

Il divino e l'umano: gesto artistico e pittura in *Andrej Rublëv* di Tarkovskij

di Serafino Murri

Io dipingo *un quadro*, non una sedia

Arnold Schönberg

La trasfigurazione filmica dell'immagine pittorica sembrerebbe poter realizzare il sogno della leggendaria martellata michelangiolesca sul ginocchio del Mosé: quello di donare un'anima propria agli inerti soggetti biomorfici dell'opera d'arte. Spesso però, il tentativo di inscrivere la pittura in un contesto cinematografico si risolve in una sorta di recupero filmico della tradizione dei *tableaux vivants* o delle *moving pictures*, che percorre un cammino inverso, finendo più o meno consapevolmente col subire il codice iconico fino a *rendere pittorica l'immagine filmica*, a staticizzare in una posa riconoscibile il movimento spazio-temporale della scena. La tentazione citazionistica è fortissima anche in quei rari casi di registi dotati di grande ironia e disincanto, il cui gioco con i simboli e con la forma rappresentativa è tutt'altro che ingenuo e immediato: due casi eccellenti di "iconizzazione" delle immagini si ritrovano, per esempio, negli *Arabeschi sul tema di Pirosmanni* di Sergej Paradzanov, o in senso ancor più marcatamente provocatorio nel sogno giottesco del *Decameron* pasoliniano o nelle ricostruzioni di Pontormo e di Rosso de *La Ricotta*. In questi casi, nell'immaginario cinematografico a costituire l'anima attiva dell'immagine pittorica è per lo più la sua essenza referenziale, che concretizza l'impulso feticistico intrinseco ad ogni immaginazione iconica: quello di rimandare ad una realtà "in carne ed ossa" che non si scomponga, che mantenga intatte le caratteristiche statiche del quadro originario (un processo, questo, realizzato una volta per tutte nell'episodio firmato dal pittore Max Ernst in *Dreams that money can buy* di Hans Richter).

Questo gioco di specchi che il cinema fin dai tempi di Méliès effettua nei confronti del dato pittorico, subisce una brusca rottura nel senso di una

contaminazione di registri che fa “penetrare” il cinema nella pittura nei celebri documentari firmati da Alain Resnais su *Guernica* e *Cezanne*: qui è il dinamismo della macchina da presa (con le sue carrellate e le panoramiche con macroobiettivi) a “inghiottire” la superficie del quadro, dando dominanza a zone limitate, espressioni e particolari, drammatizzandoli da una parte tramite un movimento esterno, un “racconto” fatto di nuclei semantici che la delimitazione, il percorrimto e la focalizzazione *impongono* alla materia pittorica, dall’altra ripercorrendo il tessuto del movimento *interno*, quello delle linee, del ritmo interno, della luce e del rapporto tra figura e sfondo. Così le complesse dinamiche del gesto pittorico, la ricomposizione materica e cromatica del reale operata da tale gesto (cosa tanto più straordinaria in quanto i documentari di Resnais sulla pittura sono *in bianco e nero*), finiscono per fondersi al linguaggio specifico del cinema, pur perdendo la caratteristica fondamentale della drammatizzazione filmica. Quella di Resnais si profila dunque come una via per superare la letteralità dell’opera pittorica, che nel riproporre sulla pellicola i percorsi dell’occhio sulla tela si pone alla ricerca dei segni visibili di una genesi delle emozioni pittoriche a partire dall’*oggettualità* del quadro e dalla ricostruzione della *soggettività* dell’artista in esso celata. Del resto, di per sé il registro della pittura non è mai semplicemente referenziale rispetto alla realtà rappresentata, e, come dimostrano eccellentemente i saggi di Pierre Francastel¹, contiene sempre in sé una *narratività ulteriore*: ciò da cui si deve risalire per poter entrare nel senso di un quadro rinascimentale, è infatti una serie di segni che sono già di per sé eminentemente connotativi, e rimandano ad una realtà storica, ampia, in movimento, di cui l’icona è una sintesi effettuata in base ai valori sociali, morali, religiosi ed estetici dell’epoca, a cui costantemente, per un’adeguata lettura dei suoi sottocodici, il quadro rimanda.

Se nei film di finzione che hanno per oggetto l’arte figurativa esiste una strada maestra per effettuare un connubio credibile tra pittura e narrazione filmica, questa sembra condurre quasi sempre verso lo sfumato orizzonte fantasmagorico in cui si

¹ Cfr. Pierre Francastel, *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 198

confondono la pittura e il sogno: da Georges Méliès fino a giungere ai *Dreams* di Akira Kurosawa passando per *La donna del ritratto* di Lang, molti sono stati i registi che hanno tentato di immergere la pittura in quell'immenso "regno del possibile", giustificazione di ogni eccentricità, stranezza e fusione che è il sogno. Un sogno, a dire il vero, concepito quasi sempre in maniera semplicistica e fiabesca, ricorrendo a codici di rappresentazione narrativi semplificanti che vanno a tradire la caratteristica precipua del linguaggio onirico: la sua multidimensionalità², il suo fondere spazio, tempo e identità in un insieme di cui ogni elemento è allo stesso tempo una cellula e la forma che contiene tutte le altre. La "realtà vivente" dell'opera pittorica, nei sogni cinematografici in questione, che culminano con l'opera di Akira Kurosawa e la sua messa in scena del "Campo di grano con corvi" di Van Gogh, continua ad essere rappresentata attraverso i suoi codici statici, animandone i personaggi, e dando l'impressione che chi sogna possa guidare gli sviluppi dell'immagine attraverso i propri desideri e le proprie ossessioni, in un percorso narrabile e ordinato nello spazio e nel tempo, che tradisce l'indominabilità degli sviluppi di un sogno, la sua essenza metamorfica che è proprio ciò che il sogno condivide con l'immagine filmica. I codici del sogno e della pittura confluiscono esplicitamente solo nelle immagini di un regista che è anche pittore come Paradzanov, il quale usa il codice simbolico dell'immagine statica per imprimere alla narrazione di un film come *Sajat Nova- Il colore del melograno* una cadenza fusionale simile a quella del verso poetico del grande poeta armeno del Settecento, dalle cui frasi il regista muove per creare i suoi quadri viventi. In generale, però, si può dire che il vero sogno rappresentato nei film che "animano la pittura" non consiste più nel contenuto delle immagini, e dunque in ciò che colui che sogna (pittore o fruitore del quadro) "vede", ma in una "sindrome da lanterna magica" che realizza il desiderio primario dello spettatore di assistere ad una versione alternativa e limitata di una realtà a lui già nota, versione mimetica, vera e falsa allo stesso tempo: desiderio che si limita ad esplicitare, semplificandolo, il meccanismo fondamentale dell'illusione filmica.

² Cfr. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Un saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1980

Per quanto le due strade descritte si collochino, almeno sul piano formale, l'una agli antipodi dell'altra, esse sono tuttavia accomunate dal fatto di fissare il loro sguardo sull'opera pittorica tendendo a restituirla in quanto tale, trattandola come *dato di fatto* (nel primo caso come oggetto della narrazione, nel secondo caso come soggetto autonomo). Esiste poi una categoria differente di film, il cui sguardo è rivolto alla figura del pittore piuttosto che alla sua opera. Questa categoria, quantomai vasta, si estende dai film a carattere pseudo-biografico (per limitarci soltanto a un titolo tra i più recenti, *Caravaggio* di Derek Jarman, 1986) a quelli che, al di là della veridicità della figura del pittore, hanno come oggetto l'atto stesso del dipingere (sempre per restare ai nostri giorni, possiamo citare *La belle noiseuse. Divertimento* di Jacques Rivette, del 1991). In quest'ultima categoria dovrebbe rientrare, a rigore, anche il film *Andrej Rublëv*, opera seconda girata nel 1966 a 32 anni da Andrej Tarkovskij, nella quale il regista narra con algida passione l'itinerario artistico e spirituale del più celebre pittore di icone del Medioevo russo. L'operazione compiuta da Tarkovskij nei confronti della pittura di Rublëv, parte dal presupposto che il complesso insieme simbolico dell'arte delle icone sacre, come la maggior parte della pittura antica, basava i suoi codici sul sostrato di una realtà sociale che seppure avesse potuto essere ricostruita alla lettera nella sua forma esteriore, non sarebbe più stata recuperabile nel suo spirito originario, e anche nel caso assurdo che lo fosse, e alla lettera, risulterebbe come un insieme di comportamenti per lo più privi di senso agli occhi dell'uomo contemporaneo, e dunque, di fatto, diventerebbe indecifrabile proprio in rapporto all'attività simbolica del pittore, che da tale sostrato traeva la linfa della sua ispirazione. Tarkovskij tenta così, con il suo *Andrej Rublëv*, di restituire intatti gli elementi universali della dimensione umana che agitavano l'ascetico artista russo nel tempo della sua vita: piuttosto che mettere in scena un ordine formale simile a quello deducibile dalle icone, analogamente all'indistinta Grecia arcaica del Pasolini di *Medea* e *Edipo Re*, il cineasta incastona elementi autobiografici, riferimenti alla penosa storia dell'Unione Sovietica contemporanea e al proprio personale calvario di artista attratto dai temi spirituali, rivivificando con diversi a-

cronismi e ana-cronismi una materia dai codici fittamente criptici come quella delle astratte icone del cristianesimo ortodosso del secolo.

In *Andrej Rublëv* si trova già perfettamente compiuto il nucleo di quella tensione spirituale che attraverserà tutta l'opera del regista, volta ad unire nell'unico flusso del ripercorrimiento della propria interiorità il mistero della vita e quello della creazione, intesa nel duplice senso della creazione artistica e di quella che, attraverso un atto di fede costantemente cercato dal regista e sempre tormentosamente in bilico, potremmo definire "senso religioso della creazione", che fa da sfondo al tema filosofico del senso dell'esistenza umana. Il film, articolato in otto quadri, un prologo e un epilogo, è la narrazione della "passione" spirituale del monaco russo, celebre pittore di icone del 1400, nella sua lotta contro il tempo e contro l'insensatezza di una vita in totale balia del potere politico, in una costante e dubbiosa ricerca del senso e del significato della propria arte. Il tema dell'immagine come "materializzazione dell'infinità del vero", il cruccio del creatore di simboli Rublëv (simboli che racchiudono, come il reale, una quantità sterminata di significati che fanno appello alla capacità soggettiva di interpretare e mettere in relazione a se stessi), è allo stesso tempo, attraverso un procedimento di omologia strutturale, l'oggetto e la forma di questo film lungamente meditato dal regista. Se da un lato, infatti, Tarkovskij ha scelto di non rappresentare l'epoca di Rublëv attraverso i suoi stilemi iconografici e pittorici stilizzanti, rifiutando di convenzionalizzare con la ricostruzione da "quadro in movimento" l'immagine di quel mondo così remoto e inattingibile, dall'altro ha cercato di rendere il respiro dell'epoca calando gli ordini di idee permanenti e universali dell'umanità, che la accomunano alla presente (il discorso sul potere, la fede, il talento artistico) all'interno di un tessuto sociale fortemente instabile, gerarchico e contraddittorio, le cui estremizzazioni riflettono, seppure in maniera smussata da una maggiore "vicinanza alla natura", il modo di mettere a fuoco i problemi nella nostra società. Il tentativo di immaginare "come era ogni cosa allora", discostandosi spesso (come ha fatto ad esempio Pasolini nelle sue opere sulla Grecia arcaica) dalla convenzione, va

di pari passo con quello di rendere la forza delle immagini del pittore attraverso la messa in scena del ritaglio di vita da cui essi venivano espunti ed essenzializzati. Spesso, poi, il senso della composizione geometrica che struttura la pittura iconica è trasfuso nelle inquadrature, e si riflette nei continui “ritagli” di porte e finestre (tracce di civiltà) che incorniciano una natura ancora non del tutto domata: è questo che consente al regista di rinunciare alla rappresentazione dello spazio pittorico citazionistico per esprimere, con un uso stupefacente del bianco e nero, tutta la purezza dell’assenza di mediazioni di quel mondo lontano. Da questo si evince che l’opera del pittore, attraverso cui la macchina di Tarkovskij spazia nell’epilogo a colori come a voler penetrare le pieghe del colore, l’essenzialità quasi informale del tratto, restando per tutto il film solo come un tendere verso dell’artista, e non essendo rappresentata se non quando viene distrutta (come nella chiesa del Giudizio Universale), è lo spunto per parlare dell’atto del creare, che è il vero punto di congiunzione tra il divino e l’umano. Il percorso di Andrej, nel suo confronto con la fama, con il tempo, e con tutti gli ambigui meccanismi di creazione di un senso artistico, riflette infatti un percorso decontestualizzato cronologicamente, in cui si incuneano, allo stesso modo che l’opera di Rublëv trasfusa nel clima del film, tutte le domande universali sul percorso dell’artista figurativo, di quel creare immagini che ambiscono alla perfezione in se stesse e all’unicità che accomuna la poesia alla pittura e al cinema. *Andrej Rublëv* si snoda dunque come una parabola sul problema dell’arte.

La questione della fama, del corpo a corpo dell’artista con quell’immortalità blasfema che è l’imperituro riconoscimento della propria opera al di là della propria vita terrena a cui tende, trova la sua akmè drammatica nella vicenda dell’affresco del “Giudizio Universale” commissionato al pittore dalla Chiesa: nel dialogo con il suo maestro Teofane, Andrej affronta dunque il tema del vero destinatario dell’opera, di quale sia lo scopo e il limite della sua forza comunicativa. A quale sguardo è rivolta l’opera, a quello dell’uomo, come sostiene Andrej, che rifiuta di dipingere cose terrificanti per non turbarlo, o a quello di Dio, come sostiene Teofane?

Nell'atteggiamento di Teofane si riflette la laicità che ambisce all'eternità tramite la possanza dell'opera, la sua diffusione e la sua quantità, facendo dell'opera un mero strumento per l'espressione di sé, laddove Andrej attribuisce all'opera una valenza a se stante, come se fosse una nuova creazione: non rappresentazione, ma creazione, e in quanto tale, capace di rimettere in discussione i criteri della creazione stessa, entrando in conflitto diretto con la capacità demiurgica di Dio. Si tratta dunque di un conflitto più profondo, quello tra l'opera come strumento di un contenuto universale e l'opera come espressione che è già di per sé contenuto, messaggio che trasmette l'esperienza dolorosa e gioiosa al tempo stesso della vita.

Il meccanismo crudele e inevitabile della fama, che contamina e annacqua il percorso della creatività artistica, è analizzato attraverso la vicenda dell'invidioso monaco Kyrill: nell'ambiente dei pittori, le parole e i buoni propositi non possono nulla di fronte agli effetti incontrollabili del diffondersi dell'opera. Il distacco dell'opera dal suo autore e l'affrontare il giudizio degli uomini, stabiliscono da sé, astrattamente da ogni altro criterio di pertinenza o di giustizia, il valore dell'opera. Pian piano, Andrej comincia ad essere attanagliato dall'idea della semplicità e dell'essenzialità, che fanno tutt'uno con quella capacità di "domare il tempo" che il suo maestro Teofane, in quanto vecchio, non ha più. Il saper far decantare lentamente l'idea, l'utopia del momento giusto e della visione chiara in partenza perseguita da Andrej sono alla base di un'arte che non cessa mai di interrogarsi, senza il falso appiglio della sicurezza, senza idolatrie della propria capacità tecnica (e si pensi al predominio della funzione simbolica e dunque mentale su quella realistica tecnico-descrittiva in quel tempo, per avere un'idea della secondarietà della tecnica in senso stretto rispetto al saperne servire con ispirazione e consapevolezza di intenti, che è la vera *techné*, la vera capacità dell'artista). In questo senso, assume un'enorme importanza la costante indecisione, l'insicurezza di Andrej, soprattutto di fronte al Giudizio Universale, la sua prima grande opera. Quella di Andrej, come recita il titolo del 3° capitolo, è una "Passione". L'utopia di Andrej è quella della fede e della speranza nell'uomo, che il laico Teofane mortifica dicendo che la fama presso gli

uomini è effimera, e che gli uomini non arrivano mai a comprendere un'opera, perché sono tutti, in diversi gradi, perfettamente ignoranti. Tra la lentezza di Andrej e la nervosa velocità del vecchio Teofane il Greco si gioca tutto lo spettro delle possibilità dell'arte, racchiusa tra l'immediatezza del tocco dell'esperienza e l'infinito itinerario di mediazione, la passione della ricerca nella somma ambizione che è l'aspirazione alla semplicità e alla essenzialità, prodromi dell'unicità.

Nell'episodio dal titolo "Il Giudizio Universale", dunque, la passione di Andrej ha il suo compimento nel confronto diretto con l'uomo, con il potere, la sua arroganza e il suo dominio cieco, che tolgono il senso all'opera e la rendono muta, incapace di parlare tanto le lingue degli angeli che quella degli uomini, secondo la lettera di San Paolo ai Corinti citata dallo stesso Andrej. Il tempo dell'ispirazione visto come conflitto con il tempo, con quel tempo che, come ammonisce Teofane, passa e cancella tutto, si associa con quel tempo che separa l'opera dal suo compimento, che ne sancisce il distacco definitivo dall'artista, diventando un oggetto autonomo e non più dominabile dalla paternità. Andrej esita, perché vorrebbe chiarezza. Chiarezza significa sentire la non gratuità dell'opera, il suo avere un senso al di là del tempo in cui viene compiuta, toccando note necessarie, già classiche, toccando i fondamenti del sentire umano. La sequenza della crisi dell'artista, gli schizzi di colore gettati sul muro nella piena disperazione per la brutalità umana, lo stillicidio della guerra, la volgarità della morte, che sembrano anacronisticamente un gesto di protesta da action-painting, esprimono la volontà di Andrej di smettere definitivamente il suo dialogo con il mondo attraverso le immagini: la rabbia si fa preludio alla coltre del silenzio. Il silenzio sopravviene come estrema risposta al divoramento del senso del sacro e dell'arte da parte del potere che non ha scrupoli. La sua opera sarà incendiata dalla violenza cieca dei tartari, l'arte diventa un puro status-symbol dell'opulenza signorile, un astratto valore di scambio, e oggetto di mercanteggiamento, e dunque di guerra e di accaparramento. Il rapporto tra potere ed arte si capovolge, il potere non sente più alcuna bellezza nell'arte, ma ne considera unicamente il valore di prestigio: e questo valore, che si misura con il metro ambiguo

della fama, che è del tutto indifferente all'effettiva compiutezza estetica e alla genialità dell'opera, è la morte, se non dell'arte stessa, almeno del suo connubio con la divinità: l'obiettività della creazione.

Dopo essere stato costretto ad uccidere un soldato per salvare la ragazza psicotica che porta sempre con sé, Andrej trova il coraggio per sublimare in un gesto radicale la sua rabbia inquieta, e fa voto di osservare il silenzio. Questo è il momento che fotografa la maturazione, inevitabilmente amara, dell'artista: la considerazione dell'essere costretti al limite dell'umanità, del non potersi astrarre, con la propria arte, dalla bruttezza del mondo. In questo modo Andrej finisce per dare ragione, tardivamente e suo malgrado, a Teofane il Greco, nel suo atteggiamento radicalmente pessimista. L'umanità, agli occhi dell'artista, non ha più niente di umano, e merita quel timor panico che l'artista rifiutava di inscrivere nelle sue opere per non turbarla. Andrej "non ha più niente da dire", dal momento in cui gli uomini di potere distruggono l'opera dell'artista, e quanto più essa è ascetica e spirituale, tanto più è ridotta a oggetto di possesso. L'artista che comprende l'uomo, come Rimbaud, è condotto al silenzio, al ritorno alla vita e al voltare le spalle al proprio aspetto superumano: in altri termini, a smettere la sua competizione con Dio. Emblematica, per comprendere questo percorso, è anche quella figura alter-ego del silenzio di Andrej che è la folle muta, colei che resta sconvolta dalla violenza del gesto cieco di rabbia di Andrej sul muro bianco della cattedrale. Essa si fa simbolo incarnato di una aurorale comunicazione muta, che è quella che sostanzia la forza delle immagini, ma che al tempo stesso dimostra una totale sfiducia nei confronti della comunicazione verbale. I folli sono, nella tradizione, sacri al signore. La sacra follia della muta è del tutto simile a quella di Andrej, al suo eroico furore d'artista in cui si intrecciano silenzio, peccato, creatività, espressione e negazione dell'espressione.

Andrej, nell'episodio della festa pagana, dimostra la sua irrefrenabile curiosità, che è lo stimolo principale da cui parte la volontà artistica e l'attrazione per le immagini.

“Il senso della verità religiosa è racchiuso nella speranza” sostiene Tarkovskij in scolpire il tempo. E in effetti è proprio attraverso l’osservazione della speranzosa sfida al destino intentata dal giovane Boriska, che si improvvisa fonditore di campane dicendo di conoscerne il “segreto”, che Andrej, deluso e sconfitto dal male che contamina il mondo, recupera inaspettatamente il senso della propria arte. Nell’incoscienza infantile che porta Boriska a compiere la sua sfida, si riflette il senso dell’arte come velleità, come disperato tentativo di essere all’altezza del confronto con l’ignoto, nel tentativo di creare il segreto della propria unicità e necessità. La parabola di Boriska è quella dell’artista terreno, non divino, che deve farsi dare dal potere con l’inganno e con la promessa i mezzi per esprimere la sua arte. Quella di Boriska sembra la descrizione della nascita di un regista, della capacità di convincere e guidare un gruppo di uomini esperti a lavorare per sé sulla fiducia, sulla sedicenza, e sulla postulazione indimostrabile della propria capacità.

Essenzialmente, in *Andrej Rublëv* troviamo tre figure di artisti le cui vicissitudini a poco a poco si intrecciano. La prima è quella di Teofane, spirito maledetto e terreno, che ambisce a distinguere se stesso dagli uomini pur vivendo calato all’interno della loro società: un modello quasi rinascimentale di scissione tra l’uomo terreno e il suo genio sovraumano (Michelangelo o Caravaggio). La seconda è quella di Andrej, il ricercatore, l’uomo che fonde la sua vita all’arte al punto da portarla su di sé come una croce o un’espiazione, ripercorrendo mimeticamente il senso della passione di Cristo che è poi l’oggetto costante del suo sforzo artistico (qui traspare la figura dello stesso regista): a lui fa da complemento necessario la ragazza folle e muta che salva e porta con sé, uno spirito in preda al terrore in cui si coagulano senza più possibilità di soluzione il silenzio, la follia, la saggezza e la sofferenza. La terza è quella di Boriska, incarnazione dell’artista moderno che deve fingere sempre e comunque di essere all’altezza del compito che si pone, poiché della sua arte non è più un parametro il valore d’uso, ma il puro valore di scambio. La campana che deve realizzare sulla scorta della “formula segreta” che millanta essergli stata lasciata dal padre (cosicché anche il tema del passaggio generazionale, in un

solo tocco, è risolto meravigliosamente nella metafora), deve sì suonare, ma deve in primo luogo dare lustro al granduca: il suo valore è già tutto nel prestigio che dovrebbe assicurare al suo acquirente. La capacità maggiore di questo tipo di artista non è più dunque nell'obiettività estetica dell'opera, ma nel saper risolvere il problema di essersi messo in gioco. Lo spostamento del concetto di arte attraverso le generazioni va dunque da Teofane (artigianalità e velocità, da scuola di bottega, con criteri di funzionalità pratica) a Andrej (ascesi, lentezza e dolore che immedesima l'esperienza artistica al sentire della vita) e Boriska (il dover essere, con tempi velocissimi, all'altezza di un compito che ci si prefigge a priori, con criteri di funzionalità di prestigio). Boriska si comporta con la sua squadra di fonditori che non ha mai diretto nello stesso in cui si comporterebbe un regista con la sua troupe su di un set. Tra Andrej e Boriska (tra l'ascesi artistica e il pragmatismo del "regista" che si vende) si crea un'improvvisa solidarietà, in quanto Boriska, il regista, solo davanti al silenzio dell'ascetico e rassegnato Andrej trova la forza di liberarsi, dare sfogo alle sue paure e ammettere la sua debolezza: "non ce la faccio, non ce la faccio". Il segreto che Boriska conosce non è dunque quello della fusione delle campane, ma quello della capacità di passaggio dall'idea all'azione, dal progetto alla messa in pratica, cosa che ne fa l'incarnazione dell'artista contemporaneo, sempre in bilico tra velleità, lestofantismo e colpo di genio. Boriska piangerà lacrime di gioia tra le braccia di Andrej, perché è riuscito, nonostante il padre non gli avesse rivelato il segreto, nella sua impresa, in cui ha messo in gioco, come contropartita, la sua stessa vita. L'arte, di cui non si conosce il segreto e che nonostante tutto raggiunge il suo scopo, corrisponde alla definizione di arte kantiana come ciò che obbedisce solo alle proprie regole interne, che non preesistono all'opera, e che pure esistono e fanno di essa l'opera unica e organica, unica e universale, che deve essere. E' come se attraverso l'opera, l'artista si trovi nella condizione, demiurgica, di attraversare quel fossato che separa l'idea dalla creazione, e dunque sia in grado di superare il flusso delle acque del tempo, assumendo grandezza divina.