

Morì d'arte

- In principio

Un tonfo. L'imponente scalinata di Villa Reale a Monza si macula del sangue schizzato da una vita spezzata sui suoi silenti, marmorei gradini. Un uomo giace schiacciato da una cassa immensa; un artista dal nome semplice, eppure un poco barocco, complesso seppur colmo di campagnola vitalità: Ferruccio Mengaroni¹. Aveva lavorato per mesi al suo capolavoro: un disco colossale di ceramica policroma raffigurante il volto allibito e furente d'una caravaggesca Medusa e nella fisionomia della gorgone tradita aveva ritratto sé stesso, eternizzando i suoi lineamenti nel grido muto dell'arte. Trasportandola nella Villa per una esposizione, i lavoranti non avevano retto il peso dell'opera: e il suo creatore, in un vano quanto eroico tentativo, avevo scelto il martirio per salvarla. Ora la "Medusa" del Mengaroni accoglie i visitatori distratti all'ingresso dei Musei Civici di Palazzo Mosca a Pesaro, città natale del ceramista: intatta e splendida, sancisce il crudele trionfo del bello sulla caducità del nostro esistere.

Questa vicenda ci consente di ritrovare, quasi in allegoria, il senso della frase di Hegel proposta e ci fa sorgere interrogativi sul significato dell'incantevole e del morire. Se vale la pena sacrificarsi per l'arte, quanto è grande "l'apostrofe" che essa rivolge allo spirito? Quanto è urgente ed incombente "l'appello" che indirizza all'animo? Il Mengaroni non si è "immolato" per l'oggetto, ma per l'idea che esso rappresentava; non per il disco di ceramica pesante sedici quintali, ma per tutto l'amore e l'impeto creativo che aveva riversato in esso. Il ceramista pesarese è morto anche per noi, per consentirci di osservare il suo capolavoro, di divenire partecipi dei suoi sentimenti, di cadere in estasi di fronte alla domanda donata "ad un cuore che vi risponde".

Proprio questa è la tesi che ci sentiamo di estrapolare e di sostenere dalla riflessione del filosofo tedesco. Egli ragiona infatti che molte bellezze della natura sorgono e cadono senza nessuno che le ammiri, senza che vi possa essere un animo nobilitato dal loro splendore: delle meraviglie all'apparenza effimere, transitorie, in qualche modo "fini a sé stesse". Al contrario, il teoreta conclude che non è questo lo scopo dell'arte: essa non è un processo naturale, istintivo, né la sua creazione può restare nascosta, lontana dal godimento che può donare all'osservatore. Essa è, quindi, un'esperienza di noi, un modo con cui l'artista è capace di creare una "triangolazione" tra sé stesso, l'opera e l'osservatore: il ruolo dell'umano è fondamentale e irrinunciabile e un'opera d'arte che "perisce senza essere goduta" non è tale. In tal senso, la tesi si propone di dimostrare il nostro ruolo al cospetto della creazione estetica e il modo con cui essa si relaziona con noi.

- Balenando in burrasca

Se l'arte è un appello rivolto all'interiorità, la prima, immediata conseguenza argomentativa ci porta a ragionare sul rapporto tra l'uomo e l'opera. Essa, infatti, essendo una domanda, ha bisogno di due aspetti fondamentali: un genio che la pone ed un osservatore che la coglie.

Il ruolo del genio dell'arte è sempre stato ritenuto di basilare importanza nella riflessione estetica: non si tratta però esclusivamente del genio quasi "eroico" proposto da alcuni romantici, del viandante

¹ 1875-1925

sull'impeto e sulla tempesta, del bardo che osserva la luna nell'intrico ontologico della natura, del sognatore che, tra le rovine, rimira il tramonto cogliendo in esso gli stessi colori dell'alba. Al contrario: ognuno di noi può essere, in qualche modo, un artista. All'interno di ogni anima umana vive una componente che, come sosteneva Nietzsche, coniuga il razionale all'irrazionalità, il divino apollineo all'impetuoso dionisiaco. In tal modo, non è artista solo colui che trova ispirazione del vento e nell'esplosione degli elementi, né colui che, in linea con l'ideale classico e neoclassico, plasma nell'opera l'emblema di un'armonia più grande. Tutti possiamo essere, a seconda della nostra indole, creatori del bello: perché non v'è limite ad esso, perché "la casa della poesia non avrà mai porte"². L'ispirazione, in questo modo, collega il finito all'infinito, l'attimo errante all'eterna immobilità: essa è infatti la conseguenza di un momento, di un vero lampo di genio, di una luce istantanea che si traduce però, tramite l'artista, nell'immortalità dell'opera realizzata. Parafrasando un pensiero di Oscar Wilde dall'introduzione al "Ritratto di Dorian Grey", l'opera d'arte, in quanto creatura del genio, non ha bisogno di alcuna spiegazione. Essa costituisce un movimento ascendente "dall'alto verso l'alto"³, una scintilla scoccata dalla trascendenza che ci guida alla scoperta di noi stessi. Se l'arte quindi "non è per sé così naturale" testimonia intrinsecamente la necessità d'un proprio "demiurgo" estetico: esso costituisce la "prima persona" della "trinità" creatore-opera-spettatore che è alla base dell'arte come "apostrofe" del cuore.

Nel rapporto tra uomo e creazione, però, si delinea appunto come estremamente rilevante anche il ruolo dell'osservatore. Se infatti l'artista pone l'interrogativo, scaglia la scintilla, lancia la freccia, queste, attraverso il capolavoro, entrano in contatto con gli occhi dell'anima, suscitando in noi l'immagine della bellezza e di tutte le domande che essa apre. In questo modo, riprendendo i pensieri di Pico della Mirandola nel "De hominis dignitate", l'uomo ha, al cospetto del creato (che comprende certamente le opere di Dio, ma anche quelle dell'artista) una funzione irrinunciabile: egli è stato creato come unico occhio capace di godere del bello. Anzi, la sua funzione è proprio quella di porsi al cospetto dell'alterità con uno sguardo sempre meravigliato e nuovo: in tal senso, tutto ciò che ci circonda è unico e si colma di senso proprio perché siamo noi a contemplarlo, ad immergerci nell'attimo estatico della sua "epifania", a destarci ogni mattina con il sogno di scoprire nel vecchio qualcosa di nuovo. Di conseguenza, il nostro ruolo di destinatari della domanda dell'arte colma di senso anche il nostro esistere e ci guida attraverso la scoperta della multiformità intrinseca nel reale.

L'opera d'arte, infatti, diventa tale se siamo noi a contemplarla. Essa non è fine a sé stessa, limitata ed elevata su una cattedra di antichità, ma si piega al nostro cospetto e si offre a noi, per permetterci di scoprirla e di rivelare noi stessi in lei. Il fine dell'arte, come lascia intendere Hegel nel pensiero proposto, è quindi proprio quello di sfondare la terza parete e di colmarsi dell'osservatore. Si tratta di un'esperienza terrena, ma al contempo profondamente simbiotica: un capolavoro è tale non solo al cospetto dei nostri occhi meravigliati, ma anche perché sempre valido, eterno nel suo rivolgersi alle profondità dell'animo umano ed eternizzante nel ricollegare l'artista creatore e l'uomo osservatore ad una grandezza più alta. L'arte che crea domande è quindi "un'opera aperta"⁴, un dono dell'ispirazione d'un attimo capace di essere ancora vibrante di estetica vitalità nonostante lo scorrere ineluttabile del tempo. Essa è la vita e l'esistere visti "sub specie aeternitatis", come asserì Wittgenstein usando un termine scolastico. In questo senso, gli artisti, che secondo il nostro parere sono stati notevolmente capaci di applicare questa concezione dell'arte e di rompere la separazione tra la loro creazione e l'osservatore, sono stati El Greco per la pittura e Michelangelo per la scultura.

² Alda Merini

³ Gino de Dominicis, artista anconetano

⁴ Umberto Eco

Il primo, pittore cretese di icone trasferitosi in Italia e, successivamente, nella Madrid di Filippo II, per poi stanziarsi a Toledo, è stato capace veramente di creare arte superiore alla limitatezza cronologica del tempo. I suoi capolavori si colmano di un espressionismo vibrante e straordinario: le forme si allungano, le appendici si sfumano, i contorni si fondono: il colore appare permeato di una vitalità propria, individuale e le forme si riducono spesso a macchie variopinte. El Greco, in questo senso, non fu un pittore di corpi, ma di anime: con il suo pennello ha squarciato il velo serico ma pesante che separava l'osservatore dal dipinto ed ha reso protagonisti i nostri occhi. Egli veramente indirizza appelli e domande allo spirito: osservando un suo quadro si sente la necessità di colmare con la propria fisicità quelle forme così serafiche ed evanescenti e, al contempo, di lasciarsi riempire da quella spiritualità fattasi colore, capace di esprimere come l'arte sia un ponte sempre aperto tra il cuore del genio demiurgico e il centro dell'animo visivo.

Confrontando Michelangelo con El Greco, la divergenza può apparire incolmabile. Eppure, il non finito del Buonarroti traduce in sonetti di marmo (parafasando nuovamente Oscar Wilde) la stessa concezione espressa dal pittore naturalizzato spagnolo. L'osservatore si trova, al cospetto di certe sue sculture, protagonista. Il non finito può infatti apparire una dichiarazione di sconfitta: per quanto l'opera possa tendere alla perfezione, questa sarà sempre limitata alla finitezza della materia e non alla totalità dell'Idea. Lo stesso non finito, però, può essere anche interpretato (secondo il pensiero dell'Argan) come una vera e propria esperienza estetica capace di renderci attori sulla scena dell'arte quasi al pari dell'artista stesso. La non compiutezza costituisce infatti una forte presa di posizione: è l'artista a cogliere quando l'opera risulta *per lui* finita, non l'esteriore perfezione della materia scolpita. In questo modo, con i sei Prigioni e con le Pietà Bandini e Rondanini, ma anche con il Giorno nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Michelangelo pone davanti ai nostri occhi sculture più o meno in stato di abbozzo: sono i nostri occhi, gli scalpelli della nostra anima, a doverle completare. In questo modo, tali capolavori risultano molto più "finiti" di altre opere ritenute generalmente complete: perché essi rispecchiano il senso più profondo dell'arte come espresso da Hegel, ovvero la necessità urgente di ricollegarsi ad una bellezza più assoluta nonostante i limiti della nostra temporalità. Il non finito diventa quindi un esplodere della domanda sulla risposta: Michelangelo ha forse per primo compreso come la creazione non deve esprimere certezze già codificate, idee già suggellate; non deve essere una forma di propaganda, né di indottrinamento: ma deve spingere l'osservatore a farsi artista, l'artista a farsi spettatore, l'opera a diventare un abbraccio sospeso tra l'essere della finitezza e il divenire della possibilità.

Le opere di El Greco e di Michelangelo sono una sfida lanciata alle nostre anime e la potenza della domanda scaturisce proprio dalla loro apparente incompiutezza. In questo modo, l'esprimersi di tali due geni creativi –sempre secondo la concezione di genio che abbiamo enunciato in principio- non ci invita solo a guardare il capolavoro, ma a viverlo. Viverlo nel senso di renderlo effettivo in noi, di concretizzare nei nostri occhi un sinolo estetico capace di far transitare la potenza del bello all'atto dell'arte.

Di conseguenza, se, come sostiene Hegel, l'arte perde di naturalità, si deve necessariamente colmare di umanità. L'uomo è quindi capace di essere "genio" e di essere spettatore: il primo usa le mani, il secondo gli occhi. Ma, riprendendo Sant'Agostino, non sono mani o occhi del corpo, ma "dell'uomo interiore" che vive della nostra stessa vita, ma che ci invita a cogliere tutta l'apertura dell'arte al mistero che mani materiali non sanno creare, che occhi concreti non sanno vedere. Il senso della bellezza risiede perciò nel nostro essere attori e spettatori d'un palco eterno di capolavori: senza i nostri occhi e le nostre mani spirituali, l'arte resterebbe un segreto del Cielo e la gioia delle sue infinite possibilità un arcano incolmabile.

Senza il nostro dualismo demiurgico-osservativo, saremmo costretti ad una vita a cui rimane solo la morte, ad un'esistenza sospesa nel balenare di una burrasca⁵.

- Verrà, forse già viene, il suo bisbiglio

Nella prima parte della nostra argomentazione abbiamo riflettuto su come si strutturano le dinamiche che consentono all'artista di porre domande e a noi di coglierle. Il successivo punto fondamentale della tesi hegeliana passa però, in qualche modo, per la "seconda persona" di questa "trinità estetica": l'opera d'arte. La riflessione sull'essenza dell'opera ci guida perciò verso un interrogativo fondamentale: qual è il rapporto tra arte ed uomo, e non tra uomo ed arte? Ovvero: di che natura è la domanda che l'arte pone?

Riprendiamo un altro pensiero dall'introduzione al "Ritratto di Dorian Grey": "quando i critici dibattono, l'artista è in accordo con sé stesso". Wilde descrive in maniera esemplare come lo scopo ultimo della creazione sia proprio quello di suscitare domande, di aprirsi all'imprevisto del dubbio. L'arte, nella necessità urgente di avere un autore ed un osservatore, entra quindi in entrambi creando le questioni di cui Hegel tratta.

Eppure, l'appello indirizzato dalla bellezza che vive "negli occhi di chi la guarda"⁶ è, in questo senso, ineffabile. Si può, però, riflettere sulla sua universalità: come in parte sosteneva il pensiero aristotelico, l'uniformità tra bello-buono-vero, la concezione dell'armonia vista come sinolo perfetto, come insuperata rappresentazione nella forma dell'essenza, rende la bellezza che si anima di tali requisiti valida per tutti. Solo in tal modo l'arte può avere un valore universale e, in un certo senso, etico: è infatti concepibile come bello unicamente ciò che incarna in sé anche i requisiti della bontà e, attraverso di questi, si riveste anche d'un profondo valore conoscitivo (l'estetica è dopotutto "la scienza della conoscenza sensibile", come la definisce Baumgarten, uno dei suoi fondatori). La creazione del singolo genio si può in questo senso dilatare ed entrare nei cuori d'ogni essere umano, senza limiti spaziali o temporali: è questo, come accennavamo in principio, il senso dell'ispirazione che scaturisce dall'istante per donarsi all'eterno.

Eppure, se possiamo parlare del valore etico-gnoseologico potenzialmente universale (o, almeno, tendente all'universalità) dell'arte, lo stesso non si può sostenere del suo valore intimo. In tal senso, l'arte diviene totale proprio in quanto relativa. Se il vero capolavoro è valido per tutti gli uomini, non si può dire lo stesso dell'emozione che ad essi suscita. Sono sì gli occhi dell'osservatore a rendere l'arte tale, ma *cometale* arte si mostri al guardante stesso non può non variare da singolo a singolo, da indole ad indole, forse persino da istante ad istante. Così, la natura della domanda che l'arte pone, il centro del suo relazionarsi con l'umano risiede proprio nell'emozione. Se quindi il sentimento è il vero occhio interiore con cui noi osserviamo e la vera mano con cui il genio crea, esso è capace di riempire di valore l'opera stessa al cospetto di ogni uomo senza distinzione. È imprescindibilmente insita nella nostra umanità la capacità di emozionarci davanti al bello. Al contrario, però, quale questa emozione sia non può non variare per ognuno di noi: anzi, il senso dell'"estasi" estetica sta proprio nell'essere presente per tutti, ma diversa per ognuno.

Siamo noi a poter decidere in che modo essere osservatori e come animarci di sentimento. È attraverso tale processo che anche il *brutto* può rivelarsi latore d'una bellezza più alta ("quasi che il brivido fosse la prima immagine estetica" come suggerisce Theodor Adorno: già Shakespeare ama la sua donna in quanto meravigliosamente vera, in quanto i suoi capelli saranno bianchi e la sua carne cenere) e che il

⁵ Da "Gabbiani" di Vincenzo Cardarelli.

⁶ Stendhal

bello può rivelarsi pruriginoso, infido e traditore (è l'Angelica ariostesca, divinamente stupenda, che fugge inafferrabile come il senso dell'esistere nei trionfi escheriani di boschi e castelli). In tal modo, "l'appello indirizzato all'animo e allo spirito" è ineluttabilmente soggettivo: in questo senso, ragionare sulla natura della domanda artistica significa parlare di umanità. Ognuno di noi si scopre umano proprio perché capace di commuoversi di fronte al bello; al contempo, si scopre unico proprio in quanto il suo *sentire* il bello è irripetibile e personale rispetto a quello del prossimo. L'arte, in un certo senso, è capace di renderci società e, contemporaneamente, di farci comprendere come essere individui. Di conseguenza, se il bello è per tutti, l'emozione è di ognuno: ed è proprio l'emozione quella domanda "rivolta ad un cuore che vi risponde". Appunto, un *cuore*: anche Hegel evidenzia come non sia la conformizzante rigidità della ragione a guidarci verso la risposta, ma l'individualistica fantasia del nostro sentire lirico più profondo a farci comprendere come cogliere i doni del bello.

Il fatto che l'arte sia capace di aprire al dubbio si traduce quindi non solo nel *suomistero*, ma anche nel nostro, nel modo impressionista e simbolista con cui noi ci soffermiamo su di essa. Con la domanda che offre, essa si priva di qualcosa per colmare una nostra mancanza, intima e personale, tradottasi in emozione. Nietzsche, in uno straordinario frammento raccolto in "Intorno a Leopardi" sostiene in maniera dirompente che sarebbe bello che l'arte non esistesse. La necessità della domanda è infatti indice d'una assenza, della fragilità della natura umana che necessita di colmarsi d'altro: le creature perfette e divine, in un certo senso, non hanno bisogno, nella loro sempiterna immutabilità, dell'emozione artistica. Eppure, quest'ultima diventa sia espressione, come evidenza Nietzsche, della nostra debolezza, sia testimone di una grandezza interiore, di quel "vulli, sempre vulli, fortissimamente vulli"⁷ che solo l'essere umano è capace di gridare. Di conseguenza, come notavamo, la possibilità di cogliere nell'arte un'apertura al non detto del mistero entra in noi consentendoci di colmarci d'essa e di scoprirci nuovi nelle illimitate possibilità del sentire.

Sempre nell'ambito del rapporto tra arte e uomo, non solo la domanda hegeliana è soggettivamente ineffabile e diversa per ognuno di noi –quindi, generalizzabile solo come emozione- ma anche, in qualche modo, la sua risposta. Se ognuno di noi, osservando l'arte, scopre in sé la necessità d'un quesito sentimentale differente, anche la risposta che siamo capaci di darci non è sempre esprimibile e, molto spesso, quella medesima soluzione si traduce in un invito a cercare ancora. Sono in questo senso incolmabili alcune lacune della nostra interiorità: l'arte ci invita a lottare con esse, ad interrogarci su di esse, ma, al contempo, come nella quadratura del cerchio di cusani memoria, non sempre è solvibile la totalità del loro mistero. Nonostante ciò, l'arte ci spinge costantemente a contemplarla e, di conseguenza, a scoprirci, ad indagare sul nostro sentire: l'apostrofe del cuore è rivolta unicamente al *nostrocuore*, il quale, però, non sempre è capace di darsi risposte e di formulare certezze. Eppure, lo scopo dell'esistere è insito nel continuare a guardare l'arte, nell'accettare la sfida michelangiolesca lanciata da sempre nuovi in-finiti che, dall'opera, si riversano in noi, traducendosi in una conoscenza della nostra ed altrui bellezza destinata a vederci sempre ignoranti, ma al contempo sempre più dotti in questa ignoranza.

Chi non si trova però in accordo con la tesi dell'arte come esperienza di sé e della triangolazione "trinitaria" tra creatore, osservatore ed opera, afferma che l'arte può avere senso anche da sola. Così, si potrebbe asserire che non solo gli uccelli, i fiori e le foreste di cui parla Hegel sono meravigliosi anche se nessuno li guarda, ma anche capolavori come "La tempesta", se Giorgione li avesse dipinti e sepolti in un angolo del suo studio, sarebbero rimasti pur sempre arte. Di conseguenza, si arriva a sostenere che il ruolo dell'uomo al cospetto dell'opera non è affatto irrinunciabile e che, come per le muse e per

⁷ Alfieri

gli aedi, l'arte appare meramente un *dono* di cui l'uomo si fa semplice latore, e non una creazione scissa in una parte concessa, l'ispirazione, ed in una attiva, la realizzazione. La confutazione di questa antitesi alla tesi hegeliana è insita in una distinzione molto sottile tra ciò che è bello e ciò che è arte. È infatti innegabile che la *bellezza* resta tale anche se non v'è nessuno a mirarla, anche se è sepolta in un angolo recondito della natura: essa è insita nell'oggetto stesso, di cui diventa quasi un "accidente" fondamentale. Eppure, *l'arte* , come abbiamo detto, non si riduce all'osservazione della bellezza, ma alla nostra partecipazione in essa: la scoperta della meraviglia è il sentimento artistico. In questo modo, la bellezza può essere naturale e disumanizzata, ma, come sostiene Hegel, l'arte no: noi rendiamo lo splendore estetico, noi rendiamo il fascino arte, scoprendoci partecipi in essa.

In questo senso non è autonoma e non ha senso da sola, al pari di quanto noi non sappiamo "indagarci" senza di essa. L'arte, al contrario del bello, deve essere in qualche modo presente, sensibile, vicina alle nostre vite: dobbiamo percepirla, toccarla, sperimentarla, dobbiamo poter dire: "Ecco, verrà, forse già viene, il suo bisbiglio⁸..."

- Tutto cangia: il ciel s'abbella⁹?

Il nostro saggio è cominciato con un tonfo: e ora, si conclude con l'impeto totalizzante della musica.

Attraverso i vari passaggi, abbiamo scoperto come l'innaturalità dell'arte fa sorgere la necessità di un genio (e tutti possiamo essere quel genio!) che la crea, di un occhio che la osserva e ne fa attiva esperienza, d'una domanda intima che ne scaturisce, un quesito sentimentale per tutti diverso e la cui risposta non sempre è certa. Abbiamo compreso che l'universalizzante individualismo del bello ci rende collettività e personalità al contempo. Così, noi abbiamo bisogno dell'arte almeno quanto l'arte necessita di noi.

La risposta all'appello estetico permette veramente di *cambiare tutto* all'interno dell'Io, di scoprirci sempre nuovi, di guardarci intorno con un occhio lirico capace di continua meraviglia. Eppure, come abbiamo accennato, non sempre è esprimibile questa risposta e non sempre può guidarci verso la felicità: a volte l'arte è capace di farci scoprire deboli, fragili, frementi nell'impeto d'un "tacito tumulto", "atomi opachi del male¹⁰"; a volte ci fa evidenziare il sentimento d'assenza che proviamo, è abile nel guidarci verso le domande più spinose, recondite, sofferte. Così, se l'arte è capace di "cangiare" molto della consapevolezza che abbiamo di noi, non è al contempo sicuro che il nostro Cielo interiore "si abbelli", diventi migliore. Conseguentemente, non sappiamo se la replica al suo appello sia bella essa stessa: può dopotutto evidenziare il limite più profondo del nostro esistere, la finitezza. Ferruccio Mengaroni, invertendo il senso della celebre aria pucciniana, veramente "mori d'arte": egli ha posto fine alla propria vita per salvare il suo capolavoro dalla distruzione: ha scelto di annientarsi per evitare che la sua opera fosse destinata alla sua medesima fine, all'annichilimento della vanità terrena. Egli ha quindi reagito all'apostrofe del bello offrendosi perché noi tutti potessimo continuare ad interrogarci al cospetto della sua creazione. Egli si è ricongiunto all'eternità per consentirci di ammirare come, con la ceramica e il colore, era stato capace di concretizzare il fascino immortale del bello tradottosi in arte. L'esperienza biografica del ceramista pesarese ci fa comprendere quindi come l'impulso emozionale intimistico offerto dall'estasi estetica sia capace anche di tradursi, all'opposto di qualsiasi eudemonismo, nell'orrore ferale del gesto estremo.

⁸ Clemente Rebora, "Dell'immagine tesa"

⁹ Dal finale del *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini

¹⁰ Pascoli, "Lampo" e "X Agosto"

Nonostante, ciò, come sul letto di morte scriveva Simone Weil ai genitori, dobbiamo essere inguaribilmente grati verso le cose belle: perché in esse è insita una parte di noi. Guardare questa bellezza significa scoprire noi nell'alterità, vuol dire creare l'arte. Di conseguenza, non possiamo essere certi del fatto che il cambiamento sia portatore di rinnovata meraviglia: ma dobbiamo essere sempre capaci di affidarci alla burrasca dell'arte con la fiducia d'un "naufrago allegro", consapevoli, prima o poi, di scoprire un'isola in quell'oceano tempestoso.

In conclusione, il senso ultimo del pensiero hegeliano consiste nel riportare il "*morire d'arte*" associato al Mengaroni al suo significato originale. Illica e Giacosa, la coppia di librettisti che ha donato alla musica di Puccini capolavori senza tempo, composero per la sua "Tosca" la celebre aria "*Vissi d'arte*". La protagonista, la cantante Flavia Tosca, ascolta dal crudele barone Scarpia la proposta della liberazione dell'amato Mario Cavaradossi se lei si fosse concessa alle sue grinfie. Esterrefatta e tormentata, pronuncia quest'aria dolorosa ed intima, capace di palesare una segreta protesta contro la crudeltà d'un Dio che appare lontano ed indifferente. Così, come è scritto negli struggenti versi, vivere d'arte significa davvero vivere d'amore. Un amore estetico che, in senso platonico, è filosofia, è mancanza, è sospensione tra abbondanza e privazione e ci guida verso la ricerca d'una risposta ai nostri interrogativi più veri e dolorosi.

Un amore che ci invita, costantemente, a sfogliare

...avanti indietro, indietro avanti
sotto le stelle, il libro del mistero¹¹...

¹¹ Pascoli, "Il Libro"