

MATERIALE DI STUDIO SU TRANSDISCIPLINARITÀ E COMPLESSITÀ NEI LINGUAGGI ARTISTICI

Indice

0. Introduzione
1. Le arti come forme di comunicazione e il loro valore sociale.
 - 1.1. Le arti come forme di comunicazione
 - 1.2. Il valore sociale dell'arte.
2. Le origini dei linguaggi artistici
3. L'esperienza artistica nella modernità
 - 3.1. Il processo di definizione dell'autonomia dei linguaggi artistici
 - 3.2. Influenze reciproche e commistioni
4. La crisi dei linguaggi artistici della modernità
 - 4.1. Prime avvisaglie della crisi dei linguaggi nell'Ottocento
 - 4.2. Motivi della crisi
5. L'esperienza artistica del Novecento
 - 5.1. L'esplosione dei linguaggi artistici della modernità
 - 5.2. Nuove sensibilità e sperimentazioni artistiche
6. Verso un mescolamento dei linguaggi
7. La scuola
 - 7.1. Per un insegnamento interculturale dei linguaggi artistici
 - 7.1.1. Le musiche di Java.
 - 7.2. Per un insegnamento transdisciplinare dei linguaggi artistici
8. BIBLIOGRAFIA

0. Introduzione

La comunicazione ha assunto nella nostra società un ruolo predominante, determinando, fra l'altro, le condizioni tipiche del nostro mondo globalizzato, in cui tutti viviamo in un'unica rete di relazioni e partecipiamo in contemporanea agli stessi eventi.

La nuova dimensione in cui la comunicazione, nelle sue varie forme, si è affermata ha comportato cambiamenti culturali e sociali di portata rivoluzionaria che hanno caratterizzato la nostra epoca.

Questi cambiamenti hanno coinvolto in vari modi le discipline artistiche: la letteratura, la pittura e la musica. Innanzitutto i nuovi linguaggi che si sono affermati nei media - il linguaggio televisivo, pubblicitario, ipertestuale - hanno creato nuove sensibilità e spesso sono entrati in concorrenza con le discipline artistiche, minacciandone le funzioni e gli spazi di fruizione acquisiti, tanto da mettere in dubbio la loro futura esistenza. I nuovi linguaggi, inoltre, si sono costituiti proprio da una combinazione di elementi e tecniche delle discipline artistiche in nuovi contesti comunicativi. Tutto questo ha portato a ripensare il ruolo delle varie forme d'arte all'interno delle nostre società, ma anche le loro tecniche e i loro modi di fruizione, soprattutto in alcuni settori della società come il mondo giovanile.

La letteratura, l'arte, la musica hanno mantenuto finora un ruolo importante. Sono ancora uno strumento indispensabile per rappresentare la realtà e per riflettere sui fenomeni sociali, per comunicare sentimenti, idee, e strutturare l'immaginario collettivo. Per continuare, però, a svolgere la loro funzione, in una situazione fluida in cui nessun ruolo sembra acquisito per sempre, hanno bisogno di essere ripensate e utilizzate al di là dei tradizionali confini disciplinari e fruiti in una dimensione del tutto nuova. Qualsiasi impiego dei linguaggi artistici nella nuova situazione comunicativa, che caratterizza la nostra epoca, non può prescindere da una valorizzazione dei loro aspetti comuni e da un ritorno alle loro comuni matrici antropologiche.

La scuola si è spesso rifugiata in analisi di tipo strutturalistico e formale, che si sono affermate come il tipo di fruizione scolastica delle produzioni artistiche. Adesso è chiamata a farsi carico della complessità sociale e a contribuire, con una didattica transdisciplinare, al ripensamento e al rinnovamento dei linguaggi artistici. Essa può concorrere alla difesa del nostro patrimonio culturale rinnovandolo alla luce della nuova dimensione interculturale assunta dalla società e rendendolo fruibile all'immaginario e alla coscienza civile delle nuove generazioni.

1. Le arti come forme di comunicazione e il loro valore sociale.

1.1. Le arti come forme di comunicazione

La letteratura, l'arte e la musica sono delle forme di comunicazione, anche se particolari e diverse da quella funzionale quotidiana con la quale ci scambiamo informazioni. Questa ha uno scopo pratico, può essere considerata "fredda", cioè fatta soprattutto di significati denotativi, e per essere efficace è necessario che sia precisa e completa. La comunicazione artistica, invece, è usata per trasmettere emozioni e sentimenti più che informazioni. Essa può essere considerata "calda", perché fatta soprattutto di significativi connotativi e perché tende a coinvolgere non solo la sfera intellettuale, ma anche quella sensoriale e sentimentale.

La comunicazione artistica mantiene uno scarto rispetto alla comunicazione funzionale, ma non è del tutto estranea a quest'ultima; anzi a volte si introducono intenzionalmente degli elementi di una forma nell'altra per creare degli effetti particolari. Si utilizzano, per esempio, all'interno di un discorso argomentativo le tecniche dei linguaggi artistici per suscitare nell'interlocutore emozioni che rendono più convincente il discorso.

I linguaggi artistici raggiungono il loro obiettivo creando una forma di comunicazione potenziata, che non spiega ciò di cui parla, ma lo ricrea con l'intensità delle immagini, con l'efficacia del ritmo, con il potere evocativo dei suoni. L'autore usa in modo ridondante questi effetti per ottenere il coinvolgimento totale del pubblico e raggiungere gli effetti desiderati: suscitare sentimenti di nostalgia, per esempio, oppure sensazioni di meraviglia, di curiosità, di paura.

Nelle forme più complesse gli artisti elaborano scenari che si presentano come sostituti di esperienze o di situazioni e contribuiscono a far rivivere emozioni e idee di altre generazioni o di popolazioni lontane. In questo modo danno la possibilità al loro pubblico di impadronirsi di esperienze che non avrebbero potuto vivere direttamente.

1.2. Il valore sociale dell'arte.

Le arti svolgono un importante ruolo sociale creando l'immaginario collettivo di una comunità, cioè quell'insieme di valori e di sentimenti, di quel sentire comune che fa di un gruppo di persone una società.

I valori e il sentire comune di un popolo vengono fissati nell'immaginario attraverso esperienze estetiche, cioè esperienze che suscitano sensazioni e coinvolgono i sentimenti. La letteratura, la pittura e la musica riproponendo ed esaltando momenti significativi della storia di un popolo, per esempio, creano il sentimento di patria, per il quale gli uomini si commuovono e sono disposti a morire. Attraverso l'esperienza estetica delle arti si vive la bellezza del sentimento amicale e si acquista il valore dell'amicizia, senza la quale la società non potrebbe esistere; nello stesso modo si fissano nella nostra mente il valore di certi paesaggi o del patrimonio artistico. Solo nel momento in cui si ha la possibilità di ripensare e di rivivere oggetti, persone e situazioni attraverso esperienze estetiche si riesce a creare con loro un legame sentimentale. Per questi motivi nell'educazione di molte generazioni è stato più utile il libro *Cuore* che molti discorsi di genitori e insegnanti.

Il compito delle arti non è comunque solo quello di perpetuare i valori, ad esse è affidato anche il compito di criticare e rinnovare la sensibilità e le idee di una società. Opere considerate scandalose alla loro prima presentazione al pubblico, creano a volte

tali effetti di rinnovamento nell'immaginario che dopo qualche tempo vengono accettati come "normali".

L'esperienza artistica suggerisce anche i modi di percepire oggetti e situazioni e di organizzare le loro immagini nella nostra mente, cosa che ne garantisce una "riconoscibilità". Suscita nostalgia, paura o meraviglia rispetto ad oggetti, persone o situazioni. Questi sentimenti vengono introiettati e riescono a condizionare la nostra sensibilità al punto da provocare in noi reazioni spontanee ed immediate che siamo portati a considerare "naturali", cioè provenienti da una sfera istintuale trasmessaci dalla natura, mentre in realtà sono l'effetto della nostra educazione.

Per queste funzioni fondamentali, che svolgono nella società, le varie forme artistiche sono considerate un patrimonio culturale da difendere. Esse sono, infatti, depositarie dei valori che contraddistinguono l'identità di una comunità.

2. Le origini dei linguaggi artistici

I linguaggi artistici hanno avuto molto probabilmente un'origine comune all'interno di primitivi riti magico-religiosi. Poesia, musica, danza e rappresentazioni pittoriche parietali erano utilizzate come forme di comunicazione con gli dei e dovevano pertanto avere un forte potere evocativo, assicurato dai ritmi, dai suoni delle parole e degli strumenti e dalla performance mimetica. Gli stessi primi segni grafici utilizzati come forma di scrittura avevano un forte potere evocativo.

La comune origine dei linguaggi artistici indica una loro complementarità, nel senso che i testi poetici affidavano alla musica gli aspetti ritmici e alla danza e alla pittura l'evocazione delle immagini; nello stesso tempo tutti gli elementi che entravano in gioco dovevano essere tali da potersi adattare tra loro, e anzi creare un tutt'uno.

Processi sociali e culturali hanno poi lentamente separato i linguaggi artistici. In modo particolare essi cominciarono a evolversi e a differenziarsi all'interno delle prime città, dove nacquero i primi generi - musicali, letterari e pittorici - come forme differenziate di fruizioni laiche o religiose. Non ci fu tuttavia ancora una netta divisione delle varie arti, ma momenti di collaborazione si ebbero per diversi tipi di performance. Il teatro greco, per esempio, è ancora mescolanza di testo letterario, musica e danza.

Questa mescolanza dei linguaggi si mantenne anche successivamente, per tutta l'antichità e il Medioevo, pur all'interno di un processo di differenziazione di discipline e di generi teso allo sviluppo espressivo dei linguaggi e ad una loro maggiore autonomia.

Alcune forme poetiche medioevali indicano già nel loro nome una fruizione letterario-musicale, e in alcuni casi anche coreografica: *caccia*, *strambotto*, *madrigale*, *ode*, *canzonetta*. Mentre la narrativa si afferma più legata al mondo della borghesia cittadina e ha una fruizione letta, la poesia prevede ancora momenti di produzione e di fruizione legati alla musica.

Nelle corti medioevali si affermò prima l'attività dei menestrelli, che improvvisavano performance poetico-musicali su storie di grandi condottieri, e successivamente quella di raffinati trovatori, le cui performance erano del tutto simili a quelle degli attuali cantautori. Essi componevano i versi e la musica e poi eseguivano le loro composizioni accompagnandosi con la viella, il liuto o vari tipi di arpa. Nelle città forme poetico-musicali sono testimoniate durante la prima metà del XIII secolo all'interno dei primi ambienti universitari; erano gli allegri e irriverenti "canti goliardici", composti dai "clerici vagantes", gli studenti che continuavano a spostarsi da città a città. Si può, comunque, affermare che in generale tutta la poesia delle origini fino allo stilnovismo è un esempio del connubio tra poesia e musica, il cui legame in ambito religioso, dove appare più scontato, è testimoniato dalla lauda.

Già alla fine del XIII secolo, però, una fruizione più cittadina, più privata e legata ad un pubblico decisamente intellettuale, come quello universitario, favorisce con lo *Stilnovo* dei cambiamenti nella poesia. Essa diventa sempre più autosufficiente, si separa dall'accompagnamento musicale e riproduce gli effetti sonori con strumenti linguistici. Inizia, così, un percorso di arricchimento della lingua che cerca di creare gli strumenti necessari a sostituire gli effetti ritmici e sonori prima prodotti dalla musica. Proprio l'impoverimento dovuto alla separazione della poesia dalla musica causò l'arricchimento stilistico e retorico della lingua.

3. L'esperienza artistica nella modernità

3.1. Il processo di definizione dell'autonomia dei linguaggi artistici

La modernità, caratterizzata da una generale tendenza alla specializzazione e alla separazione delle singole discipline, ha conosciuto una sempre più netta divisione dei linguaggi artistici. Un lungo processo di definizione della loro autonomia espressiva portò a delimitare confini sempre più netti tra le discipline.

Tra gli artisti, come effetto di una sempre maggiore divisione del lavoro intellettuale, sparirono le figure portatrici di competenze pluridisciplinari, viste ora come eccezionali, e si andò verso un'accentuata professionalizzazione. L'artista divenne l'intellettuale specialista di una disciplina, costretto ad un lungo e approfondito tirocinio tecnico e ad una intensa attività di relazioni sociali finalizzata ad assicurare committenze e successo. Sono le conseguenze della tendenza, tipica dell'età moderna, alla formazione di figure di intellettuali sempre più specializzate e differenziate, capaci di sviluppare le tecniche del proprio ambito disciplinare e di contribuire con le proprie innovazioni a quello che era considerato il generale progresso dell'umanità.

In questo periodo la produzione artistica occidentale è caratterizzata da un raffinamento dei linguaggi, che diventano dei codici sempre più complessi e formalizzati. L'evoluzione del linguaggio musicale è esemplare in questo senso.

Dal sistema modale, creato dai Greci e ripreso poi in Europa durante il Medioevo, si passa al sistema tonale. Quest'ultimo, a differenza del sistema modale, che era basato solo su successione di suoni naturali, introduce i suoni alterati e rende possibile la creazione di modulazioni più varie. È però un sistema per alcuni aspetti artificiale e non è un caso che il suo periodo di maggiore definizione, il Seicento, sia coinciso con lo sviluppo del razionalismo scientifico.

Le sonorità sono definite attraverso il processo di creazione degli strumenti moderni. I ritmi musicali, probabilmente nati in origine dall'imitazione di ritmi fondamentali presenti in natura, subiscono una elaborazione tale da essere riconoscibili solo all'interno di codici culturali ben definiti.

La distinzione tra suono e rumore diventa netta e nelle pagine più descrittive, in cui la riproduzione della natura è più diretta, si ricorre all'onomatopea, rigorosamente creata, però, con note e artifici di un linguaggio che nulla concedono all'extra musicale.

La ricerca di autonomia nei vari linguaggi artistici è simmetrica e complementare, perché ognuno di essi deve elaborare al proprio interno gli strumenti per sostituire le caratteristiche degli altri a cui ora rinuncia. L'autonomia del linguaggio musicale va nella direzione di sviluppare discorsi e narrazioni che facciano a meno delle parole, di evocare con i suoni immagini che sostituiscano la pittura. Questi obiettivi si raggiungono soprattutto nelle forme più elaborate e intellettuali della modernità: la sonata, il concerto e la sinfonia. In esse il racconto raggiunge la sua massima autonomia attraverso la presentazione di temi che poi vengono sviluppati, in antagonismo con altri temi, in modo da formare un intreccio, uno sviluppo e un epilogo. La forma classica della sonata si presenta, infatti, come bitematica e tripartita, cioè presenta due temi e uno sviluppo in tre parti. Le forme, invece, di musiche a programma, in cui è più chiara la fonte di ispirazione narrativa o descrittiva da un testo letterario o da un quadro vengono considerate in qualche modo come eteronome.

La letteratura prosegue il suo processo di arricchimento e raffinamento linguistico e stilistico, diventando del tutto capace di riprodurre gli effetti musicali e iconici degli altri linguaggi. Il trionfo di questi effetti si ha nella letteratura barocca, con una

produzione artistica sensuale in cui la lingua ha il compito di produrre una ricca varietà di suoni, di colori e di immagini che vogliono suscitare meraviglia.

L'uso dei termini "cantare" e "canti", come sinonimi di pratica poetica e di testo poetico, diventa nella modernità un topos che ha la funzione di un richiamo nostalgico e nobilitante a una pratica ormai inesistente, perché di fatto la fruizione poetica è affidata ad una lettura silenziosa e non c'è nessun collegamento con la musica.

L'autonomia della pittura è data dalla sua capacità di sviluppare forme narrative e descrittive con i soli strumenti del proprio linguaggio, cioè con il disegno e con il colore, rinunciando a qualsiasi didascalìa. La disposizione degli elementi nell'opera dà un ritmo alla composizione; come la combinazione di disegni e colori in molti casi evoca i rumori della natura, se non addirittura il suono della voce umana. Tecniche narrative interessanti, che a volte risultano vicine a quelle degli attuali fumetti, i pittori elaborano negli affreschi.

L'elemento fondamentale nella costruzione del linguaggio pittorico della modernità è, comunque, lo sviluppo della prospettiva. Essa si costituisce come un sistema di convenzioni necessarie per rappresentare sulla superficie bidimensionale la profondità dello spazio. Un insieme di regole dispone gli oggetti in dimensione scalare e con diverse sfumature di colore in modo da rendere l'effetto ottico della distanza e dello spazio tra gli oggetti. L'insieme spaziale è definito attraverso la determinazione del punto di osservazione e del punto di fuga.

In sintesi potremmo dire che l'autonomia del linguaggio in letteratura si ottiene con la capacità di produrre narrazioni che sviluppino effetti sonori e visivi con l'uso esclusivo di strumenti linguistici; in musica con la capacità di raccontare senza usare le parole; in pittura, infine, affidando agli effetti cromatici, al disegno della figura e alla ripetizione degli elementi il compito di ricreare gli effetti evocativi della parola e il ritmo ora calmo ora concitato del linguaggio musicale.

Ma la modernità è anche il periodo in cui si approfondisce e si irrigidisce, in tutte le discipline artistiche, la codificazione dei generi e delle forme, che individua le situazioni di fruizione, ma soprattutto i temi e gli stili della produzione artistica, vincolando in modo normativo l'attività creativa delle singole opere.

La nuova sistemazione e gerarchia dell'enciclopedia dei saperi porta, infine, alla separazione, caratteristica della cultura europea, tra le discipline artistico-letterarie e la prosa scientifica, con la conseguente perdita di valore conoscitivo dell'arte.

È importante tenere presente che la separazione dei linguaggi artistici non è l'effetto inevitabile del loro sviluppo, ma è determinata da cause ben precise e storicamente individuabili. La più importante delle quali è la perdita di committenze di opere interdisciplinari, perché nella modernità spariscono le occasioni e i luoghi di fruizione di queste opere. Non è un caso, infatti, che la separazione tra le discipline artistiche riguarda la cultura alta, per la quale all'interno della città erano stati differenziati i momenti di fruizione, mentre non tocca la cultura popolare, che ha continuato a conoscere ancora momenti di fruizione collettiva e mescolanza dei linguaggi. In essa un testo letterario è, infatti, ancora accompagnato dalla musica e da performance coreografiche, sia nelle cerimonie civili che in quelle religiose, nelle quali spesso si ritrovano elementi di rituali magici.

Alla fine del moderno le discipline artistiche si presentano con dei linguaggi rigidamente codificati, che racchiudono l'esperienza estetica all'interno di confini disciplinari ben definiti e di generi che vincolano rigidamente la composizione artistica.

3.2. Influenze reciproche e commistioni

Se la modernità è stata caratterizzata dalla tendenza fondamentale verso l'autonomia delle discipline artistiche, pure ha conosciuto delle forme artistiche risultanti dalla collaborazione dei loro linguaggi. Alcune di queste forme vennero considerate minori, e a volte alternative, rispetto a quelle più canoniche; altre, riuscirono a conquistare un posto accanto alle forme maggiori. Tra queste ultime sicuramente possiamo inserire il *madrigale* e l'*opera lirica*, a cui successivamente si affiancò il *lied*.

L'**opera lirica** è sicuramente la produzione artistica in cui maggiormente le arti continuarono a collaborare. Oltre alla musica e alla poesia, in essa troviamo la recitazione, la pittura delle scenografie e, a volte, il balletto. È quindi il genere che meglio nella modernità continua la tradizione di collaborazione dei linguaggi artistici. Non si può fare a meno di sottolineare, però, che l'opera è il frutto della collaborazione di vari specialismi, di varie competenze artistiche e artigianali che collaborano all'interno di un sistema che ha visto il frammentarsi delle competenze artistiche.

Il **madrigale** cominciò a svilupparsi nel XIV secolo, ma viene modificato nel secolo XVI, quando si afferma in tutta Europa come composizione vocale da camera. In queste composizioni la musica è affiancata da testi poetici di grande valore: di Petrarca, dei petrarchisti, della *Gerusalemme liberata* di Tasso. È interessante notare che i testi scelti per i madrigali, grazie all'uso continuo di metafore, risultano ricche di immagini che poi il linguaggio musicale transcodifica attraverso onomatopee musicali che seguono una precisa codificazione. Così gli occhi vengono resi da due note ripetute e parallele, le onde da linee melodiche ondulanti, il sospiro da una successione di note contigue ascendenti o discendenti. Il timbro degli strumenti o delle voci usati assicura poi il giusto "colore" al disegno delle immagini tracciate dalle linee melodiche.

Il **lied** è una forma di canzone tedesca per voce e pianoforte le cui origini risalgono al XV secolo, ma il termine viene riferito più propriamente alla sua forma ottocentesca. Nel lied il testo poetico è fondamentale e condiziona anche la composizione musicale, mentre il compito della musica non è solo quello di accompagnare il testo, ma di interpretarlo e di ricrearne gli aspetti caratteristici. Autori importanti di lieder furono Schubert e Schumann, ma anche Listz e Wagner.

Oltre a questi tre generi più canonici, i linguaggi artistici collaborano anche in altre forme artistiche minori. Tra queste la **poesia visuale** o carne figurato, che noi conosciamo oggi come calligramma, dove è presente un interessante intreccio tra pittura e poesia. In questa composizione il testo viene disposto in modo da formare delle figure che alludono al tema trattato o lo riproducono. La loro produzione ha attraversato, come genere minore, tutta la modernità.

Non si deve, infine, dimenticare nel contesto delle collaborazioni tra linguaggi artistici tutti i lavori di **transcodificazione**, cioè di trasposizione di un'opera d'arte da un codice all'altro, di cui è ricca la modernità.

Queste operazioni riguardano soprattutto trasposizioni dalla poesia alla pittura. Per esempio i quattro pannelli del ciclo di *Nastagio degli Onesti*, con i quali Botticelli traduce in immagini la storia dell'ottava novella della quinta giornata del *Decameron*, oppure i personaggi e le situazioni dell'*Orlando Furioso* di Ariosto e della *Gerusalemme liberata* di Tasso, che diventano fonte inesauribile della pittura moderna. L'elenco dei quadri che ripropongono la storia di Rinaldo e Armida o quella di Angelica e Medoro diventerebbe sterminato, come pure di quelli che ritraggono le maghe presenti nei due poemi. Ritornano però continuamente anche i temi e i personaggi dei poemi classici,

con una particolare preferenza, per il personaggio di Didone, immagine di donna sedotta e abbandonata, dipinta, scolpita e cantata per tutta la modernità.

4. La crisi dei linguaggi artistici della modernità.

4.1. Prime avvisaglie della crisi dei linguaggi nell'Ottocento

Il moderno si conclude con l'esigenza, avvertita negli ambienti più innovativi, di superare le rigide barriere disciplinari e i vincoli dei generi e delle forme chiuse; ma si conclude anche con la crisi della figura dell'intellettuale-specialista chiuso all'interno della propria disciplina.

Il processo di specializzazione e di autonomia dei linguaggi artistici tocca il suo apice nell'Ottocento. In questo stesso periodo, però, alcuni artisti romantici cominciano a reagire alla convenzionalità del linguaggio e alle forme stereotipate della produzione artistica, quali risultavano dalla rigida applicazione delle norme compositive.

La crisi comincia nei luoghi apparentemente più insospettabili. Le prime avvisaglie possiamo individuarle in Beethoven, che pure ha portato il linguaggio musicale moderno ai limiti delle sue possibilità nell'esprimere i valori della civiltà borghese occidentale. Alla fine della sua produzione artistica, egli sente che i valori e le idee che vuole esprimere e di cui si fa portatore travalicano le regole dei codici tradizionali; la sua sensibilità è dirompente e va oltre i limiti che le norme dei generi imponevano. Nell'ultimo movimento della *Nona sinfonia* introduce per la prima volta la voce umana e un testo letterario, *l'Inno alla gioia* di Schiller. Il linguaggio musicale vede violata la sua autonomia perché considerato inadeguato ad esprimere da solo le idee di fratellanza proposte, che rivelano l'esigenza di una comunicazione più esplicita, più diretta, più universale. La violazione è significativa perché avviene in uno dei generi di massima canonizzazione, la sinfonia, e perché ha protagonista un autore del periodo classico, tra i più importanti di tutta la storia della musica.

In realtà già nella *Sesta sinfonia*, l'esigenza di descrivere la vita di campagna, ottenuta con l'uso continuato delle onomatopoeie, portava il compositore in qualche modo a violare la struttura classica della sinfonia.

Dopo Beethoven, l'esigenza di superare i confini delle singole discipline artistiche sarà sempre più esplicita. Un contributo importante in questa direzione venne da Berlioz, che con la sua *Sinfonia fantastica* determinò una rivoluzione nel linguaggio musicale. La sua composizione era del tutto libera dagli schemi compositivi imposti dalla tradizione e si sviluppava, invece, su un programma letterario.

L'introduzione di elementi extramusicali caratterizzò la produzione musicale di F. Listz, che della musica a programma e dell'attenzione alla letteratura fece il centro della sua ricerca compositiva. La sua attività intellettuale portò alla creazione del **poema sinfonico**, genere di musica a programma che si proponeva l'illustrazione di un'opera letteraria o di un dipinto. L'autonomia del linguaggio musicale era ormai apertamente in crisi e si apriva la strada ad una ricerca più libera, che caratterizzerà la composizione artistica successiva.

Non è solo la commistione dei vari linguaggi a caratterizzare la produzione artistica romantica e successiva, ma anche l'apertura alla cultura popolare, dalla quale vengono presi temi e forme che, rielaborate, furono inseriti nella cultura alta.

Sul crinale che separa queste prime manifestazioni di crisi dalle sperimentazioni "forti", che si attueranno nel Novecento, si colloca la figura di Wagner. La sua importanza non è dovuta solo al contributo determinante dato alla creazione di un nuovo linguaggio musicale - è all'ouverture del *Tannhauser* che si fa risalire il superamento del sistema tonale - ma anche al suo modo di porsi come nuova figura di intellettuale, con maggior autonomia espressiva e capace di elaborare e proporre una propria ideologia. Egli, infatti, mette insieme competenze letterarie e musicali, componendo sia la

musica sia i testi delle sue opere, ma in più, recupera e rielabora antichi miti dai quali ricava le storie delle sue opere e lo sfondo culturale e politico della sua creazione artistica.

4.2. I Motivi della crisi

L'esigenza di superare le barriere delle singole discipline artistiche s'inquadra all'interno di una vera e propria crisi dei linguaggi che, anticipata nell'Ottocento dai motivi che abbiamo descritto, deflagrerà nel primo Novecento. La crisi riguarda i linguaggi così come erano stati codificati all'interno delle esperienze artistiche della modernità, ma fu vista come una crisi dei linguaggi tout court e come l'espressione di forme di irrazionalità.

I motivi della crisi sono da individuare nei fenomeni sociali, ideologici e culturali che caratterizzano la società europea a partire dalla fine dell'Ottocento.

La crisi del Positivismo diffonde in tutti gli ambiti culturali il bisogno di superare i limiti imposti da un linguaggio troppo semplificato e rigidamente gerarchizzato nella rappresentazione della natura, e più in generale del mondo, che appare ora molto più complesso di quanto si potesse rendere conto con le semplificazioni di linguaggi convenzionali e modellati sul paradigma scientifico.

Inoltre, già alla fine dell'Ottocento, gruppi di intellettuali avvertivano la crisi di quelle ideologie che avevano visto nello sviluppo economico il motore di un processo di emancipazione umana che avrebbe risolto tutte le contraddizioni della società. Ai loro occhi erano, invece, evidenti le brutture di un sistema economico che produceva le prime forme di urbanizzazione selvaggia, creava all'interno delle città le condizioni di una vita anonima e sradicata e distruggeva il modello di vita rurale.

Il rifiuto del modello ideologico e culturale dominante – sottolineato da manifestazioni di acerbo dissenso, se non di derisione verso i simboli sociali e le istituzioni – ha esiti differenti e a volte contrastanti: dall'impegno politico degli scapigliati alla chiusura in posizioni marginali, elitarie e snobistiche, con le quali gli artisti decadenti prendevano le distanze dalla società di massa che si andava affermando.

Il rifiuto della realtà ufficiale spingeva questi artisti a promuovere la ricerca degli aspetti più remoti della natura e della società, ma anche della stessa personalità umana, della quale venivano individuati, e a volte esaltati, gli aspetti oscuri, se non addirittura devianti, "maledetti" come furono detti. Erano aspetti alternativi a quelli celebrati da una società che esaltava le virtù di un uomo operoso e dedito al progresso personale e della propria nazione.

La rappresentazione di questa nuova dimensione della realtà richiedeva strumenti linguistici ed espressivi inediti che rinunciavano a modelli troppo strutturati dal punto di vista logico e facevano, invece, frequentemente ricorso a figure di suono, quali l'onomatopea, l'allitterazione e soprattutto la sinestesia. Questo nuovo spirito si può cogliere in un testo emblematico di Charles Baudelaire, *Correspondances*: "Come lunghi echi che da lontano si confondono / in una tenebrosa e profonda unità, / vasta come la notte e come la chiarezza, / i profumi, i colori e i suoni si corrispondono."

Gli stessi motivi porteranno nei primi anni del nuovo secolo a diffondere la necessità di guardare in modo nuovo al mondo e lo sguardo più adatto sembra quello del bambino, attraverso il quale filtrare un'esperienza di originaria scoperta e meraviglia del mondo. Da questa nuova visione nasce il linguaggio poetico di Pascoli e poco dopo quello pittorico di Picasso, il quale dirà: "Quando ero bambino disegnavo come Michelangelo. Mi ci sono voluti degli anni per imparare a disegnare come un bambino". La frase è significativa perché indica chiaramente l'esigenza di rottura con l'esperienza della modernità (Michelangelo) e l'apertura ad una nuova visione del mondo, ad una sensibilità nuova, quella di un bambino appunto.

La crisi dei linguaggi si genera quindi dalla convinzione dell'impossibilità di poter cogliere e rappresentare la complessità della realtà all'interno di linguaggi semplificati, convenzionali e rigidamente strutturati come quelli che abbiamo visto affermarsi nell'età moderna.

5. L'esperienza artistica del Novecento

5.1. L'esplosione dei linguaggi artistici della modernità

Nel Novecento esplodono gli elementi di crisi che si erano già manifestati alla fine dell'Ottocento. La ricerca di singoli artisti e l'attività, spesso frenetica, delle avanguardie mettono in discussione tutto l'insieme delle convenzioni che regolavano i linguaggi artistici nella modernità. I risultati di queste ricerche hanno avuto degli esiti veramente rivoluzionari.

Nella modernità i linguaggi artistici si presentavano, ognuno all'interno del proprio ambito, come l'unico sistema possibile di elaborazione delle esperienze estetiche del mondo, a partire dalla sfera sensoriale del proprio ambito disciplinare. Cambiavano i gusti del pubblico, ma il sistema tonale, con il suo corredo di norme su forme e generi musicali, era sempre "la" musica, come l'insieme di norme che si sviluppavano intorno alla prospettiva era "la" pittura; né più e né meno di come a partire dalla geometria euclidea e dalla fisica classica si sviluppava l'unica forma di rappresentazione scientifica del mondo, "la" scienza.

Quando nel Novecento quelle convenzioni hanno perso fondamento e sono state avvertite come artificiali e riduttive, ne è derivata una crisi di quei linguaggi, che è stata vissuta, e in parte ancora oggi è vissuta, come una crisi della razionalità. A ben vedere, però, in questa prospettiva dovremmo considerare irrazionale lo stesso pensiero scientifico contemporaneo. Lo sviluppo delle geometrie non-euclidee, della fisica quantistica, la teoria del caos, una rappresentazione del mondo in cui il tempo si confonde con lo spazio, come succede nella teoria della relatività, potrebbero dare questa impressione. In realtà né gli sviluppi scientifici né quelli dei linguaggi artistici sono da considerare irrazionali. Essi sono piuttosto il superamento di modelli riduzionisti e semplificativi dell'esperienza e della conoscenza del mondo; sono la dimostrazione che si possono dare varie rappresentazioni della realtà a partire dalla costruzione di più sistemi teorici.

I linguaggi tradizionali vennero considerati inadeguati a rappresentare la nuova dimensione della realtà, che si affermava nella dimensione della velocità, della complessità, della globalità e della pluralità dei punti di vista. L'esperienza di guardare il mondo da un'automobile in corsa o l'osservazione della realtà da un aeroplano creavano nuove esperienze percettive che aspiravano naturalmente ad essere rappresentate. La rottura del modello unidirezionale centro-periferia che governava il sistema delle relazioni internazionali e il successivo diffondersi di molti centri e molte periferie, portò all'affermazione di punti di vista sempre più incrociati e divergenti. Tutto questo produsse una moltitudine di esperienze che facevano esplodere le convenzioni dei vecchi linguaggi.

Correttamente dobbiamo, quindi, interpretare le nuove sperimentazioni artistiche del Novecento come superamento del canone di razionalità oggettiva elaborato nella modernità a partire dalle norme che regolavano ed educavano la percezione umana. Dobbiamo considerarle come la ricerca di forme di comunicazione artistica più naturali, meno artificiali e nello stesso tempo tese a dare conto di una realtà più complessa e meno semplificata di quella che riuscivano ad esprimere i linguaggi convenzionali della modernità.

La contemporaneità ha dimostrato che non esiste un unico punto di vista scientifico per conoscere la realtà, come non esiste un unico sistema estetico e un unico linguaggio capace di raccogliere tutta l'esperienza estetica del mondo. Ci sono vari sistemi destinati a convivere e ad essere consapevoli della loro parzialità e provvisorietà. Non è un caso che gli artisti, consapevoli della provvisorietà e della parzialità dei

punti di vista adottati, tendano a mettere in evidenza, invece di nascondere, i processi costruttivi delle loro opere, in modo che ogni espressione artistica si presenta anche come riflessione sul suo farsi arte.

5.2. Nuove sensibilità e sperimentazioni artistiche.

Acquisito il superamento dell'esperienza del moderno, si afferma la ricerca di una rappresentazione più soggettiva della realtà e il bisogno di esplorare e rappresentare la dimensione interna dell'attività psichica dell'uomo.

La nascita della psicoanalisi dà un contributo notevole allo sviluppo della ricerca in questa direzione. Essa apre il sipario sulla dimensione onirica dell'uomo e rivela un'attività della mente che non può essere considerata a-logica, quanto piuttosto animata da un tipo di logica diversa da quella sviluppata dall'attività razionale della mente. È la logica dell'inconscio, che gli artisti cercano di studiare e utilizzare nel modo più diretto possibile, facendo crollare qualsiasi vincolo compositivo, come succede, per esempio, tra i surrealisti che sperimentano forme di scrittura automatica.

Una società più fluida, con una sensibilità meno definibile e circoscrivibile all'interno di strutture gerarchiche e strutturate come i generi e le forme chiuse, spinsero gli artisti verso una ricerca di forme di espressione più libere.

I generi vennero stravolti completamente, e le loro norme intenzionalmente e provocatoriamente violate oppure del tutto ignorate. Il verso libero, la sperimentazione di discorsi musicali fuori dagli schemi della tonalità, la deformazione o l'abbandono della figura in pittura sono gli esempi di una ricerca pluridirezionale difficile da inquadrare in schemi onnicomprensivi e spesso non facilmente fruibile da parte del pubblico.

Si affermò un uso sempre più interdisciplinare dei linguaggi artistici, con grande valorizzazione dei loro elementi comuni. Questa tendenza, avviata da alcune avanguardie dei primi del Novecento, si diffuse con l'affermazione dei mezzi di comunicazione elettronici.

In Italia e in Francia avanguardie come il Futurismo e il Surrealismo sperimentarono forme combinate di arte e crearono nuove sensibilità. Apollinaire riprese la produzione dei calligrammi - già presente, anche se in modo marginale, nella modernità - e la rilanciò tra le avanguardie. Si sperimentarono anche forme di traducibilità da un linguaggio artistico all'altro, come provarono a fare in Russia il pittore Kandinsky e il musicista Skrjabin, che elaborò delle tabelle di corrispondenza tra suoni e colori.

Le esperienze più radicali in musica si spinsero fino all'abbandono del sistema tonale e all'elaborazione della Dodecafonia, che si presenta come un sistema più "naturale" del precedente, anche se l'effetto prodotto su una persona educata col sistema tonale può essere di sgradevolezza e di scarsa comunicabilità.

Nella pittura, invece, una delle rivoluzioni più importanti del secolo è rappresentata dal Cubismo, che abolisce le regole convenzionali della prospettiva. Ma il Cubismo, pur nella sua radicalità, non è un punto d'arrivo, ma l'inizio di una ricerca dagli esiti ulteriormente estremi, tra i quali l'affrancamento dalla figura e la creazione dell'arte astratta. D'altra parte già l'avvento della fotografia, che si incaricava in modo definito della rappresentazione e della documentazione "oggettiva" della realtà, liberava l'arte da tale incombenza e l'avviava verso questo superamento. L'astrattismo si sviluppa come necessità di creare un linguaggio simbolico evoluto, fatto solo di tratti grafici e di colore, che superi la rappresentazione oggettiva della realtà.

Anche nella letteratura crolla la fiducia di poter esprimere la realtà attraverso un sistema logico-sintattico della lingua troppo strutturato e continuamente teso a creare gerarchie e prospettive unilaterali della realtà. Le forme narrative lineari e consequenziali vengono frantumate a favore di racconti affidati alle libere associazioni e

modellate sull'attività pre-logica del pensiero, se non dell'inconscio. È la scrittura del monologo interiore affidata alle libere associazioni di Proust, oppure quella che imita il flusso di coscienza di Joyce; sono le parole in libertà dei futuristi o la scrittura automatica dei surrealisti.

6. Verso un mescolamento dei linguaggi

L'epoca che stiamo vivendo - evitiamo volutamente l'espressione postmoderna, carica di significati a volte equivoci e contrastanti che potrebbero generare fraintendimenti - è attraversata dall'esigenza di riaggregare i linguaggi e di rifondare le discipline. Da ciò nasce il bisogno di un'impostazione non tanto interdisciplinare, che mantiene fermi i confini tra le discipline, quanto transdisciplinare, che sia capace di ripensare la comunicazione artistica all'interno del nuovo contesto della società attuale e di rifondare le discipline a partire dalle loro comuni matrici antropologiche.

Questa impostazione può essere, fra l'altro, una risposta intelligente alla concorrenza dei nuovi linguaggi, che dopo aver sottratto spazio comunicativo alle arti, potrebbero ora confinarle in un ambito elitario e marginale di piccoli gruppi intellettuali per svolgere una funzione autoreferenziale. Il linguaggio della pubblicità, quello multimediale, il cinema hanno creato nuove sensibilità e hanno affermato l'esigenza di una comunicazione ridondante in cui sono associati parole, suoni e immagini. Sono linguaggi potenti e coinvolgenti, rispetto ai quali i linguaggi artistici rischiano di sembrare poveri.

Si è creato un nuovo contesto che richiede il superamento delle tradizionali frontiere fra le discipline artistiche per creare forme comunicative più ricche e più varie. Se la modernità ha avuto momenti di fruizione tali che hanno richiesto, se non imposto, una esperienza artistica di separazione tra le discipline, la fase attuale va nella direzione opposta. Si afferma sempre più la richiesta di performance che siano il risultato di forme di linguaggio pluridisciplinare.

Per i giovani il video che accompagna una canzone non è meno importante della musica. Gli adulti possono criticare questa esigenza in nome della purezza del messaggio racchiuso nella canzone, ma in realtà la performance di testo, musica e immagine è unica. Il problema vero è che raramente ancora il video riesce a raggiungere risultati artistici e a non porsi in toni didascalici rispetto al testo della canzone.

I nuovi contesti di fruizione e l'uso degli strumenti elettronici non solo impongono nuovi codici compositivi per la produzione attuale, ma probabilmente costringono a ripensare e a rielaborare lo stesso repertorio finora creato dalle arti in vista di una sua fruizione multidisciplinare attraverso progetti multimediali più coinvolgenti.

La stessa frattura storica tra scienza e arte appare inattuale. Dopo anni di separazione, la ricerca scientifica e quella artistica tendono ad avvicinarsi sempre di più e a collaborare. Da una parte gli artisti devono padroneggiare gli strumenti tecnici indispensabili per la loro comunicazione e avere familiarità con quei concetti scientifici che risultano imprescindibili per una rappresentazione attendibile della natura e del mondo. Dall'altra parte la ricerca scientifica, per sviluppare ulteriormente la conoscenza al di fuori di schemi che possono diventare limitanti, tende ad attivare pratiche sempre meno rigide e strutturate, ad accogliere pratiche serendipiche e narrative, che favoriscono l'avvento dell'imprevedibile piuttosto che programmare il prevedibile.

In questa direzione il lavoro creativo in ambito scientifico non solo si avvicina a quello dell'arte, ma può incrociarsi con esso, scambiarsi tecniche e finalità e procedere di comune accordo. Le presentazioni delle ricerche scientifiche prevedono sempre più l'uso di tecniche retoriche e il supporto di immagini che hanno una funzione tutt'altro che secondaria rispetto alle argomentazioni presentate. D'altra parte la scienza, con le sue scoperte mirabolanti, a volte ha un impatto sull'immaginario pari, se non superiore, a quello delle arti e diventa anzi una delle forme in cui si consuma il mito contemporaneo.

In questa nuova prospettiva transdisciplinare, le ricerche sull'immaginario si affermano sempre più nella forma dei *cultural studies* - ancora poco diffusi in Italia, ma

già da tempo affermatasi all'estero - che prevedono un'analisi tematica a tutto campo, capace di coinvolgere tutte le discipline che contribuiscono alla formazione e alla trasmissione dell'immaginario, dalla letteratura alla musica, dalla pittura al cinema, senza trascurare gli apparati ideologici.

7. La scuola.

Un insegnamento efficace dei linguaggi artistici deve affrontare oggi una serie di difficoltà: la ridefinizione epistemologica delle discipline e dei loro spazi di fruizione; la conflittualità con i nuovi linguaggi e i nuovi strumenti di comunicazione; la dimensione interculturale della società.

Eppure sembra che di fronte alla complessità del presente la scuola possa ritagliarsi uno spazio appartato e continuare un insegnamento tutto interno alle singole discipline e in fondo ancora tradizionale. A creare questa situazione contribuisce il fatto che i nuovi linguaggi, concorrenti delle discipline artistiche nella società, non sono ancora canonizzati nelle attività didattiche (il linguaggio cinematografico e quello della pubblicità, per esempio) o lo sono solo parzialmente (come quello multimediale). Questo non favorisce all'interno della scuola un ripensamento dell'insegnamento artistico a partire dalle nuove esigenze comunicative e nemmeno stimola il superamento dei confini disciplinari per attuare pratiche didattiche interdisciplinari e ancor più transdisciplinari.

L'isolamento è poi accentuato dallo sfasamento tra le pratiche culturali in atto nella società e le pratiche didattiche affermatasi nella scuola. Nella società, infatti, gruppi di intellettuali di varie discipline promuovono insieme dibattiti e movimenti culturali, mentre nella scuola gli stessi dibattiti e movimenti culturali sono frammentati per rispettare le competenze delle singole discipline. Le cause di questa situazione sono da ricercare soprattutto nella rigidità dell'organizzazione didattica, che mortifica le competenze interdisciplinari possedute dai docenti, e rende difficoltosa la realizzazione di momenti di insegnamento comune a partire da nuclei concettuali forti e transdisciplinari, come sarebbe opportuno.

Resta, invece, ineludibile per la scuola la nuova complessità sociale dovuta alla sua dimensione interculturale. Questa nuova realtà impone un ripensamento dell'insegnamento dei codici e dei messaggi artistici alla luce delle esperienze e delle sensibilità plurime che caratterizzano le nostre aule, sempre più microcosmo della realtà globalizzata.

Per i motivi sopra esposti un insegnamento delle discipline artistiche e della letteratura adeguato al dibattito culturale in atto e, nello stesso tempo, rispondente alla dimensione complessa della società globalizzata non può che svolgersi in due direzioni: interculturale e transdisciplinare.

7.1. Per un insegnamento interculturale dei linguaggi artistici.

Per insegnare l'arte in una prospettiva interculturale è necessario prima di tutto superare alcuni pregiudizi. Primo fra tutti la convinzione dell'universalità dei linguaggi artistici, in modo particolare della pittura e della musica. Si pensa, infatti, che i linguaggi delle arti figurative e della musica, basandosi su una percezione naturale e diretta dei loro elementi, siano forme di comunicazione universale, mentre la letteratura avrebbe in tal senso l'ostacolo della lingua.

In realtà la percezione del ritmo non è immediata, naturale e universale come si crede, ma è il risultato di un'attività cognitiva di raggruppamento. Il fluire delle note viene organizzato in gruppi musicali, individuabili e riconoscibili solo in seguito ad un processo di educazione. Lo stesso sistema tonale e l'organizzazione dell'orchestra sono tutt'altro che universale, in quanto risultano legate alla nostra storia musicale.

Che l'universalità del messaggio musicale sia un pregiudizio, lo si può cogliere da un confronto tra sistemi culturali lontani, ma anche dal confronto tra gruppi e categorie sociali interni allo stesso sistema culturale.

Chi - non avendo avuto una specifica educazione, formale o spontanea che sia - non riesce a capire i codici e i contenuti di un'espressione artistica tende a considerarli privi di senso, incapaci di trasmettere valori artistici e di suscitare emozioni. È quello che succede spesso a chi ascolta musica contemporanea. In genere l'educazione musicale di una persona si svolge nell'ambito di una sensibilità e di codici tutti interni alla modernità, per cui la musica contemporanea crea disorientamento e viene, anzi, percepita come fastidioso rumore. La stessa sensazione si può avere, talvolta, di fronte ad alcune forme della cultura popolare.

Un discorso analogo si può fare sulla presunta universalità della pittura. È stato dimostrato che la produzione e la fruizione delle immagini avviene all'interno di codici ben precisi, per cui il disegno o anche la fotografia di una casa, pur ridondanti di particolari, rischiano di non essere percepiti come tali se risultano fuori dagli schemi di rappresentazione della casa elaborati dalla civiltà a cui il fruitore appartiene. Il riconoscimento di un'immagine avviene a partire da schemi simbolici fondamentali, propri della cultura di appartenenza.

Mi piace qui ricordare il conflitto culturale suscitato dal documentario "Chung-Kuo-Cina" di Michelangelo Antonioni. Il regista realizzò un documentario in cui presentava delle immagini della Cina con spirito di simpatia e volendo dare un effetto di grandiosità ad un moderno ponte da poco costruito, effettuò delle riprese che ne deformavano la prospettiva, come in uso nelle tecniche di ripresa occidentale. I cinesi protestarono aspramente perché videro nel documentario l'espressione della "perfidia occidentale" che voleva far risaltare nel ponte difetti di costruzione inesistenti.

Anche per la pittura, come già per la musica, può tornare utile riflettere sulla reazione di una persona non adeguatamente preparata di fronte all'arte contemporanea. Qui la rinuncia o la deformazione della figura creano disorientamento nella costruzione dei significati e spesso si resta indifferenti, se non ostili, rispetto alla complessità di un quadro di cui non si coglie il messaggio e nello stesso tempo non si riesce ad ammirare la perizia tecnica.

Un discorso analogo si ha nella lettura di alcune forme di narrazione o di poesia sperimentale, il cui linguaggio così lontano da quello della comunicazione quotidiana crea disturbo e incomprensione.

L'arte in generale, e in modo particolare quella contemporanea, per essere compresa ha bisogno di essere studiata, proprio perché rompe con i codici tradizionali a noi più familiari. La necessità di una specifica educazione per apprezzare in modo adeguato qualsiasi tipo di arte ci aiuta a capire come l'universalità dei linguaggi artistici sia solo un pregiudizio.

In realtà ogni cultura possiede dei propri codici artistici, come possiede una propria lingua. Quando affermiamo l'universalità dei linguaggi artistici dunque affermiamo solo l'universalità dei linguaggi artistici europei, ponendoci in una prospettiva eurocentrica e pregiudicando qualsiasi didattica interculturale.

Una prospettiva veramente interculturale parte, invece, dalla presa d'atto della molteplicità dei linguaggi artistici che si trovano nelle varie culture, riconosce ad ognuno di essi pari dignità e tende a suscitare curiosità negli studenti evidenziando la raffinatezza e il grado di elaborazione dei messaggi artistici da loro prodotti.

Potrebbe essere utile in tal senso l'ascolto di qualche brano di musica tradizionale cinese, basata su scale pentatoniche, o di musiche di Java.

Per recuperare la dimensione interculturale dell'insegnamento artistico bisogna quindi rinunciare al pregiudizio dell'universalità ed evidenziare, invece, le reciproche influenze tra sistemi culturali. È utile far vedere come nessuna cultura sia veramente pura, ma come tutte si formano da una continua serie di scambi, influenze e ibridazioni, per cui risultano in qualche modo delle forme di meticcio.

Bisogna soprattutto dare conto del fatto che la cultura occidentale è stata veramente onnivora, ha, infatti, preso e rielaborato temi e tecniche da tutte le altre culture. La chitarra e gli strumenti similari, per esempio, sono la rielaborazione di strumenti arabi e ritmi arabi si trovano nella musica popolare meridionale. I ritmi africani hanno avuto un'influenza decisiva sulla musica leggera occidentale, ma la loro presenza è testimoniata anche nella musica colta. Un solo esempio: la famosa habanera che si trova nella *Carmen* di Bizet deriva da una danza africana, importata e rielaborata dagli schiavi neri in centro America e da lì introdotta in Europa.

Per la pittura si può ricordare l'importanza dell'arte giapponese presso gli impressionisti e il ruolo determinante che l'arte africana ha avuto su l'arte europea del Novecento, in modo particolare per la nascita del Cubismo.

Potrebbe, infine, essere significativo per un'attività interculturale enucleare le matrici antropologiche comuni di tutte le espressioni artistiche e far vedere come esse esprimono bisogni elementari degli uomini di tutte le epoche e di qualsiasi gruppo etnico, anche se poi sono state elaborate forme diverse per esprimere e soddisfare quei bisogni. Da sempre l'arte è servita per parlare d'amore, per compiangere la scomparsa di persone care, per dar sfogo al sentimento di nostalgia della terra lontana ecc.

7.1.1. Le musiche di Java.

Fornisco qui di seguito qualche informazione sul sistema musicale di Java allo scopo di evidenziarne la distanza dal nostro sistema musicale e mostrare come si adatti a suscitare curiosità. L'ascolto di qualche brano può evidenziare la bellezza, per noi così esotica, di questa musica, che aveva affascinato Debussy.

La musica suonata sull'isola prevede due diverse tipi di scale, una di cinque suoni, chiamata sléndro, l'altra di sette suoni, chiamata pélog, con intervalli molto differenti da quelli della nostra scala temperata. Usa cicli ritmici molto ampi di 4, 8, 16, 32 unità, che si possono suddividere in unità più brevi. Nelle orchestre, che raggiungono a volte il numero di quaranta musicisti, c'è una grande varietà di combinazioni strumentali, anche se risulta prevalere l'uso di strumenti di bronzo intonati.

Ognuna di queste orchestre, dette gamelan, ha una sua accordatura diversa dalle altre, non esistendo né un'accordatura unica per tutte le orchestre, né un diapason comune. Da questo deriva che non si può spostare uno strumento da una gamelan a un'altra, ma ognuna di esse è formata da un ensemble inscindibile.

7.2. Per un insegnamento transdisciplinare dei linguaggi artistici

Un'impostazione transdisciplinare dell'insegnamento dei linguaggi artistici potrebbe partire dal considerarli dei sistemi comunicativi e confrontarli con altri tipi di comunicazione.

Nello studio delle singole opere si dovrebbero evitare le analisi strutturalistiche e puntare sulle intenzioni comunicative dell'autore, in modo da far risultare naturale risalire ai contesti di produzione delle opere d'arte e cercare di ricostruirne l'intreccio di legami culturali e sociali che lo caratterizzano. Non si dovrebbe, inoltre, trascurare di valutare le forme di condizionamento che i linguaggi subiscono dai vari canali di comunicazione utilizzati.

Sarebbe, infine, interessante costruire continuamente dei ponti tra contesti di produzione e contesti di fruizione, che poi significa tra momenti diversi della sensibilità umana. Potrebbe essere un'occasione per analizzare come l'arte e la sensibilità umana variano nel tempo e nello spazio, dando così legittimità a varie espressioni artistiche e tessendo continuamente dei legami tra il presente e il passato. In questo modo docenti e studenti sarebbero costretti a ripensare e a riattualizzare i contenuti e le tecniche delle discipline artistiche

BIBLIOGRAFIA

- Pozzi, G. (1981). *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.
- Casini, C. (1991). *L'arte di ascoltare la musica*. Rusconi, Milano.
- Della Casa, M. (1992) *Musica, lingua e poesia*, Zanichelli, Bologna.
- Pozzi, G. (1993). *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi.
- Caputo R., Parenti, P. (2000). *Transcodificazioni. Scambi, interazioni, prestiti e traduzioni della letteratura e delle (altre) arti*. Euroma, Roma
- De Angelis V. (2000). *Arte e linguaggio nell'era elettronica*. Bruno Mondadori, Milano.
- Cataldi, P. (2000). Letteratura e musica. Ipotesi pluridisciplinari per la didattica dell'italiano. *Allegoria*, n. 36, pp. 65-75.
- Martinuzzi, P.(2000). Kandinski e la sua immagine di 'suono colorato'. *Ariel*, n°1, pp. 133-140.
- Crivelli, R. S. (2003). *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*. Carocci, Roma 2003.
- Cometa, M. (2004). *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*. Meltemi, Roma.