

ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 12 / 2019

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



© 2019 ISLL - ISSN 2035-553X

Vol. 12 /2019

Ed. by ISLL Coordinators

C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854970144

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/6134

Italian Society for Law and Literature is an initiative by

CIRSFID – University of Bologna

Via Galliera, 3 – 40121 Bologna (Italy)

Email: cirsfid.lawandliterature@unibo.it

www.lawandliterature.org

L'arte del “puro vedere”: il ruolo dell'interprete

Jessica Mazzuca *

Abstract:

[*The arte of “pure seeing”: the role of the interpreter*] A work of art happens and takes its form through the recipient's understanding and evolves in the historical and social context in which it is from time to time interpreted. Some artists are aware of this. Even if their expressivity is different, they share the idea that the first and last source of truth lies not in an objective, devoid of life, fact, but in the human soul. Among the forerunners of the “pure seeing art”, there are Baschenis, Velázquez and Cezanne, who focused their search in the role of the interpreter, making him/her the true protagonist of their works.

Key words: Interpretation, Art, Observation

1. Il controverso ruolo dell'interprete

Michel Foucault, afferma che il soggetto vero del quadro è invisibile, trattandosi dello sguardo dell'artista colto nell'atto creativo, impegnato a strutturare la raffigurazione che ha davanti¹.

Il ruolo dell'interprete nella realizzazione di un'opera, qualunque sia la sua natura, letteraria, giuridica, musicale o pittorica, è forse, oggi, uno degli argomenti su cui si registra il contributo dell'attività di buona parte di coloro che si occupano di questioni connesse al carattere filologico, filosofico e storico dell'esperienza umana. L'interprete, come terza persona fisica tra l'autore e l'opera, si rende «strettamente» necessario nel momento in cui si ammorbidiscono i confini tra l'unicità e l'irripetibilità dell'opera e la vocazione personalistica e creativa di chi la osserva².

L'incontro con l'opera d'arte non deve indurci a rinnegare il confronto con la storia, dato dall'unicità irripetibile dell'opera stessa. Rapportarci al passato significa riconoscere che non si è mai profeta di parole altrui, e nemmeno delle proprie, perché l'orizzonte prospettico cui si guarda è sempre il riflesso della situazione in cui si è calati e da cui non è possibile allontanarsi. Il rischio è quello di restituire un'immagine fredda, purificata, tutta concentrata a comprendere profondamente e analiticamente la realtà

* Avvocato, Docente a contratto di Filosofia Politica e di Legal English and Political Approach, Università Magna Graecia di Catanzaro, jessica.mazzuca16@libero.it

¹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 2016.

² Per l'approfondimento del rapporto dialettico tra credere e comprendere, cfr. P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2006.

circostante, senza mediazioni con la sua storia. Il compito cui è chiamato l'interprete è, dunque, quello di consegnare una visione autentica, non illusionistica della realtà. Questo induce, necessariamente, ad un ripensamento intorno alle peculiarità strutturali e funzionali del linguaggio ermeneutico, al suo valore e al suo contenuto semantico, in cui si condensa l'intuizione creativa dell'interprete.

In passato, in nome di una verità unica e universale, per fronteggiare le pericolose derive dell'audacia interpretativa, si ergeva il bisogno di un controllo penetrante, l'esigenza di rigore compositivo, la necessità di un approccio analitico alla realtà, scevro da condizionamenti legati al sentire comune³. Considerazioni che trovavano terreno elettivo in ogni ramo del sapere umano: dall'esperienza giuridica, celebrata da Montesquieu come l'età del "bouche de la loi"⁴, alle conoscenze scientifiche, legate ad un'idea che il loro oggetto abbia una ed un'unica realtà, quella empirica⁵, passando finanche per il sapere musicale, di cui i grandi titani della musica pretendevano un totale controllo⁶.

Questa tendenza, che sembra essere diventata prevalente nella cultura moderna, quand'anche destinata a tramontare alle soglie del XX secolo⁷, non riesce, tuttavia, a

³ Una teoria interamente basata sull'idea della verità come corrispondenza è stata l'ambizione del neopositivismo logico, che ripensa il modello logico applicato al linguaggio, formulando l'idea che quanto si afferma abbia significato solo nella misura in cui può esserne verificata la sua corrispondenza ad un dato osservabile. Questa corrente di pensiero vede in Rudolf Carnap uno dei suoi maggiori esponenti, intorno al quale nel 1930 si è costituito il "circolo di Vienna". Con il suo *Il linguaggio della fisica come linguaggio universale della scienza*, Carnap suggerisce che la funzione della filosofia e il suo contributo principale alla scienza vertano sull'analisi logica e la spiegazione dei concetti scientifici. Non è un caso se uno dei tratti peculiari di questo movimento è l'approccio antimetafisico, come testimoniato dal celebre attacco che Carnap rivolse a Martin Heidegger. Per ulteriori approfondimenti sul neopositivismo si rinvia a N. Abbagnano, *Filosofi e filosofie della storia*, Paravia, Torino, 1986, Vol. III, pp. 491ss.

⁴ Sul piano del diritto, tali considerazioni tendono ad avere un senso soprattutto se si guarda al periodo compreso tra il Settecento e l'Ottocento. È l'età che vede lo Stato come l'unico produttore del diritto: solo la legge ha il crisma della giuridicità e il diritto si risolve in una serie di imperativi, a cui corrisponde l'obbedienza. La modernità vuole spiegare tutto, letteralmente spianare ogni piega. Per l'approfondimento del tema, fra i tanti, cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare. Trattato di diritto civile e commerciale*, Giuffrè, Milano, 2011, Parte Quinta, Cap. II, pag. 407-431; V. Villa, *La teoria dell'interpretazione giuridica fra formalismo e antiformalismo*, in *Etica & Politica*, n. 1/2006.

⁵ Sono le idee comuni a tutti gli esponenti dell'empirismo logico, riassumibili nell'utilizzo di un metodo obiettivo, che faccia uso sistematico delle più rigorose tecniche di dimostrazione. Il tutto nella piena convinzione che le uniche proposizioni dotate di senso siano quelle suscettibili di verifica empirica e fattuale.

⁶ In questi termini, Arturo Toscanini, che aveva una visione sua, intoccabile dello spartito, e un suono per così dire garantito. La sua idea era che potesse esistere la formula garantita della musica di successo, perché la musica si traduceva in un segno oggettivo, cioè dai significati codificati e imbrigliati, dai percorsi di senso già confezionati e previsti. Sul punto, sottolinea la rilevanza del contributo di Arturo Toscanini rispetto alla sorte dell'ars interpretativa, celebrandone altresì i punti di contatto con il mondo del diritto, G. Pratelli, *Diritto e musica, il terreno comune dell'interpretazione. L'esperienza di Arturo Toscanini e Gustav Mahler*, in *ISLL Papers. Collana online della Italian Society for Law and Literature*, Vol. 10/2017.

⁷ La tenuta di tale impostazione, imperniata sul dominio della verità oggettiva, appare assai debole per quanto concerne il diritto all'indomani della svolta linguistica e dell'avvento delle Costituzioni, dei principi e delle prassi internazionale. Così come sul piano del sapere scientifico la concezione che la scienza sia in grado di dispensare certezze scolpite nella pietra inizia a tramontare da quando il principio dell'indeterminazione formulato da Heisenberg ha inferto un duro colpo alle categorie cartesiane di

mettere a tacere la convinzione di alcuni, circa la profonda capacità dell'interprete di captare il reale nelle più svariate e profonde sfumature.

Sicuramente, questo è il proposito di chi manifesta non tanto devozione e ammirazione per le conquiste storiche, culturali e sociali ottenute, quanto piuttosto il palpito dell'osservazione diretta, al di là delle convenzioni ideali e dei programmi teorici codificati. Si tratta di un atteggiamento proprio di chi vuole sfidare i rigidi e accademici proclami dettati dall'autorità, per cogliere l'essenza delle cose, ponendo al centro delle sue ricerche la propria sensibilità, con l'obiettivo di rendere il destinatario, il vero protagonista del suo lavoro.

Ebbene, in questi termini un ruolo di spicco è proprio delle arti figurative. In questo senso, Hans Georg Gadamer, per esprimere il ruolo dell'interpretazione nella conoscenza delle scienze dello spirito, si serve di una metafora molto efficace e suggestiva, quella dell'opera d'arte. Egli afferma che comprendere un'opera d'arte non vuol dire limitarsi a coglierne l'intenzione del suo autore, né collocarla nel suo contesto originario, ma partecipare all'evento della sua rappresentazione⁸.

L'opera d'arte è, quindi, un fenomeno del pensiero che si forma nell'attività di comprensione del destinatario e che si evolve e prende forma nel contesto storico, sociale e circostanziale nel quale viene di volta in volta interpretata. Così, l'incontro con l'opera si traduce in esperienza vera nel momento in cui essa coinvolge lo spettatore. L'essenza dell'opera è, dunque, nella sua rappresentazione.

L'analisi di un'opera d'arte non è, invero, mai esaustiva, ma offre una lettura approssimativa destinata ad essere rielaborata: è il luogo da cui si parte verso altre destinazioni che comunque non sono estranee all'opera d'arte, ma mirano a svelarne il pensiero segreto. Di questo ne sono consapevoli alcuni artisti che, anche se di età ed estrazione artistica differente, sono accomunati dall'idea che la fonte prima ed ultima della verità risiede non in un dato oggettivo privo di vita, ma nell'anima umana. Si tratta di autori che, nell'atto di raffigurare oggetti di comune uso, scene di vita quotidiana, riescono a cogliere particolari della vita interiore del soggetto, manifestando una grande capacità di osservazione tale da rendere l'opera viva, capace di continuare a vivere al di là delle coordinate spazio-tempo in cui si colloca.

Si pensi a Picasso che in *Guernica*⁹ ferma un drammatico evento di cronaca, profanando assonanze eterogenee, fino a pervenire ad uno stile eversivo e, al tempo stesso, omogeneo. Per far questo, fa convivere diverse anime: quella dello storico tout

soggetto ed oggetto, stabilendo il primato dell'osservatore sulla «cosa» che viene osservata, e dunque la priorità del punto di vista interno, da cui procede la ricerca. Per una disamina più completa, v. A. Gentili, *Senso e consenso. Storia, teoria e tecnica dell'interpretazione dei contratti*, Vol. I, Parte I, Cap. II, Giappichelli, Torino, 2015.

⁸ In *Verità e Metodo* (1960), Gadamer afferma che la nostra comprensione assume sempre un particolare punto di vista storico. Le nostre convinzioni, le domande che riteniamo valga la pena porci, e i tipi di risposte da cui siamo soddisfatti sono, ad avviso di Gadamer, il prodotto della nostra storia. Per Gadamer, noi non potremmo mai avere una prospettiva completamente oggettiva, perché non è possibile distaccarsi dalla storia e dalla cultura.

⁹ *Guernica* di Picasso, realizzato dall'artista spagnolo ed ispirato al bombardamento aereo della omonima città basca, è ammantato da un'alea di mistero dovuta alla difficoltà di comprendere il significato dei vari personaggi e degli elementi inseriti nella scena. La scena si svolge in una piazza della città di Guernica e, al di là delle possibili interpretazioni delle singole figure, l'intuito di Picasso sta nell'aver creato, pur facendo riferimento ad un fatto storico ben preciso, un'opera che parla un linguaggio valido in ogni tempo e in ogni luogo.

court, che attribuisce un'assoluta centralità agli eventi carichi di storia; quella dello storico dell'arte, intimamente attratto dalla pittura; quella dell'intellettuale impegnato, animato da una profonda sensibilità civile; e quella del poeta, che si affida al filtro di immagini evocative per dare voce ad uno sfaccettato universo di figure.

In questi termini, consapevole della sensibilità estetica dell'opera d'arte è, fra i tanti, anche Evaristo Baschenis, tra i precursori dell'arte del puro vedere, che, nel fare tesoro della grande eredità di Caravaggio, ha inteso riflettere sullo sguardo dell'interprete, come tramite tra soggetto-pensiero-azione, rendendolo il vero protagonista delle loro opere. La tendenza alla ricerca del significato intimo e perenne dell'opera, partendo dalla sensibilità dell'interprete, permette a Baschenis di proiettarsi verso il futuro, per assicurare la sostanziale e perenne dimensione di attualità della sua opera.

L'interpretazione di un'opera (d'arte) è, dunque, un processo di armonie e disarmonie fra l'opera astratta e la ineludibile concretezza storica dei fatti. Di questo ne era consapevole Theodor Adorno il quale, nel valorizzare il ruolo dell'interprete, mette in discussione la disintegrazione del soggetto rispetto all'opera. Per il filosofo tedesco, l'artista non deve adattarsi e conformarsi allo schema su cui poggia l'autenticità dell'opera, divenendone vittima. Piuttosto, Adorno invita a saggiare le opere non lasciando da parte le emozioni, e tanto meno trascurando l'intelligenza¹⁰.

In questa prospettiva, Adorno ci insegna come non possa omettersi di considerare che il metro dell'arte interpretativa introduca nel meccanismo di conoscenza di un'opera una finalità aggiuntiva, con la quale deve misurarsi la "naturale" finalità di ogni relazione personale. Ciò perché riflettere sul tema dell'interpretazione e, in particolare sul ruolo dell'artista-interprete è sicuramente un modo per comprendere le ragioni che stanno dietro alla fenomenologia del reale ed al suo naturale divenire.

2. Al di là del testo: l'eredità di Evaristo Baschenis

Il lavoro espressivo dell'arte, il senso della profondità delle cose e della caducità della vita, appartengono senz'altro all'arte di Baschenis. Una sottile coltre di polvere. Basta un dettaglio per portare lo sguardo oltre una tela e scoprire i tanti misteri di un capolavoro. Succede osservando le opere *Natura morta musicale* di Evaristo Baschenis, musicista egli stesso, oltre che sacerdote e fra i più influenti artisti del Seicento italiano¹¹.

Nato a Bergamo nel 1617, è stato un fine psicologo, un abile enigmista e un superbo pittore e ancora oggi riesce a creare un corto circuito con chi osserva le sue opere.

¹⁰ Simili considerazioni sono oggetto del discorso che Adorno sviluppa intorno ad un aspetto della musica di Stravinskij che particolarmente lo preoccupa, ovvero la cieca sottomissione che la stessa induce nell'ascoltatore: «La musica di Stravinskij prende a gabbo l'ascoltatore. [...] Questi deve identificarsi. E contemporaneamente l'insieme di ciò che ascolta lo rende edotto dell'immutabilità. Questo lo schema su cui poggia l'autenticità di Stravinskij. Essa è usurpatrice». Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), Einaudi, Torino, 2002, p. 193.

¹¹ Evaristo Baschenis (Bergamo, 1607-1677), ultimo figlio di una famiglia nobile, prese gli ordini tra il 1640 e il 1643. Da sacerdote ebbe l'opportunità di viaggiare molto e di dedicarsi alla sua passione per l'arte con il massimo della libertà e senza indugi, essendo di famiglia benestante. La morte lo colpì il 16 marzo 1677, all'età di cinquantanove anni.

Lasciando intendere le influenze del passaggio di Caravaggio¹², Baschenis rivela la sua vera dedizione alle nature morte, nella duplice declinazione degli interni di cucina e delle composizioni con strumenti musicali¹³.

E. Baschenis, *Strumenti musicali*, 1650 circa, olio su tela, Royal Museum of fine arts of Belgium



Nelle *Nature morte musicali*, componendo lo sfondo, “animato” da scorci prospettici su eleganti panneggi, impreziositi da tappeti orientali, Baschenis sfodera la sua arte e, grazie alle singolari scie di polvere lasciate sugli strumenti musicali, chiama chi guarda ad osservare oltre, verso la penombra che avvolge lo studiolo del musicista o la sala da concerto tra un’esecuzione e l’altra. In

questo modo, egli vuole trasmetterci il principio secondo cui non concetti astratti o prevenute ideologie filosofiche siano da riprodurre su tela, ma la conoscenza della realtà, le cose come esse sono, indagate ed esplorate in profondità, nelle loro relazioni di luogo, di spazio e di tempo.

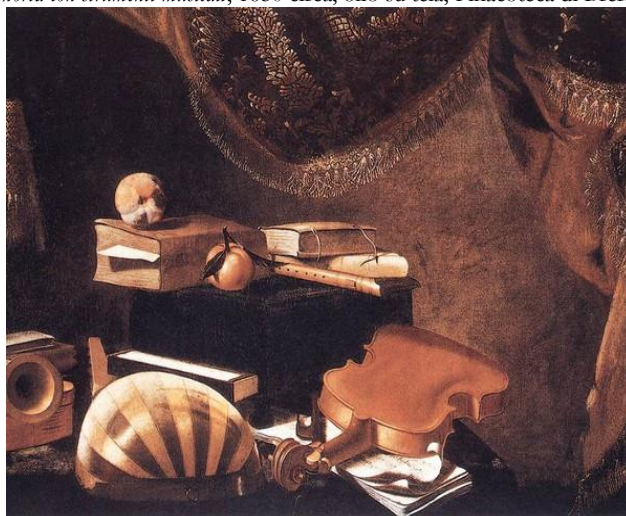
Il principio di fedeltà al reale perseguito dal pittore bergamasco si palesa nella sua abilità di raffigurare gli oggetti, dove la semplice riproduzione di strumenti (da cucina o musicali) inanimati è svolta iperealisticamente, sottoponendo ogni particolare ad una cura sopraffina, quasi che fosse posto sotto una lente di ingrandimento utile a cogliere la cura dei dettagli strutturali quanto le imperfezioni dei singoli elementi.

¹² Con Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, nasce una pittura “senza soggetto apparente”, più idonea ad accogliere la verità, a scrostarla dai miti, ideologie e falso decoro. Solo per questa via si poteva arrivare ad una giusta, moderna idea dell’*actione*, ad un nuovo vivente attuarsi di una pittura di *historia*, come ci ricorda, abilmente, Renato Guttuso in *I classici dell’arte: Caravaggio*, Rizzoli, Milano, 2003.

¹³ La proposta della natura morta, il *bodegón*, è carica di una significativa forza morale, destinata a divenire l’arma di rinnovamento, il simbolo di un nuovo realismo. È un genere nuovo che, dalla fine del Cinquecento, ha ricevuto piena cittadinanza nell’ambito artistico. Gli ultimi decenni del ‘500 sono anni di grande travaglio, contraddistinto da un rinnovato interesse per il ragionamento, scevro da influenze di matrice religiosa e, di straordinaria importanza per il formarsi di una coscienza moderna. Lo stesso accadrà al momento della nuova ripresa realistica negli ultimi decenni del XIX secolo, con il “cartoccio di mele” di Cézanne o i “fiori”, le “pere” e la “trotta” di Courbet, simboli di un’approfondita conoscenza dell’arte, dei fatti, della storia, quindi, espressione di un’alta coscienza culturale e storica.

E. Baschenis, *Natura morta con strumenti musicali*, 1650 circa, olio su tela, Pinacoteca di Brera

Così, alla perfetta e naturale riproduzione degli strumenti musicali, disposti il più delle volte in modo disordinato, abbandonati sul tavolo o, a volte, lasciati a pancia in giù, come nessun musicista avrebbe mai fatto, corrispondono le "ditate di polvere" che, più o meno visibili all'occhio dell'osservatore, rompono l'intimità della rappresentazione e rimandano a quella fedeltà del "reale" strenuamente professata dall'artista.



Grazie a questi espedienti si rivela la destrezza del pittore nel tradurre il reale e renderlo verosimile. Un virtuosismo artistico che caratterizzerà tutta la sua produzione e, le cui radici affondano, sicuramente, nel repertorio caravaggesco dove, con il *Concerto* e il *Suonatore di Liuto*¹⁴, la musica e gli strumenti musicali sono interpretati dall'artista meneghino entro complesse allegorie, nobilitate da rievocazioni antichizzate.

Caravaggio prima, e Baschenis dopo, affidano, così, all'artista di compito di insegnare a vedere, a penetrare il senso profondo della realtà, oltre il velo delle apparenze, oltre la caducità della visione istantanea¹⁵. Anche se Baschenis oppone all'intensa vitalità caravaggesca, l'immobilismo dei volumi, definiti dalla luce, ordinati secondo una ferrea logica compositiva, che cattura lo sguardo dell'osservatore.

Baschenis si avvale di astuzie compositive, come la toccata di polvere che realizza con decisione al limite superiore dei suoi strumenti a corde, consapevole di alludere alla "presenza intellettuale" dell'artista-interprete che, pur senza mostrare il movimento delle sue mani sugli strumenti o l'afflato vocale che spira dalla sua bocca, affida al gioco dell'illusione il compito di evocare il tema della vita contemplativa¹⁶. Momento essenziale, quest'ultimo, del percorso artistico dell'interprete, che, impegnato a strutturare la sua opera, nell'atto creativo di affacciarsi sulla realtà che lo circonda, è

¹⁴ In questi due capolavori, *Il Concerto*, The Metropolitan Museum of Art, New York e, *Il Suonatore di Liuto*, Ermitage, San Pietroburgo, alla naturalezza delle pose in entrambi e alla perfetta scorcatura degli strumenti abbandonati nel secondo dipinto, corrispondono la morbidezza dei movimenti, le espressioni incantate dei suonatori e lo sguardo rivolto oltre la cornice del quadro, rimandando alla "fedeltà del vero", alla rappresentazione del "naturale" fortemente perseguita da Caravaggio.

¹⁵ In particolare, Caravaggio, dopo Giotto e Masaccio, si fa portatore del principio secondo cui non concetti astratti o prevenute concezioni filosofiche siano da incollare sulla tela, ma la conoscenza della realtà, le cose come esse sono, indagate e esplorate nelle loro relazioni di luogo, di tempo e di spazio, R. Guttuso, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ Invero, sebbene le *Nature morte* di Baschenis hanno per protagonista unico e esclusivo gli strumenti musicali e, nessuno spazio è lasciato all'impronta umana, un'eccezione è il Trittico Agliardi dove alla natura matura si unisce il ritratto. Le tre opere dedicate ai tre fratelli Agliardi, cui Baschenis era legato da una profonda amicizia, come dimostra il fatto che non si siano trovate prove di pagamenti di quadri così importanti, hanno sempre come soggetto principale la musica, fino al punto che nel quadro centrale del trittico si riescono a leggere i titoli delle tre composizioni: *La Malcomposta*, *La virtuosa* e *La Confusa*.

chiamato a comprenderne il significato, investigando e indagando in profondità e poi, una volta fatto proprio ciò che lo circonda, trasferirlo all'interno del suo lavoro, sì da garantire alla sua opera una dimensione di perenne e sostanziale attualità.

In quest'ottica, le immagini, se, per un verso, sono un nostro prodotto, per altro verso possiedono vita autonoma. Si pongono sempre sulla soglia tra staticità e dinamicità. Le contempliamo, e intanto ci contemplano. Così, le figure rappresentate sulle tele, attraverso il metro dell'ars interpretativa, non sono solo oggetti, ma possiedono lo statuto di soggetti attivi, poiché custodiscono una segreta volontà, una nascosta performatività.

Nell'interrogare l'osservatore sulla loro permanenza, i modelli ritratti definiscono un altro mondo, distante o, addirittura, per nulla visibile all'occhio umano, ma percepibile dalla sensibilità dell'anima dell'interprete nel momento in cui vengono toccati dal suo sguardo. Si approda, così, ad una rappresentazione intima e sommessa cui è affidato il compito di riprodurre il contrasto tra la vita privata e l'insopprimibile aspirazione all'arte, incarnata dall'immagine suggestiva delle ditate di polvere che, secondo alcuni critici, sarebbe stato lo stesso pittore a realizzare sulla pittura ancora fresca, coinvolgendo ancora di più lo spettatore nel gioco di continui rimandi da lui escogitato.

A monte di queste intuizioni c'è il movente personale dell'artista, che inizia la sua ricerca non limitandosi a subire il fascino dell'arte, ma sollecitando specifiche esperienze percettive e comportamentali, agendo nella sfera intima dell'osservatore-interprete. Così, l'interprete da semplice osservatore silenzioso, apparentemente perso nei suoi pensieri, compie il suo costante "miracolo" di trasformare il paesaggio visivo contingente in poetico ed eterno paesaggio dell'anima.

In questo modo, Baschenis vuole riproporre, in chiave simbolica, il valore prezioso dell'osservazione attenta e scrupolosa, come suggerisce la disposizione degli oggetti ritratti, sottoposti ad un vertiginoso movimento verso il primissimo piano, che sembra quasi spingerli fuori dallo spazio della tela, per continuare ad esistere nella sensibilità dell'interprete.

3. L'interpretazione tra esegesi e costruzione: la rivoluzione di Velázquez

La capacità di interpretare insieme la grandezza e le miserie, di affermare il significato oggettivo di nuovi contenuti e nuove forme, tipico di una pittura strettamente legata alle cose reali, nata dalla contemplazione inalienata del reale, è sicuramente il "tratto" distintivo della proposta di rinnovamento offerta da Diego Rodríguez de Silva y Velázquez¹⁷.

¹⁷ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Siviglia, 1599-Madrid, 1660), nato da madre spagnola e da padre portoghese, acquista il cognome della madre, secondo la tradizione portoghese. Di lontane origini ebraiche e forse discendente di un'antica e nobile famiglia portoghese, Velázquez, all'età di dieci anni, inizia la sua formazione, stipulando nel 1610 un contratto di apprendistato con Francisco Pacheco, poi suo futuro suocero. Su consiglio del suo maestro, si reca a Madrid nel 1622, con l'obiettivo di entrare al servizio della Corte spagnola. Qui, Velázquez lavorerà a servizio di Filippo IV, vivendo come dignitario di corte. Certamente, il suo lavoro al servizio della Corona spagnola gli permette di accostarsi al mondo dell'arte senza indugi, approfondendo i suoi studi non soltanto attraverso le opere di artisti operanti in

Con Velázquez siamo agli albori di un nuovo umanesimo che si riflette prima di tutto nell'arte e poi nella struttura sociale e politica, con forti e pregnanti implicazioni filosofiche. Le idee rinascimentali, contraddistinte da un rinnovato interesse per i testi filosofici e matematici, eclissano progressivamente il monopolio esercitato dalla Chiesa sul sapere, a sostegno dell'integrazione del ragionamento scientifico con quello filosofico¹⁸. È solo l'inizio di un periodo che prenderà il nome di Età della ragione in cui, nel tentativo di offrire spiegazioni alternative al funzionamento dell'universo, rispetto a quelle date dalla Chiesa, grazie all'opera di Niccolò Copernico prima, poi di Giovanni Keplero e infine di Galileo Galilei, si vogliono costruire le basi di un nuovo paradigma filosofico che attribuisce al ragionamento il ruolo di migliore modello per acquisire tutta la conoscenza del mondo¹⁹. Fondamentale, in tal senso, l'approfondimento di René Descartes, la cui domanda «che cosa posso sapere?» diventerà la tesi predominante nell'Europa continentale.

In questo clima, molto vario e vitale, matura l'esperienza artistica di Velázquez che, sin da subito, mostra la sua attenzione per gli aspetti più vicini al mondo reale, ricchi di emozione quotidiana.

Velázquez, nato a Siviglia nel 1599, inizia la sua attività rappresentando personaggi popolari, tratti dalla realtà, com'è d'uso per quei tempi. Questa tecnica si differenzia dalla semplice natura morta, poiché egli accosta agli oggetti (vivande, utensili da cucina) figure semplici e umili del popolo inserite ora nella cornice di un'osteria, così in *Vecchia che cuoce le uova*²⁰, ora tra le calde e accoglienti mura domestiche in *Cristo in casa di Marta e Maria*²¹.

Spagna, ma anche trattenendosi a lungo e visitando le principali mete nel campo dell'arte, fra tutte, l'Italia. Muore a Madrid il 6 agosto 1660 e il suo elogio funebre celebrato con tutti gli onori è indice di quanto in alto era arrivato. Sulla figura di Velázquez risulta prezioso, per il complesso respiro storico, critico e ricostruttivo, il contributo di L. Cumming, *Alla ricerca di Velázquez*, Neri Pozza, Milano, 2017.

¹⁸ In verità, per quanto filosofi cristiani come Erasmo da Rotterdam e Tommaso Moro avessero contribuito alle discussioni interne alla Chiesa, che avevano scatenato la Riforma protestante, non era ancora emersa una cultura puramente scolastica. Sicuramente, il primo filosofo rinascimentale fu Niccolò Machiavelli, le cui idee segneranno il passaggio definitivo dal teleologico al politico.

¹⁹ Nello stesso tempo, in Gran Bretagna andava stabilendosi una tradizione filosofica del tutto diversa, tesa a valorizzare il fattore empirico. Seguendo il ragionamento scientifico di Francesco Bacone, John Locke giunse alla conclusione che la nostra conoscenza del mondo non provenga dalla ragione, bensì dall'esperienza. Questo nuova corrente filosofica, che prenderà il nome di empirismo, caratterizzerà il pensiero filosofico britannico nel corso del XVII e XVIII secolo.

²⁰ L'opera raffigura un'anziana donna intenta a cucinare due uova, davanti ad un tegame di terracotta, mentre un giovane ragazzo si rivolge all'osservatore con in mano un melone e una bottiglia di vino. Qui Velázquez ha voluto rappresentare il contrasto tra gioventù e vecchiaia, che allude al passaggio inesorabile del tempo, ricordando all'interprete la caducità della vita terrena. Alcuni contemporanei di Velázquez giudicarono negativamente quest'opera per la banalità del tema. Ad essi rispose Francisco Pacheco, maestro e suocero di Velázquez: "*Le nature morte non sono degne di stima? Certamente sì, se sono dipinte come le dipinge mio genero [...] che si distingue senza lasciare spazio alcuno, e meritano altissima considerazione; con questi inizi e i ritratti ottenne la vera imitazione della natura*", Miguel Angel Asturias, *Velázquez*, Rizzoli, Milano, 2003, p. 72

²¹ Una dei dipinti più significativi del periodo sivigliano di Velázquez. Rappresenta Maria che ascolta attentamente la parola di Gesù mentre Marta lavora in cucina. Qui si inizia a vedere la tecnica di Velázquez rappresentata dal fine gioco degli specchi poi ripresa con precisione nell'opera che rappresenta la summa dell'arte di Velázquez, *Las Meninas*.



Velázquez, *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1620 circa, olio su tela, The Trustees of National Gallery, Londra

Nelle sue opere confluisce tutta la cultura della sua età e gli studi approfonditi sull'arte italiana, alimentati soprattutto attraverso numerosi viaggi e lunghi soggiorni in Italia, che hanno contribuito ad equilibrare il cromatismo delle sue opere e a dare ordine razionale alle sue composizioni.

Da semplice e umile nella sua grandezza, Velázquez diviene presto pittore di corte, chiamato a raffigurare con precisione e valenza pittorica, sovrani, principi e dignitari. Siamo in pieno barocco spagnolo, epoca in cui, considerata la tendenza della Controriforma, inizia a affiorare un nuovo stile, opposto ad un'arte spoglia, disadorna e tesa verso la moderazione, come era stato, invece, il monito della commissione per le immagini sacre istituita dal Concilio di Trento del 1545.

Questa inversione di tendenza, oramai imperante, mette in luce la capacità di Velázquez di scoprire il fascino ineguagliabile della realtà, nelle più svariate sfumature, affidandone la narrazione più all'osservatore che ai personaggi. Velázquez si muoverà da questo momento in poi, lungo questa direttrice, approdando a risultati di assoluta novità, che porteranno, qualche secolo dopo, gli impressionisti a investirlo del titolo di precursore del puro vedere²².

In *Las Meninas*²³, la *summa* dell'arte di Velázquez, per quei precisi virtuosismi che, da mero strumento tecnico, vengono superati per divenire essi stessi strumento espressivo, l'autore vuole trasmettere la pura arte del vedere, suggerendo allo sguardo inerte dell'osservatore di interrogarsi sulla permanenza dei soggetti raffigurati, per andare oltre la provvisorietà dei modelli ritratti, garantendo, in tal modo, la sostanziale e perenne dimensione di attualità dell'opera.

²² L. Cumming, *Alla ricerca di Velázquez*, cit.

²³ L'opera, eseguita nel 1656, è riconosciuta come il capolavoro di Velázquez. La sua attuale denominazione trae origine dalla parola "menina" di origine portoghese, che vuol dire damigella d'onore. In passato, l'opera era nota come "El cuadro della Familia", con evidente riferimento a tutta la famiglia reale e alla sua corte.

Velázquez, *Las Meninas*, (La famiglia di Filippo IV), 1656, olio su tela, Museo Nacional de Prado, Madrid



Al centro di una ampia e lussuosa sala c'è l'infante Margherita, circondata dal suo seguito, le damigelle, la nana, il cane, tutti intenti, almeno ad un primo sguardo, a mostrare la loro devozione e incondizionata ammirazione nei confronti della principessina²⁴. Tuttavia, uno studio più attento del dipinto rivela anche la presenza dell'artista, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, in piedi davanti un cavalletto che sostiene una grande tela, su cui egli sta ritraendo i reali di Spagna, Filippo IV e Marianna d'Austria, dei quali si scorgono i

volti riflessi sullo specchio posto sulla parete di fondo, alle spalle di Velázquez.

Qui, la presenza dell'artista ha un ruolo centrale. Nell'atto di dipingere ciò che noi (osservatori) non vediamo nel dipinto, ovvero ciò a cui tutti i soggetti ritratti stanno guardando, cioè i due regnanti, rivela come i veri protagonisti, i sovrani, si trovino nello stesso luogo ove si colloca lo spettatore, indotto insieme a essi, a guardare le azioni transitorie che stanno compiendo le altre figure. In questo modo, l'abilità pittorica dell'artista spagnolo, esaltata attraverso questo gioco di continui rimandi tra l'opera e la realtà che la circonda, rende noi, osservatori, i veri protagonisti del quadro, il soggetto che i personaggi raffigurati stanno guardando. Prova evidente è lo sguardo un po' pestifero dell'infante Margherita, che se fosse stata al centro delle attenzioni, si sarebbe mostrata ben più compiaciuta e appagata.

Qui, la tecnica di Velázquez, rilevata attraverso un vero e proprio gioco degli specchi si mostra in tutta la sua grandezza. L'elemento su cui si concentra l'artista, lo sguardo dei personaggi, permette all'opera di vivere oltre la cornice, al di là del contesto storico e sociale in cui è nata, per continuare ad esistere nella sensibilità di chi la osserva²⁵.

Lo spettatore entra, così, a far parte del quadro, coinvolto in quel momento di vita di corte, al punto che lo scrittore francese Théophile Gautier, mutuando un celebre aneddoto su Zéusi e Parrasio, si domandò, guardando il dipinto: "Dov'è il quadro?"

Guardando *Las Meninas*, Michel Foucault vide un dipinto sul senso del dipingere, e in *Le parole e le cose* dedica all'opera alcune riflessioni, affermando che il vero aspetto fondamentale dell'opera è il soggetto invisibile, il nostro sguardo:

²⁴ Il quadro, ultimato dal maestro nel 1656, a quattro anni dalla sua morte, era esposto, nella residenza reale di Alcazar, prima che venisse bruciata, nella stessa sala rappresentata nel dipinto, dove Velázquez era solito lavorare.

²⁵ *Las Meninas è come una camera della mente, un luogo in cui i morti non muoiono*, dice Laura Cumming all'inizio del suo libro, *Alla ricerca di Velázquez*, cit., definendo l'artista come un rivoluzionario silenzioso, lontano dall'impronta caravaggesca.

Il pittore osserva, il volto leggermente girato e la testa inclinata verso la spalla. Fissa un punto invisibile, ma che noi, gli spettatori, non possiamo individuare facilmente perché questo punto siamo noi stessi: il nostro corpo, il nostro viso, i nostri occhi. Così lo spettacolo che lui osserva è due volte invisibile; perché non è rappresentato nello spazio del quadro e perché si situa proprio in questo punto cieco, in questo riquadro essenziale in cui il nostro sguardo si sottrae a noi stessi nel momento in cui lo vediamo.²⁶

È lo spettatore che osservando il quadro riceve l'impulso ad andare oltre la mera "sensazione visiva" che uno sguardo distratto e fugace può suscitare, per divenire egli stesso il protagonista, o meglio, il soggetto che i personaggi raffigurati stanno osservando. Da qui, lo sguardo dell'osservatore-interprete può correre verso l'esterno, verso l'orizzonte, grazie anche all'apertura sullo sfondo, dove un uomo, il ciambellano di corte, scosta una tenda su una scalinata e, con il suo gesto, permette alla luce di illuminare le figure dei sovrani regnanti, prima in ombra, e ora ben riconoscibili sulla parete alle spalle degli altri personaggi. È lui (il ciambellano) ad aprire al mondo di fuori, permettendo allo spettatore di immaginare, insieme a Velázquez, un mondo senza tempo, fatto di armonie e di sottili rapporti tra le cose, di silenzio e di raccolta contemplazione.

Ed è qui che risiede, pertanto, la vera "rivoluzione" di Velázquez: nell'essere riuscito a passare da un'arte totalmente oggettiva, declinata soltanto sulle forme, ad un'arte soggettiva, proiettata verso il futuro, verso il mondo sensibile che alberga nell'anima umana.

4. Verso una semplificazione del dialogo tra testo e interprete: "una conversazione" con Paul Cézanne

Ad aprire al mondo di fuori, accogliendo lo spazio esterno, sconvolgendo le leggi della visione è anche Cézanne, autentico interprete della realtà che ha saputo darci il reale non in termini di semplice riconoscimento, ma come visione.

La *réalisation*, così Cézanne definiva la sua vocazione artistica, in netta opposizione alla poetica dell'istante di matrice impressionista, è tesa a restituire un'immagine inserita in un'atmosfera nitida, tutta concentrata a comprendere profondamente e analiticamente il senso intimo e profondo della realtà.

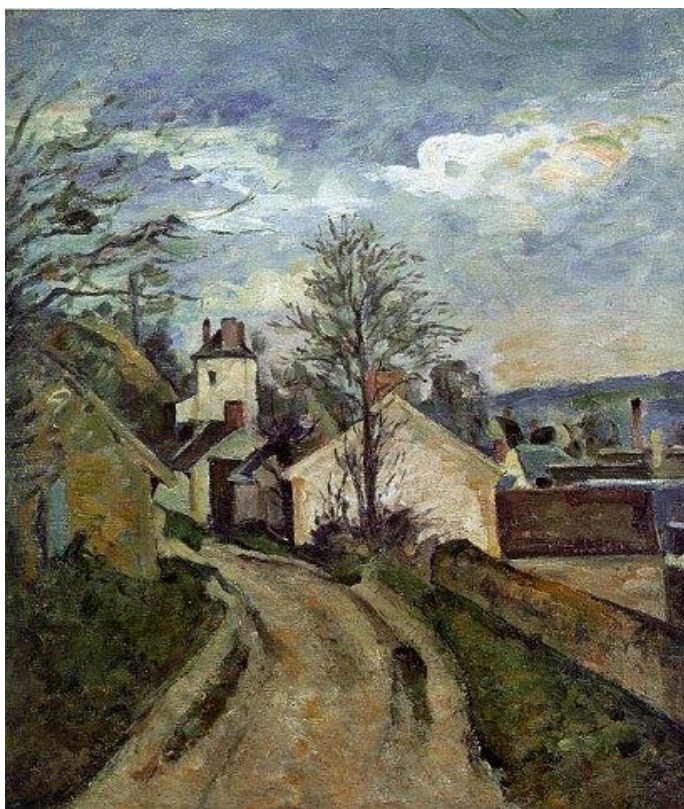
Cézanne fa propria, così, una funzione diversa del dipingere, una rappresentazione meno contemplativa, più consapevole del reale. Egli non dimentica l'impressionismo, ma ne sceglie una scrittura diversa, per restituire alla pittura la sua originaria funzione di strumento privilegiato di indagine sulla realtà. In questi termini, Cézanne propone una pittura capace di interpretare efficacemente gli aspetti più vicini al mondo reale, attraverso lo sguardo dell'artista sospeso sul mondo, cui è affidato il compito di rinnovare lo sguardo dell'uomo sulle cose.

La partecipazione dello spettatore alla tela è la caratteristica principale delle opere di Cézanne, la cui principale ragion d'essere è di offrire una visione autentica e non

²⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 18 e ss. Qui, per Foucault il vero soggetto del quadro è il Soggetto inteso come le facoltà del *cogito* di matrice cartesiana e lo specchio è uno sguardo che esce dal quadro per mostrarci ciò che sta al di là del quadro, nel nostro spazio. Per ulteriori approfondimenti, v. A. Nova, *Las Meninas, Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano, 1997.

distaccata delle realtà. Per farlo, propone gli oggetti da diversi punti di vista, costruiti per dosare, in spazi diversi, rapporti e proporzioni alternativi a quelli tradizionali e accademici, offrendone, così, una versione del tutto nuova e inedita. Una prospettiva che, in seguito, radunerà una generazione di grandi interpreti, a partire da De Chirico²⁷. Tutto questo si riflette sui suoi colori: il giallo e il rosso forti e carichi di luce, così intensi come il suono sempre più acuto di una tromba, e l'azzurro, teso ad esprimere la profondità, che suggerisce all'occhio dell'osservatore di andare oltre le apparenze, per cercare il senso profondo della realtà:

per noi uomini la natura è più in profondità che in superficie – dice l'artista a Émile Bernard – da qui la necessità di introdurre nelle nostre vibrazioni luminose, rappresentate dai rossi e dai gialli, una quantità di azzurro sufficiente a dare l'impressione dell'aria.²⁸



P. Cézanne, *Casa del Dottor Gachet a Auvers*, 1872-1873, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi.

Nell'opera *Casa del Dottor Gachet a Auvers*²⁹, questi elementi sono chiaramente esplicitati: la strada che si avvicina allo spettatore con l'effetto di creare un senso di movimento diviene rivelatrice di un significato sfuggente. Qui l'abilità dell'artista consiste nel collocare al centro dell'opera la nostra sensibilità, nell'estendere la nostra visione oltre la cornice, nel tentativo di mostrare allo sguardo distratto dell'uomo cose che non è solito vedere.

Leggere la natura è vederla attraverso il velo dell'interpretazione mediante macchie di colore che si susseguono secondo una legge d'armonia, confida il pittore a Bernard. Non esiste la linea, non

²⁷ De Chirico propone una visione dell'arte legata ad un nuovo rapporto con il mondo. Così in *Madre e figlio* (1917) troviamo elementi, quali manichini, pesce metallo, galleggiante, termometro, dipinti con densità di volume e sensibilità pittorica, nate dalle frequentazioni di artisti come Masaccio e Paolo Uccello, ma anche da una precisa attenzione a Cézanne.

²⁸ A. Gatto, *Cézanne. Occhio che vede dentro il suo vedere*, Rizzoli, Milano, 2003 p.51-52

²⁹ Auvers-sur-Oise, dove è situata la casa del Dottor Paul- Ferdinand Gachet, è meta privilegiata dei moderni artisti che lavorano *en plein air*. Anche Cézanne ne fu attratto e vi trascorse un fruttuoso periodo, facendo anche la conoscenza di Gachet, appassionato sostenitore delle sue ricerche estetiche.

esiste il modello, esistono solo i contrasti. Tali contrasti non sono dati dal nero e dal bianco, ma dalla sensazione cromatica.³⁰

In questi termini, parafrasando le riflessioni di Cézanne, l'arte dell'interpretazione non è destinata ad esaurirsi in una attività statica e fine a se stessa, ma si rivela parte integrante del processo ermeneutico quale momento di sintesi tra l'astrattezza dell'opera e la concretezza della situazione, ove è destinata a vivere, garantendone così l'efficace e perenne dimensione sostanziale.



P. Cézanne, *Giocatori di carte*, 1890-1895, olio su tela, Museo d'Orsay, Parigi

Nell'opera *Giocatori di carte* Cézanne si sofferma anche sulla realtà sociale. Qui si concentra sempre di più sulla sensibilità dell'osservatore, sostituendo l'empirismo con la riflessione. Ciò è reso mediante il diverso approccio psicologico dei due giocatori, descritto attraverso l'uso abile dei colori: tonalità scure per il giocatore con la pipa in bocca, la schiena eretta e poggiata allo schienale della sedia in attesa della mossa dell'avversario, e raffinate modulazioni di colore chiaro che spaziano dai gialli all'ocra per l'altro giocatore, che, colto nell'atto di decidere la strategia vincente, assume una postura meno rigida e più morbida nei tratti.

Il dipinto è di grande bellezza, grazie alla gamma cromatica, apparentemente contenuta, ma in realtà ricchissima, dove tutti i colori concorrono a conferire all'opera un'inattesa forza intellettuale. In questo modo, Cézanne riesce a dare consistenza a ciò che è inafferrabile, fugace, per restituire all'arte il suo ruolo di mezzo privilegiato attraverso cui il mondo si rivede in una nuova dimensione, non più costruito secondo gli schemi accademici e tradizionali, ma aperto allo sguardo creativo dell'artista che riproduce gli oggetti secondo le leggi del suo particolare intelletto.

Una pittura, quella di Cézanne, che al caos e alla caducità della vita risponde prediligendo soggetti dalle forme semplici e arrotondate, colti dall'occhio estetico dell'artista.

Costanti della sua produzione artistica sono anche le nature morte. In questo caso Cézanne, diversamente dai pittori del barocco (e tra questi senz'altro da Baschenis), non vuole descrivere il soggetto nei suoi particolari, ma coglierne la forma e il suo rapporto con lo spazio. Nell'opera *Zuccheriera, bricco e piatto di frutta*³¹, l'artista presta particolare

³⁰ A. Gatto, *Cézanne*, Rizzoli, Milano, 2003, p. 52.

³¹ *Zuccheriera, bricco e piatto con frutta*, 1890, olio su tela, Museo Puškin, Mosca.

cura all'aspetto prospettico della composizione, per garantire il massimo dell'espressività:

La gente pensa che la zuccheriera non abbia una sua fisionomia – dice Cézanne all'amico Joachim Gasquet – ma anche lei cambia ogni giorno. Bisogna saperli prendere, ammansirli questi giorni. Ai fiori ho rinunciato. Appassiscono subito. I frutti sono più fedeli. Ad essi piace che gli si faccia il ritratto.³²

Così descritta, l'arte di Cézanne ci appare prendere avvio da una solida fede nell'esistenza oggettiva delle cose, nella credenza incrollabile nella realtà del mondo che la circonda. Per poi porre l'accento sull'aspetto evolutivo e dinamico del mondo esterno. Gli oggetti gli si presentano con i colori che essi stessi emettono per la loro natura. Ma, con l'andare del tempo, tutte le cose racchiuse nei suoi dipinti assumono un aspetto più malleabile e ambiguo, più aperto ai grandi universi che all'uomo è dato contemplare, quello del mondo sensibile e quello dell'anima.

Il tutto in ossequio all'idea che il paesaggio, la natura morta, il ritratto, il nudo paesaggio³³, abbiano un'anima cangiante che, sebbene intrappolata nelle maglie formali della cornice compositiva, aspetta di essere rivelata, non con schemi concettuali, ma alla luce del suo tempo:

“Procedo molto lentamente la natura mi si presenta molto complessa; e i progressi da fare sono infiniti”, scrive il pittore poco prima di morire. E ancora: “La natura è sempre la stessa, ma nulla resta di essa, di ciò che appare. [...] La nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna. Che cosa c'è dietro il fenomeno naturale? Forse niente; forse tutto”.³⁴

5. Per una conclusione generale

Le riflessioni che precedono, confidando nella capacità di interrogare l'attitudine creativa dell'interprete, non si esauriscono solo sul piano dell'arte, tantomeno posso circoscrivere entro una data cornice temporale. Si tratta di considerazioni compatibili con tutti i contenuti, dall'arte alla musica, passando per il sapere tecnico-scientifico fino a coinvolgere il mondo del diritto.

Proprio sul piano del diritto è dato rilevare la progressiva e profonda evoluzione che ha investito il ruolo dell'interprete. È qui che, a partire dagli inizi del secolo scorso, assistiamo al progressivo sgretolamento di alcuni miti, pilastri del sistema giuridico moderno, sul presupposto che l'interprete abbia un'attitudine che gli consente di

³² A. Gatto, *Cézanne*, cit., p. 136.

³³ Qui il riferimento è alle serie delle *Bagnanti*, Musée d'Orsay, Parigi. Qui Cézanne dispone con cura le sue figure in modo da ottenere la massima dell'espressività. Nell'ultimo periodo della sua attività, il pittore ritorna sul tema e nelle *Grandi Bagnanti*, Museo of Art, Philadelphia, raggiunge risultati sorprendenti. In quest'ultima opera, Cézanne immagina un mondo senza tempo, fatto di armonie e intimi rapporti tra le cose, utilizzando forme geometriche (i tronchi curvi degli alberi e il ruscello formano un triangolo, il cui vertice è posto fuori dal quadro, mentre i gruppi di donne compongono due piccole piramidi, ciascuna di esse realizzata con un preciso equilibrio simmetrico), per esprimere l'idea del silenzio e di raccolta contemplazione.

³⁴ A. Gatto, *Cézanne*, cit., p. 132.

rimodulare il complessivo quadro di riferimento, non più circoscritto, come in passato, entro binari obbligati, con una rigidità che lo obbligava a ricorrere ad automatismi di tipo matematico³⁵.

Oggi, all'interprete si riconoscono ampi margini di manovra. Ancora una volta Theodor Adorno ci ricorda che:

L'artista è un funzionario dei compiti che gli si pongono. In questi compiti è presente tutta società che, attraverso di essi, diventa movente dei processi estetici autonomi.³⁶

In tal modo, l'impiego della forma, di per sé fisiologico, ed anzi necessario per racchiudere la sostanza e la potenzialità espressiva dell'opera, non è più, di per sé, sufficiente. La natura complessa, variegata e multiforme delle società contemporanee e le esigenze variabili di una vita dinamica inducono a percorrere una strada che, come ci suggeriscono gli autori trattati, affrancata da tentazioni nichiliste e formaliste, richiami l'interprete al suo precipuo compito di perseguire un'armonica composizione rispetto alla complessità del reale.

Il diritto come l'arte non è una fortezza, concepirlo come un'opera chiusa in se stessa porterebbe ad impoverirlo³⁷.

In questi termini, lo scarto in termini di apparente disordine che si crea fra l'opera nella sua purezza e la libertà dell'interprete, ritagliata sulle peculiarità contingenti, è ciò che consente di pervenire ad un'adeguata comprensione del testo, sì da far "vivere" l'opera concretamente nei diversi contesti storici e culturali di riferimento.

La molla interna a questo continuo cambiamento è, quindi, da rinvenire, nell'eterno incontro e scontro, che anima la storia dell'umanità, sul presupposto che compito dell'interprete è sempre quello diretto a perseguire un'opera di conciliazione e di costruzione di un nuovo tessuto sociale.

La peculiarità, oggi, irrimediabilmente caratteristica del ruolo dell'interprete risiede nella sua genetica dinamicità e nella dimensione comunicativa tra i soggetti coinvolti nell'esperienza concreta. Si può, anzi, ulteriormente affermare che l'essenza dell'esperienza ermeneutica sia, interamente, nel linguaggio "comune" attraverso cui gli

³⁵ Sul tema, di significativo rilievo, è il contributo di autori che, mossi dall'irrefrenabile intento di superare le logiche asfittiche dei tradizionali modelli di ispirazione logico-formale, sono celebrati come gli artefici della svolta argomentativa del diritto. Si tratta, fra i tanti, di CH. Perelman e Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, tr. it. Einaudi, Torino, 1976; S. E. Toulmin, *Gli usi dell'argomentazione*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1975; Th. Viehweg, *Topica e giurisprudenza*, Giuffrè, Milano, 1962; R. Alexy, *Teoria dell'argomentazione giuridica*, Giuffrè, Milano, 1998; M. Atienza, *Il diritto come argomentazione. Concezioni dell'argomentazione*, Editoriale scientifica, Napoli, 2010.

³⁶ Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 2002, p. 255. D'altra parte, la verità, nell'integrale prospettiva filosofica di Adorno, non può essere considerata come un dato oggettivo o fisso che si possa ambire a possedere stabilmente. Questa concezione della verità, di matrice illuministica, cela dietro di sé la falsità di tutto il complesso ideologico, scientifico-tecnico ed anche filosofico che l'ha prodotta

³⁷ Il pensiero va, qui, a Rodolfo Sacco, il quale pone il rapporto assai stretto fra il fenomeno giuridico ed altri e diversi saperi quale via preferenziale per giungere ad un'adeguata comprensione della realtà. Ne *Il diritto muto. Neuroscienze, conoscenza tacita e valori condivisi*, il Mulino, Bologna, 2015, il suo andare a cercare rotte meno battute e "paesaggi" quasi incontaminati dalle ricerche dei giuristi, rivela un'immagine del diritto inedita che le scienze giuridiche hanno continuato e continuano ad ignorare, almeno, fino ad oggi.

oggetti, le immagini raffigurate vivono e si muovono, in funzione della magica chiamata alla vita del loro artefice.

La descritta decisa rivendicazione di una dimensione eminentemente comunicativa dell'ars interpretativa trasforma, così, l'astratto in concreto, attraverso l'erosione delle imperfezioni del linguaggio originario dell'opera, rivelandosi il necessario veicolo attraverso cui si realizza concretamente il dialogo tra i soggetti coinvolti: testo-interprete-pubblico.

In questi termini, si può ritenere che l'interpretazione non è un'attività meramente ricognitiva di significati. Al contrario, è un'attività ascrittiva di significato e, dunque, creativa. E, in ciò risiede la dirompente e grande forza degli autori trattati, la cui attitudine e passione creativa si misura dalla durata, dalla loro capacità di riproporsi come fonte nuova alle mutate convinzioni, ai nuovi gusti, mostrando sempre una faccia nuova, mai vista prima.

Riferimenti bibliografici

- N. Abbagnano, *Filosofi e filosofie della storia*, Paravia, Torino, 1986, Vol. III.
- Th. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 2002.
- Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002.
- R. Alexy, *Teoria dell'argomentazione giuridica*, Giuffrè, Milano, 1998.
- M. A. Asturias, *Velázquez*, Rizzoli, Milano, 2003.
- M. Atienza, *Il diritto come argomentazione. Concezioni dell'argomentazione*, Editoriale scientifica, Napoli, 2010.
- L. Cumming, *Alla ricerca di Velázquez*, Neri Pozza, Milano, 2017.
- M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 2016.
- A. Gentili, *Senso e consenso. Storia, teoria e tecnica dell'interpretazione dei contratti*, Vol. I, Parte I, Cap. II, Giappichelli, Torino, 2015.
- R. Guastini, *Interpretare e argomentare. Trattato di diritto civile e commerciale*, Giuffrè, Milano, 2011.
- A. Gatto, *Cézanne. Occhio che vede dentro il suo vedere*, Rizzoli, Milano, 2003.
- R. Guttuso, *I classici dell'arte: Caravaggio*, Rizzoli, Milano, 2003.
- A. Nova, *Las Meninas, Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, Milano, 1977.
- CH. Perelman, /Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino, 1976.
- G. Pratelli, *Diritto e musica, il terreno comune dell'interpretazione. L'esperienza di Arturo Toscanini e Gustav Mahler*, in *ISLL Papers. Collana online della Italian Society for Law and Literature*, Vol. 10/2017.
- P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2006.
- R. Sacco, *Il diritto muto. Neuroscienze, conoscenza tacita e valori condivisi*, il Mulino, Bologna, 2015.

- S. E. Toulmin, *Gli usi dell'argomentazione*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1975.
- Th. Viehweg, *Topica e giurisprudenza*, Giuffr , Milano, 1962.
- V. Villa, *Le teorie dell'interpretazione giuridica fra formalismo e antiformalismo*, in *Etica & Politica*, n. 1/2006.