

APPUNTI DI ESTETICA

πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.
σημεῖον δ' ἢ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις:
καὶ γὰρ χωρὶς τῆς χρείας ἀγαπῶνται δι' αὐτάς
(Aristotele, *Metaph*, A 1)

La zattera

Non è chiaro, in questa fase storica e culturale, fino a che punto abbia senso porsi problemi di natura estetica. I confini tra arte, artigianato, design e commercio non sono forse mai stati così labili. L'arte, tecnicamente riproducibile, è piegata ad ogni scopo, ad ogni forma comunicativa, fino al vilipendio, fino al sacrilegio. Un immenso rumore bianco, fitto di voci contrastanti, di urla di popoli martirizzati, di frizzi e sussurri di civiltà decadenti, di creazioni discutibili, di vuote banalità, si leva incessante e si diffonde per canali di comunicazione globalizzati e ideologicamente filtrati. Il disorientamento, la precarietà dei riferimenti rendono difficile a chi è in ascolto qualsiasi considerazione fondata. Conflitti internazionali, scontri di religione e crisi di identità delle ideologie forti influenzano drammaticamente lo sviluppo e la divulgazione della creazione artistica, ma anche il giudizio dei fruitori. Forme d'artigianato facilmente riproducibili e comunicabili, ideologicamente globalizzate e immediatamente fruibili prendono il sopravvento.

La ricerca del bello oggi è un continuo naufragare in ciò che è stato descritto come kitsch. Forse esiste ancora, attraverso il senso della storia, attraverso uno sguardo di pietas nei confronti della tradizione, di ciò che è stato trasmesso come Cultura, attraverso la storia dell'arte e la storia della critica, una zattera per emergere dai flutti ed approdare ad una terra più stabile, più duratura, meno volubile ed effimera, che qualcuno potrebbe chiamare il dominio della nobiltà dello spirito.

Ermeneutica e verità estetica

Il problema dello smascheramento, della messa in crisi sistematica della coscienza soggettiva che riaffiora dopo i Maestri del sospetto (Marx, Nietzsche e Freud) in tutto il XX secolo, è stato variamente affrontato.

In Heidegger, la prospettiva gnoseologica è collocata all'interno del circolo ermeneutico. Classicamente, nel circolo ci si muove dalle parti al tutto e viceversa per interpretare un oggetto testuale. Nel circolo heideggeriano, il soggetto, in quanto storicamente collocato, possiede una pre-struttura che condiziona la conoscenza dell'oggetto. L'interpretazione si muove all'interno dell'oggetto di comprensione e anche da esso trae gli strumenti conoscitivi, modificando in questo processo non solo la comprensione dell'oggetto, ma la pre-struttura stessa del soggetto. Proprio il circolo, visto positivamente, rende possibile una nuova, radicale apertura, in quanto è il procedimento conoscitivo stesso che ha da fare con l'oggetto di conoscenza. "Diesen Weg zu betreten, ist die Stärke, und auf diesem Weg zu bleiben ist das Fest des Denkens" (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano, 2000).

L'ermeneutica filosofica di Gadamer ha sviluppato profondamente questo percorso di pensiero, portandolo a conseguenze ontologiche. All'interno del circolo, il soggetto appartiene alla stessa storicità cui appartiene l'oggetto. L'oggetto fa parte di un accadere storico, che, attraverso la Cultura, la trasmissione del sapere, intride gli stessi strumenti conoscitivi-interpretativi del soggetto. Pretendere di uscire dal circolo e di ragionare in modo storico, estraniando soggetto ed oggetto, significa esporsi ad inevitabili aporie. Al contrario, la consapevolezza di trovarsi nel circolo permette di accostarsi con maggiore familiarità all'oggetto. Questo vale in primis per l'esperienza estetica. Gadamer, in "Warheit und Methode", ci mette anzitutto in guardia dalla tentazione di

scorporare (“differenziazione estetica”) e fruire delle belle apparenze che affiorano nelle opere d’arte, affrancandole da ogni collegamento storico, culturale, e collocandole in un mondo a sé, fittizio, non reale, lontano dalla verità, che è invece oggetto del metodo delle Scienze della Natura (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). Gadamer osserva che molte opere d’arte non nascono come frutto della creazione onirica d’un genio, finalizzata alla fruizione dello spettatore; non nascono per esser valutate secondo una “coscienza estetica”, alla luce di un ideale di “cultura estetica” derivato da Schiller, che elimina ogni criterio oggettivo ed astrae l’opera dal suo mondo, riconoscendone con arbitrio soggettivo l’universale valore in quanto mera apparenza (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). Cogliere la verità del rappresentato, il suo arricchimento di essere nella trasmutazione-in-forma, comporta in Gadamer un ritorno fenomenologico all’esperienza estetica come tale, intesa come esperienza di verità: “Incontriamo l’opera nel mondo e un mondo dell’opera” (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, introduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). D’altra parte, poste queste premesse, qual è il ruolo della bellezza? Se l’arte è trasmutazione in forma, in che modo la forma può partecipare al contenuto dell’opera? Per assurdo, un approccio meramente tecnico-storicistico trascinerrebbe lo spettatore-fruitor a considerare l’opera soltanto un documento storico, portando a perdere la facoltà di giudicarne il valore, mettendo sullo stesso piano opere della stessa epoca, con analoghi soggetti, ma di diversi contenuti artistici, di diversa ricchezza. Allora il genio creatore diverrebbe importante solo in quanto innovatore? Oppure, anche, solo relativamente alla sua fortuna nella posterità?

Questione di gusti

Per affrontare questi quesiti, si pone il problema di definire una sorta di “attitudine estetica”, di propensione, di apertura, che ha da fare con una processualità molteplice, dinamica, comprendente l’interpretazione, l’integrazione critica, il giudizio, la fruizione e l’assimilazione.

Se Gadamer ha compiutamente mostrato che l’operazione di “differenziazione estetica” operata dalla coscienza estetica comporta un approccio distorto e svalorizzato all’arte, tuttavia ha anche approfonditamente trattato del concetto-guida umanistico di gusto (Geschmack), da Gracian a Kant. Quest’ultimo eleva il gusto a facoltà trascendentale di giudizio, assegnandogli un ruolo chiave nella *Kritik der Urteilskraft*. Gadamer ne riassume gli aspetti fondamentali: il gusto in Kant è universale in quanto prodotto dal libero gioco di tutte le facoltà conoscitive; è generalmente comunicabile in quanto si astrae da tutte le condizioni individuali, quali stimoli sensibili ed emozioni; il contenuto del gusto è escluso da questa sua funzionalità trascendentale. Il gusto si ha o non si ha, ma non si discute. E’ una sorta di senso, che conosce su basi non dimostrative (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983).

Trattandosi di una funzione trascendentale, perché dunque esiste chi “non ha gusto” (ovvero ha “cattivo gusto”)? Come possono i contenuti del gusto, che ne sono essi stessi i criteri, essere esclusi dalla sua operatività in senso trascendentale? Perché individui di “buon gusto” hanno opinioni e gusti diversi in ambito estetico?

Il circolo ermeneutico e il concetto di cultura (*Bildung*) vengono a sciogliere queste apparenti aporie; ma allo stesso tempo si impone, alla luce della storicità dell’uomo e della struttura del circolo, un indebolimento teoretico. La posizione heideggeriana dell’umanismo singolare ci viene incontro.

La cultura, in quanto formazione, è un fatto squisitamente individuale ed influenza radicalmente il gusto in quanto facoltà di discernimento, di fruizione dell’essere estetico. Potremmo dire che nessuno ha “cattivo gusto” o è “privo di gusto”: semplicemente ogni individuo possiede una propria sensibilità estetico-artistica. Questa osservazione potrebbe avere risvolti inquietanti nel momento in cui si riflettesse sull’importanza che assume questa nostra facoltà nelle questioni etiche. Il fatto che il gusto sia strettamente individuale spiega perché ogni individuo ritiene di avere “buon gusto”. Sarebbe contraddittorio il contrario, poiché il gusto stesso è un prodotto dell’interazione tra le

proprie facoltà intellettive ed i propri contenuti culturali. Il gusto ha necessariamente dei contenuti pre-giudiziali, dei paradigmi, dei modelli operativi. Questa peculiarità del gusto di giudicare secondo paradigmi lo rende uno degli elementi appropriati per ragionare all'interno del circolo ermeneutico in modo consapevole.

Il gusto risente, dunque, della cultura individuale nel suo evolversi e della particolarità storico-culturale del singolo. La comprensione dell'opera, l'incontro con il mondo dell'opera, il venire alla luce della verità ontologica dell'opera si fluidifica, ondeggia, è sempre meno generalizzabile in quanto risente profondamente dell'individualità dello spettatore-interprete. Il carattere occasionale dell'accadere dell'esperienza estetica, del manifestarsi dell'essere estetico, della portata di verità dell'opera d'arte, ne limita l'universalità. Lo stesso fruitore, in due occasioni diverse della propria vita, alla luce di esperienze vissute e culturali diverse, interpreta diversamente la stessa opera o addirittura ne è influenzato diversamente, ne è più o meno colpito, ne analizza aspetti diversi. In particolare, non si tratta qui soltanto di variabilità nel libero gioco di facoltà trascendentali in senso kantiano, ma anche e soprattutto di variabilità di paradigmi, di strumenti culturali presenti come pre-struttura soggettiva, che divengono parte stessa delle facoltà conoscitive e sono accresciuti dal processo conoscitivo.

Proprio nel giudizio-fruizione del gusto e nella sua interazione con i processi di comprensione, risiede, tuttavia, l'essenza di quella processualità che si va definendo come attitudine estetica.

Estetica e Pensiero debole

Questo elogio dell'apparenza, questo sfaccettarsi o apparente arretramento della verità, corrisponde analogicamente al "ritrarsi dell'essere" nella penombra di cui ha parlato Heidegger. Il saggio di Amoroso sulla *Lichtung* in Heidegger come "lucus a (non) lucendo", contenuto nella raccolta "Il pensiero debole" curata da Vattimo e Rovatti, è una interessante disamina linguistico-storica e teoretica della metafora della luce nell'ontologia e nel pensiero heideggeriano in particolare. La penombra della radura in un bosco rappresenta la verità che si svela; ma è un dis-velarsi (a-létheia) che rimanda a un nascondimento. Amoroso ricorda che la radura (*Lichtung*) corrisponde al latino *lucus*, definito in quanto *saeptus* *frequenti silva* (Livio), *densis arboribus saeptus* (Isidoro). La luce stessa della *Lichtung* è una luce scura; Heidegger cita immagini poetiche di Holderlin a questo proposito (*des dunklen Lichtes/voll*). Un mistero (*Geheimnis*) avvolge e crea la *Lichtung* stessa, in cui l'uomo si trova ad errare (in *der Irre*) (L. Amoroso, *La Lichtung* di Heidegger come *lucus a (non) lucendo*, in *Il pensiero debole* a cura di P.A.Rovatti e G.Vattimo, Milano, Feltrinelli, 1983).

Potrebbe esistere anche una *Lichtung*, un *lucus* estetico, in quanto luogo privilegiato di disvelamento dell'essere estetico? Se pensiamo di metterci in ascolto rispetto all'essere estetico che si manifesta nell'opera d'arte, nella sua comprensione, nel suo venire alla luce, questo non potrebbe significare anche gettare uno sguardo verso gli alberi sacri (le strutture conoscitive), le loro ombre, specchio dell'oscurità che è la *silva* circostante (il fascino del mistero, degli aspetti indecifrabili dell'opera)? L'attitudine estetica si farebbe allora propensione al coglimento di verità inaspettate. L'esteta nella radura metafisica vedrebbe la bellezza di un'ombra (ovvero di un'ombra del pensiero, di una lacuna del testo, di un frammento mancante), il gioco delle foglie degli alberi (ovvero delle attitudini logico-rappresentative, del loro libero incontrarsi, del mutare delle strutture precomprensive e pregiudicanti individuali), abituerrebbe lo sguardo alla penombra (ovvero alla penombra metafisica che rende possibili le esperienze estetiche stesse, il progressivo e lento disvelamento dell'opera e del mondo dell'opera, di integrazione con esso, che si sfrangia nella particolare individualità). Intravedere l'ente nella luce scura della *Lichtung* non può significare anche coglierne la bellezza e la bellezza dello svelamento dell'essere estetico? Poeticamente, l'esteta si abitua alla solitudine e al mite chiarore del *lucus*, deposta ogni $\upsilon\beta\rho\iota\sigma$, deposto ogni desiderio di luce piena ed aperta; tenta anzi di guardare profeticamente verso il mistero della *silva*.

A queste condizioni e sempre in situazioni individuali, può esistere una propensione estetica al pensiero teoretico, che ha da fare con la poesia.

L'attitudine estetica

Come si muove l'attitudine estetica nella penombra dello svelamento della verità estetica, in che modo entra nel circolo e si rapporta con la verità dell'opera d'arte, che l'ermeneutica di Gadamer ci ha indicato?

La datità sensibile di per sé può produrre piacere nel soggetto che la sperimenta. Questa τὸν αἰσθησέων ἀγάπησις ha i caratteri immediati della sensazione stessa. Il coglimento del bello suppone, invece, la mediazione di strutture conoscitive del soggetto. Che la percezione del bello, ovvero la sensazione piacevole di armonia interiore, derivi kantianamente dal puro accordo, dal libero gioco di astratte facoltà trascendentali del conoscere, aprioristicamente rispetto ad ogni forma di conoscenza, può accadere in alcune situazioni di fronte al bello di natura o a particolari forme d'arte, che si spingono verso l'imitazione naturalistica (arabesco) o verso un'assoluta astoricità ed assenza di contenuto apertamente decifrabile (arte astratta, design): chiunque, prescindendo dai contenuti della propria formazione culturale, potrebbe accedere, seppure in modi diversi, a questa percezione (bello "a-storico", "a-culturale"). Se si tentasse di tracciare le linee di un processo fruitivo nell'infinita variabilità degli approcci all'opera d'arte, potremmo asserire che esiste una struttura labirintica della conoscenza-fruizione, derivata dal circolo ermeneutico, ma espletata in diversi modi in diverse occasioni. Il processo ermeneutico, che si accompagna al processo di coglimento estetico, percorre movimenti di andata e ritorno dai dettagli alla visione d'insieme, dall'oggetto rappresentato allo sfondo, dal contenuto al suo contesto storico, da un elemento a tutti i suoi rimandi nelle arti figurative, letterarie, musicali coeve, antecedenti e successive, dall'opera alla storia della critica e alla sua fortuna, dalla percezione dello stato d'animo del creatore al proprio, dall'opera a tutte le situazioni vissute che essa evoca nel soggetto fruitore. Ogni passaggio di questo approfondimento dei significati dell'opera diviene esso stesso coglimento di bellezza dell'opera da parte dell'attitudine estetica, per il formarsi di consonanze ed accordi interiori che corrispondono a diversi ed integrabili livelli di lettura.

L'attitudine estetica cerca il bello attraverso l'esplorazione interpretativa dei dati sensibili, derivanti dal contatto con l'opera, per mezzo di una serie di elementi aprioristicamente presenti nella coscienza, percorrendo in occasioni diverse percorsi diversi. Questo rende unico ogni contatto con l'opera. Il gusto, che ha precise intenzionalità ma grande variabilità operativa, è la facoltà di tracciare e valutare percorsi di ricerca. Naturalmente, non si tratta qui di un gusto derivante semplicemente dal libero gioco di facoltà trascendentali prive di contenuti determinati. Le facoltà di conoscenza e interpretazione certamente permettono le operazioni di astrazione, di confronto, ma necessitano, per la fruizione estetica, di paradigmi, di rimandi, di contenuti culturali già noti, con cui i nuovi dati vengono messi in relazione. Questo porre in relazione accresce la rete del sapere estetico. E' stato detto che l'uomo vede solo ciò che conosce: aforisma che non va preso alla lettera, ma che significa che la possibilità di porre in relazione con elementi noti un nuovo dato sensibile ne facilita l'interpretazione, l'integrazione e la memorizzazione, in quanto paradigma. Tali operazioni, nel gioco tra facoltà conoscitive, producono quella sensazione di piacere squisitamente intellettuale che chiamiamo comunemente "bello", "bellezza", ed in base al quale può agire il gusto.

Il carattere occasionale dei modi di esperienza così descritti non potrebbe consentire di porre basi universali in senso fondazionale. Sono forme di conoscenza non generalizzabili, frammentarie e legate alla particolare sensibilità di individui singoli in un momento determinato della loro esistenza.

L'attitudine estetica non è definibile altrimenti che come un modo di porsi in ascolto, di entrare nel circolo, di muoversi in una sorta di radura heideggeriana, cogliendo ad ogni passo la bellezza, la luce dello svelarsi dell'opera, apportando a sua volta nuova luce, che potrebbe esser paragonata metaforicamente alle fiaccole sacre nel lucus secondo Isidoro (lucus [...] Potest et a concludendo

crebris luminibus dici, quae ibi propter religionem gentilium cultumque fiebant) (Isidoro, *Etymologiae*, XIV, 28).

Bellezza e Cultura

Poste le linee essenziali di quella che abbiamo chiamato *attitudine estetica* come apertura individuale all'essere estetico, alla verità in quanto bellezza, emergono alcune conseguenze rilevanti. Tentare di cogliere il bello dell'esteriorità, della forma di un'opera d'arte senza pensarla storicamente, senza nessun riferimento culturale, equivale a contemplare la bellezza a-storica d'un paesaggio o di una figurazione astratta e, come accennato sopra, chiunque può, in senso stretto, seppure con modalità emotivamente diverse tra individui e in diversi momenti per lo stesso individuo, accedere a questa forma di percezione di bellezza. Si tratta di un procedimento analogo alla "differenziazione estetica" descritta e denigrata da Gadamer. E' una fruizione sempre possibile, una sorta di "primo livello" di lettura. E' anche quanto tutti facciamo quando per la prima volta iniziamo ad accostarci ad una cultura che conosciamo superficialmente, che non ci appartiene propriamente; in un certo senso, è anche la prima acquisizione di un paradigma, di un contenuto di quella cultura: un punto di partenza per stimolare il desiderio di ricerca, di interpretazione.

In realtà, il fatto di possedere invece paradigmi artistici e culturali ci aprirebbe, anche di fronte ad un "semplice" paesaggio naturale (non "culturalmente" collocato o "storicamente" situato), ulteriori possibilità di coglimento del bello: chiunque può cogliere un "qualcosa" di incantevole ed affascinante in un chiaro di luna, ma chi lo pensa attraverso riferimenti letterari, iconografici, musicali vi può scorgere un'altra bellezza, più profonda, più ricca; ed essendo diversi i paradigmi culturali presenti in ognuno di noi, ognuno lo vedrà più "beethovenianamente", più "leopardianamente", ecc.

A questo punto è bene precisare che oggi vengono chiamate forme d'arte moltissime creazioni che si caratterizzano per una sorta di globalizzazione ideologica ed estetica, che sono perfettamente a-storiche, collocabili in qualsiasi contesto storico-culturale, destinate indistintamente a tutti gli individui, di qualsiasi formazione: esse si prestano eminentemente ed intenzionalmente ad esser fruite secondo questa prima, superficiale modalità di coglimento "esteriore", "a-storico", "a-culturale" del bello. Creazioni musicali, produzioni cinematografiche, romanzi d'amore o d'avventura, design architettonici contemporanei che risulta difficile definire espressioni artistiche in senso proprio e che piuttosto costituiscono forme di artigianato a puro scopo commerciale su vasta scala. Questa produzione assordante che viene largamente diffusa dai mezzi di comunicazione è facilmente fruibile e piace a molti, proprio perché semplice, perché non necessita di ulteriori livelli di lettura, non necessita di paradigmi e contenuti culturali profondi di raffronto.

Questo può valere addirittura per ciò che si presenta come storicamente situato. Un film o un romanzo storico di oggi spesso fornisce in sé tutti gli elementi essenziali, generalmente assai superficiali, per seguire la vicenda, portando contenuti linguistici, retorici, psicologici e narrativi di scarso spessore culturale, di forte carica emotiva e che poco hanno da fare con l'epoca rappresentata, ma che parlano con immediatezza alla sensibilità del fruitore attuale in qualsiasi parte del mondo, con qualsiasi formazione culturale. I personaggi assumono più un prevedibile ruolo sociale che una struttura psicologica profonda e complessa. Anche l'autore potrebbe essere di qualsiasi provenienza ed estrazione e non necessariamente esperto della materia. Di conseguenza, quasi istintivamente, il fruitore vi coglie consonanze con la propria sensibilità, sulla base più della propria vita vissuta nella quotidianità che sulla base della propria formazione culturale.

Similmente, la cosiddetta musica minimalista, che è assimilabile a musica leggera per strumenti classici, ha riscosso un enorme favore di pubblico, al punto che i giovani allievi di pianoforte preferiscono studiare pagine di un minimalista invece delle suites di Bach o delle sonate di Mozart. Anche questo fenomeno ha forti caratteri mediatico-commerciali, si rivolge ad un pubblico ampio, unisce una superficiale gradevolezza all'assenza di radici culturali fondate su una qualche tradizione, per esplicita dichiarazione degli autori. Chiunque può accostarvisi per una facile quanto

“leggera” (forse poco espressiva) esecuzione o per una fruizione non impegnata, come ascolto d’un sottofondo “rilassante”. D’altra parte, è opinione comune oggi che la musica non accompagnata da percussioni abbia come unico scopo la cancellazione di ogni pensiero, di ogni coinvolgimento: se è musica colta, rischia di “innervosire”, di “infastidire”, di “inquietare”, cioè di evocare contenuti “difficili”; se è minimalista, adempie perfettamente alla sua funzione. Addirittura in molta letteratura cinematografica la musica classica è associata direttamente a personaggi negativi, che hanno da fare con follia e criminalità, mentre musiche leggere o simil-minimaliste accompagnano momenti positivi dell’azione.

Ha senso quindi considerare questi fenomeni commerciali produzioni artistiche in senso proprio o vanno ascritti alla categoria del kitsch? Non esiste oggi un ideale di bellezza più profondo, che non tema il raffronto con i paradigmi di una tradizione culturale forte, anzi possa avvalersene, per la sua comprensione, per il fatto di affondare in essa le proprie radici? Dove è finita l’arte?

I secoli bui

Lontano dalla fruizione di massa, dal rumore assordante dei mezzi di comunicazione, nei luoghi ufficialmente consacrati all’arte, ovvero nelle gallerie e nei musei contemporanei vediamo invece altre creazioni di dubbio valore, ispirate per lo più dalla ricerca della novità formale e recanti una forte connotazione ideologica, se non dichiaratamente politica.

Se, come abbiamo detto, assistiamo alla creazione e commercializzazione di prodotti artigianali che vengono chiamati artistici, dalle caratteristiche formali globalizzate, mediocrementegradevoli ad una fruizione a-culturale ed universalmente accettate come “glamour”, “fashion” nelle realtà benestanti occidentalizzate, l’arte “ufficiale” va nella direzione opposta, verso la ricerca della novità piuttosto che del gradimento d’un vasto pubblico. Per molti artisti contemporanei pare divenga lecito, pur di tentare di “dire qualcosa di non ancora detto”, allontanarsi da ciò che potremmo trovare bello, piacevole, accattivante, o istintivamente (“a-storicamente”) o tradizionalmente (per consolidate convenzioni culturali).

Oltre alla novità della forma, assume importanza l’impegno ideologico. Nonostante le tragedie storiche che hanno caratterizzato il Novecento e che avrebbero dovuto insegnarci a cancellare lo spettro di ideologie totalizzanti, si assiste ad una persistenza nell’arte di forme di esplicita propaganda politica, propaganda che di per sé spesso ha accompagnato l’arte nella sua storia, ma che attualmente tende in molti casi a smarrire ricchezza e verità. La storia dell’arte ci ha tramandato esempi altissimi di pittura, scultura, architettura, poesia, musica celebrativa, in cui il tema politico è rappresentato con riferimenti culturali profondi, con ricerca di eleganza formale che poggia su altri modelli illustri. Oggi, laddove sopravvive soltanto un evidente simbolo di pensiero politico riversato in grezze immagini, senza particolari rimandi culturali, prodotte da artigiani che hanno essenzialmente meriti ideologici, ha senso chiamare opera d’arte creazioni così misere? Così come abbiamo deplorato la mancanza di contenuti, di legami con un contesto storico-culturale a proposito delle creazioni artigianali più frivole, di larga fruizione, qui, sotto le luci sapientemente collocate di modernissimi centri espositivi, si può ravvisare lo stesso grigiore creativo. La rozzezza creativa, la semplicistica superficialità, l’assenza di contenuti culturalmente profondi al di fuori di crudi messaggi propagandistici limitano la possibilità di percorsi interpretativi-fruitivi, limitano la portata di verità estetica.

Oltre alle ideologie forti e ben connotate politicamente, si va affermando nelle realtà benestanti occidentalizzate una sorta di “ideologia globale”, assolutamente ipocrita, nutrita di valori universalmente condivisibili (solidarietà, diritti inviolabili, rispetto per la diversità, sostenibilità ecologica), di forte impatto emotivo e trasversali rispetto all’orientamento politico, un’ideologia “politically correct” che va sostituendo la fede religiosa nel mondo occidentale, che non ammette dissenso, che permea la retorica dei personaggi pubblici e dei mezzi di comunicazione, la propaganda nelle democrazie, la giurisprudenza, la storiografia e perfino la produzione artistica. E’ lecito chiamare opera d’arte una delle tante fotografie che rappresentano un bambino indigente in

un Paese in via di sviluppo, solo per il suo contenuto commovente? Al di là del fatto di ravvisarvi o meno forme di ipocrisia e di strumentalizzazione con finalità reali poco umanitarie, davvero ci aspettiamo dall'arte soltanto che "scuota le coscienze", che "faccia riflettere", accettando passivamente sull'onda emotiva l'ennesimo messaggio portatore di un simbolo ideologico come se fosse di altissimo valore culturale ed estetico?

L'arte "ufficiale" è anche oggetto di commercializzazione nelle gallerie d'arte. La storia ci insegna che in passato importanti capolavori sono stati sottovalutati dai contemporanei e, viceversa, abbiamo dimenticato o ridimensionato la fortuna di altre opere. Se il "distacco" ermeneutico dall'oggetto di interpretazione e valutazione artistica costituisca un vantaggio per l'obiettività del giudizio, è arduo da asserire, come ricorda Gadamer, in quanto diminuiscono, con il tempo e con la lontananza da un contesto storico-culturale, gli strumenti stessi per addentrarvisi. Trattando, tuttavia, di giudizio di noi contemporanei circa opere contemporanee, si assiste a fenomeni eufemisticamente sorprendenti di valutazione di opere d'arte in termini economici. "Chi" e "come" decide quanto vale concretamente un'opera, in un'epoca in cui non è chiaro che cosa rappresenti una novità perché nella storia dell'arte è stato detto di tutto, in un'epoca in cui non è chiaro che cosa sia veramente "bello", in un'epoca in cui non è chiaro fino a che punto giochi un ruolo l'aspetto ideologico-politico nel conferire onori ed importanza ad autori ed opere?

Quale giudizio darà la storia della critica a proposito della nostra epoca? Davvero considererà importanti le creazioni artistiche che oggi vengono ritenute tali? O, nell'eccesso di produzione di creazioni di qualità discutibile, nella confusione mediatica, ideologica, nell'incertezza della critica ravviserà solo un secolo "buio", una decadente Babele?

La pietas artistica

Nella ricerca di un equilibrio, pur nella frammentarietà e non-generalizzabilità del raggio d'azione di ciò che abbiamo definito attitudine estetica, viene in aiuto il rispetto, l'amore quasi sacro nei confronti di ciò che la tradizione ci ha tramandato come Cultura.

Porsi in ascolto rispetto all'opera d'arte per fruirne significa anzitutto procurarsi gli strumenti conoscitivi che permettono di portare alla luce quanti più significati estetici sia per noi possibile. Una volta raggiunta una certa competenza critica, assunti paradigmi di riferimento, esplorato il contesto storico dell'opera, le sue radici culturali, sono le vie labirintiche dell'interpretazione che, passo dopo passo, lasciano venire alla luce gli aspetti estetici dell'opera. Come detto sopra, la fruizione estetica è contemporanea all'atto interpretativo, è la presa di coscienza della piacevolezza intellettuale di ogni passaggio di questo processo: è come se la bella forma acquisisse gradualmente nella coscienza dell'esteta una luce più intensa, un carattere più vivo, un colore più acceso, fino ad una sorta di "sintesi interiore", di coglimento complessivo della portata di verità dell'opera, fino a restare abbagliati ed appagati dalla luce metafisica che essa irradia.

D'altra parte, la discordanza di uno o più elementi di una creazione artistica con le proprie facoltà conoscitive, con i propri paradigmi di riferimento, con i propri strumenti di fruizione ne impoverisce la luce, la rende più simile ad una testimonianza storica che ad un'opera d'arte in senso proprio.

L'occasionalità, la quasi-irripetibilità inter-individuale di questo tipo di fruizione attraverso l'attitudine estetica rende difficile generalizzare fino al punto da fornire criteri valutativi. L'opera prende vita trasfigurandosi durante il processo che si svolge all'interno del fruitore. Gadamer ha sottolineato come l'opera d'arte possa assumere significati che vanno al di là di quanto intendeva l'artista stesso che l'ha creata (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). Questo porta a vedere la bellezza dell'opera sotto luci diverse seguendovi diversi percorsi fruitivi.

Già il primo impatto con l'opera è influenzato dall'essere storicamente gettato del fruitore, dai suoi contenuti culturali, che lo hanno allenato a cercare la bellezza esteriore entro certi canoni, certe forme non per semplice somiglianza, ma inevitabilmente sotto l'influenza di paradigmi noti dalla

formazione culturale. E' altresì vero che esiste un minimo comun denominatore, seppur labile, che ci autorizza ad accettare l'universalità dei passaggi basilari di questo primo approccio: nessuno ignora il volto della Gioconda leonardesca come modello di bellezza – ovvero nessuno dovrebbe ignorare l'esistenza di canoni tramandati, almeno all'interno di una civiltà.

Un primo criterio valutativo potrebbe, pertanto, essere proprio l'adeguatezza del fruitore, la sua preparazione culturale. E' lecito, senza possedere un certo numero di paradigmi di raffronto, senza conoscere nulla del mondo culturale cui l'opera appartiene, screditarla? Ha senso, senza aver studiato la storia dell'arte di una particolare civiltà, sentenziare "mi piace" o "non mi piace"?

Scriva Leopardi nello Zibaldone: "Ond'è che il fanciullo il quale per necessità ha poche rimembranze (ha però somma immaginazione) deve trovar poco dilettevoli e belle molte bellissime parti delle più grandi poesie. Così dico delle diverse professioni, abitudini ec. le quali diversificando le rimembranze secondo gl'individui, diversificano ancora l'effetto delle diverse poesie ec. e delle loro parti, e quindi anche il giudizio che gl'individui ne pronunziano. Forse un uomo di poca memoria non è molto atto a gustar poesie. Così un uomo non avvezzo ad attendere. Così un uomo non sensibile né suscettibile ec." (G. Leopardi, Zibaldone, 28 settembre 1821).

D'altra parte, allargandosi ed approfondendosi la conoscenza storico-artistica, il proprio gusto diviene in qualche modo più flessibile, più adattabile. Chi poco conosce di un argomento, in qualsiasi disciplina, tende ad avere "le idee chiare", a categorizzare in modo semplice o semplicistico, orientando con rapidità le proprie preferenze. Aumentando il bagaglio di conoscenze, fare scelte di gusto può significare confrontare un aspetto dell'opera o del mondo dell'opera con molti altri elementi: fatto che, se complica (e arricchisce) l'apprezzamento estetico, rende tuttavia il gusto capace di trovare interesse, rispondenze e valore estetico, in più modi o in più livelli, in più opere d'arte. Questo apparente "dis-orientamento", che rende intrinsecamente più difficile affermare la superiorità o l'inferiorità artistica di un'opera particolare o di un intero periodo storico, ci fornisce tuttavia l'autorevolezza di porre dei confini effettivi al di là dei quali il gusto non riesce ad operare. Dove perfino il gusto, allenato da un'immensa cultura storico-artistica, non riesce a spingersi, difficilmente potremmo dire che c'è arte.

L'aver acquisito un'opera come proprio paradigma non autorizza ovviamente a considerarla un modello perfetto cui tutto il resto della storia dell'arte dovrebbe tendere, ma costituisce certamente la presa di coscienza di una sorta di "auctoritas" dell'opera conosciuta e assimilata in senso paradigmatico. Siamo avvezzi, nella nostra formazione, ad assumere dei punti di riferimento per orientarci sul terreno. Il ruolo dei modelli artistici noti è imprescindibile, ma relativo al reciproco "posizionamento" negli appropriati contesti storici e nella propria personale "galleria" di raffronti.

Il fascino dell'innovazione, l'importanza e la fortuna di un autore che influenza i suoi prossimi contemporanei ed i successori, se costituisce un criterio oggettivo della critica d'arte, non deve esser assunto come criterio assoluto in questioni di gusto. L'attitudine estetica è una sensibilità colta, che non può non tenere conto di elementi innovatori, ma che non può d'altra parte prescindere dalla consonanza con i propri modelli artistici, con i propri riferimenti estetici, che definiscono il percorso del gusto.

Nonostante questo percorso attraverso il labirinto interpretativo sia variabile tra individui e in diverse fasi della vita culturale dello stesso individuo, per ovvie differenze di competenza tecnica, di emotività, di propensione all'ascolto dell'opera, possiamo, sulla scorta delle osservazioni appena fatte, tracciare un sentiero: il sentiero della pietas nei confronti della storia dell'arte, la via della conoscenza, dell'approfondimento, dell'acquisizione di elementi operativi nel nostro interpretare, studiare, analizzare – e quindi del nostro personale fruire e del nostro valutare. Solo attraverso l'umiltà dell'atteggiamento di rispetto della Cultura può giustificarsi una sorta di dignità della fruizione artistica e della valutazione dell'opera.

Stabilire quale sia il livello di conoscenza per esprimere giudizi sarebbe un azzardo. Tutti istintivamente giudichiamo in prima istanza ciò che ci circonda, sebbene non possediamo competenza specifica di alto livello in tutte le discipline; acquisendo competenze, il primo giudizio

può essere riesaminato, messo in discussione, rafforzato o smentito. In campo estetico, la pietas artistica vuole che chi giudica misuri anzitutto prudentemente la relatività della forza del proprio giudizio, in relazione alla propria gettatezza storica, alla propria dignità intellettuale, al proprio senso della storia dell'arte.

Heidegger e l'essenza originaria dell'arte

“Der Ursprung des Kunstwerkes und des Künstlers ist die Kunst.” (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano, 2000) L'elemento ancora più originario di artista ed opera è per Heidegger l'arte stessa. Se l'essenza delle cose (Dinge) non si lascia facilmente racchiudere entro le categorie di substrato dotato di accidenti (υποκειμενον–συμβεβηκοτα, Träger von Merkmalen), di mera unità di sensazioni (αισθητον, Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit), ma neppure propriamente di materia e forma (υλη–μορφη, Form-Stoff-Gefüge), assume invece importanza la dialettica tra mondo (Welt) e terra (Erde). Tale dialettica è all'origine dello svelarsi e del nascondersi della verità degli enti: “Erde durchragt nur die Welt, Welt gründet sich nur auf die Erde, sofern die Wahrheit als der Urstreit von Lichtung und Verbergung geschieht”. L'opera è in rapporto con essi. “Werksein heißt: eine Welt aufstellen”: l'essenza dell'opera è la rappresentazione di un mondo. E ancora: “Das Werk läßt die Erde eine Erde sein”; l'opera è un portare alla luce, un affermare la terra, la materia. Questi due aspetti coesistono nell'unità dell'opera: “Das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde sind zwei Wesenszüge im Werksein des Werkes. Sie gehören aber in der Einheit des Werkseins zusammen.” In particolare, l'opera è qualcosa attraverso cui viene alla luce una forma di verità: “Schönheit ist eine Wiese, wie Wahrheit als Unverborgenheit west”. Questo venire alla luce avviene attraverso un processo creativo: “Das Schaffen denken wir als ein Hervorbringen”. Che cosa caratterizza in sé la creazione artistica rispetto ad altre forme di produzione, se nella Grecia antica il termine τεχνη indicava al contempo arte (Kunst) ed artigianato (Handwerk)? “Geschaffensein des Werkes heißt: Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt”: l'esser-creato dell'opera risiede nel portare alla luce la verità all'interno di una struttura formale. A differenza di un attrezzo (Zeug) di produzione artigianale, che si caratterizza per la servibilità (Dienlichkeit), per l'essere-pronto (Fertigsein) in cui si annulla la materia plasmata, l'opera è creata dentro ciò che è creato: “im Werk ist das Geschaffensein ei gens in das Geschaffene hineingeschaffen”. L'arte è progettualità (Entwurf), dettatura (Dichtung). Questa progettualità risente della gettatezza dell'esser-ci: “Der wahrhaft dichtende Entwurf ist die Eröffnung von Jenem, worein das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist.” (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Marinotti, Milano, 2000)

Emergono da questa analisi alcuni elementi che caratterizzano l'arte come processo di trasmutazione della materia in forma nel senso di messa in luce di verità: la bellezza diviene una modalità della verità in quanto dis-velamento, α–ληθεια. Non è sufficiente plasmare la materia per dar vita a una produzione: “Fertigsein des Zeuges ist Geformtsein eines Stoffes und zwar als Bereitstellung für den Gebrauch. Fertigsein des Zeuges heißt, daß dieses über sich selbst hinweg dahin entlassen ist, in der Dinglichkeit aufzugehen.” Perché si tratti di un'opera d'arte, l'autore deve mettere in luce una verità nella forma; ma la verità non nasce da ciò che è apparentemente sussistente, abituale: “Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung der Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird”. L'opera getta verso di noi con forza lo svelamento della verità: “Kraft des ins Werk gesetzten Entwurfes der sich uns zuwerfenden Unverborgenheit des Seienden wird durch das Werk alles Gewöhnliche und Bisherige zum Unseienden”. L'opera d'arte è operante solo se ci permette di uscire dall'abituale e di collocare la nostra stessa essenza nella verità dell'ente: “ein Werk ist nur als ein Werk wirklich, wenn wir uns selbst unserer Gewöhnlichkeit entrücken und in das vom Werk Eröffnete einrücken, um so unser

Wesen selbst in der Wahrheit des Seienden zum Stehen zu bringen.” (M. Heidegger, L’origine dell’opera d’arte, Marinotti, Milano, 2000)

Una produzione che non rappresenta un mondo culturale, che non apporta una verità emergente dal non-abituale, che si presenta come pura invenzione a-storica ed a-progettuale, oppure come mero strumento di utilizzo, non appartiene propriamente al dominio dell’arte.

Van Gogh e mio padre

L’attitudine estetica rappresenta anche il punto di partenza dell’attività creativa, in quanto l’opera d’arte si nutre di altre suggestioni artistiche. L’esplorazione di questo processo rivela prospettive inattese.

Il dire poetico, ricorda Heidegger, ha il potere di portare alla luce immediatamente profonde verità, di illuminare la via del pensiero: “die Poesie ist [...] eine Weise des lichtenden Entwerfens der Wahrheit, d.h. des Dichtens in diesem weiteren Sinne”. (M. Heidegger, L’origine dell’opera d’arte, Marinotti, Milano, 2000). Mio padre scrisse versi su alcuni dipinti di Van Gogh, svelando suggestioni di verità nascoste, con rimandi letterari e filosofici che meritano un’analisi ermeneutica ed estetica. Sul finire degli anni ‘80 del XIX secolo, Van Gogh ad Arles viveva uno dei periodi più fecondi della propria produzione artistica.

Il caffè alla sera, una delle opere maggiori, nasce da vive impressioni di luce. Al centro è la veranda illuminata d’un caffè, ma anche una via oscura, che si perde verso il centro della città. La parte più lontana della veranda è affollata di avventori, così come vari passanti si perdono nell’oscurità della via. Vicino al pittore, una vasta aera di selciato, sedie e tavoli vuoti sotto la veranda. Fanno da cornice lo stipite d’una vetrina, che nel colore rimanda al cielo, ed un altro edificio con fioche luci, in parte celato da un albero. In cielo, vive stelle soffuse d’un alone vibrante. Scrisse mio padre:

*In questa notte è un tremolio di stelle,
un vago e rotto muovere di passi
lungo un selciato, un lume su cui pesa
ombra lontana*

Il lume delle stelle è tremolante, così come la percezione dei passi lontani, che si perdono nell’oscurità, verso una destinazione misteriosa. Vicino al pittore, anche fra le sedie ed i tavoli sotto la veranda, la scena è deserta. Il pittore è solo. Il tessuto urbano, anziché costituire un guscio protettivo, acquista caratteri di labirinto, di inquietudine, di mistero. Sul lume al centro della scena pesa, grava l’ombra della via misteriosa, che coesiste con esso al centro della rappresentazione. Ancora una volta possiamo leggerci la metafora della luce come verità, dis-velamento, e dell’oscurità che la circonda. Sia il pittore, sia il poeta sono attratti soprattutto dal senso di mistero, di vago, di lontananza. I dati sensibili sono incerti, indistinti, come la luce scura di Holderlin. La datità sensibile non è che una percezione frammentaria della verità, che si svela nascondendosi al tempo stesso nell’oscurità. Leopardi teorizza che ciò che è vago e indistinto sia poetico per eccellenza: “Le parole notte notturno ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l’animo non ne concepisce che un’immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così oscurità, profondo. ec. ec.” (G. Leopardi, Zibaldone, 28 settembre 1821). Così, ne La sera del dì di festa:

“[...] ed alla tarda notte

Un canto che s’udia per li sentieri

Lontanando morire a poco a poco, [...]” (G. Leopardi, Canti, La sera del dì di festa)

e ne Le ricordanze:

“[...] Sonavan voci alterne, [...]” (G. Leopardi, Canti, Le ricordanze)

la parola poetica accenna a vaghe percezioni che si perdono ai limiti dell’inconoscibile dai sensi, ai limiti della notte del pensiero, ai limiti dell’oscurità della memoria. Qui, nel caffè alla sera, l’attitudine estetica, seguendo questo gioco di rimandi verso l’oscurità e di ritorno alla luce, la pulsazione preziosa del cielo stellato, il ritmo interrotto dei passi che si muovono nella via

misteriosa, può cogliere sola le infinite sfumature estetiche del dipinto e del testo, in modo affatto particolare, suscitando il risuonare di altri testi, altri dipinti, altri Erlebnisse di vita vissuta in notti lontane. Un gioco di impressioni, di fluttuanti apparenze che assume connotati forti di realtà nella soggettività di chi interpreta.

La natura morta: tazze e caffettiera, Arles, maggio 1888, è una composizione a colori caldi, che comprende vasellame d'uso quotidiano e frutta, disposta anche ai margini del dipinto, su un tavolo posto di sbieco. Scrisse mio padre:

*Non pensano le cose: sono liete
se lieto è chi le mira e meste stanno
innanzi al guardo di chi luce cerca
ansioso e inquieto*

L'attitudine estetica interpreta, colora l'opera d'arte, connotandola in relazione ai propri modelli operativi, che derivano da precedenti esperienze culturali, secondo gli schemi del circolo ermeneutico. Il poeta qui getta però luce anche sull'influenza che il sentimento, il moto dell'animo, in quanto si fa dato sensibile alla coscienza, influenza l'attitudine estetica, colorando un dipinto, gettando una luce nuova sugli oggetti rappresentati al di là di ogni intenzione dell'autore. Anche questo è il prender vita autonomo dell'opera d'arte, che dice più di quanto l'autore stesso abbia inteso dire, come ricorda Gadamer (H.G. Gadamer, Verità e metodo, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). Più avanti, l'evoluzione storica della natura morta offrirà ulteriori spunti di riflessione. Nella pittura metafisica, all'eleganza compositiva degli oggetti si accompagnerà - e tenderà a prevalere - l'impronta dell'animo del pittore. Gli oggetti rappresentati si trasformeranno in oggetti del pensiero, come si dirà più avanti.

Il ritratto del collegiale Camille Roudin è straordinariamente espressivo. Mio padre scrisse:

*Un volto che non parla non è muto;
se nulla dice, altre parole intende
muover che non i suoni solamente
ver chi lo mira*

Gadamer ha parlato dell'occasionalità del genere del ritratto, così come della portata ontologica della rappresentazione di una personalità (H.G. Gadamer, Verità e metodo, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983). Questa personalità, dice il poeta, trasmette un contenuto a chi è aperto ad ascoltare. Inoltre, il ritratto non è fotografia, sul finire del XIX secolo. Nella rappresentazione pittorica, nel dar vita ad un'opera che trasfigura il rappresentato, l'artista riversa elementi del proprio genio creativo, tratti della propria personalità, il proprio stato d'animo. L'immagine vive di vita propria. A sua volta, l'interpretazione del fruitore non può qui che avvalersi delle proprie esperienze vissute, per avvicinarsi alla personalità del rappresentato e del pittore, per lasciarsi dire ciò che l'immagine pittorica può vivamente e realmente trasmettere. Omettere il coglimento estetico del carattere, del sentimento del personaggio, dell'atmosfera artistica significherebbe restare esclusi dal cuore della verità dell'opera; al tempo stesso, per la natura individuale di questo procedimento, tutto questo non è assolutamente generalizzabile.

Il tramonto ad Arles è uno dei paesaggi di Van Gogh in cui il dominio del colore si associa a numerosi significati. Scrisse mio padre:

*Campo immenso non v'è che mai finisca
L'oro risplende e luce delle messi
Ma il suo splendor s'offusca in lontananza
Ove l'oro del sole anche si spegne*

La ricchezza delle messi, la vastità del campo, la preziosità dei colori, l'eleganza dell'immagine, lo stato d'animo del genio creatore hanno un limite nel confine del campo, nel trascorrere del tempo, nel tramontare del sole. Le messi sono al centro dell'opera e ne occupano la maggior parte, moltitudine viva e variegata. Sopra di esse, i simboli delle età passate, la città antica, turrita, che si erge nel sole, sovrastando col peso della storia e dell'arte il resto del territorio. Ai lati, alte e fitte

ciminiere, simbolo dell'età presente, offuscano il cielo, colorandolo di fumo, di inquietudine, perdendosi nell'incertezza oscura del futuro. Il nostro essere storici, essere gettati in un contesto, ci rende simili alle messi che ondeggiano al vento per una breve stagione, in attesa di essere recise. Il tramonto annuncia la loro prossima fine, la persistenza immota dei monumenti testimonia l'eternità della Cultura, dell'arte. Il raffronto con la canna di Pascal è immediato, ma qui non vi è intenzione di scommettere sul futuro, sull'eternità della vita.

L'acquerello delle barche sulla spiaggia è un'opera inconsueta, quasi una natura morta. Cielo e mare si confondono, la spiaggia è appena accennata. L'interesse è esclusivamente per le linee seducenti delle imbarcazioni adagate a riva. Scrisse mio padre:

Ogni viaggio ha un fine ed un principio

Ogni fatica è tra due riposi

Non basta l'onda a ritentar col flusso

Chi stanco è giunto a riva e gode il sole

Il gioco delle onde, il richiamo del mare infinito non lo tenta; non subito si rimetterà in cammino. Il viaggio come metafora dell'esistenza attraversa la letteratura. Vi è chi ha paura di fermarsi, di guardare dentro di sé, ed occupa questo viaggio con attività pratiche. Vi è chi si ferma per oziare, non avendo una meta. Vi è chi finge di fermarsi per un motivo nobile, mentendo a sé e agli altri. Vi è anche chi ama fermarsi per coltivare interessi culturali. La cultura non si dà se non attraverso lo studio ed il contatto con le opere. L'attitudine estetica richiede alla nave dell'esistenza di soffermarsi in contemplazione.

Nei girasoli dell'estate del 1888, è tutto il tormento interiore del pittore, la sua visione angosciata della morte, pur trattandosi d'un trionfo di luce, d'oro, di fiori che inseguono il sole di Provenza e ne catturano lo splendore. Mio padre scrisse:

Muove la fantasia le nostre idee.

Ciò che vi pare vero è solo un sogno.

Vaghe le forme sono dei pensieri:

anche se in fior, dovranno esse appassire

Pur trattandosi di una natura morta, il movimento delle linee è il segno d'una creatività artistica dirompente, che nei rivoli d'uno stato d'animo tormentato, distorce forme e colori muovendoli con la forza del pensiero, trasfigurandoli oltre la realtà. La parola letteraria, l'immagine pittorica hanno il potere di spingersi creativamente oltre il modello rappresentato. Questo sogno, questa fantasia che corrono oltre il "vero" del modello, creano un altro "vero", l'immagine, dotata di vita propria, che a sua volta influenza chi la incontra, che si lascia interpretare, che si arricchisce del pensiero che va creandosi attorno a sé. Ciò che poeticamente si connota come sogno, trasformato e tramandato come opera d'arte appartiene al dominio dell'essere estetico ed è oggetto di verifica da parte dell'attitudine estetica: processo, come già detto, di carattere eminentemente individuale, coglimento di verità estetiche frammentarie, diverse e vive nell'interpretazione del singolo alla luce delle sue particolari esperienze storico-culturali e artistiche, lontane da verità immutabili, perenni, obiettabili. L'essere estetico arretra, si cela nell'atto stesso di svelarsi. La caducità stessa dell'individuo, il suo essere storico, la sua finitezza, ne costituiscono i limiti.

Sogno e realtà

Il rapporto tra sogno e realtà pervade tutta l'arte tra XIX e XX secolo, spingendosi ai limiti tra ragione e follia. Spento il lume della ragione, spenta la fiducia romantica nel soggetto anelante all'infinito, dissacrata ogni certezza fondazionale, l'arte esplora gli oggetti nascosti dell'animo, i sentieri meno illuminati della coscienza.

Il venire alla luce della disperazione, dell'angoscia nell'Urlo di Munch, nell'indifferenza dei passanti, nella quiete imperturbabile del paesaggio di sfondo, che si colora agli occhi del pittore delle stesse tonalità inquietanti del personaggio ritratto, è la cifra interpretativa privilegiata di tutto

l'Espressionismo, alla ricerca della lacerazione dell'interiorità, verso la frontiera spaventosa della follia.

Se le nature morte del Caravaggio avevano privilegiato la ricerca della luce e del realismo pittorico in modo rivoluzionario, nel corso del XIX e XX secolo la fotografia veniva collocandosi propriamente all'interno di questo percorso, mentre la pittura si spingeva sempre più oltre i limiti della percezione immediata dell'oggetto, scavando nel profondo della soggettività, parallelamente ai coevi orientamenti della letteratura, della psicologia, della filosofia stessa.

Già abbiamo sottolineato il muoversi della fantasia dell'artista nella natura morta di Van Gogh, il distorcimento dell'immagine reale nella pennellata spessa di matrice impressionistica, nelle volute inquiete dello stato d'animo disperato, al confine della follia autolesionista.

L'estetica della pittura del Novecento segna un ulteriore passo nell'esplorazione dell'animo. Nelle nature morte di Morandi, abbandonato ogni intento di puro realismo, gli oggetti emergono lievemente confusi come ricordi che affiorano. I colori non sono netti e brillanti, ma illuminati dalla luce della memoria, smorzati in sottili sfumature di grigio, che si perdono tra i tratti incerti. Lo sfondo, neutro, non è che il confine della coscienza, fino al quale si spinge l'esplorazione artistica. Tutto si gioca fra gli oggetti del pensiero. Il senso di ripiegamento in sé dell'individuo, la ricerca tra le stesse invalicabili mura della propria psiche, dà una sensazione ben meno rassicurante dell'infinito romantico, della siepe leopardiana oltre la quale infiniti spazi ecc., degli scogli di Friedrich da cui i personaggi guardano l'orizzonte sul mare, dell'oltrepassarsi dialetticamente nello spirito oggettivo per autocomprendersi hegelianamente nello spirito assoluto. Tramontata l'estetica romanica, si fa strada l'inquietudine delle incognite dell'inconscio, ir-razionali, che fanno da sfondo agli oggetti della coscienza.

Scrivono lo stesso De Chirico: "Il momento della rivelazione avuta dall'artista è il momento in cui egli ha potuto vedere quello che agli altri è invisibile; è il momento in cui ha potuto intravedere un mondo che esiste al di fuori delle concezioni del pensiero e della ragione umana. È quel mondo inspiegabile e del quale noi con il nostro cervello non scorgiamo nulla, che l'artista doveva in seguito rivelarci, offrendo al nostro spirito, alla nostra intelligenza ed ai nostri occhi la visione impressionante di tale mondo ignoto. È l'istinto superiore che spinge l'uomo a condividere i beni dello spirito con gli altri mortali ed il pittore, che ha avuto la vera rivelazione, ci traccia l'immagine di quelle cose strane, inconcepibili per la nostra logica e che non sono i frutti della sua immaginazione, ma l'immagine fedele d'un mondo differente dal nostro, veduta da un uomo eletto, e che nessuna fantasia umana riuscirebbe a creare." (G. De Chirico, Discorso sopra la pittura metafisica. Il Corriere Padano, Ferrara, 5 aprile 1942) L'artista porta alla luce un mondo che "esiste al di fuori delle concezioni del pensiero e della ragione umana", al di là della razionalità della coscienza, un mondo razionalmente "inspiegabile", "inconcepibile per la nostra logica". Il pittore, in linea con le ideologie dell'epoca, insiste anche sul concetto di genio, come "istinto superiore", come "uomo eletto" "che ha avuto la vera rivelazione". Gli oggetti della visione irrazionale, onirica del pittore, pur nella loro individuale particolarità legata alla rivelazione del singolo genio, trovano però una qualche rispondenza nell'inconscio, nel mondo interiore non-logico, non-razionale degli "altri mortali", con cui diviene possibile "condividere" questi che sono "i beni dello spirito", fino al punto da portare De Chirico ad affermare che non si tratta semplicemente dei "frutti della sua immaginazione". Che non si tratti, tuttavia, di un vero e proprio iperuranio, esistente oltre gli oggetti reali, era stato messo in chiaro in un altro passo dello stesso De Chirico, molti anni prima: "La parola "metafisica" scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: "metafisica", dal greco metà tà physiká ("dopo le cose fisiche"), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che un inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso." (G. De Chirico. Metafisica, in Cronache d'attualità, Roma, 15 febbraio 1919) Lo "stato X" è una condizione dell'animo "inspiegabile" in quanto attinge

largamente all'irrazionale ed è insito negli stessi oggetti della visione irrazionale, così come sono dipinti. In effetti, almeno i caratteri esteriori di questo mondo metafisico, alla luce di quanto abbiamo detto fin qui, non potrebbero essere completamente condivisi a priori, in quanto formati dalla particolarissima ed individualissima combinazione di paradigmi artistici e culturali presenti nella "biblioteca" interiore di ogni individuo. Ciò che però rende possibile una parziale condivisione di essi è proprio la parziale sovrapposizione di elementi culturali tra individui appartenenti alla stessa civiltà, in cui gli elementi irrazionali possono prender forma all'interno di oggetti che fra loro trovano rispondenza e accordo.

Il processo creativo è di particolare interesse: "..., dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che ha per titolo: L'enigma di un pomeriggio d'autunno. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo gli ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che tuttavia è un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva." (G. De Chirico, Rivelazioni ed Enigmi, Parigi, 1912) L'ispirazione nasce da uno stato di malattia, in cui la visione chiara e razionale della coscienza è velata ed emerge una realtà nuova, che affonda le radici nella malattia, che il pittore vede "per la prima volta", che non appare ai suoi occhi come percezione esterna, ma al suo "spirito", interiormente, in modo del tutto enigmatico, "inesplicabile" razionalmente. In effetti, la facciata di Santa Croce è dipinta in modo estremamente semplificato, con l'inserimento di tende nere in luogo delle porte. Al di là delle tende, al di là del muro, è ancora un'altra realtà, simboleggiata dalla vela di un'imbarcazione fantastica: è quanto si intravede di altre dimensioni dell'inconscio, nel loro farsi verità artistica.

Aforismi conclusivi

L'arte è una forma di verità che risiede e si trasmette in enti privilegiati, che chiamiamo opere. L'arte vive ed accade nella creazione e nella fruizione da parte di singole individualità in modi estremamente variabili, in relazione alla struttura culturale, storica, emotiva di ogni individuo. Il contatto con l'arte avviene per mezzo di una sorta di senso, l'attitudine estetica, che al tempo stesso interpreta l'opera e ne trae la sensazione del bello all'interno del processo interpretativo. Il fatto che esista un insieme di elementi culturali trasmessi per tradizione entro una particolare civiltà umana, attraverso i secoli, crea, entro ovvi limiti, le condizioni perché una parte dei processi fruitivi siano comuni, poggiando su comuni basi culturali. Qualcuno potrebbe anche individuare una comunità colta, dotata di predisposizione all'arte, sotto l'effigie di una nobiltà di spirito. Non esiste propriamente una fruizione dell'arte al di fuori di una conoscenza culturale del mondo cui l'opera appartiene. Se una creazione non è realmente espressione di un mondo culturale, non è degna d'essere chiamata opera d'arte.