

Arte, riconoscimento e creatività: percorsi all'interno dell'“estetica” bergsoniana

Abstract

The purpose of this article is to propose an itinerary through Bergson's texts, with particular reference to *The Two Sources*, in order to extrapolate two paths in which art, recognition and ethics intertwine according to two opposing paradigms. The aim is to highlight a duality inherent in the internal dialectic of artistic unity, showing on the one hand how there is a tendency to reduce art to ornament in response to a need for individual recognition as collective, in response to a biological need; on the other hand, however, how in art, as an exaltation of creativity, the recognition of the irreducible singularity of art and the artist comes into play, in whose practice the intrinsic ethical value is revealed, which in the expression of personal singularity is revealed in the diffusivity of one's own gesture.

Keywords

Bergson, Creativity, Art, Ethics, Recognition

L'intreccio tra arte, riconoscimento e creatività è una relazione feconda che nella distinzione interna all'unità della pratica artistica manifesta tutta la sua portata etica. Sulla scorta di tale disegno si proporrà un percorso interno all'opera bergsoniana in cui estrapolare dei paradigmi di riconoscimento¹ che coinvolgono il ricorso dell'arte. Non è intenzione di questo articolo proporre una ricostruzione di un'“estetica” bergsoniana², ma al limite di suggerirne

1. Per uno testo sul tema del riconoscimento che ha coinvolto Bergson, secondo una prospettiva diversa dal presente studio, si rimanda a P.Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, pp. 140-144.

2. Il tema dell'esistenza o meno di un'estetica bergsoniana ha interessato gli interpreti, visto tanto il frequente riferimento di Bergson alla dimensione artistica, quanto l'assenza di una vera e propria teoria estetica. Bergson stesso, d'altronde, ha confessato a Benrubi l'interesse verso tale dominio di studi pur riconoscendone l'impossibilità concreta di pronunciarvisi: «Ces problèmes m'interessent à un haut degré, mais je suis trop vieux pour pouvoir me documenter sur eux, comme je le faisais quand je composais mes autres travaux et pour les traiter à fond» I. Benrubi; *Un*

dei possibili sviluppi riguardo l'intersezione con il tema del riconoscimento, in sostanziale connessione con il tema della creatività, e sottolinearne le prospettive etiche. In particolare, si proporrà di vedere come una certa modulazione del fenomeno artistico consentirà di intravedere dei luoghi del riconoscimento in cui l'arte sembrerebbe implicata a differenti livelli: l'arte come ornamento sul tema della “funzione fabulatrice”, e l'arte che si dispiega pienamente nella sua originalità creativa.

1. *Il primo paradigma: arte, “funzione fabulatrice” e riconoscimento*

Il primo paradigma è inherente alla definizione della religione “statica” e della “funzione fabulatrice”. La religione “statica” è l’oggetto del secondo capitolo de *Les deux sources*³, dove Bergson si confronta con la tradizione secolare delle manifestazioni religiose, attraverso un dialogo critico con le teorie sociologiche ed antropologiche dell’epoca. La religione che Bergson definisce “statica” è la religione considerata “naturale”, dove per “naturale” è da intendersi una religione connaturata alla struttura della specie umana. Essa ha come funzione quella di rimediare ai pericoli insiti nell’esercizio dell’intelligenza umana per la sua esistenza individuale e sociale:

L’homme est le seul animal dont l’action soit mal assurée, qui hésite et tâtonne, qui forme des projets avec l’espoir de réussir et la crainte d’échouer. C’est le seul qui se sente sujet à la maladie, et le seul aussi qui sache qu’il doit mourir. [...] Mais ce n’est pas assez dire. De tous les êtres vivant en société, l’homme est le seul qui puisse dévier de la ligne sociale, en cédant à des préoccupations égoïstes quand le bien

Entretien avec Bergson, in A. Béguin e P. Thévenaz, *Essais et Témoignages inédits*, La Baconnière, Neuchâtel 1943, p. 368. Per una completa ricostruzione sul tema, anche storiograficamente, si rimanda a D. Vicenti, *L'estetica di Bergson: un quesito storio-grafico*, in «Intersezioni» 2014, vol. 34/ 3, pp. 499-514; ed a M. Piazza, D. Vincenti, *Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura*, in *Miscellanea I*, in «ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories» 2018, vol. 4/ n.4, pp. 91-120.

3. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, edizione critica F. Keck e G. Waterlot, PUF, Paris 2013¹¹ (2008).

commun est en cause; [...]. Cette double imperfection est la rançon de l'intelligence. L'homme ne peut pas exercer sa faculté de penser sans se représenter un avenir incertain, qui éveille sa crainte et son espérance. Il ne peut pas réfléchir à ce que la nature lui demande, en tant qu'elle a fait de lui un être sociable, sans se dire qu'il trouverait souvent son avantage à négliger les autres, à ne se soucier que de lui-même⁴.

L'inconveniente della facoltà caratterizzante l'uomo è di esporlo alla tentazione dell'isolamento dal gruppo sociale, e alle conseguenze deprimenti della presa di coscienza dell'inevitabilità della morte e dell'imprevedibilità del futuro; l'intelligenza, con la riflessione che comporta, è sicuramente all'apice dell'evoluzione della vita e segna il successo – e lo scacco – dell'uomo, ma, allo stesso tempo, minaccia la rottura del legame sociale ed è all'origine del terrore di fronte all'unica prospettiva certa, la morte, e all'infinita incertezza del futuro, imprevedibile. È qui che, però, la vita «se soucie de nous malgré nous»⁵ e “disegna” all'interno dell'intelligenza stessa la “funzione fabulatrice”, una sorta di «virtualité d'instinct»⁶ che fa da contrappeso all'esercizio dell'intelligenza:

Il est impossible qu'elle [la nature] n'ait pas pris ses précautions pour que l'ordre, à peine dérangé par l'intelligence, tende à se rétablir automatiquement. Par le fait, la fonction fabulatrice, qui appartient à l'intelligence et qui n'est pourtant pas intelligence pure, a précisément cet objet. Son rôle est d'élaborer la religion dont nous avons traité jusqu'à présent, celle que nous appelons statique et dont nous dirions que c'est la religion naturelle, si l'expression n'avait pris un autre sens. Nous n'avons donc qu'à nous résumer pour définir cette religion en termes précis. *C'est une réaction défensive de la nature contre ce qu'il pourrait y avoir de déprimant pour l'individu, et de dissolvant pour la société, dans l'exercice de l'intelligence*⁷.

È qui riassunta, sinteticamente, l'intera opzione teorica per la lettura del fenomeno della religione “statica”, e della “funzio-

4. Ivi, pp. 215-216.

5. C. Riquier, *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique*, PUF, Paris 2021, p. 522.

6. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit, p. 124

7. Ivi, p. 216-217, corsivo dell'autore.

ne fabulatrice” che ne è alle origini, come reazione difensiva nei confronti dell’intelligenza. La vita struttura la propria evoluzione secondo una dialettica tra l’individuazione e l’associazione, dal livello microscopico fino a quello sociale⁸, che si ripresenta nell’orizzonte macroscopico delle società umane, e nei confronti della quale l’esercizio dell’intelligenza potrebbe risultare come un pericolo. La minaccia sembrerebbe distinguibile solo dal punto di vista analitico, rimanendo indistinguibile sul piano effettivo: se, infatti, l’egoismo e l’isolamento concernono “direttamente” la società, la portata deprimente della consapevolezza della morte e dell’incertezza del futuro, che si direbbe a tutta prima concernere solo l’individuo, si traduce, in realtà, in un “deficit di volontà”⁹ che castrerebbe l’attività dell’uomo, nuocendo così “indirettamente” alla società, alla sua conservazione e al suo sviluppo. Sarà in particolare questo secondo aspetto, che nella pratica è inseparabile dal primo, che riterrà la nostra attenzione. La vita, senza perdersi in distinzioni analitiche, ha necessità di rinvigorire la volontà, di restituire all’uomo la fiducia nella sua azione distogliendolo dal quadro fosco e inibente presentato dall’intelligenza.

Questo primo *excursus* nell’ermeneutica della religione “statica” permette di individuare un primo luogo del riconoscimento che vedremo legarsi con l’arte. Si tratterà di analizzare una delle forme minimali, ma per ciò stesso essenziale, dell’attività della “funzione fabulatrice”, cogliendo nel suo stesso esercizio il richiamo implicito alla necessità di riconoscimento. Bergson ne delinea una sua schematica ricostruzione nell’interpretazione del fenomeno della cosiddetta “presenza efficace”.

Qui, la “funzione fabulatrice” agisce nei confronti dell’“indifferenza” della natura rispetto all’uomo e alla sua esistenza. L’avvenimento di eventi catastrofici, e la lettura “oggettiva” dell’intelligenza, lo espone al sentimento di terrore nei riguardi della potenza della

8. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, edizione critica A. François, PUF, Paris 2007, pp. 259-261.

9. Riquier interpreta l’insieme delle *Les deux sources* attraverso l’emersione del problema della volontà nella filosofia di Bergson, cfr. C. Riquier, op. cit., cap. VII, pp. 487-538.

natura: «La crainte qui paralyse est celle qui naît de la pensée que des forces aveugles sont prêtes à nous broyer *inconsciemment*»¹⁰. La sordità della natura rinforza il terrore che immobilizza l'uomo; ed è qui che la “funzione fabulatrice” entra in gioco e permette di scorgere nell’indifferenza della catastrofe un abbozzo di personalità, un’individualità che si riconfigura come “un Evento” che assume quasi un volto, un carattere:

Les perturbations auxquelles nous avons affaire, et dont chacune est toute mécanique, se composent en un Événement qui ressemble à quelqu'un, qui peut être un mauvais sujet mais *qui n'est pas moins de notre monde*, pour ainsi dire. *Il ne nous est pas étranger*. Une certaine *camaraderie* entre lui et nous est possible¹¹.

Tale credenza immediata è l'esito dell'interpretazione immaginativa di un’“entità” la cui essenza è coestensiva all'atto stesso e che coincide con la sua stessa “intenzione”. Ma quello che più conta è che questa, seppur minima, antropomorfizzazione della natura permette di istituire un rapporto “umano” con essa, agli occhi della quale l'uomo “conta” o, in altri termini, viene “riconosciuto” come suo destinatario:

on aurait simplement prêté des intentions aux choses et aux événements, *comme si la nature avait partout des yeux qu'elle tourne vers l'homme*. [...] Ce que nous éprouvons alors, c'est le sentiment d'une “présence efficace”; peu importe d'ailleurs la nature de cette présence, l'essentiel est son efficacité: du moment qu'on s'occupe de nous, l'intention peut n'être pas toujours bonne, *nous comptons du moins dans l'univers*¹².

La “funzione fabulatrice” opera quindi nel solco di un bisogno di riconoscimento da parte dell'uomo, affinché la natura abbia uno sguardo che si rivolga verso di lui: si sente destinatario, seppure infelice, di un evento naturale. Si istituisce così quella che Bergson chiama una sorta di *camaraderie* in cui la paura di fronte all'ignoto

10. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 164, corsivo mio.

11. Ibidem, corsivo mio.

12. Ivi, p. 185, corsivo mio.

cede il passo ad un'intenzione della natura; intenzione che assume, temporaneamente ma “credibilmente”¹³, i tratti di una quasi-entità che “vede” l'uomo, e lo stimola ad una reazione che lo strappa dall'inerzia provocata da una “contrattura della volontà”:

En y réfléchissant, on s'aperçoit que si la nature voulait opposer une réaction défensive à la peur, prévenir une contracture de la volonté devant la représentation trop intelligente d'un cataclysme aux répercussions sans fin, elle susciterait précisément entre nous et l'événement simplifié, transmué en personnalité élémentaire, cette camaraderie qui nous met à notre aise, nous détend, et nous dispose à faire tout bonnement notre devoir¹⁴.

Il popolamento di “presenze efficaci” si raffinerà, poi, elaborando il ricco pantheon delle religioni antiche, oppure si ripiegherà nella concezione di una forza diffusa nella natura che sarà, invece, il dominio della magia; ma la centralità dell’elaborazione della “presenza efficace” rimane un punto di snodo per entrambe.

Ora, la “funzione fabulatrice” ha certamente complicato i suoi contenuti grazie anche al contributo della proliferazione della poesia, della letteratura, e in generale della fantasia artistica, nella sua capacità di variare e raffinare questo primo esercizio immaginativo. Fantasia che è all’opera nell’elaborazione dei grandi miti delle religioni antiche, in cui il confine tra religione e letteratura è quasi impossibile da individuare. È in questo contesto che Bergson sembra, di passaggio, flettere l’arte verso la “funzione fabulatrice”, e verso le esigenze a cui la religione “statica” risponde; in cui la progressiva complicazione delle variazioni sul tema si rinforza della reciproca influenza tra credenze e produzione artistica, dove quest’ultima trae il proprio materiale restituendolo alla sua “fonte” originaria:

13. «À l'origine des croyances que nous venons d'envisager nous avons trouvé une réaction défensive de la nature contre un découragement qui aurait sa source dans l'intelligence même, des images et des idées qui tiennent en échec la représentation déprimante, ou qui l'empêchent de s'actualiser. Des entités surgissent, qui n'ont pas besoin d'être des personnalités complètes: il leur suffit d'avoir des intentions, ou même de coïncider avec elles. Croyance signifie donc essentiellement confiance», Ivi, p. 159.

14. Ivi, p. 167.

Ainsi le polythéisme avec sa mythologie a eu pour double effet d'élever de plus en plus haut les puissances invisibles qui entourent l'homme. Et de mettre l'homme en relations de plus en plus étroites avec elles. Coextensif aux anciennes civilisations, il s'est grossi de tout ce qu'elles produisaient, ayant inspiré la littérature et l'art, et reçu d'eux plus encore qu'il ne leur avait donné¹⁵.

L'arte, allora, sembra farsi funzionale alla direzione della stessa religione "statica", vi si nutre e vi restituisce la crescente raffinatezza delle sue immagini, sostenendone così l'efficacia. La complicazione delle manifestazioni artistiche rimarrebbe, in qualche modo, ancorata ai primi dati esperienziali funzionalmente interpretati dalla fabulazione; lavorando, in altre parole, su di un materiale i cui temi di fondo sarebbero inscritti in quelle "presenze efficaci" su cui l'arte raffina, produce narrazioni, costruisce storie individuali¹⁶, ma che, in conclusione, rimangono le variazioni di un materiale sorto da un'unica esigenza "vitale" e, come si è visto, di un bisogno di riconoscimento minimo e funzionale.

Ora, lo sviluppo della cultura scientifica ha diminuito l'influenza della religione "statica" e delle sue rappresentazioni, indebolendone il peso all'interno dell'agire e del credere umano; ma, sebbene il sapere scientifico abbia limitato l'influsso di tali fabulazioni, la natura della specie umana è sempre la stessa, così come i suoi meccanismi di difesa: «Le naturel est donc aujourd'hui ce qu'il fut toujours»¹⁷; cosicché la "funzione fabulatrice" resta presente nell'apparato strutturale dell'uomo, e trova una feconda applicazione nel dominio della

15. Ivi, p. 214.

16. Interessante il confronto, attraverso mitologia greca e romana, della semplicità e della complicazione degli dei de *la fable*, che rivela però, al fondo, la stessa matrice: «Toutefois c'est pour notre commodité que nous définissons et classons ainsi les dieux de la fable. [...]. On raconte ses aventures, on décrit son intervention dans nos affaires. Il se prête à toutes les fantaisies de l'artiste et du poète. Ce serait, plus précisément, un personnage de roman, s'il n'avait une puissance supérieure à celle des hommes et le privilège de rompre, dans certains cas au moins, la régularité des lois de la nature. Bref, la fonction fabulatrice de l'esprit s'est arrêtée dans le premier cas; elle a poursuivi son travail dans le second. Mais c'est toujours la même fonction» Ivi, pp. 204-205.

17. Ivi, p. 168.

letteratura, della poesia, e dell'arte in generale. Quella stessa funzione che aveva un interesse vitale nel sostegno alla volontà umana, si trasporta, non rispondendo più strettamente alla sua destinazione originaria, verso il campo dell'immaginazione artistica, rendendo addirittura conto dell'esistenza stessa dei romanzieri e dei drammaturghi “di professione”¹⁸. Lo sviluppo in questo senso dell'arte, però, non sembra tradursi in un distacco dalla sua origine, con una conseguenza sulla stessa pratica artistica e sui suoi contenuti. Come sembrerebbe suggerire Bergson, infatti, si passa quasi insensibilmente dalle manifestazioni di folklore alle forme religiose del mito, quasi senza rottura, con facilità, come se appartenessero allo stesso “genere”:

Par le fait, nous passons sans peine du roman d'aujourd'hui à des contes plus ou moins anciens, aux légendes, au folklore, et du folklore à la mythologie, qui n'est pas la même chose, mais qui s'est constituée de la même manière; la mythologie, à son tour, ne fait que développer en histoire la personnalité des dieux, et cette dernière création n'est que l'extension d'une autre, plus simple, celle des “puissances semi-personnelles” ou “présences efficaces” qui sont, croyons-nous, à l'origine de la religion¹⁹.

La loro familiarità sembrerebbe giustificarsi con la loro origine “naturale”; dove il richiamo all'origine comune delle “presenze efficaci” permetterebbe di tracciare una continuità che le attraversa, e che si declina in un tessuto comune di temi, sorto dalla “funzione fabulatrice”, con la quale si intreccia l'ordito delle produzioni artistiche e delle manifestazioni culturali e in cui, quasi gradualmente, si scivolerebbe, all'inverso, dalle storie degli dei, alla mitologia, alle leggende fino al romanzo, in cui a cambiare radicalmente sembrerebbe solo il valore performativo della credenza, ormai pressoché inconsistente.

18. «Or, il n'est certainement pas nécessaire qu'il y ait des romanciers et des dramaturges; la faculté de fabulation en général ne répond pas à une exigence vitale. Mais supposons que sur un point particulier, employée à un certain objet, cette fonction soit indispensable à l'existence des individus comme à celle des sociétés: nous concevrons sans peine que, destinée à ce travail, pour lequel elle est nécessaire, on l'utilise ensuite, puisqu'elle reste présente, pour de simples jeux» Ivi, p. 207.

19. Ibidem.

L'arte si troverebbe, allora, come presa nel mezzo tra l'immaginazione al servizio della destinazione "biologica" e sociologica della fabulazione, implicata in un bisogno di riconoscimento ad essa limitato e funzionale; e l'esercizio "libero" di una funzione ormai obsoleta dal punto di vista vitale, di cui però mantiene l'impronta e i contenuti. In entrambi i casi, la sua irriducibilità sembra perdersi in una funzione quasi ornamentale.

2. *Il secondo paradigma: arte, creazione e riconoscimento*

Questo, però, non è ciò che Bergson pensa della vera portata dell'arte e del valore dell'artista. Un altro paradigma si profila, infatti, quando essa si rivela in tutta la sua verità, libera tutta la sua portata creatrice, in grado di aprire un orizzonte in cui l'opera d'arte si fa, essa stessa, condizione della sua propria comprensione, un "evento" – in un'accezione evidentemente differente da quella considerata in precedenza – che inaugura il proprio spazio di riconoscimento.

Ciò accade quando la creazione artistica, invece di limitarsi alle variazioni sul "tema naturale" delle fabulazioni, si impone come sorgente di un avvenimento la cui novità radicale instaura la stessa "atmosfera artistica" che sarà condizione del proprio spazio ermeneutico:

Or, c'est le miracle même de la création artistique. Une œuvre géniale, qui commence par déconcerter, pourra créer peu à peu par sa seule présence une conception de l'art et une atmosphère artistique qui permettront de la comprendre; elle deviendra alors rétrospectivement géniale: sinon, elle serait restée ce qu'elle était au début, simplement déconcertante. [...] Il y a quelque chose du même genre dans la création artistique, avec cette différence que le succès, s'il finit par venir à l'œuvre qui avait d'abord choqué, tient à une transformation du goût public opérée par l'œuvre même; celle-ci était donc force en même temps que matière; elle a imprimé un élan que l'artiste lui avait communiqué ou plutôt qui est celui même de l'artiste, invisible et présent en elle²⁰.

20. Ivi, p. 75.

La creazione artistica non risponde più al bisogno di riconoscimento di entità dalla personalità più o meno marcata, ma corrisponde invece alla destinazione dell'artista che riassume su di sé il movimento creatore della vita come sorgente di imprevedibile novità; che non s'incurva nella conservazione dell'umanità in quanto specie, ma che esprime l'unicità della personalità creatrice, all'origine dell'immissione di novità nel mondo²¹. Il richiamo alla performatività della creazione geniale è tanto più importante quanto più l'opera stessa costituisce una "rottura", una discontinuità che mette l'accento sulla personalità dell'autore, che si infonde nell'opera stessa e che ne assicura la sua forza immateriale.

Si presenta, allora, l'occasione di un'altra considerazione del rapporto tra arte e riconoscimento, che chiama in causa la creatività stessa dell'artista. L'opera d'arte, veramente tale, è realmente all'origine dell'emersione di un nuovo spazio della realtà artistica, si afferma come fonte di una riconfigurazione delle categorie interpretative che ne informano la ricezione; è, in altre parole, l'apertura di un luogo in cui il riconoscimento non determina la riconduzione dell'originale al già conosciuto, secondo la tendenza dell'intelligenza²², né tanto-meno risulta funzionale ad un'esigenza impersonale inscritta nella conservazione della specie, ma impone, al contrario, di accogliere la forzatura dell'emergere di un avvenimento riconosciuto irriducibile nella sua unicità, che inaugura un nuovo spazio foriero di nuove forme di riconoscimento. Un'irriducibilità che, unitamente ad essere evento artistico che si irraggia nella globalità dell'"atmosfera artistica" che inaugura, è anche l'espressione della manifestazione della singolarità dell'artista che vi si comunica. Quest'ultimo aspetto

21. Sebbene l'artista non sia all'apice di tale movimento che è, invece, rappresentato dal mistico, si può considerare una parentela tra queste due figure proprio nella considerazione di una comune direzione, che si distingue nella differenza dei gradi della realizzazione della destinazione alla creatività della vita, come nota G. Waterlot, *Mystique et histoire chez Henri Bergson. Une lecture des Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Honoré Champion, 2024, pp. 120-123.

22. Tema che, come noto, informa tutta la distinzione tra conoscenza metafisica, assoluta, intuitiva e conoscenza scientifica, simbolica, analitica, che percorre tutta l'opera di Bergson, e che viene elaborata esplicitamente ne l'*Introduction à la métaphysique*, PUF, Paris 2013² (2011).

rinforza le sue prospettive etiche se si pensa a come Bergson stesso nell'*Essai*²³, per connotare l'atto in cui la personalità tutt'intera si concentra nell'espressione della propria libertà, si richiami proprio alla coincidenza tra l'opera d'arte ed il suo autore:

nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste²⁴.

Il ricorso al «miracle même de la création artistique» avviene anche nel momento argomentativo in cui Bergson tenta di rendere conto dell'azione del mistico e delle sue “invenzioni morali”, permettendo di avvicinare il mistico e l'artista²⁵. Entrambi risponderebbero alla stessa tensione verso il superamento della condizione della specie umana – che, come nel primo paradigma, può flettere l'arte al servizio di una funzione conservatrice – e verso l'emancipazione dell'individualità dalla dimensione sociale. L'arte, infatti, si traduce, da un lato, nello sguardo disinteressato degli artisti sulla realtà, che essi «voient pour elle, et non plus pour eux»²⁶, tradendo il distacco della loro percezione dalla sua funzione “naturalmente” pragmatica; e, dall'altro, siccome «l'art vise toujours l'individuel»²⁷, essa mira all'espressione dell'unicità al di là di ogni condizionamento sociale.

Un'analogia ulteriore tra queste due figure coinvolge direttamente la diffusività del loro gesto, del loro esempio. Così come il mistico è un appello vivente che pro-voca il risveglio dell'eco mistica sopita al fondo di ogni uomo, così, ad esempio, il gesto artistico

23. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 2007.

24. Ivi, p. 129.

25. Un avvicinamento che G. Waterlot sottolinea essere fecondo per comprendere il misticismo stesso, essendo l'artista a *mi-chemin* tra l'uomo e il mistico; cfr. G. Waterlot, *Mystique et histoire chez Henri Bergson. Une lecture des Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Honoré Champion, 2024, pp. 277-279.

26. H. Bergson, *La perception du changement*, in *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris 2013, p. 152.

27. H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris (2012¹⁴) 2022., p. 123.

che si distilla nell'*effort* compositivo del drammaturgo è a sua volta incidente sui fruitori dell'opera, attratti dall'esempio del suo sforzo singolare che ambisce a comunicare l'unicità del proprio sentimento, e la cui verità si impone nella “conversione” che provoca:

De même pour les autres produits de l'art. Chacun d'eux est singulier, mais il finira, s'il porte la marque du génie, par être accepté de tout le monde. Pourquoi l'accepte-t-on ? Et s'il est unique en son genre, à quel signe reconnaît-on qu'il est vrai ? Nous le reconnaîsons, je crois, à l'effort même qu'il nous amène à faire sur nous pour voir sincèrement à notre tour. La sincérité est communicative. Ce que l'artiste a vu, nous ne le reverrons pas, sans doute, du moins pas tout à fait de même; mais s'il l'a vu pour tout de bon, l'effort qu'il a fait pour écarter le voile s'impose à notre imitation. Son œuvre est un exemple qui nous sert de leçon. Et à l'efficacité de la leçon se mesure précisément la vérité de l'œuvre. La vérité porte donc en elle une puissance de conviction, de conversion même, qui est la marque à laquelle elle se reconnaît²⁸.

La vera opera d'arte è allora un'apertura nella dimensione della realtà, che forza le maglie ad accogliere il suo accadere, che si dà, inizialmente, come una crepa che sconcerta, e il cui spessore, progressivamente, si dilata fino a costituire un nuovo spazio di riconoscimento che ristruttura gli schemi concettuali e interpretativi dell'arte stessa. Ma, di più, l'opera d'arte assume non solo una dimensione “storica”, aprendo ad esempio una nuova stagione artistica, inaugurando una nuova sensibilità, trasformandone il gusto, ma assume immediatamente e squisitamente un risvolto etico. Bergson, infatti, sembra implicitamente smarcare l'opera dalla stretta riduzione all'oggetto artistico, per essere più ampiamente considerata come una pratica, un gesto che innesca un'imitazione nello stesso “senso”, verso una conversione dello sguardo che si traduce nello sforzo di un vedere disinteressato, verso la promozione dell'accoglimento dell'irriducibile singolarità della realtà e della sua espressione. Non solo, in altri termini, l'opera geniale dell'artista apre degli spazi ermeneutici che inaugurano un nuovo sforzo di riconoscimento; non solo è manifestazione della

28. Ivi, pp. 124-5.

singolarità di un sentimento che esprime la personalità del suo autore; ma, ancor di più, il gesto artistico, di riflesso, si prolunga in una sorta di “reazione a catena” che il fruitore subisce nell’essere “colpito” dall’opera stessa, e che, similmente all’eco provocata dal mistico, incita al tracciarsi di nuove discontinuità, di nuove emersioni di senso, di nuovi luoghi di riconoscimento.