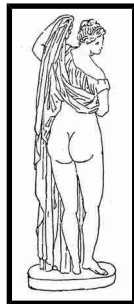


UMBERTO MARIA MILIZIA



Tante cose e maggior fanno i miei grilli.

Sintesi
estratta dalle prefazioni a
BREVE STORIA DELLA LETTURA DELL'OPERA D'ARTE
e
MA L'ESTETICA...



...È UN'ALTRA COSA

DA *“Breve Storia della lettura dell’opera d’Arte”*

Premessa

I linguaggi dell’arte, proprio perché linguaggi, hanno bisogno di un’analisi logica per essere correttamente interpretati ma, di conseguenza, prima si deve trovare quale sia la logica che utilizzano per fondare su di loro una logica da poter utilizzare.

Questa è l’essenza del problema che si intende affrontare.

Ricordiamo che la logica classica filosofica si basò sul linguaggio parlato dai Sofisti nel V secolo a.C., logica che nell’individuo si forma contemporaneamente al formarsi del linguaggio parlato, almeno nelle sue caratteristiche di base.

Ora, per analogia nella lettura delle opere d’arte abbiamo preferito termini come “categoria”, non più usati dalla logica moderna ma in grado di rispondere ancora alla duplice necessità di un’analisi logica e strutturale e di classificare la comunicazione di cui un’opera d’arte è portante, almeno nella misura in cui è anche linguaggio razionale.

La sintesi che segue è, di fatto, un notevole ampliamento dei testi citati, tanto da poter essere considerata un nuovo articolo, un po’ scombinato ma ancora leggibile¹.

... ..

L’arte e le sue categorie

L’arte e la Scienza sono i mezzi principali attraverso i quali la nostra esistenza, che singolarmente possiamo recepire come limitata nello spazio e nel tempo, si può estendere oltre i suoi limiti obiettivi e divenire universale.

Per questo la memoria del passato e la coscienza del futuro sono parte

¹ Si spera.

indispensabile della formazione dell'uomo, comprendendo anche i modi e i tempi in cui questa memoria venga conservata.

La cultura occidentale è indissolubilmente legata al concetto stesso di conservazione e trasmissione nel tempo di se.

La stessa educazione dell'uomo si basa sull'idea di ricevere dal passato ed assimilare quello che ci ha preceduto e ritrasmetterlo al futuro per avere una continuità di vita con il fluire del tempo più ancora che per qualche fine utilitaristico.

La nozione, si ricordi, è solo un problema di memorizzazione che pone le basi per una cultura seria, ma solo le basi.

La mancanza di cultura non è, quindi, un problema di assenza di conoscenza ma il volontario rifiuto di allargare i propri orizzonti mentali o, invertendo i fattori del problema, l'ignoranza è un atteggiamento volontario per egoismo, anzi, monocentrismo mentale.

In questo modo la vita è certamente più facile da affrontare: i problemi sono di meno nel numero e minori nel modo in cui possono incidere sul nostro io perché l'individuo-uomo si integra meglio e senza conflitti nella società riuscendo pure, qualche volta, ad esserne gratificato.

Per questo motivo chi gestisce il potere favorisce l'ignoranza, intesa non solo come mancanza di cognizioni ma soprattutto come indifferenza alla cultura nella sua accezione più vasta. Si vogliono uomini la cui esistenza sia solo materiale e senza uno scopo e senza che questa volontà sia esplicita.

L'inutilità della vita è così totale, se ci si pensa bene.

Questo breve discorso è per spiegare che lo scopo di questo articolo è indirizzare il tentativo di allargare, in qualche modo, gli orizzonti culturali, storici soprattutto, di chi avrà la forza (e il coraggio) di leggerlo un poco, almeno qua e là.

In questa ottica è quasi ovvio che acquistino particolare rilevanza i mezzi attraverso i quali questo passato si trasmetta sino a noi.

Naturalmente l'ambiente stesso che ci circonda, formatosi nei secoli, è il principale legame con il passato mentre le trasformazioni che noi stessi introduciamo, sia singolarmente che collettivamente, sono ciò che ci connette al futuro prossimo e remoto.

Per ambiente non intendiamo solo quello fisico ma anche, e soprattutto, quello sociale nel senso più ampio del termine.

Usi costumi, comportamenti, leggi, abitudini furono, sono, saranno in perpetua mutazione, qualche volta voluta ma più spesso imprevista

Come tutte le manifestazioni del pensiero l'arte in particolare trova la propria giustificazione nella normatività che le si attribuisce² ed è dell'arte e della sua storia in particolare che ci occuperemo cambiando un poco il punto di vista³: non è dall'opera o dall'artista che partiamo per il nostro discorso ma da chi, poi, dovrà ricevere e leggere l'opera stessa, per esaminare con quali criteri possa e debba procedere e, ricordando che questa operazione è un "atto logico",

² In teoria, come forma codificata capace di entrare in comunicazione con un eventuale fruitore o spettatore, quello che l'opera d'arte comunica può essere anche non normativo, non vero e non significativo, cioè non partecipare dell'essenza dell'opera d'arte stessa..

³ Si noti come questo modo di dire sia derivato proprio dall'operare artistico.

chiameremo questi criteri col nome di categorie, come le categorie della conoscenza della filosofia.

Chi non condivide questa scelta terminologica usi pure i termini che vuole, la sostanza non cambierebbe di molto.

Il problema che si intende affrontare è se sia possibile costruire una storia delle arti figurative come storia delle categorie di lettura dell'opera d'arte; questa, di conseguenza, sarebbe solamente un mezzo di trasmissione del pensiero uniformantesi a queste categorie.

Diciamo del pensiero e non della conoscenza perché questa è formata soprattutto di dati e dell'elaborazione che il pensiero fa su di essi. Il pensiero ci si presenta come autonomo ed autogeno, esiste, apparentemente senza bisogno d'altro che di se stesso⁴.

Queste stesse categorie si configurano anche come mezzo di valutazione perché senza lettura non è possibile neppure un giudizio estetico. Scopo finale della ricerca è dimostrare se queste affermazioni siano proponibili.

È bene chiarire che non si intende affrontare il problema di cosa siano il pensiero e l'autocoscienza, prima caratteristica del pensiero, ma ci limita a notare che le più recenti ricerche psicologiche e fisiologiche affermano l'esistenza di un pensiero cosciente e razionale fatto anche di sole immagini o soli suoni, molto vicino alla rappresentazione tradizionale delle arti figurative e della musica.

Sappiamo bene che è difficile, dopo millenni, abbandonare l'idea che la

⁴ Solo apparentemente, non siamo Dio.

conoscenza cosciente di se possa essere generata in forme diverse dalla parola, ma riteniamo che ormai l'emancipazione del linguaggio dell'immagine dal linguaggio della parola sia matura e totale; il che non toglie, ovviamente, che l'uomo completo abbia bisogno di entrambe le due dimensioni, con l'aggiunta di una crescente dimensione del sonoro.

Punti nodali, arbitrariamente istituiti allo scopo di questa costruzione, saranno l'arte di Giotto e l'Impressionismo, momenti in cui si adotta e successivamente si abbandona l'uso della Prospettiva. L'arte contemporanea, in quanto oggetto di critica ed essendo relazionata al passato, deve anch'essa essere considerata "storia".

Torniamo ora al rapporto tra pensiero e comunicazione, tanto per contraddire almeno in parte le affermazioni appena fatte.

Un'opera d'arte di solo pensiero artistico, per assurdo, può anche esistere, ma è tale solo se è comunicabile; ciò che non è comunicabile esula dalla coscienza dell'arte, in quanto la sua esistenza è indifferente al fruitore dell'opera. Per tale ragione la trasmissibilità nel tempo⁵ e nello spazio è un elemento assolutamente indispensabile perché si possa parlare di arte anzi, perché ci si debba solo interessare di arte. Questa stessa trasmissibilità, in quanto va da soggetto cosciente a soggetto cosciente la definiremo come una forma di comunicazione.

Ancora un chiarimento: il contenuto trasmesso, qualunque esso sia, una volta

⁵ Alcuni parlano di trasmissibilità attraverso il tempo, come superamento di questa dimensione e raggiungimento dell'eterno, almeno virtualmente, ma comunque, sempre di una forma di trasmissibilità si tratta.

accettato come tale da colui che abbiamo chiamato fruitore, non è più dell'opera o dell'autore di questa ma del fruitore stesso, della sua coscienza e parte del suo pensiero e del suo Io.⁶ Così si effettua e si realizza il processo proprio dell'opera d'arte: è il fruitore che recepisce, sente, pensa; l'autore dell'opera e il suo committente concepiscono, progettano, operano proprio perché qualcuno recepisca, senta, pensi, compresi se stessi.

La **comunicabilità** è la prima caratteristica dell'opera d'arte che, tanto più è efficace, quanto più viene percepita rapidamente e facilmente.

L'apparente autogenesi ed autonomia del pensiero di questo fruitore è sempre salvaguardata, ma non si può negare che lo sviluppo di questo pensiero autocosciente venga influenzato e modificato.

Anche le scienze fisiche, nei riguardi dei fenomeni, sono del resto orientate a dare valore di fenomeno a ciò che è osservabile e di esperimento al fenomeno razionalmente ripetibile, la cui conoscenza sia divenuta trasmissibile come legge naturale e universale, così anche nell'arte si tende a dare valore universale e normativo all'opera artistica, non tanto perché ripetibile⁷ quanto perché recepibile da tutti nei suoi valori.

Questa caratteristica della comunicabilità ha generato una serie di equivoci relativamente ad una presupposta intuitività della conoscenza artistica senza

⁶ Se io voglio trasmettere una sensazione di dolore, ad esempio, il dolore sarà percepito come tale, anche se solo in potenza e non in atto (per fortuna!) dal soggetto cui l'ho voluta trasmettere: questo perché la sensazione, in quanto tale e per sua natura, è di chi la sente dentro di se e non più di chi l'abbia generata.

⁷ Almeno un tempo, oggi la cosa non è rilevante.

che, in effetti, questa categoria dell'intuizione sia mai stata definita realmente. Si sostituisce alla conoscibilità l'intuibilità dell'oggetto;

L'intuizione partecipa di tutte le caratteristiche della conoscenza (di ciò che è intuito) ma è il processo che porta a questa conoscenza cosciente che rimane apparentemente incontrollato.⁸ L'opera d'arte deve trovare, nel fruitore, una sorta di accoglienza spontanea la cui origine e motivazione è riscontrabile nell'Io interiore di questi e non assume le forme logiche necessarie alla conoscenza del fuori-da-se. Questo perché la coscienza dell'essere di se o autocoscienza non si riordina se non fingendo di essere essa stessa un fenomeno, per cui o non ha bisogno di categorie o usa quelle a lei usuali per la realtà esterna, se questo riordinamento interiore è indotto da fuori queste categorie non ci sono ma, si badi bene, solo apparentemente, altrimenti, se realmente l'opera d'arte non corrispondesse a come si inquadra la realtà se non in poco o nulla, non si riceverebbe poi che poco o nulla di quanto l'artista voleva comunicare.

L'equivoco nasce dalla confusione tra categorie della conoscenza,⁹ e processi logici che portano alla conoscenza, ai quali l'esistenza di categorie (interne o esterne al soggetto conoscente che siano) è di ausilio indispensabile ma non

⁸ Il termine *comunicatività* indica la capacità attiva di trasmettere un contenuto, mentre il termine, quasi simile, *comunicabilità* indica la capacità passiva di essere comunicati. Distingueremo anche *l'intuitività* dall'*intuibilità*: è intuitivo ciò che può suscitare intuizione, è intuibile ciò che può essere intuito.

⁹ Sia che siano intese nell'accezione kantiana che in quella aristotelica del termine.

costituisce la conoscenza¹⁰. In questo caso noi siamo interessati più alle prime che ai secondi ma è bene chiarire che non si intende assolutamente negare valore all'intuizione¹¹ nei processi della conoscenza artistica, tenendo anche conto che questa è spesso cercata di proposito dallo stesso artista per superare quelle barriere che la cultura (o la mancanza di questa) e le convenzioni porrebbero tra la sua opera ed il fruitore.

Nell'opera d'arte il problema, è complicato dal fatto che queste categorie possono anche essere proprie dell'opera in se, specifiche e relative ad essa, torneremo tra poco sull'argomento. Prima del XIX secolo dovevano essere possedute sia dall'artista che dal fruitore ed avevano un valore assoluto non potendo essere portate dall'opera stessa e non solo per quanto riguarda le arti visive, dove la categoria principale della conoscenza (o della lettura se si preferisce) è la prospettiva, ma per tutte le forme di espressione creativa trasmissibili; anzi allarghiamoci, per tutte le forme di comunicazione in genere.

Nell'opera d'arte, però, la *Forma* costituisce un *unicum* inscindibile con i propri contenuti¹² per poter essere riconosciuta come tale e acquista, perciò, un valore assoluto e preminente. Si tratta di un modo di conoscenza superiore a

¹⁰ Si tratta dell'antica proposizione cui diede origine la logica aristotelica, cioè se la Filosofia non si risolvesse tutta, in fondo, nella Logica o, se si preferisce, nel modo in cui procedere piuttosto che nei risultati raggiunti.

¹¹ Che rinunciamo (vigliaccamente) a definire lasciando che il lettore intuisca da se cosa possa essere.

¹² A parte si dovrà cercare di definirli, in linea di massima corrispondono a concetti che variano nella storia.

tutti gli altri che hanno origine dalla possibilità di acquisire fenomeni esterni, cioè a tutti quelli che hanno origine dai sensi, perché investe, in qualche modo, direttamente la coscienza.

La forma esteriore, anche fisica, nelle arti figurative diviene mezzo primario di trasmissione del pensiero perché forma del pensiero stesso in quanto espressione esterna di questo. E se il fruitore non ha le stesse categorie logiche dell'artista, queste devono potergli essere trasmesse dall'opera.

In quest'ottica il gusto e le mode del momento che ne conseguono non contano e dovrebbero essere rifiutate come categorie di giudizio anche se non ignorate: l'Arte **deve** essere significativa.

Ecco l'essenza del problema: come può avere un valore se non assoluto ed universale almeno normativo ed universalmente accettato qualcosa che è relativa ad un fenomeno contingente? Nella fattispecie un'opera d'arte che non risponda più a dei canoni indiscutibili?¹³

La risposta sembra facile, il pensiero cosciente che effettua l'operazione razionale di leggere ed interpretare l'opera d'arte ha una conoscenza di se unica ed assoluta, indipendente, anche se affine, al pensiero espresso da altri individui.¹⁴

Per chi si ponga il problema della possibilità di un'arte informale, cioè non rappresentativa, una soluzione possibile è proprio in questa direzione: l'opera

¹³ L'indiscutibile non esiste, lo dimostra il fatto stesso che si possa parlare di qualunque cosa.

¹⁴ La scuola ispano-araba di Avicenna ed Averroè sosteneva l'esistenza di un intelletto agente comune a tutta la specie umana, ma sin dal medioevo ci si accorse che ogni individuo pensante "sente" interiormente solo se stesso.

d'arte contemporanea porta in se le categorie della propria conoscenza che, in quanto esclusive, sono a tutti gli effetti, nel momento della fruizione e della lettura, le categorie dell'arte, anche se valide solo per un caso specifico. Non bisogna confondere queste categorie con gli eventuali altri contenuti che l'opera d'arte deve comunicare e che possono essere di natura e genere del tutto diversi.¹⁵

Le tradizionali categorie della conoscenza non contano per leggere o capire un'opera d'arte, ed è per questo che parliamo di **categorie di lettura dell'opera d'arte**, andando a cercarle anche in epoche nelle quali, obiettivamente, nessuno le avrebbe citate;¹⁶ e tuttora quando si parla di categorie si tende sempre a parlare di categorie logiche della conoscenza e di categorie morali o del giudizio, non di "categorie di lettura".

Ma se l'opera "non vuole" raccontare o spiegare, non si può neppure parlare di logica, ma solo, eventualmente, di struttura. Lo studio della struttura di una forma comunicativa chiarisce meglio i significati ed i contenuti del discorso aiutando la lettura ma questo studio strutturale non è, e non può essere, un'analisi logica perché coincide con il contenuto (o messaggio) che doveva

¹⁵ Si pensi, per fare un esempio, a *Guernica* di Picasso, il cui messaggio socio-politico contro la guerra è evidente ma che nega sia le categorie del tempo e dello spazio kantiane sia la concatenazione logico-connettiva aristotelica delle immagini proposte ma proprio in queste negazioni trova la propria universalità dato che è un'opera costruita al di fuori di ogni schema preconstituito e limitante, valida in ogni tempo..

¹⁶ E neppure oggi se ne parla perché nessuno studia più veramente la filosofia e la logica classica in particolare.

essere comunicato e che deve essere letto (ricevuto, recepito, capito, assimilato ecc.).

Ci sembra, ora, più chiara la necessità espressa di parlare di categorie di lettura dell'opera d'arte piuttosto che di categorie della conoscenza, che sarebbero necessariamente riferite a quello che l'opera d'arte dovrebbe rappresentare e non alla rappresentazione in se.

Inoltre se un'opera d'arte non può essere letta non può essere giudicata, ecco perché si parla di categorie di lettura prima (logicamente) che di categorie del giudizio.

Ripetiamo: se il termine "categorie" non piace può essere benissimo sostituito con un altro od una perifrasi adatta come, ad es., criterio di interpretazione o qualcosa del genere, la cosa non ha importanza.

... ..

Prima di proseguire precisiamo subito che il termine "schema" implica il concetto di "struttura", il termine "criterio" il concetto di "giudizio", il termine "lettura" il concetto di "linguaggio", il termine "contenuto" il concetto di "significato" e viceversa; il tutto riferito, in questo nostro discorso, alle arti figurative.

Come abbiamo affermato, dovremmo sforzarci di vedere l'uomo e noi stessi in un *continuum* temporale che precede e segue ai limiti segnati dalla nascita e della morte, sia come individui che come appartenenti al consesso socio-culturale in cui ci troviamo a vivere. Perché questa coscienza si attualizzi dobbiamo oltrepassare questi limiti, il primo con un'adeguata conoscenza del

passato che ci precede, più che profonda interiorizzata, il secondo agendo in funzione delle generazioni che ci seguiranno

La conoscenza del passato si consegue inconsapevolmente per effetto dell'ambiente che ci circonda e ci condiziona e consapevolmente penetrandone la storia e le cause che ne abbiano determinato lo svolgimento per mezzo dello studio inteso come applicazione delle capacità logiche, analitiche e deduttive, proprie della nostra specie, ai dati che costituiscono il complesso delle nostre conoscenze.

Questi dati ci vengono forniti, per la maggior parte, già preparati e selezionati dai nostri antenati che hanno anche approntato i mezzi necessari alla loro acquisizione, per prima cosa il linguaggio parlato, forma di comunicazione assolutamente essenziale, e poi i linguaggi gestuali, figurativi e sonori. Le stesse nostre capacità logiche hanno la struttura di questi linguaggi.

Questi stessi linguaggi hanno generato, col tempo e molti millenni dopo la lingua parlata, la capacità di scrivere, cioè di trasmettere su di un mezzo fisico che ovviasse ai limiti della memoria individuale, idee e fatti che si ritenessero importanti.

La trasmissione di dati e valori tramite le immagini, l'arte figurativa si sarebbe tentati di dire, è invece molto anteriore alla scrittura che, in fondo, da questa deriva.

Leggere questi scritti è alla base della conoscenza attuale e ragionare su di essi è indispensabile per poter sviluppare le proprie capacità logiche, cosa che si fa, da circa 9000 anni, andando a scuola, anzi, la lettura stessa è eminentemente

un atto logico.

Quanto al superamento del secondo limite esistenziale dell'individuo, la morte, dovrebbero pensare i posteri a trasportarci al di là, purché si prepari questa operazione in qualche modo mentre siamo in vita.

Ecco la necessità, da noi esaminata solo nell'ambito dell'arte figurativa, di determinare quale sia la sintassi del linguaggio ed a quali categorie utili alla logica ci si debba riferire.

Tutto questo discorso non contraddice ma, anzi, rivaluta tutte le scienze matematiche, anche quella che nel XX secolo si chiamò logica, sia perché il pensiero matematico è la massima forma di ordinamento logico cui sia arrivato l'uomo sia perché si sviluppa con una libertà sconosciuta prima, lavorando su principi di analogia piuttosto che di identità.¹⁷

... ..

Una Proposta

Facciamo ora una proposta di "critica artistica" premettendo che ha un valore soprattutto pratico per orientarsi meglio nella materia.

Esaminando il rapporto tra artista e Natura,¹⁸ si possono distinguere due grandi periodi:

– nel primo l'arte è essenzialmente mimesi, quindi espressione della natura,

¹⁷ Anche se continua sempre ad utilizzare l'antica logica aristotelica nella forma, specie nelle fasi di sviluppo dei sistemi.

¹⁸ Per Natura si intende tutto ciò che l'artista può osservare, compreso l'uomo e i suoi sentimenti. "Natura" è scritto qui con l'iniziale maiuscola perché considerato nome proprio di un oggetto d'osservazione e per rispetto della tradizione degli antichi che lo personificavano.

sia pure nei modi esclusivi, liberi e personali dell'artista;

– nel secondo essa è per lo più espressione dell'io interiore dell'artista, anche se questo viene assunto a riferimento universale ed espresso nella forma di rapporto con la natura.

Convenzionalmente questa rivoluzione, dall'esterno naturale all'interno dell'io, viene fissata con la nascita dell'Impressionismo, ma inizia alla fine del Settecento con la polemica tra Neoclassicismo e Romanticismo, in arte e in letteratura, e con le teorie di Kant in filosofia.

Se si considera l'opera d'arte come mezzo di comunicazione, oltre che come pura espressione estetica,¹⁹ si possono distinguere tre periodi, l'ultimo dei quali coincide con il secondo dei due sopracitati.

– **Nel primo periodo**, sino al XIV secolo, le categorie logiche di lettura di un'opera d'arte sono quelle dei contenuti che l'opera doveva trasmettere, la trasmissione è in buona parte diretta e spesso non si richieda neppure una particolare educazione o cultura per la comprensione dell'opera.

– **Nel secondo periodo** queste categorie sono relative all'opera in se e possedute a priori sia dall'artista che dal fruitore, che nell'opera, rispettivamente, le inserivano e le ritrovavano; la comunicazione che l'opera d'arte effettua come *medium*²⁰ tra artista e fruitore deve corrispondere a

¹⁹ Per il momento rinunciamo alla definizione di questo termine che andrebbe cercata nel rapporto tra operare artistico e pensiero cosciente.

²⁰ I *media* della comunicazione sono prima di tutto concettuali, operatori di mediazione, e non solo mezzi tecnici come molti credono, quali stampa, cinema, radio, televisione e anche pittura, scultura, architettura, incisioni ecc. ma non, ad esempio, il telegrafo.

caratteristiche predeterminate, tra le quali, prima in ordine di importanza, la prospettiva. Perciò, per poter capire l'opera d'arte, sia l'artista che il fruitore devono essere in possesso della conoscenza delle regole di queste speciali caratteristiche o categorie della comunicazione visiva e non hanno bisogno di intermediari. La caratteristica principale dell'opera d'arte è, perciò, quella di **rappresentare** per rispondere a determinati scopi, di qualunque natura siano, sociali. Nulla di strano se l'artista lavori ancora soprattutto su committenza, perché rappresentare qualcosa è un'esigenza di tutti o, meglio, di chiunque abbia cultura sufficiente ad averne coscienza ed a sentirne l'esigenza.

– **Nel terzo periodo**, dalla metà del XIX secolo, il fruitore ricava o riceve, secondo i casi e secondo quanta iniziativa gli conceda l'autore,²¹ le categorie di lettura dell'opera dalla stessa opera e, se non ci riesce, ricorre ad un elemento attivo esterno ed intermedio, il critico, la cui funzione cominciava a rendersi necessaria già a partire dal XVIII secolo. L'opera d'arte non rappresenta più obbligatoriamente (può comunque continuare a farlo) ma **esprime** e, quasi sempre, esprime qualcosa di inerente l'artista stesso o che dipenda dalla sua personalità.

Questa seconda divisione corrisponde a quella costruzione di una storia dell'arte come storia delle categorie estetiche che avevamo ipotizzato:

Fondendo i criteri di storicizzazione dell'Arte come rapporto con la Natura, in cui l'Arte ha una funzione rappresentativa, con quelli che vedono l'Arte come mezzo di comunicazione si può tentare di raggiungere una visione il più

²¹ In sostanza quanto lo lasci libero di pensare.

limpida possibile.

A questo punto ci sembra utile chiarire che **tutto questo non ha nulla a che vedere con il reale svolgersi della storia dell'arte** che è un *continuum* senza fratture reali.

Dapprima occorre evidenziare quella ricerca di verità che, coincidendo con l'opera d'arte, ne determina la comprensione; poi esaminare con una seconda ricerca che porterà l'uomo moderno a trovare una struttura dell'arte ed a determinare la reciproca posizione di artista e fruitore nei confronti di questa; infine determinare in cosa si siano concretizzate, negli ultimi due secoli, queste ricerche.



Da *“Ma l’Estetica... è un’Altra Cosa”*

... ..

Tra Storia dell’Arte ed Estetica.

Abbiamo ipotizzato, in questi anni di studi, una storia dell’arte partendo dall’ipotesi che le categorie di lettura dell’opera d’arte siano trasmesse, a partire dalla metà dell’Ottocento, dall’opera d’arte stessa piuttosto che essere già in possesso del fruitore e dell’artista. Questi, una volta “creata” l’opera e con essa le sue categorie di lettura, in un certo modo, se ne distacca, continuando ad esprimere la propria libertà creativa sia prima che dopo l’opera. Per inciso ciò rappresenta una notevole estensione quantitativa (non qualitativa) del concetto di creazione. Il fenomeno del distacco è abbastanza chiaro nelle *Performances*, nelle quali contemporaneamente terminano uno spettacolo ed un’installazione.

Certamente non è sfuggito che il termine “categoria” è proprio della Filosofia ed in particolare della Logica. Elevare i criteri di lettura di un’opera d’arte a categorie filosofiche porta con sé, naturalmente, tutta una serie di implicazioni di cui siamo ben coscienti.

Il problema è che, nel corso del Novecento, il linguaggio si è, di fatto, parzialmente sostituito alla realtà e con essa divide la coscienza dell’individuo e della collettività, o dell’uomo se il termine piace di più. Il tipo di realtà che ne deriva non è reale in senso stretto ma virtuale, proseguendo un processo iniziato da tempo immemore, probabilmente da quando l’umanità si è resa conto della possibilità del diverso e dell’alternativo all’esistente. Per venire a tempi più recenti un momento cruciale in questo processo si ebbe nel XVII secolo con il Barocco.²²

Un ulteriore fatto di cui si deve tener conto è il prevalere della comunicazione visiva su quella scritta e, in generale, dell’immagine sulla parola;²³ di conseguenza il linguaggio dell’umanità è anzitutto costituito da immagini e dalla trasmissione di queste. Precedentemente il problema delle categorie della conoscenza riguardava la conoscenza della realtà, essenzialmente intesa come sensazione prima e come fenomeno poi. Lo spostamento di queste categorie dall’esterno all’interno della coscienza, effettuato da Kant, non muta il fatto che esse dovessero servire ad una

²² In realtà si tratta solo di una sensazione generazionale indotta dall’invadenza dei mezzi tecnici di comunicazione.

²³ Vale anche in questo caso quanto rilevato nella nota precedente.

conoscenza che avesse i caratteri apparenti dell'obiettività.

I filosofi hanno sempre avuto dubbi sulla validità della conoscenza e delle sensazioni in un primo momento, ma hanno poi sempre agito e ragionato come se questa conoscenza fosse assoluta e senza avere mai incertezze sulla validità del proprio sistema logico. Se poi esse andassero cercate fuori o dentro l'oggetto da conoscere (il problema degli universali) ad un certo punto non interessò più nessuno, come non interessò il problema di un metodo (induttivo o deduttivo) con il quale utilizzare una logica, quella aristotelica, che si esprimeva essenzialmente attraverso il sistema di relazioni del sillogismo. Anche Kant, per sviluppare le sue "critiche" utilizzò di fatto la logica aristotelica.

Facciamo subito una precisazione, a questa logica corrisponde un linguaggio, anzi, un modo di analizzare il linguaggio. L'analisi logica che si studia a scuola è un'analisi fatta dividendo i predicati del soggetto o dell'oggetto secondo i gruppi generati dalle categorie aristoteliche, come i complementi di tempo, di luogo, di materia, d'agente ecc. Queste categorie non sono state fondamentalmente modificate da Kant, a parte la prevalenza data allo spazio ed al tempo, luoghi logici apparentemente interiori in cui collocare tutte le altre; queste categorie sono delle convenzioni e, se vogliamo approfondire la cosa, si potrebbe forse scoprire che ognuno ha le sue personali e dà il peso che vuole a quelle che vuole, secondo le proprie capacità percettive. Rimane da chiedersi se, oggi come oggi, tutto ciò abbia un senso.

La proposta di questo articolo è di sostituire, in un primo momento almeno in campo artistico, le categorie della conoscenza, sia aristoteliche che kantiane con categorie della comunicazione, se non altro sarebbero facilmente personalizzabili! Le categorie della conoscenza tradizionali, che siano interiori od esteriori alla coscienza sono relative ad una conoscenza assoluta; delle categorie della comunicazione riguarderebbero rapporti tra soggetti comunicanti, non più corrispondenti ad una realtà assoluta.

Una parola per gli amanti dei numeri: facilmente chi vuole ridurre la realtà a quantità matematiche sembra che non tenga conto dei predicati di qualità ma in realtà sostituisce, spesso senza accorgersene, i rapporti della logica classica basati sul principio di identità²⁴ con dei rapporti di analogia, cioè un tipo di rapporti tipico dell'Arte.

Tra Estetica e Logica.

Bisogna distinguere la ricerca del vero da quella della conoscenza: conoscere

²⁴ E dei complementari principi di non contraddizione e del terzo escluso.

qualcosa non significa necessariamente che ciò che si è conosciuto sia vero, potrebbe essere se non falso almeno virtuale, ed il solo virtuale non è falso, è irreal; vivibile o pensabile come vero, se si vuole, nella propria coscienza.

La Logica non studia solo le operazioni del pensiero che ordinano, provano, cercano il vero; questa è una posizione intellettuale medioevale e tomistica, influenzata da posizioni di origine religiosa o morale; la logica è la serie di operazioni che non necessariamente vogliono conoscere la realtà ma che comunque ordinano ciò che vale come conoscenza rendendola coscientemente tale. Pertanto la logica necessita non solo di verità da indagare ma di realtà da comunicare o comunicate: e anche se la realtà fosse virtuale è sempre reale, in senso proprio, il mezzo fisico di comunicazione. Ciò che costituisce la relazione tra due soggetti comunicanti, la comunicazione, è portato da un mezzo, sia fisico che logico nel pensiero dei due soggetti.²⁵

Tradizionalmente la logica è divisa in due parti, la prima si occupa delle forme elementari del pensiero: *concetto*, *giudizio* e *sillogismo*, alle quali nel linguaggio parlato e scritto corrispondono la parola, la proposizione ed il ragionamento; la seconda parte, studiando le forme metodiche del pensiero, si occupa di trovare un *metodo sistematico* per ordinare le conoscenze ed un *metodo inventivo*²⁶ per aumentarle.

Nel campo delle arti visive le cose, ovviamente, cambiano, ma possiamo dire che la critica strutturalista è quella che meglio si avvicina alla prima parte della logica tradizionale, mentre noi ci siamo spesso occupati di indicare un *metodo sistematico* per l'acquisizione delle immagini che ci ha fatto indicare la necessità di pensare a delle vere proprie categorie di lettura dell'opera d'arte.

È il metodo inventivo che risulta, a nostro avviso, del tutto modificato e non solo nella conoscenza di immagini e per mezzo di immagini ma, in genere ed in senso lato, per tutte le forme di conoscenza. La verità si conosce prima di tutto (sia logicamente che temporalmente) per trasmissione di dati, assieme ad un complesso di strutture logiche, quali un linguaggio e relative grammatica e sintassi, per poterla acquisire, ordinare, criticare, modificare, scoprire, trovare. Una verità modificata, trovata o scoperta è poi una verità da ritrasmettere.

Come abbiamo già osservato la *Logistica*²⁷ che tanto successo ebbe nel secolo scorso, ha in comune molte cose con la conoscenza artistica, contrariamente a

²⁵ Ed è ciò che può avere una sua logica propria che una logica già in possesso dei soggetti comunicanti.

²⁶ Dal latino *invenio*, trovare.

²⁷ Che non ha niente a che fare con la *logistica* dei militari.

quanto credono gli artisti, anzitutto la libertà nel modulare il pensiero ed il procedere spesso per analogie piuttosto che per identità; ad esempio ricordiamo solo le rigide norme matematiche delle costruzioni prospettiche che, tuttavia, non hanno mai limitato la creatività degli architetti.

Ognuno di noi, come particella cosciente, è passato attraverso tutte queste fasi in successione. I linguaggi possibili, inoltre, possono utilizzare e utilizzano una gran varietà di mezzi fisici per poter impegnare tutti i nostri sensi e tutte le nostre facoltà intellettuali. Esistono, così, regole per acquisire i dati forniti, altrettante per ordinarli ed altrettante ancora per modificarli.

Le sensazioni pure sono un accumulo di dati informi anche quando sono acquisite coscientemente o perfino intenzionalmente, solo il loro riordino logico le può portare al livello della conoscenza. Poiché questa si modella sui mezzi fisici di trasmissione e si ordina in funzione di questi, anche quando comunichiamo rimaniamo, contemporaneamente, anche nella fase d'acquisizione di sensazioni; per esempio pensiamo spesso parlando a noi stessi e ricordiamo per immagini.

Partendo dalla considerazione che la conoscenza si accresca anche (ma non necessariamente) per trasmissione di dati già conosciuti ed ordinati da altri osserviamo che, sempre più spesso, il metodo per ordinare questa conoscenza varia ed è fatto variare coscientemente nel corso del processo di comunicazione e queste variazioni sono portate e suggerite dal mezzo stesso, anche fisicamente inteso,²⁸ di trasmissione dei dati, che rispetto a questo mezzo sono il suo contenuto.

Una parola va detta a proposito della filosofia contemporanea dove ci sembra che, fra tanti, solamente Carnap si ponga il problema di superare il solipsismo che la conoscenza filosofica sembra richiedere nell'affrontare il problema della realtà come realtà concreta degli altri. Di Husserl, al quale certamente qualche lettore sta pensando, parleremo in seguito.

Ancora negli anni Sessanta si riteneva interessante uno studio del mondo storico, sociologico ed estetico in relazione a quello della comunicazione. Il fatto è che per l'individuo, nel suo essere concreto, solo quest'ultimo è effettuale, mentre ogni altra forma è puro esercizio di pensiero.

Potremmo spesso anche concordare con quello che i filosofi dicono, in particolare quelli appartenenti alla grande (e confusa) famiglia dell'Empirismo Logico, specialmente quando si fonde col Pragmatismo americano; ci riferiamo

²⁸Si scusino le ripetizioni.

in particolare a Morris ed alla sua fondazione della Teoria dei Segni. Forse non è possibile includere del tutto lo studio della scienza²⁹ in quello del suo linguaggio come in tempi antichi non è stato possibile ridurre la Filosofia alla Logica. Ciò non è possibile perché una simile identificazione non indica quale sarebbe la scienza in questione o, in soldoni, cosa si conosca, ma è senz'altro vicino al vero che il linguaggio è anche il rapporto che esso stesso ha con gli oggetti della comunicazione (designati) e le persone che lo usano (i soggetti comunicanti cui ci riferiamo).

Sintattica, Semantica, Pragmatica si interessano della struttura del linguaggio, dei suoi rapporti con i segni e di quelli con le persone, che sono poi gli stessi utilizzatori del linguaggio; manca ancora un metodo, o meglio un interesse, che determini come il linguaggio si formi e come venga acquisito da chi lo utilizza e, soprattutto, cosa, di questo linguaggio, rimanga in comune tra le persone che lo utilizzano.

È inutile parlare di relazioni logiche, che non riguardano né la sostanza né la qualità, e farle coincidere con la matematica spesso intesa solo come quantità, come fa Russell, semplicemente perché non si può comunicare alcunchè a nessuno se questi non ha metodo e categorie per ricevere la comunicazione stessa. Così delle realtà atomizzate rimangono tali e, mentre si torna a forme di nominalismo, l'universalità della Filosofia si perde del tutto (il che non è detto che sia un male, va dimostrato).

Nella direzione che noi indichiamo in qualche modo già si era mosso Wundt, che distingue le scienze indagate in se da quelle esaminate in relazione all'individuo; nel primo caso si rimane nell'ambito della logica tradizionale, ma nel secondo sarebbe facile passare dal considerare la scienza in relazione all'individuo al considerare le relazioni tra individui nel trasmettere la scienza, che è quello che noi vorremmo.

Qualcosa del genere viene anche adombrato nella Filosofia dei Valori di Windelbald, nel momento in cui distingue le scienze naturali dalle scienze storiche, in cui una successione di fatti deve pure, in qualche modo, essere trasmessa da individuo a individuo, anche se non esistono leggi naturali per farlo.

Notiamo, ancora, che la logica tradizionale distingue la *definizione* dall'*accidente*. La prima ha per oggetto l'essenza, l'insieme dei caratteri intimi che persistono in mezzo al variare delle relazioni e delle modificazioni

²⁹ Nel senso lato del termine che implica tutto ciò che si conosce della realtà, senza alcuna contrapposizione con le discipline umanistiche.

accidentali; l'accidente è, invece, un rapporto fortuito, come la collocazione di qualcosa nello spazio e nel tempo. Quello che noi proponiamo di studiare apparterebbe a questa secondo genere, ma non tanto guardando all'oggetto della conoscenza quanto a quello che di accidentale potrebbe essere nella relazione tra due soggetti conoscenti e comunicanti tra loro.

Tra Linguaggio, Comunicazione e Logica

La logica "formale" si interessa delle condizioni alle quali una conclusione sia vera, data la verità delle premesse, purché premesse e conclusioni mantengano la stessa forma. Parallelamente si può formulare una logica della comunicazione, in cui si esaminino le condizioni alle quali una comunicazione avvenga in modo efficace, purché il *medium* di comunicazione mantenga sempre la stessa forma. Questa funzione è assolta in parte dal linguaggio. In questo ambito sono necessarie delle categorie della comunicazione, o di lettura del mezzo usato per comunicare, e si pone il problema dell'Arte, **in quanto forma di comunicazione non definibile a priori** (questa è una possibile definizione dell'Arte anche se certamente non esauriente). Non crediamo di dover dimostrare che una lettura corretta implichi anche necessariamente la comprensione del contenuto.

Abbiamo esaminato la produzione artistica contemporanea e ne abbiamo dedotto che è l'opera d'arte stessa a dover comunicare le proprie categorie di lettura. In un primo momento, logico e temporale assieme, la forma "tradizionale" delle nostre argomentazioni dipende dalle modalità della trasmissione del pensiero mediante l'arte (tradizionale, appunto) che si svolge come un *continuum* temporale e che riprende sempre se stessa nei secoli e, come tale, viene acquisita dai fruitori.

Questo *continuum* corrisponde a quella che è l'applicazione ricorsiva di mezzi formali della teoria della ricorsività senza che, però, vengano eliminate le categorie di classificazione precedenti, sia puramente logiche che di altri ambiti. Per fare un esempio, grandi affreschi d'epoca che inneggiavano ad Hitler ed al Nazismo corrispondevano in tutto alle categorie di analisi dell'immagine rinascimentali: luce, colorito, disegno, prospettiva, ma assai poco alle categorie morali di molti (ma non tutti) dei fruitori di allora ed ancor meno di oggi.

Il senso del comunicare implica sempre sia il mezzo, che il modo, che il cosa, che il quando e un giudizio morale è inevitabile: chi non ricorda le 5 W del (vecchio e glorioso) giornalismo americano (Who, What, When, Where, Why)? Certo, i contemporanei affreschi della Scuola Messicana non rispondono che a poche delle categorie di analisi logica dell'immagine messe a punto dal

Rinascimento, ma anche esaminati moralmente sono solo un poco antiquati ma non respinti dal fruitore contemporaneo.

Già, perché il soggetto ricevente può respingere fisicamente e/o intellettualmente la comunicazione inviata. Questa continua ad esistere nel proprio mezzo, ma non è più comunicazione in quanto non comunica perché non può per mancanza di un ricevente. Per contro, una verità logica, in qualunque ambito logico possibile, classico o moderno, rimane tale anzi, è tale, indifferentemente dalla possibilità di essere comunicata (ma non dalla possibilità di essere dimostrata).

Un'analisi semiologica dell'opera d'arte, in questo caso, porterebbe certamente a risultati migliori assieme (e preceduta, a giudizio dello scrivente) ad un'analisi strutturale indipendente dal concetto di prospettiva. Chi ricorda che la logica moderna è spesso chiamata "logica matematica" ricordi anche la natura strettamente legata alle scienze matematiche e geometriche sia della teoria prospettica che di quella delle ombre. In realtà anche l'arte contemporanea (se definibile come tale ovviamente) obbedisce a regole compositive assai rigide e se ne riparerà.

E le categorie di cui stiamo discutendo? Necessarie, in ognuno degli ambiti possibili di ricezione della comunicazione; in genere quello scelto o dal comunicante o dal ricevente o da chi manipola e/o trasmette. Queste diverse possibilità dipendono dalla libertà di scelta lasciata all'origine e dalle capacità intellettuali e culturali dei vari soggetti interessati. Vari sono poi gli ambiti in cui sviluppare queste categorie: morale, sentimentale/psicologico, politico, commerciale, o rivolto ai puri aspetti formali dell'immagine o ad uno solo di questi come il colore, la materia ecc. L'aspetto più interessante della questione è che queste categorie sono valide solo nei limiti in cui si vuole o si può renderle tali;³⁰ tenendo presente che ogni ambito di validità può sussistere assieme ad altri sia pacificamente che in contraddizione.

Riguardo alla formazione di un linguaggio formale da sostituire a quello ordinario o più diffuso, dobbiamo notare che questi sarebbe applicabile solo ad una quota ristretta della comunicazione artistica e visiva in particolare. Sembra difficile, senza studi adeguati, uscire dal condizionamento della propria lingua madre e dal sistema logico cui questa ci ha educato.

Al di là di questa affermazione, che lasciamo da verificare a beneficio degli appassionati di filologia e di psicologia dell'età evolutiva, un problema è: esiste

³⁰ Viva la Libertà!

una reale possibilità di stabilire insieme perfettamente specificati di simboli e di regole per la loro combinazione e di ottenerne enunciati? Allarghiamoci: è possibile determinare procedure formali automatiche (o meccaniche che dir si voglia) a dimostrazione di enunciati "portati" da un'opera d'arte e dal sistema-linguaggio che è stato utilizzato (anche creato ad hoc) per la sua realizzazione?

Per rispondere in parte o, meglio, per dirigerci verso una risposta, noi proponiamo un ritorno alla terminologia classica, più facile e soprattutto più diffusa, in particolare al termine "categoria", che permette una certa immediata classificazione delle immagini, delle loro caratteristiche e di molte altre forme e linguaggi di comunicazione. La possibilità di mettere a punto delle regole di analisi logica per questi linguaggi semplificherebbe molto la vita di noi poveri critici. La novità (fino ad un certo punto) proposta assieme è la tesi che ogni singola opera porti in sé, come capacità implicita nella propria capacità di comunicazione (scusate il bisticcio), queste categorie o indicatori di comunicazione.

Ogni opera d'arte è possibile in quanto esiste, è ovvio (forse), e può corrispondere ad un mondo possibile proprio in quanto autonoma nelle proprie possibilità di comunicare. Logiche che non possano comunicare ci interessano meno. La comunicazione ed i mezzi di comunicazione appartengono a quello che Brower chiamò "mondo esterno" anzi, l'arte si distingue dalle altre forme di comunicazione perché, rifondandosi continuamente come linguaggio, genera la possibilità che ogni opera d'arte sia anche un sistema logico a sé, il che non è obbligatorio né tanto meno voluto, ma possibile sì. Una storia dell'arte potrebbe partire dall'analisi di una situazione in cui linguaggio e logica si identificano, passerebbe per una fase in cui l'arte avrebbe una propria logica interna (la prospettiva ecc.) ed arriverebbe oggi ad essere un insieme di sistemi di linguaggi, ognuno da imparare ed autocomunicantesi allo scopo al fruitore-lettore; non diciamo metalinguaggi perché la comunicazione è comunque reale, anche fisicamente, come l'opera.

Ancora da *"Del Bello e del Buono nell'Arte"*

Un po' di teoria.

Determinare i rapporti reali tra Impressionismo e filosofia non è facile; si trovano corrispondenze e parallelismi nelle idee estetiche ma non teorie preformate. Gli Impressionisti furono i primi veri artisti ad essere prima operativi e poi teorici, anzi, teorizzati dagli altri, tanto è vero che le loro teorie sulla luce e sul colore furono, e sono, ben conosciute ma anche non considerate dagli studiosi che diedero dell'Impressionismo interpretazioni del tutto diverse nella sostanza dal *"quello che impressiona la retina"*.

Si risponderà che si trattava semplicemente della separazione definitiva del ruolo del critico da quello dell'artista e dello spettatore, ed è vero, ma la questione non si risolve solamente trasferendo parte dell'agire artistico, o meglio, dell'arte stessa, su di un'altra figura.

Facciamo delle considerazioni più consistenti: quando gli Impressionisti dicono di voler dipingere solo la luce che raggiunge la retina dell'occhio certamente possono essere avvicinati al Positivismo filosofico, che in quegli anni metteva a punto metodi sempre più precisi per la Storia dell'Arte e l'attribuzione delle opere e tentava di collegare l'espressione artistica alla psiche dell'autore; tentativi che troveranno poi dei primi seri risultati in Freud.³¹ Tuttavia ci sembra che tra i sostenitori della teoria della "pura visibilità" si possa meglio trovare un sostegno alla loro corrente e, di più, anche a molte altre forme dell'arte contemporanea. Naturalmente ciò va chiarito e riportato alla giusta dimensione di un'affermazione di principio.

I teorici della "pura visibilità" volevano fondare una "scienza del vedere artistico" autonoma e non un'estetica e la loro preoccupazione principale era quella di trovare degli schemi visivi in grado di dare delle categorie di visione dell'opera d'arte. Questi schemi, in quanto universali, rimasero sempre solamente teorici e furono applicati, di fatto, solamente al passato, come quelli del Woelfflin all'arte manieristica e barocca.³²

Si tratta di categorie nelle quali inquadrare e classificare le opere d'arte e non di categorie per leggerle o comprenderle (a meno di far coincidere le due operazioni), ma in questi schematismi sono impliciti alcuni importanti concetti che si aprono al nuovo mondo artistico che stava nascendo. Non ne risultò una

³¹ Dal punto di vista metodologico, non in assoluto.

³² Ricordiamo i più conosciuti: visione lineare e visione pittorica, visione in superficie e visione in profondità, forma chiusa e forma aperta, molteplicità e unità, chiarezza assoluta e chiarezza relativa.

scienza del vedere artistico nuova ed autonoma ma una nuova arte ed un nuovo fare artistico.

La definizione che il Fiedler, partendo da Kant, dà dell'artista è ancora oggi valida: «*l'artista ... si distingue piuttosto per il fatto che la peculiare facoltà della sua natura lo mette in grado di passare immediatamente dalla percezione visiva alla espressione visiva; il suo rapporto con la natura non è un rapporto visivo, ma un rapporto di espressione*». Quanto sia immediato il passaggio dalla percezione all'espressione non sappiamo, ma certamente il rapporto tra artista ed opera d'arte è sempre attivo e connesso al fare arte stesso, piuttosto operativo che teorizzante. Siamo abbastanza lontani dalla concezione dell'intuizione come atto passivo della coscienza e l'azione (espressiva ma sempre azione) è al fondamento dell'arte. Il contenuto iconologico, in tutto ciò, si perde e diviene decisamente secondario.

Uno scultore, l'Hildebrand, sottolineò la serie di passaggi temporali tra la visione "tattile" (forma esistenziale) e quella "ottica" (forma attiva) anticipando sia la concezione del tempo nell'arte cubista, esistenziale, che quella dell'arte successiva, che sarà sempre più tendente alla dinamicità per arrivare ad una totale dipendenza dal tempo nella *performance*. Nella sua concezione di "visione lontana", fatta di luci, colori e unitaria nei suoi effetti di luce-ombra, contrapposta a quella "vicina" e conoscitiva degli scienziati è già compreso tutto l'Impressionismo. Gli anni coincidono con l'inizio del movimento, e non ci sembra poco.

Il concetto di "volontà d'arte" (*Kunstwollen*) fu aggiunto da Riegl, anche se non si tratta dell'affermazione di una volontà individuale, di ordine psicologico, ma piuttosto dell'affermazione dell'indipendenza delle forme artistiche nell'ambito del periodo storico. Anche in questo caso la tendenza è a considerare l'arte come fenomeno indipendente dai contenuti che l'arte stessa, in quanto linguaggio, dovrebbe comunicare.

Ancora, più che le interessanti ricerche storiche della Scuola di Vienna di Wickhoff e di Schmarsow e della sue "infusioni" di sentimento, ci sembra degno di nota Focillon che individuò bene il principio di una vocazione formale che riguarda tanto l'artista che la materia, principio che dopo la seconda guerra mondiale ha avuto il suo massimo sviluppo sia nelle teorie che nella pratica dell'arte.

Per concludere citeremo gli inglesi Pater, che sostenne che "tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica" e, ancora di più, Fry, che nella "forma significativa" affermò il principio che un sistema di rapporti di

linee e colori, la loro struttura aggiungiamo noi, può produrre un'emozione estetica. Si potrebbe dire che queste sono già buone basi per spiegare l'arte astratta e derivati ma con Focillon e Fry siamo già in pieno XX secolo e l'arte, come abbiamo sostenuto sopra, era già andata più avanti della teoria.

Non abbiamo citato studiosi italiani, ma questi erano già occupati a cercare metodi sicuri mediante i quali ritrovare gli autori nelle opere; il sentimento dell'autore secondo la critica tardoromantica di De Sanctis, che dalla letteratura era estesa alle arti figurative, o la sua personalità secondo Benedetto Croce oppure il suo nome seguendo il metodo di indagine storica del Morelli cercando di identificare i "motivi sigla" degli artisti. Tutto ciò mentre gli artisti provavano per i fatti loro, del tutto scollegati dai critici.

Se si ritenesse la tecnica asservita alla resa di un'immagine del pensiero interna ma già formata,³³ si svaluterebbe tutto il processo creativo che, spesse volte nell'arte contemporanea, è l'unica cosa che rimane, identificandosi con l'agire artistico stesso e, talora, è tutto ciò in cui consiste l'arte come in certe "azioni" o "performance" forme espressive che rinunciano al carattere normativo dell'arte stessa autodestinandosi a non poter essere trasmesse al futuro.

Per inciso chiariamo che il "segno" non è solamente quello propriamente detto, prodotto con gli stessi mezzi della scrittura: il concetto va esteso a tutto ciò che è rimasto fissato in conseguenza di un'azione artistica e che venga recepito in questo suo stato.

Segno significativo nel senso completo della parola, insomma. In termini più moderni, il problema è sempre quello antico del significato dell'arte e della sua origine, da cercarsi, quest'ultima, in un'idea interiore all'artista o in un modello esterno.

Sono i modelli ad essere cambiati; non più predeterminati ma dinamici e capaci, perciò, di andare ben oltre la pura rappresentazione, di un mondo fisico o ideale, interiore od esteriore che sia all'artista, ed in questa dinamicità, che implica il processo artistico, è la differenza con l'immagine preformata e statica di cui si è parlato da Platone a Croce.

Il problema dell'individualità dell'opera d'arte, come veniva posto da Croce & C. all'inizio del secolo, era di valutare quanto nell'opera d'arte fosse di personale dell'artista rispetto a quanto vi fosse della cultura collettiva o gusto. Naturalmente un'opera valeva tanto di più quanto più riportasse di questa

³³ Almeno in potenza.

individualità e, quindi, fosse creativa, ma già Gentile riconduceva l'arte ad un'operazione di riflessione, di pensiero cosciente, sopra questa prima fase intuitiva, mettendo in risalto il processo dialettico interno all'artista nel distinguere i due momenti.

Il processo creativo deve, di conseguenza, terminare sempre con un atto di autocoscienza del pensiero.

Non riteniamo che queste teorie siano sorpassate quanto fundamentalmente incomplete. Per prima cosa rileviamo che il processo dialettico non è restringibile solamente all'artista, ma riguarda evidentemente anche ciò che è al di fuori di questi. Dialettico è il rapporto tra individualità e collettività, tanto per tornare al problema del gusto o, se si vuole, della moda; dialettici sono anche i rapporti che l'opera d'arte instaura con il fruitore da una parte ed il critico dall'altra e questi ultimi tra di loro.

Anticipiamo il concetto che l'individualità di un'opera d'arte non consiste solo nel riferirsi all'autore quanto nella propria unicità e nel rapporto univoco col fruitore.³⁴

Se l'arte implica in se comunque un concetto di comunicazione e di linguaggio il rapporto suddetto, da un punto di vista logico, non può essere che dialettico; il fatto stesso che esista un rapporto implica una dialettica, tanto più che l'opera d'arte porta in se le proprie categorie di lettura e solo comunicandole può essere recepita come tale. Se non c'è comunicazione l'opera non esiste perché ne ignoriamo l'esistenza, che viene percepita come altro da se, separato in senso fisico o concettuale o entrambe le cose non importa.

La necessità di rappresentare porta di per se la possibilità dell'arte: ad esempio un ritratto o una fotografia di paesaggio potevano (e possono) essere arte indipendentemente dalla fedeltà rappresentativa di un determinato oggetto e basta fare ricorso a degli "schemi di visibilità" convenzionali per avere la base di un giudizio: come il colore, il chiaroscuro, la linea, il volume, la prospettiva, il movimento ecc.

Questa indeterminatezza dell'opera d'arte, in relazione alle categorie kantiane dello spazio e del tempo, è propria di un'arte che non ha più certezze né di contenuti né di linguaggio che li esprima. un'arte *in fieri* insomma, in divenire e in movimento e questo movimento, anche nella più solida e geometrica costruzione *minimal* è sempre almeno nel rapporto che l'opera instaura col fruitore, che sia fruitore-artista, fruitore-critico, fruitore-

³⁴ Il Critico tutt'al più potrebbe essere il momento cosciente di questo rapporto.

committente o fruitore-spettatore.

Ci si perdonerà questa estensione forse indebita del concetto di fruitore, che ci si dovrebbe limitare a sostituire a quello di spettatore, ma in fondo, una volta creata, l'opera d'arte non è forse autonoma?

Il problema di questa autonomia, nel campo letterario-teatrale, lo pose proprio all'inizio del secolo, Pirandello, rendendo i personaggi unitariamente indipendenti dall'autore. Mascheriamoci, che so, da Robin Hood e verificheremo che il personaggio, in quanto tale, può continuare ad essere impersonato e vissuto anche al di fuori dei fatti specifici del romanzo *Ihvanoe* di Walter Scott, oppure, secondo il sesso, da Strega Cattiva (che, tra l'altro, è molto meglio e più sensuale della sciatta Biancaneve).³⁵

Il concetto di divenire è strettamente legato a quello di tempo e in questo secolo appena trascorso il problema del tempo nell'arte ha assunto una nuova considerazione. L'opera d'arte come realtà in divenire supera in parte la concezione "visibilistica" anche se già l'Hildebrand aveva indicato la visione dello spazio come una serie di percezioni successive (logiche e, comunque, non necessariamente temporali). Siamo tornati, così, di nuovo all'idea iniziale: l'arte a partire dalla seconda metà del XIX secolo, non ha un reale riferimento a delle teorie di estetica perché le precede, semmai più facilmente è il contrario. Gli schemi della "pura visibilità" rimangono sempre validi, non tanto per comprendere o leggere quanto per classificare e studiare.

Per chiudere facciamo un riferimento a Bergson, il critico e filosofo che terminò questa fase teorica con la piena coscienza delle nuove esigenze dell'arte. Bergson trasporta nel concetto di tempo le idee di Hildebrand sulla visione contrapponendo un tempo della scienza quantitativo (la visione da vicino dello scienziato) ad un tempo della coscienza qualitativo (la visione da lontano dell'artista). Questa corrispondenza non è stata adeguatamente sottolineata e dà origine alla distinzione tra Memoria, che è propria della vita della coscienza e Ricordo, proprio della vita di relazione e della scienza. Normalmente i due termini vengono usati in senso esattamente contrario da quello di Bergson e così continueremo a fare anche noi, ma il significato è chiaro.

Bergson riporta a unità il frazionamento della conoscenza che la logica (sia aristotelica sia kantiana) aveva causato nel pensiero. L'opera d'arte è generata come *continuum* dal pensiero dell'artista che, essendo tale, sia nel tempo che nello spazio, come del resto in ogni altra dimensione, crea continuamente sé

³⁵ Scherziamo, ma è vero, perché ancora una bellezza troppo sensuale è vista inconsciamente come peccaminosa.

Estratto dalle presentazioni di alcuni libri

stesso. La creatività, intesa nel senso proprio di origine *ex nihilo* di qualcosa è, finalmente, propria dell'artista e dell'opera d'arte; così quest'ultima vive autonomamente, visto che continua in se il pensiero stesso che l'ha creata per ritrasmetterlo. Conseguentemente, il rapporto tra artista e pubblico comincia ad essere specifico tra pubblico e opera.

Come molti hanno già notato, è Bergson il vero grande teorico dell'arte che si svilupperà nel XX secolo.

Concludendo ricordiamo che

“l'Arte, in quanto forma di comunicazione non definibile a priori

P.S. Il lettore non pretenda che l'autore si ricordi tutti i filosofi e gli studiosi citati e chi è più paziente troverà nelle note dei due libri le indicazioni necessarie noi citeremo solamente: GRASSI .L, Costruzione della critica d'arte, Roma 1954, perché è un'opera ingiustamente poco frequentata dagli studiosi.