

Arte e riconoscimento

Sul ruolo della “meraviglia” e dell’“indigenza”

Abstract

The text investigates how and why the work of art is not only the product of the artist, but a crossroads of relationships between creator, interpreter and user. Wonder, understood as an original emotion that suspends certainties and opens up to new interpretations, is seen as the driving force of the creative and fruitful process. Poverty – neediness –, far from being mere lack, is described as a state of openness towards understanding and active participation of the user in the artistic experience. Art is therefore conceived as a space of infinite interaction, where emotions and meanings emerge and are continuously transformed, an “always open” process of recognition.

Keywords

Art, Recognition, Wonder, Neediness, Space of Relationships

«Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil; – Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure, – Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure».

Goethe J.W., *Faust. Eine Tragödie*, 6271-6274.

«Il meravigliarsi è la parte migliore dell’uomo; – anche quando il mondo gli fa pagare il sentimento, – egli sente, commosso, nel profondo l’immenso».

«All’esser-opera dell’opera appartengono coesenzialmente tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano»¹. L’opera d’arte è tale quando i “significati” dall’artista vengono recepiti e riattivati da chi ne fruisce, prosegue Heidegger: «Ma è l’opera

1. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 45.

stessa a rendere possibili coloro che la fanno e a richiedere, quanto alla sua stessa essenza coloro che la salvaguardano. Che l'arte sia l'origine dell'opera significa che essa fa sorgere nella loro essenza quelli che sono ad essa coesenziali: i facenti ed i salvaguardanti»².

Il passo heideggeriano richiama, tra l'altro, la questione – certamente centrale – della ricezione dell'opera d'arte, tuttavia, è possibile intravedere in esso anche una particolare declinazione del tema, altrettanto importante, del “riconoscimento”: l'opera d'arte, infatti, è una sorta di crocevia dove i significati in uscita dell'artista vengono recepiti o forse meglio “riconosciuti” da chi variamente ne fruisce. Il centro generatore dell'opera d'arte, che sembrerebbe ovvio ravvisare nell'artista, sta nel “riconoscimento” e dell'interprete e del fruitore quale destinatario finale. Questo “spazio della relazione” tra artista e fruitore scaturisce, secondo Matravers dalla complessità e ricchezza del mondo emotivo³. A ben vedere alla base di ogni stato emotivo, qualunque esso sia, c'è un moto di “meraviglia”, qualcosa d'inatteso irrompe nella cerchia della nostra esperienza quotidiana e la sconvolge. Nel caso dell'opera d'arte la meraviglia è stata considerata prevalentemente per il modo in cui il fruitore dell'opera si trova coinvolto in esso. Nell'affrontare il ruolo della meraviglia, viene invece in primo piano la funzione determinante che questa emozione fondamentale svolge nella produzione stessa dell'opera. L'artista possiede in grado eminente la capacità di *meravigliarsi* soprattutto in relazione a ciò che più ci è noto e abituale. Nell'operare artistico, il comprendere è un pensare che produce, è un vero e proprio νοῦς ποιητικός, e l'energia esecutiva che sorregge l'agire è energia significatrice che trae su, incessantemente, dagli abissi dell'interiorità le forze che alimentano la creazione. Tutto ciò

2. *Ibid.*

3. D. Matravers, *Art and Emotion*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 23. Matravers si propone di esplorare come e perché le opere d'arte siano in grado di suscitare *emozioni*, analizzando diverse teorie filosofiche sull'argomento e offrendo una critica articolata su come avviene l'esperienza estetica emotiva. Un aspetto cruciale della sua analisi è la distinzione tra le emozioni “reali” e quelle “fittizie”, ossia quelle che proviamo nei confronti di personaggi o eventi immaginari, e come queste ultime si confrontano con le emozioni vissute nella vita quotidiana.

può avvenire grazie all'emozione fondamentale della *meraviglia* che avvolge e compenetra sia il pensiero sia l'azione.

Nel *Liside*, Platone ci presenta le due situazioni opposte dalle quali la meraviglia è assente: chi è dominato dal bisogno di sopravvivenza e dall'immediato appagamento, non è in grado di frapporre alcuno spazio "tra" sé e le cose e non può quindi meravigliarsi di nulla; altrettanto non si meraviglia una ipotetica entità che si trovi in uno stato di perfetta autarchia⁴. La meraviglia è qualcosa d'intermedio: un *τι μεταξύ*, che non può emergere né da uno stato di totale povertà né dalla serenità della completa autosufficienza. Piuttosto, essa emerge dall'atto con cui ci si libera dalla dipendenza dalle cose, andando oltre bisogni immediati. Perché possa manifestarsi, la *meraviglia* richiede spazi "liberi": uno spazio tra sé e il mondo, affinché quest'ultimo possa rivelarsi nella sua straordinaria presenza, e uno spazio all'interno del soggetto, tra il sé intrappolato nei bisogni e il sé che percepisce una vocazione più elevata. Distaccandosi dalle esigenze immediate della vita, la *meraviglia* diventa un'affrancamento da esse, trasformandosi così in un gesto di libertà: questa è la radice condivisa che lega il mondo delle emozioni, la comprensione e l'azione, come manifestazione della meraviglia. Essa può a buon diritto essere riconosciuta come l'emozione originaria, proprio perché, anche se in un modo che rimane per lo più inavvertito, sta all'origine di tutte le altre emozioni, quale loro condizione di possibilità. Non per nulla i greci hanno riconosciuto la "meraviglia" come la scaturigine pre-logica e pre-predicativa delle manifestazioni più originarie dell'apertura del *logos* al mondo⁵. La meraviglia che dunque si

4. Platone, *Liside*, 218a 2-b.

5. Platone, *Teeteto*, 155d: «[...] Infatti, è proprio tipico del filosofo quello che tu provi, l'esser pieno di meraviglia: il principio della filosofia non è altro che questo [...]». Aristotele, a sua volta, all'inizio della *Metafisica*, ammesso che «tutti gli uomini tendono per natura al sapere» (980a1), prosegue col notare che essi «hanno cominciato a filosofare, ora e in origine, a causa della meraviglia [...]». Berti chiarisce che «la meraviglia è consapevolezza della propria ignoranza e desiderio di sottrarsi a questa, cioè di apprendere, di conoscere, di sapere» e che sia essa, perciò, a promuovere la filosofia come «ricerca disinteressata di sapere, libera dai bisogni materiali e anche dal desiderio dell'agiatezza, o dal piacere». E. Berti, *In principio...*, cit., p. V. La meraviglia non sembra dunque corrispondere a

presenta come *metaxy*, come “tra”, “apre” e al contempo esige un “riconoscimento” reciproco, uno “spazio della relazione”, in cui artista, interprete e fruitore sono coinvolti⁶. In tal senso l’opera d’arte realizza il significato più antico del “simbolo”: σύμβολον è ciò che connette e *accorda* qualcosa con qualcosa d’altro, è la tessera che viene spezzata in modo irregolare, di cui una parte viene consegnata all’invitato e l’altra è trattenuta dall’ospitante; dal loro combaciare risulta il “ri-conoscimento” reciproco⁷.

Altresì la sorpresa, la “meraviglia”, lo stupore, rinnovano in noi un singolare stato d’*indigenza*, questo non deriva affatto da una fruizione eventualmente imperfetta dell’opera che possiamo aver avuto, non si tratta di una mancanza “negativa” al contrario, è una mancanza che porta rinnovata consapevolezza: il desiderio per l’opera si riaccende insieme alla pienezza del suo apprezzamento, manifestandosi in forme sempre nuove e con profondità imprevedibili. Una conseguenza interessante di ciò è che, nell’esperienza dell’opera d’arte, si rende evidente quanto profonda sia la nostra *indigenza*, non solo riguardo all’opera, ma anche rispetto a noi stessi e alla nostra capacità di lasciarci influenzare dalle sue dinamiche. Talvolta, il modo in cui l’opera ci rivela a noi stessi è così forte da generare sensazioni di smarrimento e paura, poiché essa sembra scuotere certezze familiari e territori consueti, portando alla luce aspetti di noi che erano rimasti nascosti e inosservati. Tuttavia, l’opera continua ad attrarci, perché fa emergere una ricchezza di significati e un’intensità emotiva che non sapevamo di poter ospitare dentro di noi.

conoscenze certe ed acquisite, piuttosto appare come “meraviglia interrogante”. L’analisi di Kant sul sublime – approfondita nei paragrafi tra il §23 e il §29 della *Critica del Giudizio* –, illustra come la meraviglia non scaturisca solo dalla bellezza, ma dall’incontro con l’immenso, l’irresistibile, e l’indefinito. Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2015.

6. Cfr. *Anima, Corpo, Relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica. Periodo contemporaneo*, Vol. III, M. Marianelli, L. Mauro, M. Moschini, G. D’Anna (a cura di), Città Nuova, Roma 2022, pp. 939-950.

7. Questa funzione simbolica non si limita a una semplice “riunione” di elementi, ma rappresenta un atto di creazione che rinnova il significato dell’opera a ogni interazione con chi ne fruisce.

Scopriamo così che l'opera e le emozioni che evoca erano proprio ciò di cui avevamo bisogno, anche se non ne eravamo consapevoli.

Ciò a cui la meraviglia ci ha condotto è un più originario "riconoscimento" che ha a che fare con la nostra interiorità, con noi stessi: una *indigenza* originaria che "apre" all'opera e all'artista per il tramite (*metaxy*) della meraviglia⁸. Ma la relazione "prima" è con la nostra interiorità, *interior intimo meo*, si potrebbe forse dire parafrasando Sant'Agostino. È tuttavia essenziale la consapevolezza che il riconoscimento, domandato e mai posseduto, ha l'abissalità di un compito infinito: è quell'abisso (nato da una *interiorità* originaria) che, come recita il *Salmo 41*, chiama l'abisso: «*Abyssus abyssum invocat*»⁹.

L'"apertura" è già "spazio di relazione" in cui si sperimenta quella "coessenzialità" – cui fa riferimento Heidegger¹⁰ – che contribuisce all'esistenza stessa dell'opera d'arte: la mediazione tra l'artista, l'opera e i suoi destinatari finali fa sì che i significati rappresentati nell'opera restino indefinitamente "aperti"; in tal modo l'iniziale profondità dei significati rappresentati dall'artista, nell'incontro con i fruitori, aprono l'opera stessa *all'infinità delle interpretazioni*¹¹. Queste si sviluppano sia nella direzione dell'inesauribilità dei modi

8. Sul ruolo dell'emozione nella produzione e nella fruizione dell'opera d'arte, si veda: D. Matravers, *Art and Emotion*, cit., pp. 45-80.

9. Agostino d'Ippona, in un suo commento, ha offerto delle preziose indicazioni: «*L'abisso invoca l'abisso, al fragore delle tue cascate*. Di quale abisso si tratta, e quale abisso invoca? [...]. L'abisso infatti è una certa profondità impenetrabile, incomprendibile; e soprattutto solitamente si dice della profondità delle acque. Lì infatti è l'altezza, lì la profondità che non si può penetrare fino in fondo» (*Enarr. In Ps. 41*, 13).

10. Heidegger, nel parlare di "coessenzialità" tra chi crea e chi preserva l'opera d'arte, ci invita a considerare questo rapporto in una prospettiva ontologica. L'opera d'arte, infatti, non esiste semplicemente come oggetto, ma come evento che si attua nel momento del riconoscimento, in quel "tra" che unisce artista e fruitore. Questa *coessenzialità* sottolinea un aspetto fondamentale della condizione umana: l'uomo è, per sua natura, un essere che si realizza attraverso il riconoscimento dell'altro.

11. Parlo di "interpretazioni" nel senso di "significato" non di "scopo": è proprio dell'opera d'arte avere significato, ma non uno scopo. Per usare le parole di Romano Guardini: «Non si "prefigge" nulla, "significa"; non "vuole" nulla, è». R. Guardini, *L'opera d'arte*, Edizioni Corsia dei Servi, trad. it. L. P. Maccia, D. L. Gatti, Milano 1954, p. 33 (titolo originale dell'opera *Über das Wesen des Kunstwerkes*, 1950).

in cui l'emozione si manifesta sia nella percezione di quanto abissale sia la profondità dei significati rappresentati nell'opera cui l'emozione schiude l'accesso. In questo contesto, l'indigenza, intesa non come carenza ma come "apertura", è ciò che "sorregge" per così dire, le infinite possibilità d'interpretazione e rivela il fruitore come parte attiva nel processo artistico. La percezione dell'opera d'arte non è mai un atto passivo, ma un continuo dialogo tra il già conosciuto e il nuovo, tra ciò che si attende e ciò che sorprende. L'opera d'arte, dunque, non si limita a essere un prodotto dell'artista, ma diviene un luogo di incontro, di riconoscimento, un *μεταξύ*¹². Heidegger, usando la parola "coessenziale", ci invita forse a considerare come l'esser-opera dell'opera si manifesti proprio in questo "tra", nel momento in cui essa esiste per qualcuno che la osserva, la contempla e la vive; è in questo "tra", in questo spazio di interazione, che si realizza: l'arte, quindi, si sostiene in questo dialogo continuo e mutuo, in cui il significato si arricchisce e si trasforma attraverso l'interazione tra creatore, interprete e fruitore. Ogni forma artistica, dalla letteratura alla musica, dalle arti visive al teatro, agisce come un luogo in cui l'umanità può esprimersi e riconoscersi. Questa prospettiva relazionale dell'arte permette di superare l'alternativa tra spettatore e artista, tra estetica della ricezione ed estetica dell'opera, per dare luogo all'arte come presenza attuale, spazio indefinitamente aperto e dato relazionale originario.

Che tutto ciò parta da "meraviglia e indigenza" non indica un fallimento dell'esperienza artistica, ma una delle sue caratteristiche più potenti: uno "straordinario" non sapere¹³. Nel fruire dell'opera

12. Il termine *μεταξύ* indica il luogo, lo spazio in cui si compie "la relazione" tra due realtà diverse e che partecipa di entrambe; in quanto tale, esso si sottrae anche al loro assoluto dominio, acquisendo quindi una propria autonoma legittimazione. Il *μεταξύ* è, per conseguenza, il luogo del *dèmon*, «qualcosa di mezzo fra mortale e immortale (*μεταξύ θνητού και ἀθανάτου*)», e Platone specifica subito dopo che «tutto ciò che è demoniaco è qualcosa di mezzo tra dio e mortale (*τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ*)» Platone, *Simposio*, 202d 11-e. Cfr. M. Martino. *Sul metaxy in Platone. Un itinerario*, Guerini e Associati, Roma 2022.

13. D'altra parte il socratico *sapere di non sapere* dissolve le asserzioni che di volta in volta si presentano e nell'esito aporetico del dialogo si fa luce l'intento di approdare ad un sapere che non si configuri secondo le caratteristiche della

d'arte, infatti, facciamo esperienza, simultaneamente, di emozioni opposte e apparentemente incompatibili: proviamo mancanza e al tempo stesso riempimento, bisogno e appagamento, ed è altrettanto vero dire che l'opera colma un'indigenza e nel mentre la rinnova, appaga il bisogno che abbiamo di essa quanto e al contempo lo rende ancora più intenso. Questa bidirezionalità tra indigenza e meraviglia e tra meraviglia e indigenza è "luogo" privilegiato di riconoscimento:

Il nesso tra arte e riconoscimento indica, in questa prospettiva, il considerare l'arte stessa come un *metaxy* che non è soltanto un intermedio, bensì il luogo della mediazione o meglio di relazioni. L'arte è lo spazio in cui il lavoro dell'uomo ri-assume e continua ad assumere l'originario senso di ri-creazione di un mondo dato, di ri-visitazione di quest'ultimo e delle "tracce" che l'uomo stesso vi ha lasciato»¹⁴.

L'indigenza, talvolta accompagnata dal *silenzio*¹⁵, è altresì condizione dell'*ascolto*: l'opera d'arte è luogo di quella correlazione tra

definitività e dell'assolutezza, tali da estinguere ogni ricerca, ma che sia nient'altro che il domandare nella sua purezza. In forza del suo sapiente "non sapere" Socrate rivela l'illusorietà di ogni sapere apparente, la sua è l'effettuale coscienza di una radicale ignoranza, alla quale vuole convertire quanti credono di sapere. Chandra Candiani, nel suo *Questo immenso non sapere*, collega il non sapere alla meraviglia: «Una buona pratica preliminare di qualunque altra è la pratica della meraviglia. Esercitarsi a non sapere e a meravigliarsi. Guardarsi attorno e lasciar andare il concetto di albero, strada, casa, mare e guardare con sguardo che ignora il risaputo. Esercitare la meraviglia cura il cuore malato che ha potuto esercitare solo la paura», C. Candiani, *Questo immenso non sapere. Conversazioni con alberi, animali e il cuore umano*, Einaudi, Torino 2021, p. V.

14. M. Marianelli, *Arte e riconoscimento dell'umano: per un Manifesto*, «*Metaxy Journal*». *Filosofia, Arte, Riconoscimento*, Numero Speciale 2022/1, p. 10. Nella discussione sull'opera d'arte come spazio di riconoscimento e relazione, il pensiero di Maurice Merleau-Ponty può offrire un contributo significativo per approfondire la dinamica tra l'artista, l'opera e il fruitore. Merleau-Ponty, infatti, sottolinea che l'arte non si limita a riprodurre la realtà, ma piuttosto la trasforma in modo tale da rendere visibile ciò che non era immediatamente percepibile. In questo senso, l'opera d'arte diventa un crocevia tra soggetto e mondo, dove il significato emerge proprio nell'incontro tra il fruitore e l'opera. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani 2023.

15. Il legame tra *silenzio e indigenza* e tra *silenzio e meraviglia* risiede nella capa-

essenza della verità e destinazione all'uomo che non può rispondere all'esigenza di confermare idee o schemi già dati, ma che si rivela mettendosi in ascolto, nella stessa disposizione cui è chiamato l'artista. L'ascolto a sua volta, implica umiltà, l'umiltà dell'arte e della filosofia è espressione dei più nobili sforzi umani: non è fuga dal mondo e creazione di mondi immaginari, ma piuttosto immersione nella realtà, è propriamente *lavoro* su qualcosa che si ama e che è già qui nel mondo in cui siamo da sempre e di cui non si deve mutare nulla, ma mostrare la profondità¹⁶. E ancora: «lo stesso atteggiamento di umiltà qualificante l'attesa quale disposizione ad una passiva – attività del pensiero, che qualifica la filosofia autentica, non disposta a fughe immaginarie, ma rispettosa del limite»¹⁷.

Romano Guardini parla di “incontro” e, sia dal lato dell'artista che del fruitore, vede in atto la “commozione” – turbamento provocato da meraviglia – : «[...] si produce nell'intimo un moto particolare: diventa aperto e disponibile, e nello stesso tempo desto, curioso, attivo. Questa commozione può avere diversi gradi di intensità: da una vibrazione fugace a un appassionato esser preso e dominato [...]»¹⁸. Ciò che si produce nell'intimo è ulteriormente chiarito: «il “meglio” è invocato in me stesso, liberato dai vincoli e dall'oppressione della vita di tutti i giorni. Nello stesso tempo ho il presentimento di ciò che propriamente io sono, e sento nascere in me la promessa che un giorno mi sarà possibile raggiungere questa essenzialità»¹⁹. Il duplice movimento della ricettività e dell'attività fa sì «[...] che l'artista conquista la realtà esteriore. Non per pie-

cità di entrambi di creare uno spazio in cui lo spettatore è sospeso tra la comprensione e l'incertezza, tra il familiare e lo sconosciuto. Nel *silenzio*, l'opera d'arte si sottrae al dominio della parola e del discorso, e ciò lascia spazio alla *meraviglia* come esperienza estetica che coinvolge non solo la mente, ma anche il corpo e le emozioni. Cfr. S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, in «Aspen Magazine», n. 5/6, 1967, item 3.

16. Cfr. M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare. Filosofia e riconoscimento dell'umano nel silenzio materico di Alberto Burri e nella poetica del silenzio di Claudio Parmiggiani*, in G. Argiolas, *Sulle tracce della Sapienza. Prospettive in dialogo*, Città Nuova, Roma 2021, p. 234.

17. Ivi, p. 231.

18. R. Guardini, *L'opera d'arte*, cit., p. 13.

19. Ivi, p. 56.

garla, come il tecnico, al servizio di un fine pratico, bensì per ricrearla»²⁰. Ciò avviene anche dal lato del fruitore: «[...] si tratta di un contemplare produttivo per cui anche il recettore ricrea l'opera fruita nel fruirla, e ricrea il mondo, se stesso e il prossimo fruendoli nell'opera»²¹. L'arte rivela infatti le profonde istanze dell'umanità, fornendo un contesto in cui le esperienze umane possono essere espresse, ri-comprese e condivise. Prosegue Guardini, riferendosi ancora ad artista e fruitore:

Ciò che qui si raccoglie non è un dato scientifico, bensì il sentimento della vita; come accade per ognuno la cui sensibilità è desta, e aperta l'esistenza. Costoro hanno a disposizione un mezzo per orientarsi: non da un punto di vista pratico, come avviene nel campo della tecnica o della scienza, bensì da un punto di vista spirituale, che ha senso e direzione. Costoro acquistano qualcosa di ciò che si chiama "sapienza"»²².

Il legame tra arte e riconoscimento si sviluppa dunque in uno "spazio di relazione", dove la *meraviglia* e l'*indigenza* si intrecciano per generare un dialogo profondo tra l'opera, l'artista e il fruitore; è più della contemplazione: è uno spazio di incontro, di riconoscimento e di scoperta, in cui si manifesta la *coessenzialità*: «[...] tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano»²³. L'opera d'arte si configura dunque non semplicemente come prodotto statico, ma evento dinamico, un processo in cui significati, emozioni e interpretazioni emergono e si trasformano continuamente; non si limita a riprodurre la realtà, ma piuttosto la trasforma in modo tale da rendere visibile ciò che non era immediatamente percepibile. L'opera d'arte diventa così un crocevia tra soggetto e mondo, dove il significato emerge proprio nell'incontro tra l'artista, l'interprete e fruitore. La *meraviglia*, come motore sia dell'atto creativo sia della fruizione, apre l'opera a una dimensione infinita di interpretazioni;

20. Ivi, p. 14. Spiega più avanti Guardini: «È proprio dell'opera d'arte avere un significato, ma non uno scopo. Non si propone né un'utilità tecnica né un vantaggio economico [...] Non si "prefigge" nulla, "significa"; non "vuole" nulla, "è"». Ivi, p. 33.

21. *Arte e riconoscimento dell'umano: per un Manifesto*, cit. p. 11.

22. R. Guardini, op. cit., p. 22-23.

23. Cfr., Nota 1.

l'*indigenza*, lungi dall'essere una condizione di mancanza o povertà, è invece la base da cui sorge il bisogno umano di connessione, di comprensione e di riconoscimento²⁴. Essa è ciò che mantiene vivo il dialogo tra l'artista e il fruitore, e ciò che rende l'arte un'esperienza sempre rinnovata: un campo di "esplorazione continua" che può essere penetrato, non esaurito.

24. Abbiamo usato spesso la parola "riconoscimento", per chiarirne meglio il senso possiamo delimitare preliminarmente l'area dei significati linguistici di "riconoscere" o di "riconoscimento". Sia in ἀναγνωρίζω sia in *re-cognoscere* o in *wieder-erkennen* bisognerebbe innanzitutto chiarire il significato e la portata dei prefissi ἀνα-, *re-* o *wieder*. Tra questi, può essere di particolare interesse soffermarsi sul latino *re-* che è il più ricco e preciso d'indicazioni rilevanti per il nostro tema. La forma originaria di *re-* è *red-* da cui discendono, secondo i casi, o *redi-* col significato, per esempio, di 'indietro' (come in *redi-vivus*) o *re-* con i significati di 'ripetere un'azione' (*re-legere*), di 'di fronte, di contro' (per esempio, *re-luctor*), di 'passaggio a condizione opposta' (*re-probare*) o di 'mettere al posto giusto' (per esempio, *re-ponere*). Ora, pur non potendo in questo luogo approfondire, possiamo quantomeno affermare che nessuno di questi significati, apparentemente disparati o addirittura contrastanti fra loro, può essere escluso da ciò che riconoscere o riconoscimento significano come atti costitutivi dell'esperienza artistica. Il prefisso *re-* non ha solo una funzione iterativa, non indica cioè una ripetizione pura e semplice del già fatto, ma anche un rafforzamento dell'atto già una volta compiuto e questo sia nella direzione dell'elezione, della preferenza accordata a ciò che merita di essere ri-conosciuto, sia nel senso dell'appropriatezza e dell'aderenza alla natura propria dell'oggetto che, attraverso il ri-conoscimento, viene collocato al 'posto giusto'. È evidente che tale funzione iterativa e rafforzativa del prefisso *re-* può essere colta appieno nel suo significato solo se si riesce a determinare in che cosa consista la "prima volta", quale conoscere iniziale. Ora quello che è caratteristico di questi momenti del conoscere rispetto al ri-conoscere proprio dell'arte non è tanto la differenza di contenuto delle cose apprese, quanto piuttosto del *modo* dell'apprendere, il quale non è ovviamente senza influenza sul modo d'essere del contenuto stesso. Il "riconoscimento" non è quindi solo una questione di percezione e comprensione dell'opera, ma di partecipazione attiva a un processo in cui l'artista, l'interprete e il fruitore si influenzano e si arricchiscono reciprocamente. L'atto di riconoscimento è, in tal senso, sia estetico che etico: l'opera diventa un "ponte" (*metaxy*) attraverso il quale si esercita la capacità umana di riconoscere l'altro in quello "spazio della relazione", posto "tra l'ordine del necessario e quello del bene" (Platone, *Repubblica*, 493c) che "continua a dire l'umano".