il terreno naturale del traslato, dell'imagine, della metafora, è vero il paradosso che queste non stanno nella poesia come forme del parlar figurato, ma in senso proprio"[55].

Stefanini chiama assolutezza quello che si potrebbe definire anche con i termini perfezione, compiutezza, conclusione della forma artistica, infinità, auto teleologia[56]. Se assolutezza è il termine dell'arte non si può certo parlare di semanticità: nell'arte infatti il segno non ha fuori di sé il suo significato. L'assolutezza si può avere anche rispetto ai sensibili, anche in relazione allo spazio e al tempo. Nell'arte l'istante è sospeso, strappato al fluire, nell'ora attuale, lo spazio è sottratto alla sua "concomitanza". Nell'arte l'assoluto ambito e mai raggiunto si rende esperibile.

Tempo e spazio non sono annullati, eppure, se nella normale esperienza si danno nell'esuberanza rispetto all'atto, nell'arte questa "ulteriorità tirannica" è sottomessa alla "presenzialità pura". La trascendenza è trascesa verso l'immanenza, e ciò comporta che la riduzione della trascendenza dell'opera sia intesa anche rispetto alle sue condizioni. Infatti l'opera, "in quanto espressione assoluta, non sottostà ad alcuna condizione sull'interno (che vincoli l'arbitrio del genio) o sull'esterno (che vincoli l'imagine o la oggettività sensibile)"[57].

Il sensibile entra nell'arte anche come materia, senza che le asperità di questa la limitino, anzi "entrano in questa come mezzi cercati e voluti al suo realizzarsi"[58]. L'opera per lo Stefanini è già nell'immagine, la materia semplicemente la regge.

Quando l'artista la pensa o l'osservatore la riesprime, in quel pensiero c'è già qualcosa dell'opera, un qualcosa che per il nostro autore è già in qualche modo opera. In qualche modo, si badi bene, perché in fondo l'opera d'arte non è se rimane solo pensata e l'opera solo pensata non sarà mai identica all'opera realizzata. Questa possibilità di essere già opera deriva tuttavia per l'artista dal fatto che seppur solo pensata è pensata come evocazione di elementi concreti.

53 Ivi, p. 73.
54 *Imaginismo come problema filosofico*, Cedam, Padova 1936, p. 83.
55 Ibidem.
56 Cfr. *Estetica*, cit., p. 73.
57 *Linee di estetica*, cit., p. 2.
58 Ibidem.

Questa "parola assoluta nell'ordine dei sensibili" non è la "Parola Assoluta dell'Assoluto"[59]. Per questo motivo l'arte richiama l'uomo alla sua finitezza e lo fa proprio nel momento in cui sembrerebbe dichiararne l'assolutezza.

6. Arte e creazione

6.1 Assolutezza e creazione

Stefanini riconosce al Cristianesimo l'aver introdotto il concetto di creazione[60]. Il merito dei pensatori cristiani non sarebbe quello di una più chiara definizione del fatto artistico o del bello in quanto tale, ma nel precisare la natura di Dio e la sua relazione con il mondo. Scrive Stefanini: "Il Dio cristiano instaura [...] il concetto dello Spirito, il concetto dell'essere che è generazione e creazione: generazione nell'intimità del proprio Verbo e creazione nell'eternità dell'opera, contenuta, quest'ultima nel suo potere, ma non tratta dalla sua sostanza"[61]. Da questi presupposti, cosmologici più che estetici, deriva anche il concetto di riesecuzione: le cose sono belle per l'appartenenza all'atto con cui lo Spirito si manifesta rendendo il mondo bello poiché contenuto nella sua "potenza creatrice". L'atto umano dell'arte in questi presupposti cosmologici non sarà più imitazione della natura, ma imitazione dell'atto con cui la natura è creata. Se l'antichità può dirsi caratterizzata da una estetica della visione, con il cristianesimo si può parlare di "estetica dell'espressione". L'assolutezza espressiva dell'arte si esprime esattamente quale creazione. Nel definirla come creazione occorrerà precisare nell'arte, quali attributi la rendono compatibile con questo concetto.

L'opera d'arte è posta da un artista che nell'atto stesso in cui la realizza, nell'istante in cui la compie, abbandona l'opera a se stessa. L'artista produce un'opera che vive, senza di lui, una sua vita propria. Il concetto di creazione si distingue da quello di generazione già su base teologica e cosmologica: la creazione implica un fare dal nulla. Fare dal nulla implica che in ogni istante ciò che è creato sia donato a se stesso, sospeso sul nulla e sottratto ad esso per via di un atto che gli impedisce di cadere. L'opera d'arte non sarebbe dunque creata, ma piuttosto fatta, poiché si realizza un'opera sempre utilizzando materiali preesistenti. Eppure, nell'opera vi è qualcosa che non deriva dai materiali, qualcosa che è assoluta innovazione. Si dovrebbe parlare dunque a proposito dell'arte di analogia con la creazione. L'arte si dà in un momento in cui le cose sono strappate dalla loro necessità causale verso la libertà. L'unica causalità è dunque quella dello spirito[62].

Vi è infine un rimando al concetto di creazione anche nella considerazione della relazione che lega l'autore all'opera: "animazione del nulla con un altro da sé compiuto in se stesso e tutto contenuto nell'attività che lo fa essere, dedizione assoluta all'altro, senza nulla perdere di sé, anzi

59 *Estetica*, cit., p. 98.
60 Cfr. *Supra*, nota 51.
61 Cfr. *Estetica*, cit., p. 18.
62 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, Cedam, Padova 1939, p. 34. Cfr. su questo punto anche la lettura di Alberto Caracciolo, *Umanesimo religioso nel pensiero estetico di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, p. 72: "[L'arte] è l'unica esperienza che ci dia la possibilità di attingere analogicamente il concetto cristiano di creazione come capacità di far apparire un mondo *ex nihilo rei*".

ritrovandosi nell'altro e potenziandosi in esso"[63]. In quanto creazione, l'opera manifesta una realtà in sé sufficiente che non trae da altro la sua esistenza. Se rimandasse ad altro sarebbe fallita come opera. Il rapporto dell'artista con l'opera è generativo nel senso che l'opera quando è compiuta vive di vita propria senza che l'artista vi rimanga legato come sua causa[64].

6.2 Attualità dell'arte

La questione della creazione permette di definire la temporalità specifica dell'arte, poiché essa, proprio in quanto creazione, cioè in quanto dimensione che rispetto al tempo si realizza sempre dandosi al presente, si presenta mostrandosi nell'intrascendibilità verso altre ore rispetto a quella attuale. L'attualità, con cui ogni istante è libero in quanto non semplicemente ricavato dal prima, si esprime nell'assolutezza e dunque nella sua intrascendibilità. L'arte per tal via ci aiuterebbe a comprendere qualcosa dell'assoluto nella somiglianza dell'evento artistico con quello creativo per via della sua intrascendibilità. All'artista è concesso di sperimentare nel modo meno inadeguato possibile la creazione. La creazione è l'atto assolutamente attuale a cui tutto l'essere è sospeso. Quando l'artista forma la sua opera l'imponente concentrazione spirituale si rende visibile, diventa qualcosa nei tratti di una forma finita. In questo processo si sperimenta la libertà dal vincolo di ogni necessità logica o fisica, poiché la sovranità dell'artista ha adeguato quelle all'opera da compiersi, ed esse vi contribuiscono nell'immanenza di quella forma piuttosto che nel richiamo ad altro.

Se, come abbiamo già detto, nella conoscenza il lavoro di comprensione e di sintesi non giunge mai ad essere esaustivo, nell'opera tutto ciò che c'è da sapere è dato, senza mistero[65]. A ciò corrisponde che ogni domanda lavora per via dell'assenza attuale della sua risposta, in fondo lavora, contro se stessa, al suo annullamento. Annullamento che non si avrà mai in modo compiuto per via dell'assoluto rinvio cui ogni cosa è sottoposta, rinvio che anche sul piano della temporalità, come sul piano dell'essere, non può essere arrestato. Nell'opera invece la domanda circa il significato non può trovar risposta e, allo stesso tempo, perché tutto ciò che c'è da vedere è già esposto, nell'ora attuale il cercato è già dato e consegnato interamente all'osservazione.

6.3 Catarsi

Dall'assolutezza dell'opera si ricava il superamento della necessità verso uno stato che è assolutamente libero. Non vi sono condizionamenti interni o esterni che possono mutare la libertà dell'arte. Il soggetto che crea è assolutamente libero dalle condizioni esteriori poiché egli è la condizione unica e libera del suo oggetto. Ciò non significa che l'artista non conosce il limite o il condizionamento, ma significa che nel fare artistico tutto questo non è ostacolo, bensì strumento che si sottomette all'opera finita. Il fare artistico non annulla nessun aspetto, l'incondizionato si è ottenuto non per un annullamento delle condizioni, ma solo dopo essersi sottoposto ad esse. L'arte è catartica, per Stefanini, poiché lo spirito vi ritroverebbe esplicati tutti i suoi elementi potenziali. Certo, l'arte in quanto tale non è l'assoluto così come non è pura attualità, si deve piuttosto parlare

63 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 34.

64 Cfr. *Estetica*, cit., p. 18; *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 32.

65 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 38: "il cosmo, di cui non riusciamo a toccare i confini e a sorprendere la finalità ultima, qui è tutto effigiato in un altro cosmo che non ha misteri per noi e tutto ci si dona nella sua struttura totale e nella funzione delle singole parti".

di finzione di attualità e di finzione delle condizioni di assoluto[66].

La catarsi in fondo è suscitata dall'opera per via della sua riuscita, della forza con la quale si libera dei condizionamenti e li sottopone. Il concetto di finzione compare per denunciare l'insufficienza rispetto alla vita, non rispetto a se stessa. L'intrascendibilità dell'arte non soddisfa infatti l'esigenza della vita dell'uomo[67], ci offre un'immagine di compiutezza che essa raggiunge, ma non risolve i limiti della vita.

7. Arte e imitazione

7.1 Natura

Se la natura entra nella vita dell'uomo per il fatto che le preesiste un mondo naturale a cui l'uomo appartiene e con il quale instaura un necessario rapporto, quella natura preesistente entra nell'arte solo nel momento in cui si realizza una preminenza dell'uomo sulla natura. Per dirlo con le parole di Stefanini: "L'arte sostituisce all'uomo che è nella natura la natura che è nell'uomo"[68]. Analogamente a quanto detto a proposito del sentimento, l'elemento naturale non entra nell'arte se non diventando materia dell'atto espressivo. In questo diventar materia dell'arte l'atto espressivo forma e modella, quindi modifica. Una semplice trasposizione non sarebbe opera d'arte. L'arte si avrebbe proprio laddove una modificazione intervenisse a rettificare il rappresentato in funzione della forma dell'opera. L'arte cioè inizierebbe nel momento in cui il verosimile è intaccato e declina. Una pura mimesi della natura non darebbe ragione dell'arte[69]. L'arte dunque "non è imitazione della natura, ma creazione d'una natura sua propria. In quanto crea una natura, è sempre realistica, in quanto crea una natura sua propria, è sempre idealistica o surrealistica o astrazionistica"[70]. L'uomo è per un verso natura, per un altro spirito e in quello spirito si realizza la sua attività libera. Se da un lato è passivo rispetto alla natura, dall'altro la signoreggia. Nell'arte la sua attività con lo stesso gesto accoglie le forze della natura e gli imprime il timbro di un'anima, le umanizza.

7.2 Imitazione dell'ordine naturale

Si è detto che l'arte è un atto espressivo non viziato da altri termini, nemmeno dalla natura. Se da ciò deriva un rifiuto della mera mimesi naturale, per cui non si può pensare che una mera scomposizione di piani e linee osservate in natura sia arte, questo non può tuttavia tradursi in un rifiuto a priori della sensibilità nei confronti della natura. In qualche modo, sia che le linee siano presentate secondo l'imitazione del modo in cui sono presenti in natura, sia che esse confluiscano

66 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 2, 73; *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 39.

67 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, p. 41: "È la vita che è inattuale e insufficiente a se stessa. Qualunque cosa noi facciamo o pensiamo o vogliamo non riusciamo mai ad esprimere da noi l'atto in cui l'attualità perfetta del nostro essere sia conseguita".

68 *Estetica*, p. 60.

69 Cfr. *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 55.

70 *Linee di estetica*, cit., p. 3. Si tenga presenta anche che Stefanini concorda con Kant nel vedere l'arte come "il simbolo della conciliazione tra lo spirito e la natura", *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 75.

nell'opera in modo differente, senza cioè che riportino delle immagini naturali, tuttavia ciò non è fondamentale perché un'opera sia tale. La natura può entrare nell'opera attraverso il soggetto, ad esempio nelle arti figurative, ma è necessario che vi entri per il fatto che "l'arte deve imitare l'interno principio organizzativo della natura"[71]. Dunque, il soggetto può o no essere naturale, può o no riprodurre paesaggi o elementi reali, al limite può o no essere verosimile, per cui imita elementi realmente esistenti oppure può essere astratto, ma in tutti questi casi deve imitare l'interno principio. Non il soggetto o il contenuto dell'arte devono imitare la natura, bensì l'opera intera deve imitarla. La forma dell'opera nelle sue caratteristiche è simile alla forma naturale. La natura ha in comune con l'opera le caratteristiche della forma. La deformazione è possibile solo nel caso in cui "sia adozione di natura e conformazione della natura all'atto espressivo"[72]. Altrimenti la deformità potrà dimostrare l'eccentricità dell'autore, una ricerca smodata di originalità, ma non potrà mai farne un artista. "L'arte, che, per fingere una iniziativa originale oblitera o deforma o scompone il fantasma sensibile, è velleità d'arte o arte mancata"[73]. L'arte, comunque la si voglia intendere e qualunque cosa mostri, dovrà sempre manifestare un "cosmo significante".

8. Arte e bellezza

8.1 Bellezza e spirito

Scrive Stefanini: "Bello è ciò che si ama per la sua inerenza al processo generativo dello spirito. La bellezza non è mai nelle cose, se non per la loro appartenenza allo spirito"[74]. Il fenomeno della bellezza impegna la produttività umana. Ogni oggetto donato alla conoscenza implica una interna riespressione affinché possa essere colto. Allo stesso modo il fenomeno della bellezza, affinché sia per un uomo – e dunque semplicemente affinché sia – necessita di questa riespressione. Ogni uomo partecipa alla bellezza con un atto di intima riproduzione, seppure non tutti allo stesso modo. Se infatti l'uomo comune coglie la bellezza, non è in grado di trattenerla. L'intima riespressione, inoltre, è subito cancellata dall'onda dell'esperienza che frangendosi su essa ne asciuga la potenza. Nel desiderio di essere trasmessa sembra destinata a non potersi comunicare ad altri se non come aggettivo. Alla delusione di questa esperienza, per la quale ciò che più coinvolge è quanto di meno comunicabile, risponde l'artista. Questi rende comunicabile l'espressione intima. In lui l'impressione ricevuta dall'interiorità emerge, si esteriorizza distendendosi sulla tela, scolpendosi nella pietra, dandosi forma visibile e condivisibile. L'artista rende opera l'immagine. Si potrebbe

71 *Estetica*, cit., p. 60.
72 Ibidem.
73 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
74 Ibidem. Si veda anche *Il problema del bello e didattica dell'arte*, Sei, Torino 1932, p. 69s: "Bello è soltanto ciò che piace all'anima e l'anima estende le sue compiacenze ai prodotti del senso, che però riescono trasformati e sublimati dalla elezione sovrana". Per ciò che riguarda l'uso del termine "Spirito", si tenga presente che la posizione di Stefanini è difficilmente classificabile e va compresa nell'ottica di un "idealismo cristiano". Tale espressione, scelto per comporre il titolo di uno dei lavori che gli costarono un gran numero di critiche, pur non abbandonando un atteggiamento critico nei confronti dell'idealismo anche contemporaneo, tende a scorgervi come uno stimolo, uno strumento anche nel linguaggio, per reagire al materialismo. *Idealismo cristiano*, in "archivio di filosofia", anno IX, fasc. II, n. 2, aprile-giugno 1931, pp. 68-85.

forse dire che l'arte è il modo in cui la bellezza si comunica. Possiamo a questo punto chiederci se esistano delle caratteristiche previe affinché un oggetto possa diventare opera e dunque quali oggetti possano accedere ad un tale privilegio. Stefanini risponderebbe: tutti generalmente e nessuno necessariamente. Non c'è nell'oggetto una caratteristica che gli possa garantire l'accesso al mondo dell'arte, né occorrono prerequisiti. "Tutto è bello come atto; – scrive – tutto è insignificante, dal punto di vista estetico, come fatto"[75].

8.2 Esteticità e artisticità

Esteticità ed artisticità sono della medesima stoffa. Nel tentare di distinguere un'estetica da una scienza dell'arte si vorrebbero contrapporre una bellezza data da una bellezza fatta. Tale distinzione sarebbe però impossibile a causa della reciproca implicanza di "fare e vedere" ossia di fare e percepire. In fondo nessuna bellezza, come più volte abbiamo ripetuto, può essere colta senza un impegno di esecuzione, ogni cosa ricevuta dev'essere da noi donata a noi stessi. In questa esecuzione entrano come fattori decisivi la capacità produttiva, carica di tutto ciò che la persona è, e il sentimento forgiato dalle innumerevoli esperienze. Ciò vale per l'arte come per il bello naturale. L'uso dello stesso termine ad indicare ciò che piace, introduce ad un altro livello di familiarità, poiché sia per gli oggetti non frutto di fare artistico, che per le opere d'arte, il modo in cui si presentano necessita della stessa esecuzione, in un certo senso della stessa riespressione.

Scrive Stefanini, con un'inversione che può sorprendere: "Come non può esserci arte senza bellezza, così, ovunque è bellezza, ivi è espressione spirituale, cioè arte. Arte è, in senso lato, ogni emozione estetica, in quanto interiormente espressa"[76]. L'esecuzione interiore del bello colto, e dunque realizzata dallo spirito, è sempre dello stesso tipo, "ha la stessa natura dell'arte realizzata"[77]. Anche se non si traspone in una forma sensibile rendendosi tramandabile, la forma interiore realizza nel suo atto lo stesso processo dell'arte. Ogni volta che si coglie una forma bella, in fondo, si vive "il preludio dell'arte", in questo la differenza sarebbe solo di grado e non di natura poiché l'arte consisterebbe nello svolgimento di quelle armonie che il veduto ci offre. Certo, non tutti sono artisti e ci sono anche delle capacità differenti nel godere della bellezza, dell'opera o della realtà intera. Se c'è qualcosa del gesto dell'arte in ogni osservazione che riconosce una bellezza data attraverso la sua riesecuzione occorrerà tuttavia la sensibilità del genio per coglierla e riportarla in forma sensibile. Occorrerà inoltre che il suo lavoro di formazione riesca.

8.2.1 Il brutto nell'arte

Scrive Stefanini: "Il brutto entra nell'arte, anzitutto come contenuto, come ciò che non vale nell'arte se non in quanto trasfuso e risolto nella forma"[78]. O ancora meglio: "Il brutto entra nell'arte non come "risolto", ma "implicato" nella forma dell'arte, che è sempre bellezza"[79]. Non v'ha arte che non sia bella, laddove il brutto entri in un'opera è ad utilità della sua bellezza: nell'opera dell'arte il brutto contribuisce al bello. Il deforme e il mostruoso entrano nell'opera come contributo alla realizzazione

75 Ivi, p. 30.
76 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
77 *Estetica*, cit., p. 62.
78 *Trattato di estetica*, cit., p. 209.
79 *Linee di estetica*, cit., p. 3.

della sua forma. L'arte non li risolve nella bellezza, non li stempera, non ne ammorbidisce i tratti, ma li conserva come sono e li "implica" nell'opera che produce, in qualche modo li sottomette alla forma[80]. Vi è arte, in ogni caso, se "l'ultima parola è sempre alla bellezza"[81].

9. Estetica e linguistica

Fondamentali nel pensiero dello Stefanini sono i concetti di parola e di immagine, sia la sua idea della persona che dell'arte non si comprendono senza questi due termini al punto che potrebbero essere quasi considerati come un fondamento[82]. Per quanto sia chiara l'importanza dell'immagine, è necessario dire qualcosa circa i rapporti tra la parola e l'arte e dunque tra la linguistica e l'estetica. Dobbiamo distinguere, estremizzandole, due posizioni. Si può considerare tutta la lingua come poesia, per cui ogni espressione linguistica è senz'altro estetica, oppure che tutto il linguaggio costituisce un insieme di segni convenzionali, così la lingua va intesa come semantica o designativa con lo scopo della comunicazione[83]. Il nostro autore si situa, rispetto agli estremi, in una posizione per cui l'estetica rientra sempre nella linguistica, così come la poesia è sempre parola, eppure la linguistica e la parola sono ambiti più grandi dei loro corrispettivi. Vi è dunque una linguistica che non è estetica e una parola che non è la parola della poesia[84].

Ora si può dire che l'arte è espressione e, in quanto tale, si può dire che sia sempre parola, tuttavia l'espressione può non essere arte proprio come la parola può non essere poesia. La parola può avere una funzione semplicemente designativa o significante senza essere bella e senza essere espressione assoluta. Perciò Stefanini scrive che "estetica e linguistica sono concentriche ma non coestensive"[85]. Se la parola è considerata per il suo aspetto meramente designativo, allora non si sta apprezzando l'arte. Occorre sempre tutelare e con una certa insistenza l'assolutezza dell'arte. "L'espressione umana è assoluta solo nell'arte e diventa intenzionale o semantica nelle altre attività dello spirito: ma resta espressione nell'un caso e nell'altro"[86]. In quel punto è la peculiarità dell'arte, la sua differenza specifica: "La poesia è parola assoluta nel senso che in essa si chiude prestigiosamente il ciclo espressivo ed essa non attende alcunché di eccedente la sua definita consistenza e nulla significa oltre il significarsi in essa di un'anima"[87]. Nessun rinvio per l'arte, nessuna derivazione, niente è indicato, nemmeno delle condizioni, o meglio tutte le condizioni in quanto parola, nessuna propriamente in quanto arte. Qui la parola non è ulteriore, ma si fa attuale.

Quando un oggetto diventa opera dell'arte o una parola entra nella sfera della poesia, la sua assolutezza muta il suo ambito di provenienza, non perché la "materia" di cui è fatta l'arte o la poesia non siano soggette alle loro leggi, ma perché in esse quello che le rende arte, non permette

80 Cfr. ivi, p. 41; cfr. anche *Trattato di estetica*, cit., p. 209.
81 *Linee di estetica*, cit., p. 45.
82 Di questo parere è Luciano Anceschi, *Letture critiche e poetiche dello Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 108.
83 Cfr. *Estetica*, cit., p. 43.
84 *Trattato di estetica*, cit., p. 43.
85 *Linee di estetica*, cit., p. 3.
86 *Estetica*, cit., p. 43.
87 *Trattato di estetica*, cit., p. 89. Cfr. anche Cosimo Campanelli, *Immagine e Parola nell'estetica di Stefanini*, cit., p. 130: "Stefanini distingue nettamente l'ambito poetico da quello metafisico: nel primo l'immagine singolare appaga e placa la nostra sete di assoluto; nel secondo le immagini perdono la loro opacità, procedendo ad *infinitum*".

più che la loro determinazione sia data dalla linguistica o dalla scienza naturale. Nella scienza non vi è attualità o meglio ogni attualità, ogni immediato viene tradito per diventare il tramite di una mediazione[88]. Fuori dal tocco dell'arte dunque tutto significa, rinvia, scivola dal tentativo prensile che vorrebbe fissarla, perché l'istante attuale non è mai veramente tale. Ciò che garantisce all'arte di fissarsi è l'intrascendibilità che gli deriva dall'anima. In fondo l'arte, per lo Stefanini è intrascendibile perché porta i tratti della persona. L'anima rende bella l'opera perché ne fa un fine in sé: "il pregio che spetta alle creature spirituali, quello di essere un "fine in sé" trapassa nella parola quando a questa è conferita la virtù di esprimerci compiutamente in un momento del nostro essere"[89]. In altri termini, la parola è poetica quando non esprime questo o quel contenuto, ma lo spirito, cioè la persona.

Certo vi è possibilità di parola bella anche fuori dalla poesia propriamente detta. Vi è un ambito in cui il linguaggio, pur essendo significativo, si fa anche espressivo di un'anima. Porta cioè dei tratti in cui in esso si significa la persona, nella quale una persona "si dice dicendo"[90]. Nulla impedisce l'arte, né che ogni tipo di espressione possa essere bella, ed è bella sempre se nell'arte si ritrova qualcosa della persona, i tratti della sua libertà. Il bello è dunque incondizionato e l'incondizionatezza implica sempre una certa libertà che si dona nella non necessità. Indica in fondo il donarsi di un'anima per se stessa e non per un aspetto o per un altro, per un motivo o per un altro.

10. L'Arte e il suo contenuto

Si intende per contenuto "il complesso di favole narrate, enunciati dottrinali fatti descritti, imagini rievocate"[91]. Questi confluiscono nell'arte dopo che lo spirito con il suo stile unico li ha modellati risolvendoli nell'opera. Parlando della forma si è detto che quella dell'arte è insignificante poiché non ha rinvii esterni. Ora occorre dire che il contenuto è sempre significativo, poiché indica sempre qualcosa di cui è immagine e copia e tuttavia resta indifferente all'arte. L'opera non è fatta innanzitutto per comunicare un qualche contenuto, che agghindato risulterebbe più piacevole e potrebbe essere più facilmente accolto. Sbaglia chi crede che afferrata la trama di un romanzo ne abbia colto l'aspetto artistico, meno che mai è accettabile pensare che lo studente colga il peculiare della poesia dopo averne realizzato la versione in prosa. O ancora chi pensa di aver colto l'artisticità della sedia di Van Gogh per aver compreso che si tratta di una sedia. Neppure alcun altro significato da cercare dietro la tela potrebbe restituirci la visione dell'opera. L'arte impone che ci si fermi in superficie. Andar oltre la tela vuol dire non vedere più l'opera.

Il contenuto esprime il che cosa, ma "all'arte interessa il come"[92]. Il contenuto dunque entra nell'arte, ma non quale suo aspetto precipuo, "vi rientra essenzialmente solo quale "nucleo generatore" o "principio fontale" o "motivo spirituale" o "forma formans" cioè quale sentimento

88 Cfr. anche *Linee di estetica*, cit., p. 3: "la parola della poesia "costituisce" il senso d'un'anima; nella parola della prosa l'anima "costituisce" un "senso" del reale, della storia, dell'assoluto".
89 *Trattato di estetica*, cit., p. 91.
90 Ivi, p. 99.
91 *Estetica*, cit., p. 54.
92 Ibidem.

ispiratore della formazione artistica"[93]. Il sentimento ispiratore d'altro canto potrebbe confluire nell'opera quale contenuto oppure differirne. Il come nell'arte deve risolvere in sé il che cosa se vuole dirsi tale. Allo stesso tempo il contenuto, la materia non preesiste alla forma. Il materiale certamente esiste prima dell'opera, ma non nell'arte in quanto è dal momento che si esprime la forma che si può parlare di arte[94].

11. Arte e critica

11.1 Problemi della critica

La critica d'arte è giudizio sull'arte e per poter giudicare occorre che la manifestazione artistica sia ricondotta sotto la categoria del pensiero. Dire ciò, fa notare Stefanini, pone un problema molto serio poiché un'opera in quanto espressione singolare e assoluta, dovrebbe rientrare per la critica nell'espressione concettuale, mentre normalmente nasce per essere colta intuitivamente da una singolarità personale. Così è formulato il problema della critica: Com'è possibile dire concettualmente quello che non si dice se non intuitivamente e singolarmente e che, se si potesse esaurire in espressioni concettuali, non avrebbe più ragione alcuna per essere espresso nella sua forma specifica?[95] Se la critica potesse tradurre con concetti ciò che più profondamente rende tale quell'opera, che bisogno ci sarebbe dell'opera? Se, invece, non lo facesse fallirebbe il suo compito, perché, nel non cogliere ciò che rende tale l'opera, dovrebbe cogliere gli aspetti ininfluenti, ma a quel punto non sarebbe più critica dell'arte. Il problema si pone nella distinzione tra singolare e universale. L'opera singolare si coglie singolarmente mentre la critica dà giudizi universali. Occorrerebbe, dunque, trasferire nell'ambito dell'universale ciò che è singolare a detrimento di questo[96]. Il dilemma si traduce poi ancora nell'antagonismo tra il giudizio e il gusto. L'ultimo non potrebbe tradursi nel primo senza perdere la singolarità che lo caratterizza e il primo non potrebbe tradursi nel secondo senza perdere l'universalità che pretende. Da un lato, se il giudizio lavorasse solo nel dire cosa è o meno arte nell'applicazione di un criterio inflessibile, risulterebbe poco adatto alla natura dell'arte che non si lascia giudicare con tale rigidità. Il gusto, d'altro canto, sarebbe troppo soggettivo e arbitrario se non fosse ricondotto a delle categorie o a dei concetti precisi.

11.2 Compito della critica

Il problema della critica non è sempre esistito: nella chiarezza di un canone o di un criterio

93 *Linee di estetica*, cit., p. 4.

94 *Estetica*, cit., p. 55: "Poiché nulla preesiste alla forma eccetto l'anima dell'artista, si dica anche che è legittimo in arte il concetto di "contenuto" che possa convertirsi in quello di "contenente"".

95 Cfr. *Arte e critica*, Principato, Milano 1943, p. 188; cfr. anche *Il problema della critica dell'arte*, la Grafolito, Bologna 1942, ed in part. p. 12s dove Stefanini riprende Burckhardt.

96 Cfr. *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, Cedam, Padova 1951, p. 18: "La critica d'arte è problema per la difficoltà di intendere come possa essere interpretato, giudicato, tradotto in altra lingua ciò che è intimo, singolare e non può essere detto con parole diverse da quelle uniche che costituiscono tutto il suo pregio e la sua rarità".

ben determinato che si può applicare con sicurezza è semplicissimo decidere cosa è arte o meno. Il problema nasce e si sviluppa con il definirsi dell'arte come espressione singolare e assoluta[97]. Oppure ancora "è espressione assoluta d'una singolarità spirituale"[98]. La critica è allora chiamata a stabilire, caso per caso, dove, in effetti, si sia raggiunta l'assolutezza dell'espressione. In altri termini deve "stabilire, di volta in volta, di quale singolarità spirituale si tratti e in qual modo quest'ultima si sia realizzata nella compiutezza di un cosmo sensibile"[99]. Si pone, da allora, il problema per il critico di immedesimarsi con il momento creativo che ha prodotto l'opera. Dovrà cogliere come l'anima diventi forma e quella forma sia bella. Lo spazio in cui si muove la critica è tra l'ispirazione e l'esecuzione, tra il sentimento e la forma, tra l'artista e l'opera, per la penetrazione del motivo spirituale che innerva il sensibile e l'individuazione degli elementi stilistici che obbediscono all'intima necessità[100]. Che l'espressione sia assoluta impone al critico di vagliare se non si tratti semplicemente di comunicazione di qualcosa e di attestare che l'opera finita sia fine in sé. Il critico deve dunque mostrare, per ciò che riguarda l'assolutezza, come "il mondo si chiuda nei contorni dell'opera bella"[101]. Per ciò che riguarda la singolarità espressiva, il critico è invece chiamato a mostrare la profonda unità delle parti e la necessità del procedere unitario in cui il sentimento personale sia diventato opera nel suo procedere nelle diverse parti. In altri termini: "compito della critica d'arte è rievocare il motivo spirituale, e dimostrare come esso sia diventato forma e quale forma"[102]. In questo suo processo è necessario che la critica mantenga indivisi i momenti. Occorre che rievochi e dimostri senza separazione.

Certo la critica non può esaurire l'arte. Può semplicemente rievocarne alcuni momenti senza la pretesa di sostituzione. L'opera rimane intatta in tutta la sua portata, non si comunica attraverso la critica, richiede sempre la presenza e la riespressione congeniale. Il critico dinnanzi all'opera non si esprime in modo semplicemente soggettivo, ma ricerca l'immedesimazione in modo da riesprimere singolarmente ciò che vale soltanto per la singolarità. La riespressione personale è obbedienza al concetto estetico della personalità dell'arte. Il critico sarà tanto più avveduto quanto più saprà farsi uditore dell'opera, immedesimarsi in essa e in tutto ciò che l'ha resa tale. La critica avrebbe così lo scopo di introdurre ad intendere l'arte[103]. Per tale ragione essa è circoscrittiva e anagogica: ci aiuta a capire cosa è l'arte e ci avvicina ad essa.

Detto diversamente, la riflessione è in funzione dell'irriflesso e la mediazione dell'immediato. L'immediato e l'irriflesso – ciò a cui si giunge per esperienza diretta – non sono tanto il punto di partenza, ma quello di arrivo, sono conquista finale, scopo verso cui si muovono la ragione e la volontà: "l'intuizione è al vertice della ragione, la spontaneità al vertice della volontà: l'immediato vince la mediazione, di cui si alimenta"[104].

97 Cfr. *Arte e critica*, cit., p. 195.
98 Ivi, p. 239.
99 Ivi, p. 240.
100 *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, cit., p. 18.
101 *Arte e critica*, cit., p. 243.
102 *Linee di estetica*, cit., p. 4.
103 Ibidem: "La critica innalza il tono dell'interprete, affinandone la comprensione spirituale e la sensibilità, in modo da renderlo atto a riprendere l'atto congeniale dell'espressione artistica".
104 Ibidem.

12. Arte e tecnica

12.1 Sensi della tecnica

Finora si sono visti soprattutto gli aspetti in cui l'arte si esprime come libertà. La tecnica, invece, sembra entrare nell'arte condizionandola: sembra indicare un aspetto meccanico e legislativo dell'arte, come una forzatura opprimente rispetto al suo realizzarsi libero. Tra arte e tecnica vi sarebbe attrazione e repulsione, per cui la tecnica è ricercata e amata quale contributo preziosissimo o odiata e respinta quale intralcio opprimente. Stefanini distingue tre "sensi della tecnica": addestramento, esecuzione e stile[105].

Da un certo punto di vista la tecnica è addestramento, ossia preparazione. L'arte è sicuramente espressione spirituale e libera, ma ha a che fare con una materia da informare, da plasmare da modellare affinché giunga ad esprimersi. In fondo la libertà dell'artista rimarrebbe inespressa se l'idea o l'ispirazione non si realizzassero in una forma definita [106]. Vi è dunque l'ispirazione che giunge al momento di volersi comunicare, di fissare l'attimo dell'intuizione, di volerlo far suo fino in fondo e di renderlo partecipabile. Questo può avvenire solo in una forma fisicamente determinata. E tuttavia qui iniziano i problemi, ma qui inizia anche la possibilità dell'arte: se non si elabora una materia, l'arte non diventa opera, dunque in fondo non si ha l'arte; se l'artista non si prepara ad affrontare la materia, non arriverà mai a produrre un'opera. La materia oppone infatti una resistenza che va affrontata e vinta. La materia manifesta un peso, un'inerzia, una brutalità, una banalità che sembrerebbero non aver nulla in comune con la vitalità dell'opera d'arte, se non per il fatto che l'opera si esprime con esse: l'opera è fatta di materia inerte e resistente. Il compito dell'artista allora consiste esattamente nel dar vita a questa materia dandole una forma. Questo lavoro costa fatica e richiede una conoscenza. Costa fatica sia come apprendimento, sia come lavoro effettivo. Impone una conoscenza perché ogni materiale ha le sue peculiarità che non si possono ignorare. La materia non si lascia condizionare passivamente, in qualche maniera si impone con una legge propria che non è quella dell'artista.

Perché sia tutelata la libertà dell'artista occorre che questo apprenda una tecnica che gli permetta di convertire la materia alle esigenze della forma che vuole conferirgli. Ne risulta che la tecnica è strumento dell'arte, in quanto è esattamente ciò che le permette di realizzare il suo dominio sulla materia. Vi sarebbe grande prossimità allora tra l'idea della tecnica e quella dell'arte: il loro gesto sovrano sottopone le cose alla volontà libera dello spirito.

Abbiamo visto come non sia possibile pensare all'arte senza una realizzazione sensibile. Ciò significa che la realizzazione sensibile non deve essere intesa come qualcosa di separato dal momento dell'ideazione, con la differenza che l'osservatore ha a che fare con un'opera che gli si comunica sensibilmente che deve riesprimere interiormente, mentre l'artefice in quanto esecutore materiale non può eseguire l'idealità se non nella sensibilità. L'esecuzione e la comunicazione

105 Cfr. *Estetica*, cit., p. 112.

106 Come fa notare Giuseppe Ricciardi (*Estetica e metafisica nel pensiero di Luigi Stefanini*, Japadre, L'Aquila, 1980, p. 60), occorre "evitare le tare che impediscono il libero volo dell'arte e alle quali essa può andare soggetta per difetto di tecnica".

non sono dunque sopraggiunti all'ideazione[107]. Avviene anche che la materia aiuti l'invenzione in quest'atto simultaneo, che nel loro rapporto si faciliti un avvenimento di grazia[108]. Vi è assoluta simultaneità e l'uno e l'altro fattore, sensibile e spirituale, manifestativo e ideativo nell'arte non si danno separatamente. Scrive Stefanini: "L'arte nasce nel momento in cui si manifesta: il suo Natale coincide con la sua Epifania"[109].

Infine, vi è lo stile. Si è già detto che l'artista non copia la natura, ma ne crea una sua propria[110]. Lo stile è l'impressione dell'artista sulle cose, atto di uno spirito che investe la realtà e che rende arte un suo aspetto. Come unico è l'artista, unico è il suo stile e unica pure è l'opera dell'arte che egli realizza. Lo stile attribuisce l'unicità alla cosa, la strappa alla banalità commerciale, alla permuta, attribuendogli un valore in sé. La tecnica, dunque in questo caso, è intesa come "lo stile incomparabile che accompagna ogni espressione d'arte"[111].

Con questa identificazione si intende precisare che l'artista non è soggetto a regole, ma esegue con regole poiché l'opera formata ha una legislazione propria[112]. Occorre allora che l'artista tragga da ciò che ha appreso il suo personalissimo modo di formare.

12.2 Degenerazioni della tecnica

La tecnica degenera quando è considerata come fine, mentre il suo fine è l'opera. Concretamente ciò può accadere con il virtuosismo. Certo, l'arte come addestramento è sempre al limite del virtuosismo. È sempre nella possibilità di cedere alla tentazione di fare un fine di ciò che è mezzo e strumento. Anziché per liberarsi del limite la tecnica può essere ricercata per se stessa. Si potrebbe forse parlare di una libertà pervertita[113]. Ciò accade quando si intende l'unità tra l'ideazione e la realizzazione e si cade nell'estrinsecismo per cui si considera il momento del rapporto con il sensibile come separato dall'ideativo ossia all'atto creativo propriamente detto. Senza l'integrazione dell'ideazione con la realizzazione, la materia resterebbe al fondo dell'opera senza integrazione e la tecnica sarebbe separata dall'opera.

Ancora la tecnica degenera sul piano dello stile quando diventa manierismo. Lo stile dei grandi viene imitato, riproposto, riprodotto e il tentativo fallisce: non è vera arte poiché non v'ha originalità, o meglio poiché imitando si vuol riprodurre ciò che non può essere riprodotto. Quello stile era unico nel suo autore, sua espressione, si comunica nella sua opera e in nient'altro. Ciò che non è riproducibile è propriamente l'originalità formale, per cui con quello stile l'opera comunque è creazione unica, evento. Ciò accade anche quando un autore si ferma ad una produzione a cui in fondo seguono copie. D'altro canto bisogna evitare anche un certo "sovversivismo" per cui si pensa che per produrre un'opera d'arte occorra abbandonare ogni tecnica per ricercare l'originale a tutti i costi. In ogni caso l'arte non è tanto il momento dell'evasione da ogni legge, ma la potenza geniale che ricerca e impone la propria legge[114].

107 *Trattato di estetica*, cit., p. 240.
108 *Estetica*, cit., p. 115: "tanto è intima l'esecuzione alla ideazione che i materiali stessi soccorrono l'invenzione e la provocano".
109 *Trattato di estetica*, cit., p. 243.
110 Cfr. *Corso di estetica per l'anno accademico 1950-51*, cit., p. 15.
111 *Estetica*, cit., p. 117.
112 Cfr. Ivi, p. 236: "Se si agisce secondo regole si resta allo stadio del manovale, del falegname, del capomastro".
113 *Estetica*, cit., p. 114: "Il virtuosismo è l'atto libero che si disimpegna dalla macchina, servendosene ai propri fini. È la parola che per essere pura dimentica di farsi viva".
114 Cfr. Ivi, p. 119.

13. Condizionato ed incondizionato in relazione all'arte.

13.1 Arte e vita

Il primo luogo in cui l'artista apprende è la vita. La vita è condizionata sotto tutti gli aspetti eppure, grazie a questo condizionamento, l'artista trova lo stimolo per realizzare la sua libertà nell'opera.

Scrive Stefanini che "L'arte è più e meno della vita"[115]. Potremmo dire che se si considera il condizionamento della vita, fisico, morale, storico, metafisico, l'arte è più della vita poiché è incondizionata. D'altra parte, l'arte è meno della vita poiché l'istante del bello che attira nella sua contemplazione non soddisfa tutta la vita e presto questa è rapita nel suo fluire nell'impossibilità di sottrarsi alle sue condizioni. La parola assoluta dell'arte si esprime dunque come prestigio nel finito senza però poterne ridurre il senso e il perenne rinvio. L'artista è incontenibile poiché quell'istante di soddisfazione non blocca la sua dinamica e non lo sottrae alla vita. L'opera prodotta rapisce nell'incanto della sua presenza, ma subito dopo lo stesso artista cerca una nuova opera. L'arte manifesta un'attualità e un'autosufficienza che non realizzano tutta la vita. "Essa è immensamente di più di quello che la vita riesce a darci e tuttavia, col suo potere infinito, con la dovizia dei suoi doni, essa non riesce a soggiogare la vita e ridurla tutta nella sua specie d'incanto"[116]. Così dicendo ci si mette in guardia dalla tentazione di un estetismo che concepisca la vita come arte[117]. La pura attualità non può mai essere realizzata nella vita e, proprio per questo motivo, è la condizione della pura esteticità.

13.2 Arte e storia

L'arte si presenta sempre mostrando la sua assolutezza, non accetta condizioni e non si lascia sottomettere nemmeno al fluire temporale: l'arte è un cominciamento assoluto[118]. In forza di ciò ogni opera dell'arte si erge sovrana integrando ogni asperità che ha fatto resistenza al suo realizzarsi, compresa quella della necessità temporale. Se ciò emerge dall'osservazione dell'opera, altrettanto chiaramente emerge come ogni opera rechi con sé qualche aspetto del suo tempo[119]. Una tale antinomia è risolta se consideriamo che, per quanto l'arte sia espressione assoluta, l'artista non vive nella stessa condizione dell'arte e "se l'arte, quale espressione singolare e assoluta, non sopporta condizioni ben sottostà a condizioni storiche e ambientali l'artista"[120]. L'artista è sempre figlio del suo tempo e, in quanto tale, sottostà a tutti i condizionamenti che il suo tempo gli impone senza potersene sottrarre. Vivendo il suo tempo, come per "osmosi spirituale", tutte le sostanze della storia contribuiscono a nutrire il "fiore dell'arte"[121]. Così, nell'opera è normale trovare riflesso il tempo, ma non come condizionamento diretto sull'opera, bensì per un condizionamento dell'autore. La storia non condiziona l'arte né direttamente né indirettamente poiché nel condizionare la personalità dell'artista questa contribuisce alla sua formazione, a quella stessa formazione per cui

115 *Linee di estetica*, cit., p. 4.
116 *Problemi attuali d'arte*, cit., p. 41.
117 Cfr. *Linee di estetica*, cit., p. 5.
118 *Estetica*, cit., p. 55.
119 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 102.
120 *Linee di estetica*, cit., p. 5.
121 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 5.

sarà in grado di esercitare sovranamente la sua iniziativa[122]. Ciascun artista esprime così "l'originale di un'epoca, di un popolo, di una nazione" poiché questi l'hanno reso tale qual è, ne hanno forgiato lo stile e hanno contribuito a renderlo libero.

Sempre nell'opera si mostra un'epoca e una cultura e ciò avviene secondo una naturalezza per cui l'arte non è mai tradita in un rinvio. Per quanto, infatti, questo non sia lo specifico dell'arte e dunque non sia da ricercarsi in ciò la bellezza, notiamo che nell'arte, per via della potenza dell'atto spirituale che la pone in opera, "la cultura delle epoche non può essere sorpresa altrimenti, nella pienezza dei suoi fattori, se non per mezzo delle manifestazioni artistiche"[123]. Allo stesso modo l'*ethos* rifluito nell'anima dell'artefice, con questa, rifluisce nell'opera. Scrive Stefanini: "Per una specie di duplice trasparenza noi cogliamo nel capolavoro dell'arte un'anima singola e, in questa, l'anima di un popolo e di un'epoca"[124].

Mai si potrebbe pensare ad una imposizione dall'esterno: Ciò che è presente nella coscienza all'atto della creazione egli lo comunica nell'opera, non nell'obbedienza ad altro, bensì nell'obbedienza a sé.

14. Arte e metafisica

L'opera dell'arte è caratterizzata dall'impossibilità del suo trascendimento. Si è detto che propriamente un'opera d'arte non significa nulla, tuttavia l'arte in generale, in quanto espressione singolare e assoluta, significa qualcosa: "Per la sua struttura, [...] l'arte significa, nel modo meno adeguato, le condizioni del Principio Assoluto"[125]. Il mistero, termine inconoscibile, nell'arte si rende più avvicinabile: "l'arte ci pone la più valida approssimazione analogica al mistero"[126]. Si presti attenzione a questa affermazione: "il senso metafisico dell'arte si dispiega non dalla sua presenza e dalle soluzioni ch'essa di volta in volta ci porge, ma dalla forma del suo procedere, dalla sua struttura"[127]. Ora, se, come abbiamo già detto, il tratto caratteristico dell'arte, è l'espressione, questa va rintracciata non solo nel suo inizio, ma accompagna in tutto il corso della vita dell'opera. Tale espressione non è però comune, è stata definita come assoluta, poiché non si sottopone a condizioni né rinvia ad altro né su un piano spaziale né su un piano temporale.

Su un piano spaziale l'espressione dell'arte non è mai mezzo atto ad indicare altrove, essa stessa è ciò che si comunica, e lo fa "ripercorrendo lo spazio che intercorre tra l'immagine e quell'intimità di sentire che tutta in essa si palesa e si adempie"[128]. La bellezza fiorisce nel campo di una espressione per cui la manifestazione non manifesta altro da sé, di un mezzo che è fine, di un segno che ha in sé il suo significato. Nel riconoscimento di tutto ciò non si può eludere il fatto che, perché ciò sia, occorre che in ogni istante del suo essere arte un'opera tragga questa sua natura dalla relazione con uno spirito che la sorregga e la vivifichi. In questo senso l'arte ci richiama al dato della creazione che la rivelazione ci annuncia e lo fa fornendocene un esempio di analogia. Scrive ancora

122 *Linee di estetica*, cit., p. 5: "La storia, l'ambiente, la scuola, entrano nell'arte, non a condizionare l'arte, ma a provocare lo sforzo ed acuire il vigore di un'attività che deve porsi quale condizione unica della sua opera".
123 *Estetica come scienza della parola assoluta*, cit., p. 103.
124 Ivi, p. 109.
125 *Linee di estetica*, cit., p. 5 s.
126 *Metafisica dell'arte e altri saggi*, Liviana, Padova 1950, p. 13.
127 *Arte e critica*, cit., p. 177.
128 *Metafisica dell'arte e altri saggi*, cit., p. 14.

Stefanini: "l'arte, non nei suoi contenuti, ma per la sua riflessione sulla sua struttura, è strumento di penetrazione metafisica e di elevazione religiosa"[129]. La religiosità dell'arte può essere intravista nel fatto che essa presuppone una certa primalità dello spirito sulla materia. Primalità che nell'arte non annulla mai il sensibile e il corporeo senza il quale non potrebbe essere.

Sul piano della temporalità, tra un'eternità statica e una temporalità proiettata, occorre pensare a una terza via, che non conosceremmo "se l'arte non ci facesse sperimentare una vita che insiste in una assoluta presenzialità, non sfiorita dal tempo, ma fertile d'una incessante alacrità e perennemente innovantesi in ritmi e armonie"[130]. Rispetto al tempo l'istante dell'arte nella sua autonomia rivela un istante di libertà. Il continuo fluire temporale costringe la vita in un fluire in cui ogni attimo è conteso dalla successione. La successione si dà per l'incedere di un prima su un poi senza altra possibilità. Nell'arte l'opera ferma la successione. L'opera è si temporale, eppure in essa il tempo si organizza in una unità che ha le sue ragioni. Nell'istante in cui si compie l'opera, tutto ciò che era prima di lei come materiali, sentimento, tecnica, contenuto, diventa dopo poiché, dissolti nella totalità dell'opera, perfettamente e armonicamente integrati da lei traggono la l'origine della loro nuova identità. Non c'è un prima che giustifica il dopo: nell'arte l'istante della creazione o del compimento introduce qualcosa di nuovo che ridefinisce il prima e lo fa diventare una cosa nuova. L'arte così ci offre la possibilità di sperimentare qualcosa dell'assoluto nel modo meno inadeguato possibile. Più che nella natura, è nell'esperienza artistica che comprendiamo qualcosa della creazione.

15. Conclusioni

Alla fine di questo percorso, nel quale ci siamo proposti di presentare l'estetica personalista di Stefanini, come utile alla comprensione del suo personalismo, possiamo riassumere che l'arte in effetti si presenta come una espressione in un certo senso privilegiata: essa ci è apparsa come una forma di espressione per cui una cosa acquisisce le stesse caratteristiche della persona, come se l'artefice fosse colui che è in grado di trasmettere all'arte una certa personalità. Si deve tuttavia sempre parlare di una duplice espressione: quella dell'artista che realizza l'opera e quella di chi riesprime l'opera nella contemplazione. L'opera dell'arte vive una propria vita in quanto non ha bisogno del suo autore. Allo stesso tempo non vive senza una persona che la contempli. Ancora abbiamo visto che nell'arte si fa esperienza di una resistenza al trascendimento. Lo sguardo che coglie l'opera dell'arte non è rilanciato nell'economia degli infiniti rinvii di cui la conoscenza fa esperienza, così si può dire che in fondo l'arte è insignificante. Insignificante perché non rinvia ad altro, non significa nient'altro che sé, la sua esposizione, la sua attualità, la sua immanenza.

Nell'arte ancora si può e si deve parlare di creazione. Nessun'altra parola, infatti, è adatta a descrivere questo fenomeno se non quella che indica una provenienza dal nulla. Nell'arte vi è tutto prima eppure tutto viene dopo, poiché non è quello che viene prima a giustificarla. Colori, materiali, suoni e così via le preesistono eppure quando diventano un'opera si deve riscontrare in essa qualcosa che non era in ciò di cui pure è fatta. L'arte non imita la natura perché ne riproduce delle forme che in essa si trovano, ma perché ne ripropone l'ordine. Per gli stessi motivi per cui è intrascendibile l'arte è bella, non rimanda a nulla e dunque piace non per via di una qualche utilità o motivo. Con l'arte

129 *Linee di estetica*, cit., p. 6.
130 Cfr. *Metafisica dell'arte e altri saggi*, cit., p. 16.

il bello, che può essere riconosciuto anche in altro, si fissa in una forma e si fa comunicabile. L'arte è sempre linguaggio in quanto espressione e in quanto parola ed espressione si comunica. A differenza degli altri tipi di espressione e parola, è espressione e parola assoluta, non ulteriore, ma attuale. In essa il contenuto non si dà nel rinvio, né si può dire che sia la destinazione dell'opera; il contenuto in essa costituisce il che cosa, mentre l'arte è interessata al come. In essa il contenuto è quasi pretesto, poiché seppure un'opera precisa è tale con il suo contenuto, non è quello a determinare la sua artisticità.

Se tutti questi aspetti sono comuni all'arte e alla persona, il loro approfondimento comporterà anche una maggiore comprensione del concetto di persona. Ora la persona, nella prospettiva dello Stefanini, è considerata nella sua ipseità, con le sue caratteristiche di unità, unicità, universalità, come il primo punto di ogni rapporto e di ogni conoscenza, valorizzata nella sua libertà senza tuttavia mai giungere a costituirsi in una concezione solipsistica. Attraverso il concetto di creazione, il nostro autore valorizza della persona la sua libertà per cui la vita è data in ogni istante nella non necessità. La persona, per via della propria ipseità e della propria libertà, è sempre aperta alla relazione con gli altri e con il mondo. La sua affermazione è sempre il primo passo verso l'affermazione di altro.

Per quanto riguarda invece i possibili sviluppi nell'ambito dell'etica, possiamo chiederci a questo punto se sia ipotizzabile, a partire da quanto detto, un'idea di comunicazione in cui il comunicare sia essenzialmente un comunicarsi, un dire che dice essenzialmente il sé, nel non dire niente comunica solo la persona. Le parole di una relazione sarebbero in fondo queste: parole senza senso, senza mira, senza contenuto, o ancora parole che si rivolgono, a prescindere da questi aspetti, nel comunicare essenzialmente la persona, la sua volontà di relazione. Potremmo tentare una proporzione: come la parola nel suo massimo grado, nella poesia, non significa che un'anima, così la comunicazione al suo massimo grado non è altro che il tentativo di comunicare sé. In tal senso, facendo un passo oltre Stefanini, potremmo dire che la poesia non si oppone alla comunicazione, ma ne costituisce la sua riuscita. A partire da qui sarebbe forse possibile ripensare un'etica, almeno il senza scopo della relazione: si tratterebbe in fondo di una estetica della comunicazione come etica della comunicazione. La comunicazione diventerebbe etica, sarebbe forma pura della relazione nel suo senza scopo. Un'estetica come espressione potrebbe indicare proprio questo. Non solo l'arte ci offre l'esempio di comunicazione senza scopo, ma la realizza proprio nel suo riuscire come opera. La riuscita dell'opera sarebbe qui una riuscita dell'espressione, la riuscita dell'espressione, dome espressione assoluta, sarebbe la comunicazione di un'anima che non mira a nessuno scopo, ma semplicemente si consegna ad altri. La persona si traspone nell'opera per comunicarsi ad un terzo senza nessun interesse che non sia il darsi, vale a dire senza altro interesse che non sia il tentativo di raggiungere un altro. Non per questo o quell'interesse, ma per la volontà di raggiungere l'altro che è un tutt'uno con l'atto espressivo. Sforzo e lavoro non volti ad un interesse, ma dedicati all'altro. Dominio sulla materia per mezzo della tecnica non per sé, ma per la relazione, come se l'opera dell'arte fosse essenzialmente il senza scopo di una relazione.

Se si è soliti pensare la tecnica in relazione alla scienza, quali alleati naturali, qui si potrebbe scorgere una variazione di paradigma. È con la tecnica che l'arte realizza la sua signoria sulla materia. Tecnica ed estetica si troverebbero in un reciproco rilancio e in una comunione di intenti. L'estetica rilancerebbe la tecnica come suo strumento e la tecnica raggiungerebbe il suo apice nell'arte nella realizzazione di qualcosa che non è a sua volta strumento. Il dominio che la tecnica realizza sulla materia raggiungerebbe così il suo apice proprio nel senza scopo della personalità dell'arte. La tecnica sarebbe utilizzata cioè non per produrre cose sopposte ad altri fini, ma in funzione della persona, in funzione del suo comunicare sé senza scopo, nella pura volontà di dire sé ad un altro.

Bibliografia

1. Testi di Luigi Stefanini citati nell'articolo (in ordine cronologico).

Reivindicatio, in "Convivium" Anno 1, Gennaio-Febbraio 1929, n. 1, pp 86-100.

Idealismo cristiano, in "archivio di filosofia", anno IX, fasc. II, n. 2, aprile-giugno 1931, pp. 68-85.

Il problema del bello e didattica dell'arte, Sei, Torino, 1932.

Imaginismo come problema filosofico, Cedam, Padova, 1936.

Problemi attuali dell'arte, Cedam, Padova, 1939.

Il problema della critica dell'arte, la Grafolito, Bologna, 1942.

Arte e critica, Principato, Milano, 1943.

Linee di Estetica, *Dispense per il corso di Estetica dell'anno Accademico 1945-46*, Zanocco, Padova, 1946.

Metafisica dell'arte e altri saggi, Liviana, Padova, 1948.

Corso di estetica per l'anno 1950-51, Cedam, Padova, 1951.

Estetica come scienza della parola assoluta, Dispense di estetica per l'anno 1951- 52, Cedam, Padova, 1952.

Estetica, Studium, Roma, 1953.

Arte e lingua, arte e persona, arte e scienza, Dispense di estetica per l'anno accademico 1953-1954, Cedam, Padova, 1954.

Trattato di estetica, l'arte nella sua autonomia e nel suo processo, vol. I, Morcelliana, Brescia, 1960.

2. Letteratura critica consultata (in ordine alfabetico)

Luciano Anceschi, *Letture critiche e poetiche dello Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 107-112.

Adelchi Attisani, *I rilievi di Stefanini alla teoria crociana della liricita`dell'arte*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 95-106.

Rosario Assunto, *Arte e filosofia secondo Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 81-94.

Fausto M. Bongioanni, *Parola e risposta nel pensiero di L. Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 75-80.

Luciano Caimi, *Educazione e persona in Luigi Stefanini*, La Scuola, Brescia, 1985.

Cosimo Campanelli, *Immagine e parola nell'estetica di Stefanini*, Nuove edizioni tempi moderni, Napoli, 1990.

Glori Cappello, *Luigi Stefanini dalle opere e dal carteggio del suo archivio*, Fondazione Stefanini - Europrint Edizioni, Treviso, 2006.

Alberto Caracciolo, *Umanesimo religioso nel pensiero estetico di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 61-74.

Laura Corrieri, *Luigi Stefanini. Un pensiero Attuale*, Prometheus, Milano, 2002.

Galliano Crinella (a cura di), *Luigi Stefanini. Linguaggio, interpretazione, persona*, Studium, Roma, 2001.

Rosanna Finamore, *Produzione di forme e loro perfezione dinamica nel pensiero estetico di Luigi Pareyson. Assonanza e distanziamento dall'estetica di Luigi Stefanini*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 354-368.

Luigi Pareyson, *Caratteri originali dell'estetica di Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 29-42.

Luigi Pareyson, *Conversazioni di Estetica*, Mursia &C., Milano, 1966, p. 87 s.

Luigi Pareyson, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1971, 2018[4]

Francesco Piselli, *L'immaginismo nell'estetica di Luigi Stefanini*, in AA.VV., *Dialettica dell'immagine, Studi sull'Immaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova, 1991.

Giuseppe Ricciardi, *Estetica e metafisica nel pensiero di Luigi Stefanini*, Japadre, L'Aquila, 1980.

Armando Rigobello, *L'imaginismo come metafora e come paradigma della persona in Luigi Stefanini*, in Aa.Vv., *Dialettica dell'immagine. Studi sull'imaginismo di Luigi Stefanini*, Marietti, Genova, 1991, p. 137-153.

Giovanni Santinello, *Il secondo volume del trattato di estetica di Luigi Stefanini*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 147-160.

Flavia Silli, *Il ruolo della dialettica imaginistica nel riconoscimento del principio di trascendenza*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 369-377.

Francesco Solitario, *Luigi Stefanini e la circolarità estetica-metafisica*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 331-353.

Vittorio Stella, *Metafisica dell'arte e parola assoluta*, in "Rivista di Estetica", Anno I, Fascicolo II, Maggio-Agosto 1956, pp. 113-122.

Tommaso Valentini, *Luigi Stefanini: ermeneutica filosofica e teoria della persona*, in "Annuario Filosofico", 35, 2019, pp. 274-308.