

IL RUOLO DELL'OSSERVATORE NELL'ARTE

All'inizio fine del XX secolo si pongono le basi per una trasformazione epistemologica degli studi sulla struttura della materia e delle sue relazioni con l'energia, trasformazione che introduce un paradigma conoscitivo fondato sull'impossibilità di prevedere, per qualsiasi configurazione fisica, lo stato degli elementi di un sistema ad un dato istante x . Ciò è infine enunciato dal **"Principio di indeterminazione"** di Heisenberg, che tra i postulati della meccanica quantistica è certamente il più noto. Con esso entra in crisi il modello meccanicistico e deterministico della fisica classica, dominata da Galilei e Newton.

Alla **connotazione probabilistica del nuovo paradigma conoscitivo** contribuisce il modificarsi delle nozioni classiche di spazio e di tempo, concetti questi ultimi che sono sottoposti ad un ripensamento radicale, principalmente ad opera di Einstein, nella "Teoria della relatività ristretta" (1905). Conseguenza delle dimostrazioni matematiche del grande scienziato di Ulma è in particolare che esiste una correlazione fra la velocità dell'osservatore e lo svolgersi contemporaneo di due fenomeni, posti a sufficiente distanza, in modo tale da rendere problematica la constatazione di una loro eventuale simultaneità e dunque la sussistenza di un tempo e di uno spazio di riferimento assoluti.

Ammessi il principio che la realtà fenomenica è dipendente dall'osservatore e che dunque esso modifica il campo osservato, **è ammissibile trasporre la concezione relativistica nata con la moderna meccanica quantistica nel campo delle produzioni culturali e, segnatamente, in quello dell'arte moderna?** Il documento qui presentato pone sull'argomento alcune questioni preliminari e di metodo, senza alcuna pretesa di completezza, esplorando alcune dimensioni del problema.

QUESTIONI DI METODO SULLA TRASPONIBILITÀ DEI CONCETTI SCIENTIFICI NELL'AMBITO ARTISTICO

In primo luogo deve essere discusso l'approccio ingenuamente ermeneutico secondo il quale, per vie misteriose, gli artisti inevitabilmente, per semplice principio di coesistenza storica, o cronologica, recepirebbero lo spirito del tempo nel quale sono immersi, e più in dettaglio, anche i mutamenti dei modelli scientifici. Le loro opere dovrebbero dunque farsi leggere in filigrana come testimonianze, manifestazioni e reazioni di quanto accade in ambiti sia in generale extra artistici che, più in particolare, lontani dalle produzioni culturali e simboliche (arti, letteratura, cinema, teatro, ecc.). Ciò è quanto in passato è stato realmente scritto, ad esempio, de *Les Demoiselles d'Avignon*, prima opera programmatica del Cubismo, dipinta nel 1907, riferendo la particolare relazione tra spazio e percezione, che in essa è deliberatamente ricercata, alla teoria dello spazio-tempo esposta nella "Teoria della Relatività Ristretta". Esiste ancora oggi una *vulgata* sul Cubismo, secondo la quale esso sarebbe un'arte nella quale d'imperio entrerebbe la quarta dimensione, il Tempo, e pertanto ciò darebbe ragione della caratteristica sfaccettatura e de-costruzione della superficie degli oggetti, messa in atto dai geniali Picasso e Braque. Velocità e movimento influenzerebbero la visione, ma tale concezione, a ben riflettervi, è da considerare più "psicocinetica"¹ che relativistica.

Per sua natura l'arte è un discorso sempre allusivo e ambiguo, anche quando pare diradare le nebbie dell'interpretazione grazie a programmi, manifesti o dichiarazioni esplicite degli artisti, pertanto non è molto difficile far dire alle opere quanto in esse non è presente che in uno stadio in potenza, in costellazioni di possibilità che possono anche elidersi. L'arte raramente procede

¹ Mi permetto disinvoltamente di inserire una categoria già ampiamente usata da Rudolph Arnheim in *Film come Arte*, Ed. Il Saggiatore, Milano, 1960

per enunciazioni, ma per affermazioni oblique e quasi mai perentorie e ciò può dirsi anche per il suo potere di riferirsi a una realtà osservata e messa in comune fra più “osservatori”.

La prima questione di metodo, dunque, dovrà allora concentrarsi sulla natura a più livelli dell’osservazione nell’arte e sull’ambiguità e polivalenza che si nasconde tra produzioni, dichiarazioni, estetiche e constatazioni effusivo-sentimentali², nonché sulla possibilità di rintracciare nell’arte qualcosa di simile alle tesi scientifiche. L’arte è irriducibilmente un vaso di Pandora, impossibile a richiudersi appena si tenti di trasferire nello spazio culturale del discorso artistico il modello della ricerca e della sperimentazione formalizzate.

Occorre fare lo sforzo di **non scambiare mai per realtà fattuali degli stereotipi storiografici**, né appiccicare etichette *passé-partout* su movimenti ed esperienze, nella consapevolezza che “arte” è termine tanto storicamente pesante quanto scientificamente volatile. Occorre un’umile e attenta bonifica delle parole, assieme ad un atteggiamento anti-retorico e, allo stesso tempo, problematico. Soltanto così la traccia assegnata (“il ruolo dell’osservatore”) potrà ancorarsi, anche se problematicamente, alla fenomenologia del discorso artistico, la quale deve mantenersi il più possibile irriducibile ad un disegno preconstituito, ad ogni categorizzazione unificatrice.

Non occorre pertanto alcun attaccamento alla purezza organica del Sistema, ma piuttosto un paziente Spirito Sistemico³. Si dovrebbe ragionare e speculare su una piattaforma di concetti e di tesi preliminari, rigorosamente ed essenzialmente fondativi, che libererebbero il campo dalle incrostazioni e dalle abitudini retoriche della prassi scolastica, la quale per sua abitudine e deformazione formativa tende a sedimentare assetti concettuali coerenti, che ingenuamente fanno risolvere le cose nelle parole, come oggetti in uno specchio. L’insegnante di storia dell’arte, spesso, ha l’imperdonabile vizio di far credere che, in possesso delle corrette chiavi ermeneutiche, il campo delle produzioni culturali dispieghi univocamente i suoi latenti significati, addomesticandone gli scarti, le zone d’ombra, occultandone i fallimenti, come pure le contraddizioni presenti nelle rappresentazioni critiche. La costruzione retorica della lezione, le pratiche di accreditamento di valore, rischiano allora di produrre una presunta omni-esplicabilità dei significati, come se il discorso, ogni discorso, fosse sempre una tabella di corrispondenze tra i fatti, le cose e le loro rappresentazioni.⁴ Credo che criticismo e relativismo pragmatico debbano accompagnare invece la didattica del discorso artistico, almeno laddove il grado di maturazione degli studenti lo consenta. In questo difficile e stimolante equilibrio l’arte contemporanea ha una sua peculiare valenza formativa.

La pluralità artistica non può essere addomesticata in una qualsivoglia purezza di sistema, ed è questo affascinante scandalo, che per taluni è caos e per altri è potenza creatrice, ad essere

² Il discorso effusivo-sentimentale, purtroppo, ancora impera fra i docenti della disciplina.

³ *Esprit de système ed esprit systématique*, per D’Alembert, rappresentavano uno “la tendenza a costruire sistemi astratti, che tradivano o ignoravano la natura, l’altro la ricostruzione analitica che si adeguava a ciò che sperimentalmente si coglieva della natura”. Nota di Marcella Renzoni a pag. 16 in: Jean-Baptiste D’Alembert, *Il discorso preliminare all’Enciclopedia*, Ed. La nuova Italia, Imola, 1978.

⁴ «Un linguaggio che tentasse solo di riprodurre le cose stesse, per importanti che siano, esaurirebbe il suo potere d’insegnamento in enunciati empirici. Viceversa, un linguaggio che presenti le nostre prospettive sulle cose e assegni a queste un rilievo, inaugura una discussione che non finisce con esso, suscita di per sé la ricerca. Quel che c’è d’insostituibile dell’opera d’arte e che ne fa non già un mezzo di piacere ma un organo dello spirito (il quale ha il suo analogo in ogni pensiero filosofico o politico o veramente produttivo), è il fatto che essa contiene non tanto delle **idee** quanto delle **matrici di idee**, ci fornisce emblemi di cui non avremo mai finito di sviluppare il senso, ci insegna a vedere –proprio perché ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave-, e infine può farci pensare come non può farci pensare nessuna opera analitica, giacché l’analisi trova nell’oggetto solo ciò che vi abbiamo messo.» Maurice Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, da: *Segni*, ed. Il Saggiatore, Milano, 1967; [l’evidenziazione è dell’autore, non mia].

suscettibile di una messa a fuoco, non i contenuti di verità delle rappresentazioni artistiche, presunti, veri o accertabili che siano.⁵

Deve essere necessariamente premesso che il **Discorso dell'Arte** non è né può mai essere discorso scientifico. **L'arte infatti non è riducibile a mezzo di conoscenza, né della scienza ha⁶ il carattere progressivo** e inarrestabile che invece le rappresentazioni scientifiche mantengono anche quando si rompe un paradigma conoscitivo e un territorio ancora vergine giunge alla luce. **All'interno di ogni paradigma la scienza assume incrementabilità e concatenazione delle sue affermazioni come un principio al quale non può rinunciare, pena il farsi storia o dialettica.**⁷

La scienza produce dunque enunciati strutturati in catene incrementali, l'arte invece no. È al contrario facilmente accertabile come il Discorso dell'Arte vada avanzando non per concatenazione incrementale di concetti, modelli e rappresentazioni, quanto per opposizione e rifondazione.⁸ **Nella scienza gli enunciati sono formalizzati secondo modalità di comunicazione e di definizione dei propri contenuti di verità che non sono / non devono essere soggetti ad interpretazione.**

Nell'arte l'enunciazione è rara e la molteplicità delle interpretazioni è la regola. Nel procedere scientifico la molteplicità delle interpretazioni è vitale premessa metodologica all'accertamento del grado di verità (verificazione/falsificazione) delle proposizioni, è l'avvocato del diavolo che saggia la tenuta delle teorie e il loro grado effettivo di universalizzazione, ma quando queste affermazioni si sono infine stabilizzate, ovvero, quando esse sono state integrate nella catena delle asserzioni scientifiche, il loro grado di mutabilità si azzerava, ed esse sono assunte come basi di ulteriori avanzamenti. L'arte, invece, procede come l'**Angelo della Storia** di Walter Benjamin, l'angelo che avanza voltandosi indietro e il cui sguardo si posa, ovunque, su rovine. L'arte, come Shiva nella Trimurti indù, è inesorabilmente distruzione e de-costruzione, almeno nella stessa misura con la quale costruisce, apre e prospetta nuove visioni e nuovi mondi.

La scienza elabora sistemazioni astratte delle relazioni fra fenomeni, che rappresenta con enunciazioni dimostrabili e obiettivabili. **La sua obiettività non è data una volta per tutte, ma assunta come obiettività relativa, cioè valida rispetto ad un insieme di ipotesi esplicative alternative, tutte soccombenti rispetto all'ipotesi più attendibile. La coesistenza di più teorie è nella scienza possibile, ma ammessa solo come stato transitorio.** È vocazione del procedere scientifico: o l'unificazione teorica di porzioni di teoria, purché non contraddittorie, o, al contrario, l'espunzione dall'edificio del sapere scientifico di sistemi

⁵ Sono infatti convinto, con Bonito Oliva, che "(...) questo tipo di arte nasce dalla consapevolezza della irriducibilità del frammento, dall'impossibilità di riportare unità ed equilibrio. L'opera diventa indispensabile, in quanto ristabilisce concretamente rotture e squilibri nel sistema religioso delle ideologie politiche, psicanalitiche e scientifiche che ottimisticamente tendono invece a riconvertire il frammento in termini di totalità metafisica." Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, pag. 50, Giancarlo Politi Editore, Milano 1983.

⁶ Il concetto è weberiano. Faccio riferimento alla conferenza tenuta nel 1917 da Max Weber, raccolta in: *La scienza come professione*, pubblicata presso i tipi di Einaudi, PBE, del 2004.

⁷ Da Gianluca Migini, *Weber e il mondo della scienza*, <http://mondodomani.org/dialegesthai/gmi01.htm> riporta: "Si può affermare infatti che «un'opera d'arte realmente 'riuscita' non è mai sorpassata, non invecchierà mai». Ogni teoria scientifica è invece segnata dal fatto che essa pone nuove domande e questioni, le soluzioni delle quali comportano inevitabilmente il suo superamento: questo, come si esprime Weber, rappresenta il *destino* della scienza." - Gianluca Migini, ricercatore ed autore, per l'Università la Sapienza di Roma, di una tesi su Cassirer. L'autore collabora alla RAI nell'"*Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*". N.d.R.: Ho riportato interamente la frase, anche se la prima parte, necessaria alla comprensione complessiva, meriterebbe un approfondito smontaggio critico.

⁸ Questo concetto, dell'opera d'arte come "rifondazione coerente", l'ho mutuato da Merleau-Ponty.

di enunciati tra loro contraddittori.⁹ **La scienza, come soggetto di conoscenza, non è una pluralità di “Ego Cogito”, ma piuttosto un “noi” intersoggettivo**, nel quale la speculazione individuale si rapporta a pratiche empiriche e teoriche assunte come cornice necessaria, dunque non sovvertibili dal singolo. L’individuo e la comunità scientifica non esistono che l’uno in funzione dell’altra, e viceversa. Ciò non implica che il singolo scienziato non abbia *in nuce* la libertà di demolire l’edificio degli asserti scientifici, quando questi si rivelino di ostacolo a sistematizzazioni più coerenti o meglio rappresentative, ma anche in questo caso ciò è ricondotto all’interno del sistema delle pratiche di controllo convenzionalmente accettate.

La storia della scoperte scientifiche dimostra, è vero, che in alcuni casi individui eccezionali hanno ribaltato modelli ed assetti dati per veri dalla comunità scientifica (si pensi ad esempio alla confutazione della “generazione spontanea” dimostrata sperimentalmente nel ‘600 da Francesco Redi), ma la crisi di sistema da loro innescata si è infine risolta nella creazione di un nuovo e più coerente edificio di idee.

Tale impostazione di fondo di cosa sia “scienza” poggia intuitivamente su precisi vincoli di definizione ed in particolare su un concetto di assetto scientifico che non è fatto per includere ogni scienza comunemente denominata come tale. Non la Psicologia, ad esempio, ma la Fisica, non la Geografia ma la Geologia, non l’Omeopatia ma la Medicina, e l’elenco potrebbe farsi molto lungo...

Nel discutere delle distinzioni tra finalità, processi e assunzioni teoriche fra scienza ed arte, almeno nell’ambito della spinosa questione dell’osservazione nell’Arte, occorrerà assumere posizioni di partenza chiare e non ambigue su quale modello di scienza sia qui assunto, non soltanto per necessità retorica. Si tratta di definire un “Ideal-Tipo” di scienza, in senso weberiano.¹⁰

L’Ideal-Tipo di scienza qui ammesso come sfondo teorico è comune a tutte quelle scienze che condividono alcuni attributi, e più precisamente:

- **omogeneità degli oggetti** del campo di studi (sulla base di una definizione universale non tautologica, ovvero non sono ammesse definizioni del tipo: “La scienza X studia tutti gli oggetti che si studiano in X”, che riferito al Discorso dell’Arte, equivale a dire: «L’Arte produce tutti quegli oggetti che sono chiamati ‘artistici’»);
- **unità, uniformità e non contraddizione degli assunti teorici**;
- **assunti espressi in un linguaggio denotativo e privo di secondi livelli di senso** (univocità delle espressioni linguistiche);
- **universalità e predittività delle leggi scientifiche** (se un fenomeno/oggetto x_i è sottoposto all’esperimento che prova la legge Y, se la legge Y è definita valida per il campo X, se la legge Y stabilisce come il fenomeno dovrà –necessariamente/probabilmente- evolvere dopo un tempo D, allora la legge Y deve essere applicabile indifferentemente anche a tutti gli altri fenomeni/oggetti del campo X). Qualora universalità e predittività siano assunte probabilisticamente, dovrà essere peraltro definita una soglia di tolleranza sotto la quale la legge Y perderà di valore;
- **riproducibilità degli esperimenti scientifici** (per le scienze sperimentali).

⁹ Un esempio del primo caso è l’assimilazione all’interno della Geometria Descrittiva (fondata da Monge alla fine del XVIII sec.) di teorizzazioni preesistenti, come il “metodo abbreviato” dell’Alberti o anticipazioni rinascimentali delle proiezioni ortogonali; un esempio del secondo caso l’abbandono delle teorie creazioniste e fissiste sull’origine della specie da parte della paleontologia della seconda metà del XIX secolo, perché totalmente incompatibili con le datazioni assolute delle sequenze di fossili di preominidi e altri primati.

¹⁰ «Il tipo ideale non è la rappresentazione fedele di un dato reale, ma è idealizzazione, in quanto concetto costruito mediante l’accentuazione di determinati elementi della realtà empirica. “Nella sua purezza concettuale questo quadro non può essere mai rintracciato empiricamente nella realtà; esso è un’utopia, e al lavoro storico si presenta il compito di constatare in ogni caso singolo la maggiore o minore distanza della realtà da quel quadro ideale.”» Dal Glossario di Scienza Politica on-line dell’Università degli Studi di Torino (http://hal9000.cisi.unito.it/wf/FACOLTA/Scienze-Po/Didattica/I-corsi-ol/Scienza-po1/Il-glossar/idealtipo.htm_cvt.htm). La sub-citazione è tratta da: M.Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, 1958, p. 108.

Una definizione di “scienza” come quella succintamente qui esposta attiene evidentemente sia ai contenuti sia ai metodi, ma dobbiamo ammettere che esistano campi di studi nei quali la “scientificità” sia tale soltanto per metodi seguiti e non necessariamente per i contenuti. In questo senso si potrebbe affermare che anche gli studi storici e geografici godano di proprietà scientifiche.

Talune “scienze” possono dunque non essere inferenziali, cioè non avere una rigorosa struttura causale, ma devono in ogni caso descrivere gli oggetti del loro campo di studi con uniformità e rigore, applicando criteri di classificazione che si fondino su proprietà sostanziali.

Ad esempio, la classificazione delle specie viventi, che è alla base dell’edificio delle moderne scienze naturali, si fonda su chiavi dicotomiche che rispecchiano proprietà morfologiche e strutturali uniche e non ambigue dei viventi, cioè su somiglianze e differenze che non appartengono a capricci enumerativi o collezionistici, ma che sono proprietà intrinseca delle singole specie e dei raggruppamenti gerarchici nei quali esse sono organizzate. Dire insomma che un certo mammifero è un “misticeto”, implica un’appartenenza strutturale e filogenetica ad una particolare ripartizione dei cetacei e non invece a quella generica degli “animali che nuotano”, come avveniva nei repertori fantasiosi di oggetti che affollavano le *Wunderkammern* del Seicento.¹¹

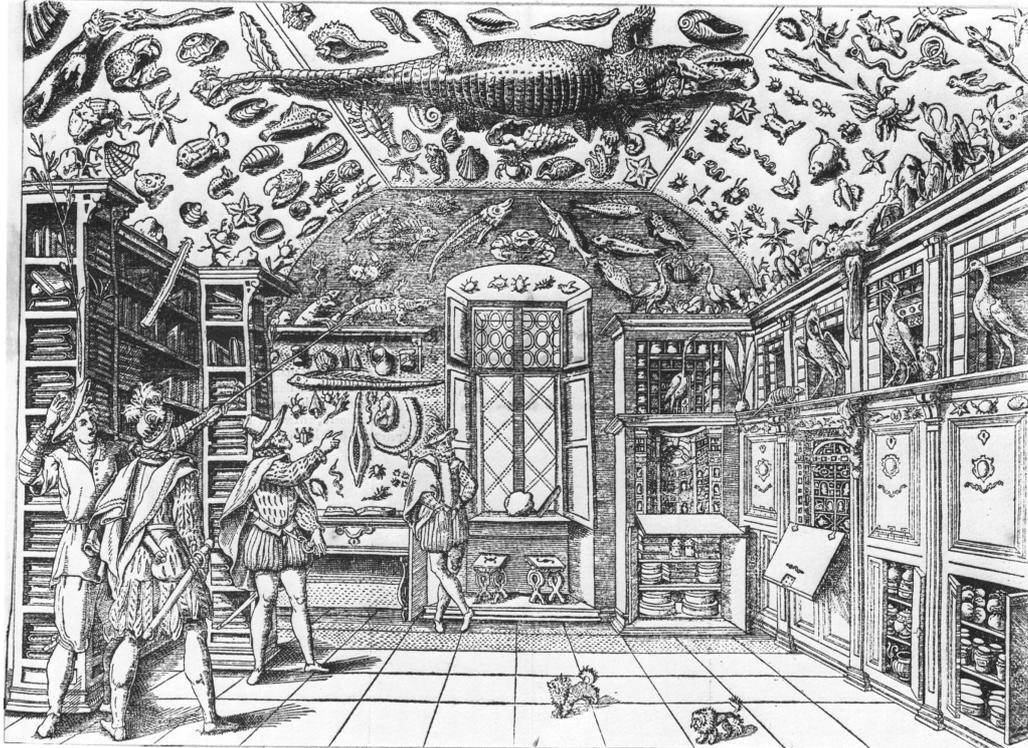
Possiamo naturalmente chiederci a quale particolare tipo di scienza potrebbe appartenere il Discorso dell’Arte e, probabilmente, dovrebbe essere accostato a quei tipi di sapere descrittivo che enumerano e collocano oggetti secondo vari ordini spaziali o temporali, mescolando termini del linguaggio comune con termini specialistici e di altre discipline. Alcuni termini esprimono relazioni formali, altri attribuiscono valore. Vi è ad esempio una differenza sostanziale tra il ritrovare in un dipinto determinate qualità stilistiche, compositive e cromatiche e il fornirne una descrizione entusiastica, fondata sulla presenza in esso di certe intuizioni o di certe proiezioni di un sistema di valori dell’epoca nel quale fu prodotto, di determinate posizioni filosofiche, facendo di esso quel che si dice un “capolavoro”, cioè una sintesi emblematica della sensibilità del suo autore e dello spirito del tempo che nell’opera si riflette. I problemi che si incontrano nel sottoporre a disciplina rigorosa il Discorso dell’Arte, sia esso relativo alla produzione, sia esso al suo versante storiografico e critico, non sono dissimili da quelli di discipline descrittive come la geografia, perciò vale la pena riportare per intero la seguente citazione da un testo che si occupa dello statuto epistemologico di quest’ultima disciplina:

«A differenza di quella scientifica, che ha la struttura logica di un discorso, la descrizione geografica è piuttosto un insieme di enunciati, legati tra loro da debole coerenza logica, ciò che lascia ampi gradi di libertà a chi descrive. Se uno zoologo descrive un organismo non è libero di scegliere quali organi menzionare, siano essi grandi o piccoli, evidenti o nascosti, utili o inutili, ecc. Così come non è libero di aggiungere informazioni sull’uso che di quel dato animale si fa nell’araldica o in cucina (come faceva ad esempio Aldrovandi nel XVI secolo). Oggi esistono regole precise che impongono che cosa includere e cosa escludere dalla descrizione anatomica, perché la struttura spaziale che si descrive è oggettivamente determinata da un insieme di relazioni tra le parti e tali relazioni sono necessarie e sufficienti per poter definire l’organismo stesso come oggetto specifico della scienza biologica. Per analoghi motivi nella fisica classica la descrizione del periodo di

¹¹ Per farsi un’idea delle collezioni eterogenee di oggetti che alimentavano l’immaginario degli eruditi del Seicento, le loro “camere delle meraviglie” (*Wunderkammern*), consiglio la lettura di Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia, Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Ed. Mazzotta, 2005 (ristampa); prima edizione: 1983.

oscillazione del pendolo comporta l'inclusione di certi fatti (per esempio la lunghezza del filo) e l'esclusione di altri (per esempio la massa del pendolo) e gli esempi potrebbero continuare.»¹²

Sostituendo “storia dell’arte” nelle due ricorrenze del termine “geografia”, i periodi riportati manterrebbero egualmente il loro significato epistemologico. A ciò va aggiunto che è propria del Discorso dell’Arte la finalità retorica della persuasione, poiché il critico e lo storico dell’arte, in misura indubbiamente diversa, mantengono costante la preoccupazione di accreditare come valore ciò che descrivono, percezione di valore che non è immediata in chi li ascolta e legge, e che esula dalla stretta preoccupazione che quanto dicono abbia per fine la verità.



Una Wunderkammer della fine del '500

Il museo di Ferrante Imperato, da F. Imperato, Historia naturale, 1599

¹² Da: Giuseppe Dematteis, *Le metafore della terra*, Ed. Feltrinelli/Campi del sapere, Milano, 1986, pag. 94, *Descrizione geografica e descrizione scientifica*.

RIPRESENTAZIONE ED ESPRESSIONE I RUOLI DEI (TANTI) OSSERVATORI

In quest'impostazione si assume che l'arte si sia manifestata nel tempo perlopiù all'interno di una combinazione di due principi in opposizione, due poli dell'esperienza estetica che definiscono, in un'infinita combinazione di gradi diversi, gran parte delle opere e dei movimenti manifestatisi storicamente (ovvero: convenzionalmente portatori di proprietà artistica), tutti fenomeni che a fatica sembrano avere qualcosa di omogeneo. Questi due principi presuppongono una ben diversa disponibilità a lasciarsi assimilare da un discorso scientifico sull'arte. Una lunga tradizione filosofica ha dato a questi termini i nomi di Soggetto e Oggetto e il discorso, filosofico, poetico, artistico in senso lato, ne ha sempre costruito, per forza narrativa o speculativa, le ipotetiche relazioni. Ciò che attiene strettamente al Soggetto e ciò che invece afferisce all'Oggetto è principio ma allo stesso tempo anche campo di contenuti e ciò è talmente dato per scontato che ciascuno di noi ascolta o pronuncia innumerevoli volte l'espressione "mondo interiore", in accordo, scarto o opposizione rispetto al mondo propriamente detto, quello esteriore e comune a tutti i soggetti. Due mondi, due insiemi potenziali di contenuti dunque, non necessariamente con le stesse regole, il ché fa poi pensare ad altre e ben distinte rappresentazioni.

A ben vedere l'arte contemporanea ha tentato di praticare, non senza elaborazioni di notevole complessità, anche una terza strada, quella delle relazioni pure, come nel Concettuale e nell'Arte Programmata, cioè ha creduto che ciò che realmente è interessante sia l'insieme delle relazioni convenzionali tra un artista-operatore e i segni arbitrariamente scelti, eleggendo a contenuto del linguaggio il linguaggio stesso, o se si preferisce, proclamando l'arte come



Arte concettuale

Joseph Kosuth, "Una, due, tre sedie",

1965-1966,

New York, Museum of Modern Art

L'accostamento di una sedia vera, della foto di una sedia e della definizione generale di sedia, attinta da un vocabolario, pone il problema del rapporto tra ente particolare, rappresentazione concreta e categoria unificatrice, costringendo a riflettere sulla natura dei vari linguaggi: concreta quella del mezzo iconico, astratta e classificatoria quella del mezzo verbale. Quale dei due mezzi restituisce maggiormente la cosa? Una risposta univoca non è possibile. Come sempre, l'arte concettuale, che è principalmente elaborazione metalinguistica, si accontenta di porci di fronte ad un'aporia.

metalinguaggio. Questa strada conduce da un lato alla banalizzazione dei contenuti dell'oggetto, alla loro perfetta sostituibilità, dall'altra alla riduzione dell'artista a

sperimentatore seriale, a verificatore di ipotesi, un artista privo di emozione e di intenzioni personali, anch'egli perfettamente sostituibile, o trasformato in artista di gruppo. Nell'ambito delle relazioni pure, l'artista è il freddo ostetrico che presiede alla nascita di cose non sue. Arte

dell'Operazionismo, dunque, con il termine "Opera" che più correttamente dovrebbe essere sostituito da "Definizione Operativa", "Creazione" da "Rielaborazione Materiale", ecc.

L'Arte Concettuale, nell'oggettività dei suoi procedimenti, nell'oggettualità dei suoi prodotti, ha in ogni caso svolto una preziosa opera di demistificazione nei confronti dei feticci dell'artista sacerdotale e della fisicità dell'opera, nonché del linguaggio artistico, o più precisamente sia dei linguaggi espressivi che di quelli rappresentativi, affermando con forza il carattere convenzionale di ogni costruzione e decodificazione culturale.

Secondo Filiberto Menna, infatti, « (...) l'arte moderna nasce dall'acquisizione teorica ed operativa della natura convenzionale ed astratta del linguaggio artistico; tale acquisizione opera una vera e propria rottura epistemologica nella problematica dell'arte nei confronti di una concezione naturalistica del linguaggio attraverso una messa in questione del presupposto di una corrispondenza immediata tra linguaggio e realtà.»¹³

A queste condizioni, all'osservatore viene proprio a mancare la realtà da osservare, il ché non si limita alla "Realtà" (intesa tanto come "Natura" che come "Storia", per semplificare), ma si estende

all'Attore stesso, che quella realtà mette in Forma. Viene così a cadere ogni dimensione psicologica, personale ed esistenziale dell'arte. Ciò che rimane è un'operabilità continua e senza limiti su segni privi di contenuto concreto, in una dimensione che ricorda più quella della logica formale che dell'arte tradizionalmente intesa.



Iperrealismo

*Duane Hanson, "Young woman shopper",
1973*

In definitiva, l'arte contemporanea ci ha costretto a riconoscere che esistono almeno tre polarità, tre nuclei di condensazione del Discorso Artistico, ciascuno dei quali deve ammettere ostacoli radicalmente diversi all'applicabilità delle nozioni di "osservatore" ed "osservazione" nel Discorso dell'Arte: arte come Espressione, arte come Ripresentazione, arte come Relazione (o metalinguaggio).

Il contenuto di quest'ultima non è né la proiezione di uno stato soggettivo, né la mimesi di una qualsiasi realtà fenomenica, ma

¹³ Prefazione dello stesso autore a *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi PBE, Torino 1975 (prima edizione, più volte ristampata).

piuttosto il linguaggio stesso preso come oggetto di riflessione, speculazione, interrogazione. Tale arte è più precisamente “meta-arte”, cioè una costruzione metalinguistica nella quale un linguaggio sintattico, che è strumento di accertamento, propone alla considerazione dello spettatore un linguaggio oggetto.

Se si limita il campo alle prime due polarità: del Soggetto (Arte come Espressione) e dell’Oggetto (Arte come “Ripresentazione”), è già possibile riscontrare alcune aporie, le quali costringono a rendere difficile l’incontro con il mitico ed universale “osservatore” scientifico. Prima di procedere si dovrà però fare pulizia dei termini impiegati, depurandoli il più possibile da ambiguità interpretative.

Per “ripresentazione” propongo, limitatamente all’ambito del qui presente scritto, di intendere convenzionalmente la rappresentazione nell’arte, quando abbia carattere descrittivo. “Ripresentazione” sarà pertanto la “rappresentazione”, come tipo ideale, quando traduca sempre un insieme di informazioni in un insieme significativo, il cui contenuto siano gli oggetti stessi. È un termine che potrebbe anche essere sostituito da “riproduzione”, ma quest’ultimo attiene anche ad un fare meccanico e manca del legame etimologico che “rappresentazione” ha con *representatio*. “*Rappresentazione*”, è una categoria carica di ambiguità e di incrostazioni filosofiche multiformi, implicante sia il concetto di immagine della cosa, ancorché imperfetta, sia quello di atto intenzionale della coscienza, che rende presente a se stessa anche l’inesistente, sia la nozione di rappresentazione come formazione psichica interna, dotata di spontaneità e creatività non limitate dalla percezione e dalla somiglianza. Poiché non è intenzione dello scrivente dilungarsi sulla fondazione storica della categoria di “rappresentazione”, ma piuttosto su una delineazione di tendenze pure, o polarità, dell’arte moderna e contemporanea, si eviterà di usare tale pesante concetto. Ai fini della riflessione qui condotta, “ripresentazione” andrà sufficientemente bene.

Ci sono esperienze dell’arte del XX secolo nelle quali la ripresentazione sembra esaurire ogni orizzonte di senso. Nell’arte Dada, New Dada, Pop ed Iperrealista è comune ritrovare oggetti reali trasportati nel campo dell’opera o riprodotti, come la ruota di bicicletta e la “Fontana” di Duchamp. Ci sono poi oggetti per la cui realizzazione l’autore ha accuratamente evitato coinvolgimenti emotivi, proiezioni soggettive, selezioni, fatta salva una buona dose di ironia. Di questa seconda specie sono, ad esempio, le lattine di birra di Jasper Johns, le massaie in resina plastica dell’iperrealista De Andrea, i cibi di Oldenburg o certe provocazioni di Cattelan.



Maurizio Cattelan, “La nona ora”, 1999

Si tratta forse di arte banalmente mimetica, nella quale l’obiettività rassicurante dell’oggetto artistico rafforza la convinzione che l’arte sia un linguaggio naturale, la cui comprensione non richiede la conoscenza particolare di convenzioni arbitrarie? L’artista, nell’arte mimetica, annida la sua soggettività nella “regola d’arte”, vale a dire nella competenza dell’esecuzione. Lo spettatore ne è apparentemente rassicurato: la

somiglianza del messaggio intenzionale prodotto dall'artista (ovvero la produzione di una rappresentazione, accettabile o fedele, della realtà osservata) con il messaggio ricevuto dallo spettatore, conferma l'esistenza di un codice comune, di una *Langue*¹⁴ originaria, di una Patria del Senso, unico, immutabile, universale: la Realtà stessa. Lo spettatore ingenuo chiede all'arte mimetica qualcosa di più della semplice ripresentazione, la scelta di soggetti non banali, e rimane deluso o irritato dall'accuratezza con la quale si ripetono le fattezze visibili di oggetti irrilevanti o sgraditi.

L'arte iperrealista ci mostra l'esito estremo della *mimesis* (μίμησις), la coincidenza della parola con la cosa, della rappresentazione con il suo oggetto, del segno con il suo significato. **Quest'arte è il traguardo di una ricerca in cui il linguaggio è fatto dalle cose stesse, senza scarti e senza ombre, un linguaggio di vetro**, che non si vede ma che si lascia attraversare totalmente dallo sguardo, come in un'allucinata finestra albertiana,¹⁵ remota

New Dada
Jasper Johns, "Lattine di birra", 1960,
Colonia, Museum Ludwig



sopravvivenza di un Alberti che però sia stato messo a nudo dalla luce freddamente visionaria di Borges.

In analogia con il linguaggio verbale, si potrebbe allora azzardare che in certe opere Pop, e in tutte quelle iperrealiste, la coincidenza della Parola nella Cosa, questo vertice assoluto della verità, questa perfezione cristallina del gioco degli specchi, sia in realtà la negazione di ogni verità, poiché all'arte non chiediamo di produrre per noi simulacri, ma specchi, non spoglie di vita, come possono esserlo le statue di un museo delle cere, ma qualcosa che con la vita abbia in comune profondità e ricchezza. Di fronte alla trasparenza dei Segni non rimane che l'opacità della Cosa: dura, impenetrabile, annichilente.¹⁶ **L'esito di questa fuga nell'oggetto, senza scarti né ombre, è**

¹⁴ Mi riferisco alla nozione di Ferdinand De Saussure di *Langue*, come insieme codificato di segni, tendenzialmente rigido, costituito da invarianti, cioè i vocaboli (il "tesoro della Lingua" per Saussure) e le regole, queste ultime, "autorizzate" dalla comunità di parlanti in predeterminate combinazioni.

¹⁵ Come è noto, la metafora prospettica del dipinto come finestra sul mondo, come luogo geometrico delle intersezioni dei raggi prospettici, autentico paradigma dell'arte rinascimentale, è enunciato nel *De Pictura* dell'Alberti già nel 1435 (un'edizione economica abbastanza recente è stata pubblicata da Laterza nel 1975).

¹⁶ Che "le cose stesse", come esito nichilistico della riduzione del Segno alla Cosa, siano uno dei poli tragici della crisi moderna del linguaggio è magnificamente espresso nella *Lettera di lord Chandos* di Von Hofmannsthal.

una sorta di afasia dello spirito, il silenzio stesso, come nell'oggetto Pop¹⁷. Il Discorso dell'Arte come Oggettività/Oggettualità abolisce l'eccedenza di ciò che viviamo su ciò che è già stato detto, cancella il "mondo della vita" (la *Lebenswelt*) dall'orizzonte del senso, in definitiva cancella l'uomo dall'orizzonte del senso...

L'arte come Espressione, invece, è la forza oscura dell'atto creativo, in ciò che ha di tenebroso, di irriducibile alla legge e alla lingua comune, e dunque potenzialmente asociale, come un'antica divinità ctonia.

L'arte come espressione, nella sua purezza ideale, nega il principio della comunicazione in quanto ha di più convenzionale. La sua forza è la rottura del limite, l'uscita dal confine della prevedibilità e dell'accettabilità. Nella sua formulazione estrema, l'arte come Espressione giunge al solipsismo¹⁸.

Per un'arte che oscilli tra estremi così radicalmente lontani, quali osservatori entreranno in gioco, quali nella coincidenza della parola nella cosa e quali, invece, nella polarità opposta della regressione incomunicante nell'Io, nella riduzione ad Espressione pura? E poi, cosa "si osserva" quando postuliamo che vi sia, in relazione ad un presunto brano di realtà, un osservatore? E non sarà, come esito paradossale, che nelle due posizioni estreme, della Coincidenza (la "ripresentazione") e del Soggetto stesso, dell'opera non rimanga che assoluta trasparenza, divenendo la sfera dei significati, delle motivazioni e degli oggetti sui quali si posa lo sguardo, un "totalmente altro" (*Ganz Andere*¹⁹) rispetto all'opera? E infine, non sarà che i partecipanti alla liturgia della fruizione artistica (estimatori, visitatori occasionali, studenti, ecc.) cerchino nell'opera ciò che in essa non c'è, ciò che non vi è stato mai messo, cerchino in altre parole in essa l'eteronomia di un valore, di un'esperienza o di una fede?

Tutto ciò il desiderio di riduzione scienziata dell'arte a "spazio dell'osservatore" e ad "osservato" non può neanche lontanamente sospettare...

In termini di "osservatori"/"osservazione" il Discorso dell'Arte è prodotto da una comunità nella quale l'osservato non è banalmente un aspetto del reale, ma è composto, allo stesso tempo, dall'eventuale brano di realtà (o meglio: da un non sempre presente riferimento reale), dalle intenzioni dell'artista, dalle intenzioni dei critici, dalle intenzioni del pubblico e dalle intenzioni del mercato, il quale, a sua volta, "osserva" tutti gli attori (gli "osservatori") e cerca di tradurne i veri o presunti valori culturali in valori di scambio.

Gli oggetti reali che costellano l'universo del Discorso dell'Arte sono intenzionati ad essere; essi non esistono per virtù di presenza, ma esistono come oggetti parlanti nella misura in cui sono "parlati" da tutti i soggetti che tale discorso costruiscono. A loro volta, poiché, non dimentichiamolo, quello attuale è anche un universo delle merci, i valori di mercato retro-agiscono sui valori culturali confermandoli e aumentandone il peso relativo.²⁰ Mi si perdoni il gioco di parole, ma nel Discorso dell'Arte gli osservatori sono spesso anche degli

¹⁷ Germano Celant ha descritto come piatto, irreligioso, senza anima, qualcosa che "è accanto e non dietro", il simulacro nella Pop Art.

¹⁸ ... ovvero ad una *Parole* senza alcuna *Langue*, riferendomi alla dicotomia di *Parole e Langue* in Saussure.

¹⁹ Mutuo l'espressione da Max Horkheimer, poiché intravedo nel culto dell'Autore, esercitato attraverso l'attuale circuito mediatizzato delle mostre, una partecipazione di massa all'adorazione dell'autentico, come fenomeno cripto-religioso. Nell'odierna cripto-religione dell'arte, il culto del bello diviene aspettativa mitizzante di qualcosa che eccede il soggetto accettando di farsene proiezione, che ne materializza attese e bisogni di senso. L'essere al cospetto dell'aura dell'opera, respirarla finalmente dinanzi ad essa, eccede il desiderio di sapere ed esprime invece, attraverso l'adesione sincera, un sentimento di autentica fede.

²⁰ Le alte quotazioni delle opere d'arte, infatti, sono allo stesso tempo, effetto e causa della formazione di valore culturale e sociale. L'alto valore delle opere, in un regime di totale relativizzazione ed equivalenza di opinioni, rassicura sull'autenticità dell'esperienza vissuta, sull'autenticità di un rapporto degno di essere vissuto. L'alto valore di mercato rinforza il valore culturale dell'arte.

“osservanti”, dei coscienti partecipanti al culto dell’Arte, e come tali portati a trasformare il grado di Esponibilità a tutto vantaggio del Valore Culturale delle opere²¹.

Il fatto paradossale è che i moderni mezzi di riproduzione e di comunicazione mediatica hanno in realtà ribaltato i celebri assunti di Benjamin, secondo il quale nella società di massa, complici la precisione meccanica, la rapidità delle procedure, il crescente soddisfacimento dei valori materiali, non vi sarebbe più stato posto per l’Aura, poiché la civiltà moderna avrebbe seguito un’evoluzione sostanzialmente parallela a quella che nella medicina ha condotto dallo stregone al chirurgo (significativo è che Benjamin paragoni il pittore proprio allo stregone...). In quella metafora lo stregone è l’amministratore dell’Aura, di un’infinita lontananza alla quale ci sentiamo caldamente vicini. Egli non entra nel tessuto dei dati, non cura il corpo, ma in realtà il nostro spirito, assicurando che anche l’evento patologico si inserisce in un senso, al quale appartiene anche il decorso mortale della malattia. Diversamente, il chirurgo entra nei dati; è ad essi infinitamente più vicino, li frammenta, li isola, li formalizza e li mette in relazione secondo regole universalizzabili e oggettivabili. Egli agisce sul corpo, sapendo che in esso, come realtà materiale, non c’è nessuna lontananza rispetto all’osservatore, non c’è, appunto, un’“Aura”.

Benjamin, convinto del valore politico delle rappresentazioni, della cultura della visione, affermava che la fotografia e il cinema avrebbero portato le masse ad acquisire coscienza di se stesse divenendo protagoniste della propria liberazione e che dunque la storia della rappresentazione sarebbe divenuta storia della conoscenza e delle sue modalità storiche di evolvere della società umana. Ciò, come si sa, non è stato, e non solo la mitica “massa”, per la cui liberazione Benjamin ha dato tragicamente la vita, ma anche **il Discorso dell’Arte, dopo il giro di boa del**



Land Art

Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970,
Gran Lago Salato, Utah (USA)

La Land Art contesta l’opera come prodotto commerciale e valore di scambio, realizzando operazioni che talvolta mutano l’aspetto di luoghi remoti e difficilmente raggiungibili, come in questo intervento di Smithson. Essa reintroduce nell’opera d’arte l’aura perduta, restituendole quel carattere di lontananza e mistero che la riproduzione fotografica, i musei e l’editoria specializzata le hanno sottratto. Negando il valore di esponibilità all’opera, questa dovrebbe poter tornare nell’ambito del rituale, riconquistandone l’irrazionale potere di fascinazione. Essa ricorda certi giganteschi disegni terrestri, realizzati dalla civiltà andina dei Nazca.

Il modo migliore per abbracciare a colpo d’occhio l’intera forma di Spiral Jetty è sorvolarne l’area con un aeroplano, mentre è di più difficile leggibilità per un osservatore che la esplori ad altezza d’uomo. Le dimensioni dell’intervento sono gigantesche: 450 metri è il diametro della spirale, mentre la protrusione nel lago arriva fino a 1450 metri. Per realizzarlo sono state sbancate 60.000 tonnellate di terra, rocce e cristalli di sale.

Concettualismo degli anni ’70, ha ripreso ad essere discorso iniziatico, partecipazione culturale, esoterismo.

²¹ Esponibilità e Culturalità sono in Benjamin termini in opposizione. Cfr.: W.B., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi PBE, 1966 (poi ristampata).

RAPPRESENTAZIONE E RIPRESENTAZIONI
L'ARTE PRODUCE INFORMAZIONI SULLA REALTÀ OSSERVATA?

L'arte sottrae alle rappresentazioni il loro il significato di mezzi e le trasforma in fini; di più: entra in competizione con il mondo e ne crea uno proprio. Nulla è più estraneo alla Scienza che il fare di mezzo un fine, come se le macchie intraviste nell'oculare del cannocchiale esistessero soltanto nell'oscurità luminosa del suo condotto, e non in un altro oggetto dell'infinito universo.

Tale perentorio *incipit* esprime la sostanza problematica delle produzioni del Discorso dell'Arte e la loro non assimilabilità alle pratiche dell'osservazione scientifica. A meno che non si desideri rimanere in un "mondo del pressappoco" nel colpo d'occhio²² che fa ad esempio ritrovare con compiacimento a certi storici dell'arte la "quarta dimensione" nell'arte cubista, si dovrà convenire che non è nei fini dell'arte quello di produrre conoscenza scientifica e anche quando -si pensi all'arte prospettica rinascimentale- ciò pare sia avvenuto, l'operatività tecnico-scientifica dell'artista si è in ogni caso mantenuta ad un livello meramente simbolico. **L'artista rinascimentale, attraverso la prospettiva, non forniva esattamente un mezzo di conoscenza alla pittura, per la semplice ragione che era sempre il pittore stesso a farsi garante della verosimiglianza della rappresentazione, e non un suo strumento meccanico.** Era il pennello che, con scarti di misurazione minimi, giungeva per suo conto ad una rappresentazione del mondo degli oggetti. Era in definitiva il pittore che includeva ed escludeva dal reticolo prospettico della sua tavola gli oggetti, che venivano ricostruiti e modellizzati fino ad apparire indistinguibili dagli oggetti percettivi. Con questo significato, senza sminuirne l'importanza storica, va inteso il senso che Erwin Panofsky ha dato alla prospettiva: "forma simbolica", appunto...²³

Che tale procedere fosse inattendibile come operare strumentale è dimostrato ad esempio dal modo selettivo con cui, ancora nel '500, si procedeva a restituire con il disegno l'aspetto degli edifici e degli scorci della realtà urbana. Ricordo a questo proposito, delle lezioni monografiche di un mio grande (e rimpianto) docente: Manfredo Tafuri, su Raffaello architetto²⁴. Egli constatava in quale modo il gioco proto-manierista del grande architetto urbinato, consistente nel simulare regolarità giocando invece con spaziature irregolari²⁵, fosse stato incredibilmente ignorato, non-osservato, proprio da degli specialisti dell'osservazione, da quei disegnatori specializzati che si sforzavano di ritrovare frequenze e rispetto delle regole proprio laddove il geniale Raffaello semplicemente aveva preferito l'inganno.

Il fatto è che nel Discorso dell'Arte, spesso, la funzione strumentale della rappresentazione non è sovrapponibile alla funzione che essa presuppone nell'osservazione scientifica.

Potrebbe essere utile, euristicamente, esplorare **la distinzione che pone Koyré²⁶ tra utensile e strumento. Il primo prolunga e rinforza l'azione delle nostre membra, senza mai abbandonare il mondo sensibile, il secondo non è un prolungamento dei**

²² Cfr. Alexandre Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi PBE, Torino, 2001

²³ Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica ed altri scritti*, Ed. Feltrinelli - Milano, 2001 (prima edizione tedesca: 1927).

²⁴ Nell'anno accademico 1984/1985, lezioni tenute a Palazzo Badoer per lo IUAV di Venezia.

²⁵ Ciò per esempio è evidente nella successione dei disegni di restituzione su Palazzo Jacopo da Brescia e Palazzo Branconio dell'Aquila. Cfr.: C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, capitoli 2.5 e 2.9, Ed. Electa, Milano 1984.

²⁶ Alexandre Koyré, *op. cit.*

sensi, ma “un’incarnazione dello spirito, una materializzazione del pensiero”. L’utente dell’utensile (secondo lo storico della scienza), cioè l’artigiano, non ha per fine quello di raggiungere idee, ma di definire a regola d’arte un oggetto, mentre lo scienziato si serve piuttosto dello strumento per verificare o produrre idee, in altre parole sistemazioni astratte. Questa dicotomia, per quanto suggestiva, è nondimeno abbastanza semplicistica.

Essa, comunque, non implica la convinzione che non vi siano in assoluto mai stati artisti che abbiano inteso l’arte come mezzo dal quale trarre informazioni, per esempio di tipo *ghestaltico*, che non abbiano cioè usato le opere come mezzo d’indagine sul nostro rapporto e sulla nostra percezione delle forme.²⁷

Una parte della storia del montaggio cinematografico, specialmente quello russo degli anni ‘20, si fonda infatti sul determinare per via sperimentale ed analitica quali siano gli effetti psicologici sullo spettatore della successione dei tagli (di certi tagli, e non altri) nella comprensione della sequenza narrativa. Noi però non misuriamo la qualità artistica di un Ejzenštejn esclusivamente sulla coerenza delle sue teorie sul montaggio, né d’altra parte consideriamo affascinante la pratica di far coincidere il film con il montaggio, specie se basato su contenuti casualmente ripresi, abolendo così l’intenzionalità a priori dei contenuti, come invece predicava Dziga Vertov, metodo che il regista russo seguì ne “L’uomo con la macchina da presa”, del 1924.²⁸

Il carattere in ogni caso simbolico, di qualunque produzione artistica, anche al di là o contro le sue stesse intenzioni, rende estremamente difficoltosa la sua riduzione a misurazione e a rappresentazione scientifica della realtà.

È stato sovente proposto di distinguere le rappresentazioni in base al loro riferirsi alla realtà, suddividendole in più categorie, tra le quali si dovrà anche includere almeno un tipo di rappresentazione più facilmente assimilabile alla rappresentazione scientifica, chiamandola ad esempio “raffigurazione” e così definendola qualora in essa non manchi mai il riferimento ad una realtà di origine, ad un insieme di dati esistenti e che potremmo formalizzare anche in questo modo: “un soggetto A crea una rappresentazione R’ di R quando esiste un rapporto causale tra R ed R’ tale che R’ non possa esistere senza R”, dove R e R’ sono la “Realtà ritratta” e la “Realtà mostrata”.

Potremmo anche convenire nel chiamare “rappresentazioni non raffigurative” (o di non “ri-presentazione”) tutte quelle R. per cui non è verificabile quanto sopra formalizzato, definizione qui parzialmente ripresa da Max Black, in *Come rappresentano le immagini*²⁹, dove l’autore tenta di razionalizzare il conflitto insanabile tra convenzione e rappresentazione esistente sia nell’arte che nella fotografia.³⁰

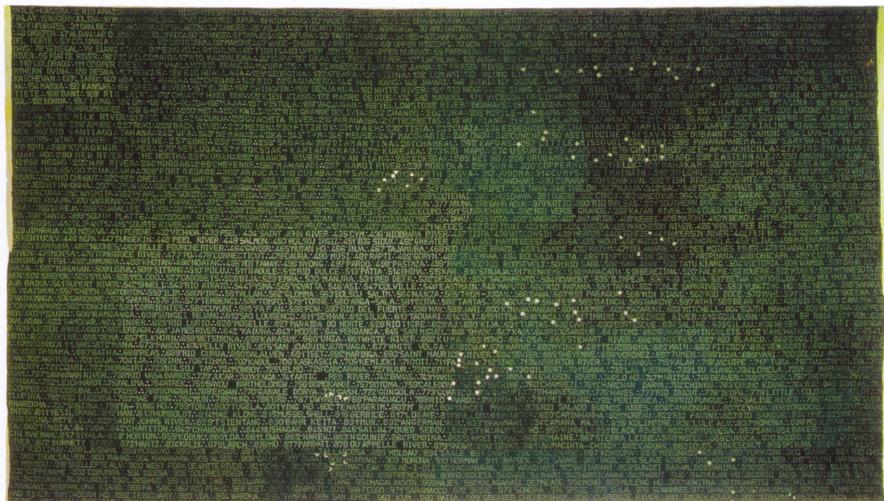
²⁷ *Gestalt* è termine tedesco che non può essere tradotto semplicemente come “forma”, almeno se in esso è implicito un contenuto simbolico. *Gestalt* indica piuttosto “configurazione” e corrisponde all’inglese *shape* piuttosto che a *form*. Pertanto non sono ad esempio assimilabili somiglianze tra le teorie e i campi d’indagine dell’*Einführung* (di Riegl, Wölfflin, ecc.) e quelli della *GestaltTheorie* propriamente detta, i quali si limitano al campo psicologico e percettivo, senza implicazioni di valore, dunque senza autentico significato per la storia e la critica d’arte.

²⁸ Sulle aporie della creazione cinematografica, quando si riduce al montaggio stesso, consiglio la lettura dell’analisi magistrale di Jean Mitry sulla scuola di Vertov in *Storia del cinema sperimentale*, cap.: *La scuola sovietica*, Ed. Clueb, 2006 (prima edizione francese: 1971, prima ed. italiana, con i tipi di Mazzotta: 1977).

²⁹ Ovviamente, nel testo, il significato di “rappresentazione” va inteso come “ri-presentazione”.

³⁰ Il testo è stato pubblicato in: *Arte, percezione, realtà. Come pensiamo le immagini*, di Gombrich, Hochberg, Black, Ed. Einaudi, 1978.

Black passa in rassegna l'“informazione incorporata”, le “intenzioni del produttore” e la “sommiglianza” quali garanzie che una certa R' sia effettivamente rappresentazione di R. L'informazione dovrebbe però essere di natura semantica e non, ad esempio da intendersi come “improbabilità statistica”, come accade invece nella teoria matematica dell'informazione.³¹ Quest'ultima è anche per Dorfles³² di scarso aiuto per elaborare una teoria dell'informazione artistica, e di improbabile applicazione al campo concreto delle opere d'arte. Dorfles osserva che **la totale imprevedibilità della produzione artistica sottrae radicalmente l'opera alle categorie interpretative del fruitore, il quale deve pur sempre poter ricondurre una mole sia pure estesa di novità a dei codici dei quali sia già in possesso. Il giusto equilibrio tra novità e riconoscibilità è del resto un tema non nuovo** (ad esempio,



Arte concettuale

Alighiero Boetti, “I mille fiumi più lunghi del mondo”, 1976, Francoforte sul Meno, Museum für Moderne Kunst

Il titolo risulta spiazzante: su un supporto fatto appositamente tessere in Afghanistan come un tappeto artigianale, si dispongono i nomi di mille fiumi, fornendo di essi un'informazione meramente quantitativa alla quale ci è chiesto di credere senza alcuna possibilità di verifica o di riscontro visivo.

compare già nel trattato *Sul Gusto* di Montesquieu³³), oltre che una proprietà dinamica del conoscere, come ha fatto emergere anche Piaget (con le categorie dell'Assimilazione e dell'Accomodamento).

«Infine le opere d'ingegno vengono di solito lette unicamente perché ci preparano delle sorprese gradevoli, e suppliscono alla insulsaggine delle conversazioni, quasi sempre fiacche, e dall'effetto completamente diverso. La sorpresa può essere effetto della cosa, o della maniera di percepirla, poiché vediamo una cosa più grande di quanto non sia effettivamente, o diversa da com'è; oppure vediamo la cosa in sé, ma con un'idea accessoria che ci sorprende.»³⁴

E le intenzioni del produttore possono garantire sulla corrispondenza della Realtà ritratta alla Realtà mostrata? Le intenzioni sono una sorta di attestazione che l'autore intende effettivamente rappresentare R (“Realtà ritratta”), un marchio di autenticità che allontanerebbe il pericolo delle interpretazioni fuorvianti, non senza ulteriori insidie.

L'intenzione indica, infatti, uno scopo, un target, una direzione lungo la quale l'artista ha coscienza di muoversi, ma chi ci dice che non si tratti di una falsa coscienza e, inoltre, come escludere che anche nell'arte si verifichi un'eterogenesi dei fini? Ciò è tanto più probabile se si pensa che, spesso, molti artisti non hanno sufficiente potenza di elaborazione teorica per far parlare e tradurre in termini esplicitamente culturali le loro

³¹ L'*Aesthetica*, di Max Bense, tuttavia è proprio una teoria dell'informazione artistica concepita secondo i termini della Teoria dell'Informazione. Sui problemi di quest'impostazione rimando a: John R. Pierce, *La teoria dell'informazione. Simboli, codici, messaggi*, Ed Mondadori, Milano, 1963.

³² Gillo Dorfles, in: *Simbolo, comunicazione, consumo*,

³³ Charles Louis Montesquieu, *Sul gusto*, Ed. Marietti, Perugia, 1990 (in origine il saggio era stato pubblicato nel 1753, come voce per l'*Encyclopédie*, su invito di D'Alembert).

³⁴ C. L. Montesquieu, op.cit., pag. 16 nella traduzione citata.

creazioni, tanto da essere sostanzialmente guidati e interpretati da critici d'arte disinvolti, con i quali in qualche caso si formano veri e propri sodalizi. L'intenzione dell'artista non è dunque pienamente autorevole nell'accreditare alla rappresentazione un certo statuto di realtà, né d'altra parte può esserlo la rappresentazione narrativa che ne fornisce il critico, il quale restituisce di frammenti sparsi, cioè di opere indipendenti, una totalità che forse non intendevano possedere. **L'intenzione, come criterio di verifica della ripresentazione, espone inevitabilmente ai rischi della falsificazione o della manipolazione della volontà, oltre che al fallimento, poiché "avere l'intenzione di" rappresentare qualcosa implica fatalmente che si sia in possesso di un'aspettativa, la quale tanto più alta e difficile sarà tanto più potrà esporci al suo non raggiungimento.** Le testimonianze degli artisti, poi, hanno lo spiacevole difetto di non essere né imparziali né disinteressate. A chi, però, se non agli artisti stessi si dovrebbe chiedere che cosa intendessero ottenere quando hanno deciso di realizzare questa o quell'opera? **L'intenzione, dunque, è un criterio probatorio sovente riportato, ma curiosamente indimostrabile.**

Rimane da dire della "somiglianza", alla luce dell'obiettivo di decretare una somiglianza di R' ed R. La somiglianza è un concetto tutt'altro che attendibile e può essere intesa strutturalmente per vie diverse. Ad esempio: quale comunanza può esservi sulla rassomiglianza di un disegno lineare e di una fotografia a bassa risoluzione con il loro originale? **È possibile definire un "grado zero" della rappresentazione-"ripresentazione" di un qualsiasi oggetto?** È possibile che tale definizione sia data universalmente a priori (ovvero senza aver mai visto l'oggetto)? Escludendo il caso dell'identità, quello di una corrispondenza 1:1 di qualsiasi elemento di R' ed R, quantunque piccola sia l'area (o porzione, o intervallo, o...) presa come riferimento, è possibile definire delle frequenze di somiglianza (delle "risoluzioni")? Ad esempio, si potrebbe mai applicare concretamente una regola in base alla quale, ad esempio, si possa dire che "R' rappresenta R con «frequenza» 10^{-1} , quando per ogni 10 elementi di R esiste una copia in R'»?

Quali ulteriori aporie si aprirebbero seguendo la strada di simili definizioni di tipo quantitativo?

E potrebbe essere più promettente una modalità di definizione della rassomiglianza basata qualitativamente sul grado di astrazione intercorrente tra R' ed R? Anche questa strada, se riferita al campo storico delle vie dell'arte astratta, sembra di difficile percorribilità.

LE VIE DELL'ASTRATTO

«Chiudi il tuo occhio fisico, al fine di vedere il tuo quadro
con l'occhio dello spirito.
Poi dai alla luce ciò che hai visto durante la notte,
affinché la tua visione agisca su altri esseri
dall'esterno verso l'interno.»

Caspar David Friedrich³⁵

«Qui sono inafferrabile
abito bene con i morti
come con i non nati. Sono
vicino alla creazione. Eppure
non abbastanza.»

Paul Klee³⁶

C'è però una terza aporia che rende impraticabile il paradigma dell'arte come osservazione, quella che consiste nella molteplicità dei processi d'astrazione che la fenomenologia dell'arte, e questa volta specificamente in quel campo che la produzione (non in quello più ampio del Discorso Artistico) mette in atto.

L'osservazione che produce sapere esaminando i dati, e da essi elaborando informazioni strutturate, è un processo d'astrazione, cioè di riduzione, ma l'astrazione nella produzione artistica è talmente eterogenea, nei fini, nei metodi e nelle occasioni che la pongono in essere, dallo scoraggiare qualsiasi tentativo di unificazione e di paragone con le prassi della scienza.

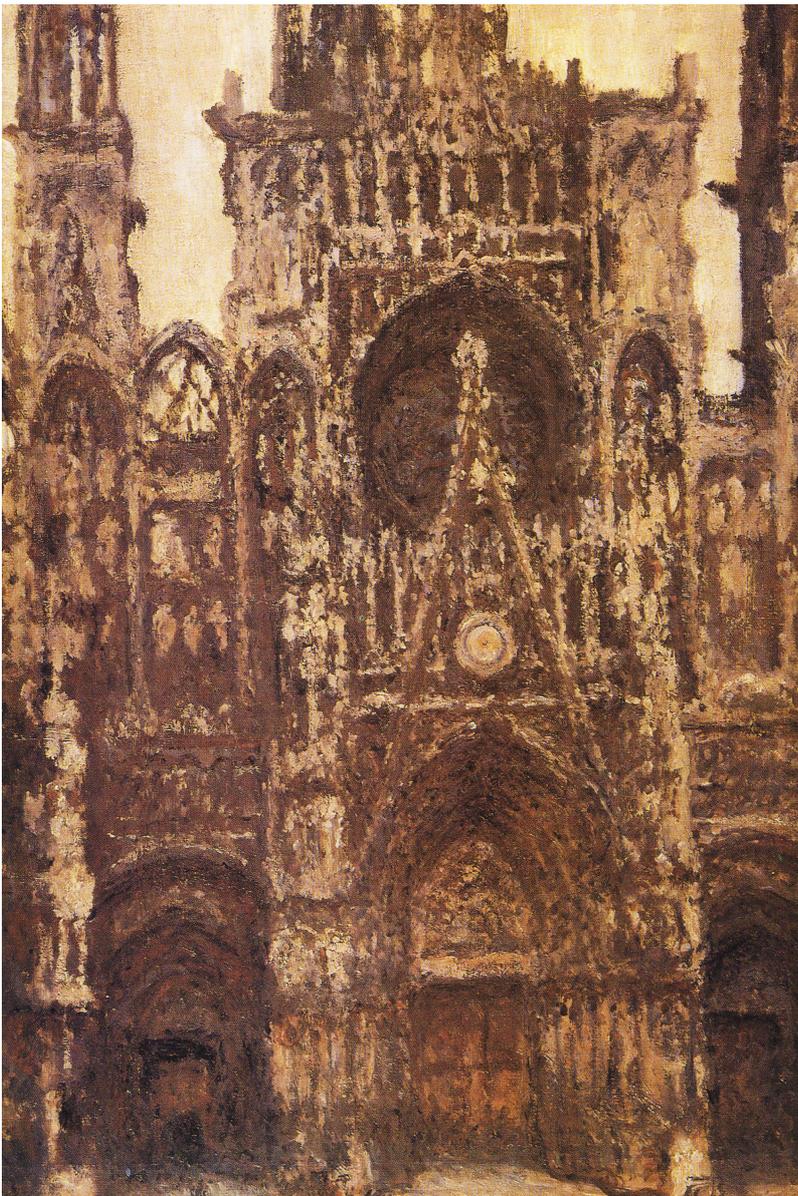
“Astrazione” è termine assolutamente onnicomprensivo che nell'arte si manifesta storicamente in modi che sono diversissimi e irriducibili ad un comune sentire, prima ancora che ad un comune conoscere. Quale trama unificante può intercorrere tra l'astrazione di un mosaico bizantino rappresentante delle sante vergini a Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e il porto di Le Havre in *Impression, Soleil levant* di Monet? E se si obietta che almeno deve essere garantita la sincronia per poter rendere più agevole il confronto, che cosa mai potrà accomunare il *Quadrato bianco* di Malevitch con *Ad Parnassum* di Klee, e cosa infine (ma la casistica come ovvio potrebbe dilatarsi all'infinito) tra il primo acquerello astratto di Kandiskij (del 1910) e le composizioni di Mondrian, pressappoco degli stessi anni? Tutte forme di astrazione le loro, eppure radicalmente diverse per metodo, fine e occasione che le ha originate. Alcune di esse mantengono indubbiamente come base di partenza l'osservazione del reale, o almeno di contesti specifici di figure ed oggetti reali, che progressivamente vengono spogliati di tutti i dati sensibili, per giungere alla pura struttura. Altre neanche questo.

L'arte, specialmente quella contemporanea, è, per come si è definita storicamente, una produzione idiografica, non nomotetica, dotata di ampie libertà e

³⁵ Pubblicato in: *Friedrich*, di Eva di Stefano, Ed. Giunti, Firenze, 2001.

³⁶ Paul Klee, *Poesie*, a cura di Giorgio Manacorda, Ed. Guanda, Bologna, 1978 (la poesia riportata è del 1908).

con modesti margini di autoregolamentazione. L'astrazione artistica stessa è priva di una disciplina generalizzabile. Dunque: osservazione, astrazione e invenzione sono nell'arte entità singolari, e se di universale s'intende comunque trattare, ciò si relazionerà ad un fare artistico, ad una "volontà d'arte" (*Kunstwollen*, per Alois Riegl) che appartiene all'uomo in quanto tale e che si spiega non con i mezzi dell'arte, della storia dell'arte e degli altri saperi collegati, ma piuttosto all'interno di una generale storia della cultura, della filosofia e delle altre costruzioni totalizzanti che hanno per oggetto l'uomo. In esse, però, l'oggetto artistico rimane sempre sullo sfondo, non è primariamente il campo delle indagini, ma il traslato di uno sguardo che è altrove. **La stessa estetica si rivolge all'arte in un modo obliquo; in essa si ipostatizzano categorie quali "forma", "vita", "illuminazione", "bello", "esistenza", ecc., senza che di fatto, per mediazioni e passaggi, sia possibile inverare le teorie nelle opere.**



Di questa singolarità delle procedure d'astrazione possono essere dati alcuni esempi, scelti proprio in funzione della loro irriducibilità a essere ricondotti a una *ratio* comune.

Claude Monet, "La cattedrale di Rouen, armonia bruna", 1892-93. Parigi, Musée d'Orsay

Monet

Se iniziamo la nostra carrellata da quello che è uno degli iniziatori dell'arte moderna, cioè Claude Monet, quali invarianti possiamo trarre dai suoi processi d'astrazione? Monet struttura i dati visibili rinunciando, da impressionista, al dominio della linea di contorno, alla *circumscriptione* albertiana³⁷. Egli osserva la realtà visibile ripetendo l'osservazione più volte, sugli stessi soggetti, per disinteressarsi di ogni aspetto simbolico, di ogni proiezione di sentimenti, per trascurare quella componente di sorpresa che è fattore suggestivo e distraente rispetto a ciò che per l'artista realmente conta. Egli individua un pattern di macchie che

risponde sinteticamente all'emozione visiva, ricerca una struttura provvisoriamente stabile al variare della luce, delle ombre, della densità dell'aria. **Da un punto di vista meramente ottico, si può**

³⁷ "Adunque la pittura si compie di circoscrizione, composizione e ricever di lumi. (...) Sarà circoscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura." - Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Ed. Laterza Reprint, Roma-Bari, 1935. Prima edizione: 1435.

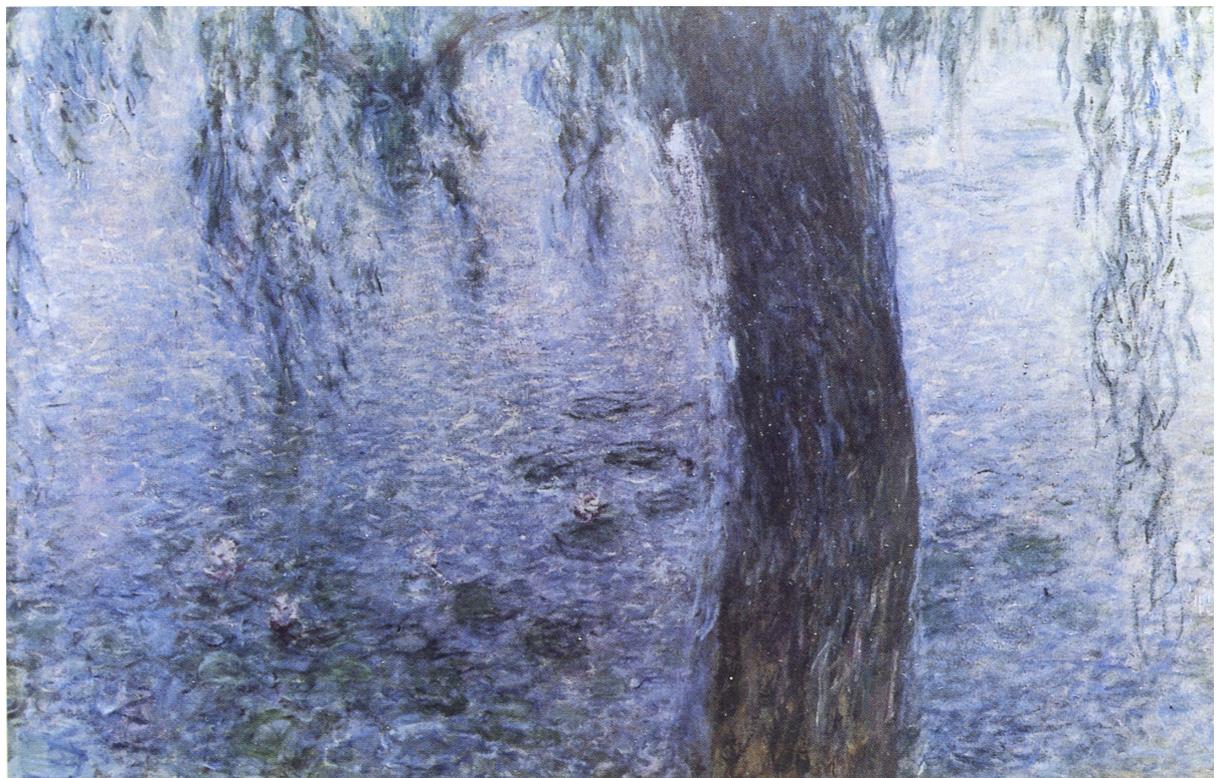
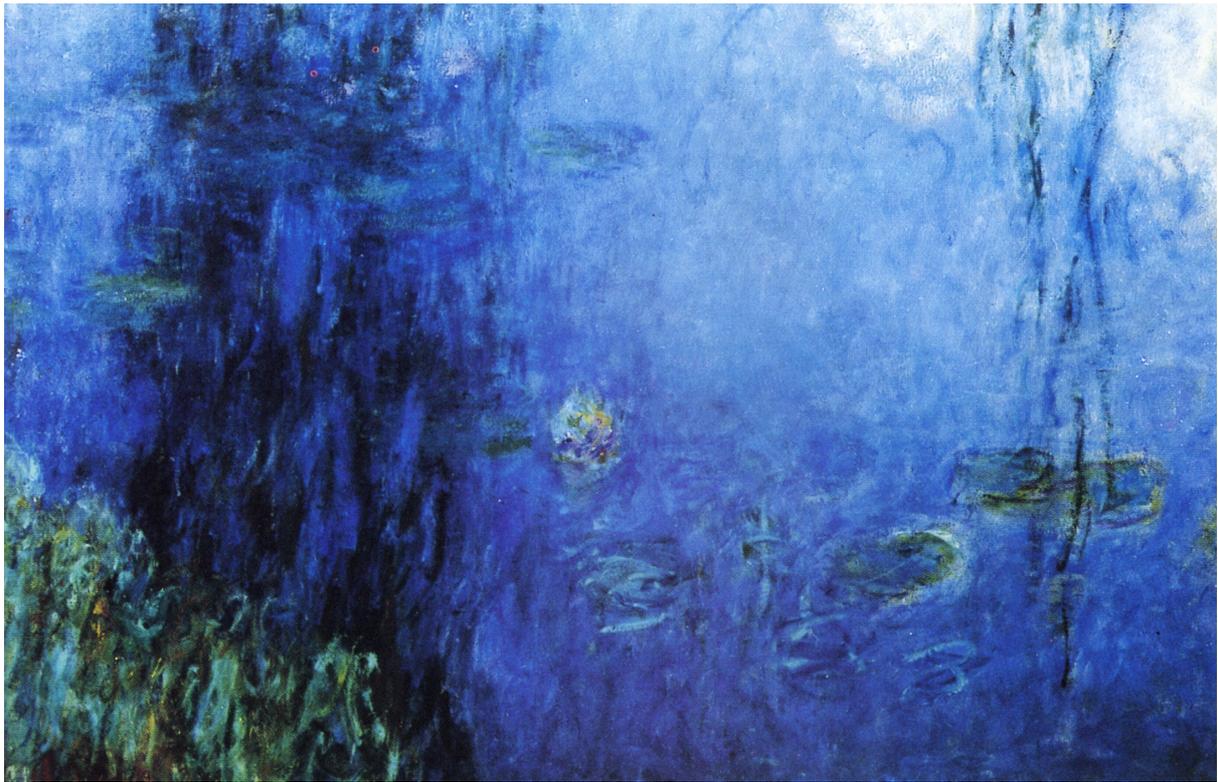
distinguere, in prima approssimazione, tra “impressioni” sfocate e caliginose ed altre nelle quali invece le “macchie” hanno straordinaria evidenza e sono “strutturanti”, nonostante l’effetto di determinazione percettiva della forma si definisca soltanto alla giusta distanza. Del primo tipo sono *Impression, Soleil levant* o i più tardi mattini sulla Senna, mentre al secondo appartengono le vedute del ponte di *Argenteuil*, la *Grenouillère*, “Donne in giardino” e la serie delle cattedrali di Rouen.

Queste sono allo stesso tempo simbolo d’immutabilità e mutevolezza, poiché Monet coglie in esse il fascino del trascolorare diurno e stagionale della luce contrapposto al permanere, severo e maestoso delle antiche pietre. Esse, forse di là delle intenzioni, rappresentano l’incontro, ma anche lo scontro drammatico di due durate distinte, il tempo fisico della pietra e quello vivente dell’osservatore, il tutto reso con una materia talvolta viscosa e densa (come nella “armonia bruna”), o invece leggera e vaporosa (nelle varie versioni di primo mattino o alla dorata luce del tramonto). È in questa serie che Monet supera il concetto chiuso di opera, di prodotto di un insieme di operazioni aventi inizio e fine ben determinati. Egli, infatti, dalla sua finestra sulla piazza della cattedrale, sostituisce di continuo una tela all’altra, appena si rende conto che la luce desiderata, il tono e la dominante cromatica stanno



*Claude Monet, “La cattedrale di
Rouen, effetto mattutino”,
1892-93.
Essen, Folkwang Museum*

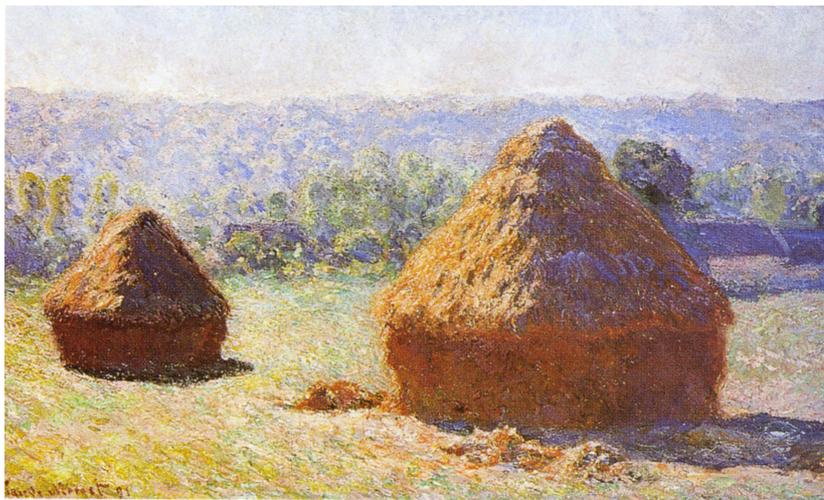
mutando, e in tale maniera è il processo rappresentativo ad acquisire un nuovo straordinario rilievo, una sorta di circuito creativo, di anello nel quale ciascun elemento della serie vive esclusivamente in relazione a tutti gli altri.



In alto: Claude Monet, "Ninfee, mattino", 1916-1926, Giverny, sala II, parete nord.

Qui sopra: Claude Monet, "Ninfee, mattino", 1916-1926, Giverny, sala II, parete sud.

La serie delle ninfee di Giverny, invece risponde alla ricerca di una sorta di “grado zero” della raffigurazione. Qui Monet sposta la rappresentazione al limite estremo della riconoscibilità. Le ninfee per Monet partecipano sia dell'aria che dell'acqua, si trovano sulla superficie di separazione dei due mezzi, si affacciano sulla profondità oscura dello stagno e ricevono dall'alto la luce.

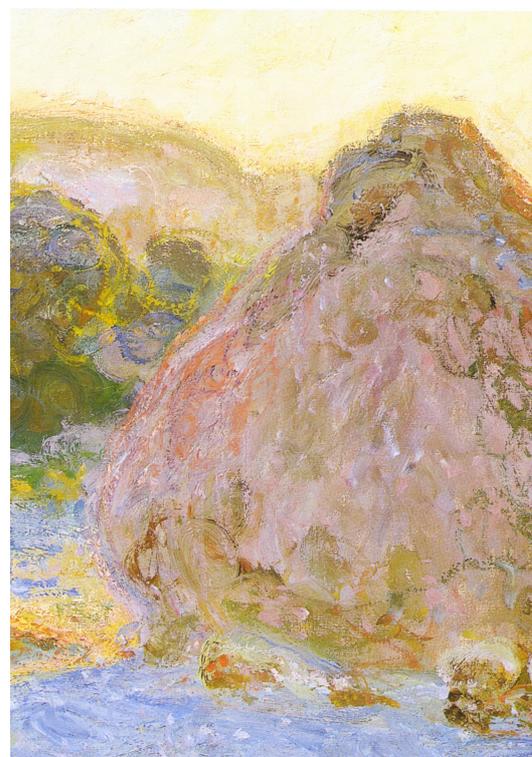


Claude Monet, a destra: “Covoni, fine estate”, 1891, Parigi, Musée d’Orsay.

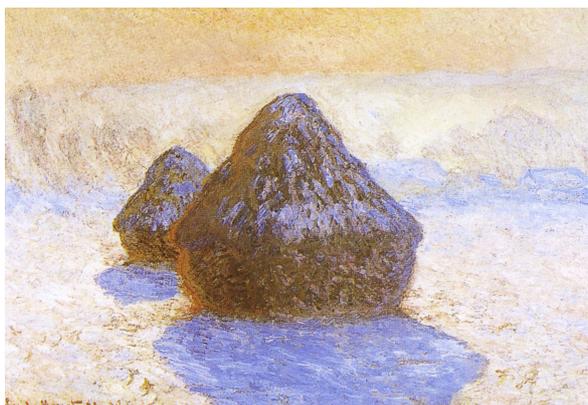
In basso a sinistra: “Covoni, effetto neve”, 1891, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

In basso a destra: “Covoni, fine estate”, 1890-1891, Chicago, Art Institute (al centro a destra: un particolare).

Monet ne dipinge a centinaia, via via abbandonando le determinazioni particolari (la conformazione dei petali e delle foglie) per renderle attraverso la direzione della pennellata: orizzontale per le ninfee, verticale per l'acqua. La forma è ridotta agli strati della materia pastosa di cui è composta, alla loro giacitura.



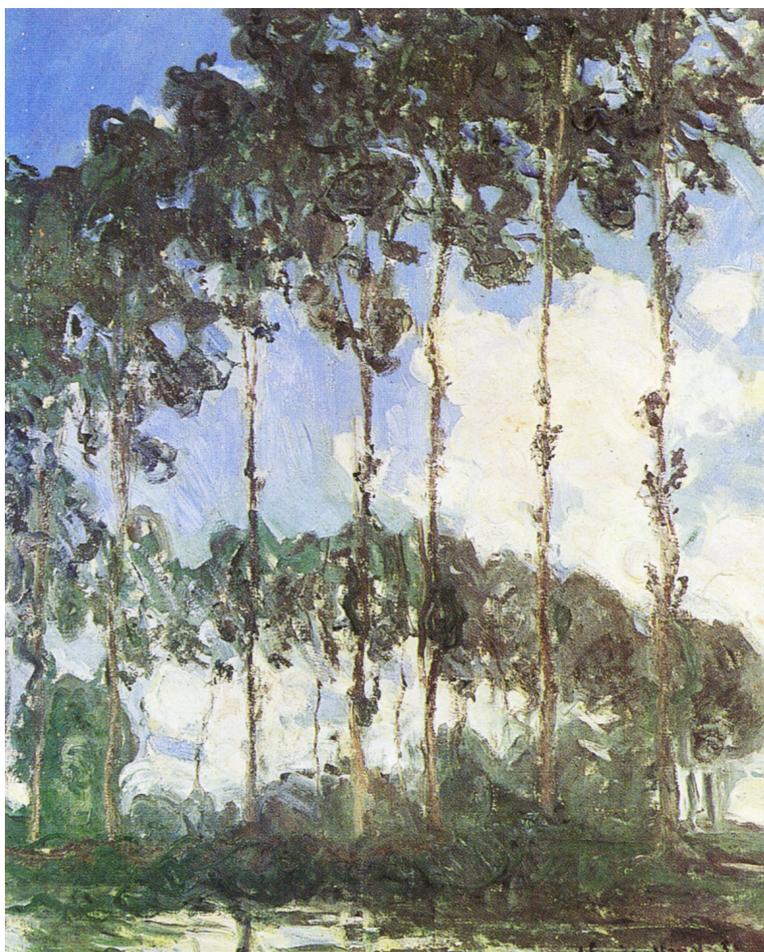
Monet non giunge mai all'astrazione non figurativa, poiché costruisce sì tramite il colore, ma senza abbandonare l'effetto plastico dato dalle variazioni del tono. Monet mantiene i caratteri costruttivi della rappresentazione pittorica tradizionale, filtrando ed eliminando tutti i dettagli superflui, e soprattutto conservando sempre l'effetto plastico. Egli individua ritmi, costanti e campi che tendono alla bidimensionalità, senza mai raggiungerla veramente. Nonostante la serialità, Monet è straordinariamente sensibile agli aspetti lirici del soggetto, alla poesia della visione, che intravede nelle cose stesse, o più esattamente nella luce che le avvolge, dove non appare affatto alcuna pulsione romantica alla proiezione dell'io, alla



drammatizzazione o alla psicologizzazione dei temi. Nonostante la sua avversione istintiva per l'arte a programma o per la creazione di opere a tesi (l'opera per lui è sempre un unicum nella continuità/variazione del tempo; da essa non discende alcuna teoria scientifica), si avvicina egualmente al concetto dello spazio-tempo di Bergson e all'idea di continuità dell'esperienza. La pittura di Monet risulta dunque pura luce e pura materia fuse insieme, unitariamente...

Nei “covoni”, eseguiti fra l'estate del 1890 e la primavera successiva, in venticinque versioni, cerca paradossalmente sia l'istantaneità (esperienza reale) sia l'eternità di un'essenza (esperienza astratta, rappresentazione linguistico-pittorica), un'antinomia della cui problematicità appare intuitivamente consapevole.

In altre parole: egli tende instancabilmente alla verità dell'oggetto, ma allo stesso tempo la supera affermando la verità della pittura, verità del referente, potremmo dire, nella verità del segno, segno peraltro insufficiente (*signum insufficiente*). Egli comprende, o arriva molto vicino a comprendere, che la verità di un oggetto non è nell'oggetto



Claude Monet: “Pioppi, rive dell’Epte”,
1891, Londra, Tate Gallery.

stesso, ma nella rappresentazione che lo astrae, che ce ne allontana mentre allo stesso tempo è all'oggetto (dietro tutte le rappresentazioni) che tendiamo.

In una lettera del 7 ottobre 1890³⁸ scrive: “(...) divento così lento nel lavoro che mi esaspero, ma più proseguo, più vedo che bisogna lavorare molto per riuscire a rendere quanto cerco, l'istantaneità, soprattutto l'involucro, la stessa luce diffusa ovunque (...) e più che mai mi disgustano le cose semplici, quelle che si ottengono facilmente al primo tentativo.”

È questo, per Monet, un momento di massima tensione, poiché egli è al bivio fra due direzioni diverse da dare al suo lavoro, al limite di due possibili

linee, l'una iconica e l'altra aniconica: da un lato egli può tornare a riproporre immagini del mondo, dall'altro può invece costruire figure di un discorso; la scelta che egli sente drammaticamente è dunque fra arte del *tableau* e arte della *peinture*, arte come finestra sul mondo e arte come sistema coerente e autonomo di segni.

La criticità della posizione del Monet dei “covoni” è perfettamente colta alcuni anni dopo da Kandiskij, che ha modo di ammirarne uno nel 1905. Egli, infatti, a seguito di quell'esperienza, scriverà:

³⁸ Riportata da Maria Teresa Benedetti, *Monet, i luoghi*, ed. Giunti, Art-Dossier, p.38, Firenze 2001.

“Ciò che mi era perfettamente chiaro era la potenza insospettata della tavolozza, che mi era stata fino ad allora nascosta e che andava al di là di ogni mio sogno. La pittura ne ricevette una forza e uno scatto straordinari, ma inconsapevolmente l’oggetto come elemento indispensabile del quadro ne fu svalutato.” ³⁹ [*N.d.R. – la sottolineatura è mia*]

Sempre nel 1891, Monet inizia una nuova serie, nei pressi di Giverny, lungo le rive dell’Epte.

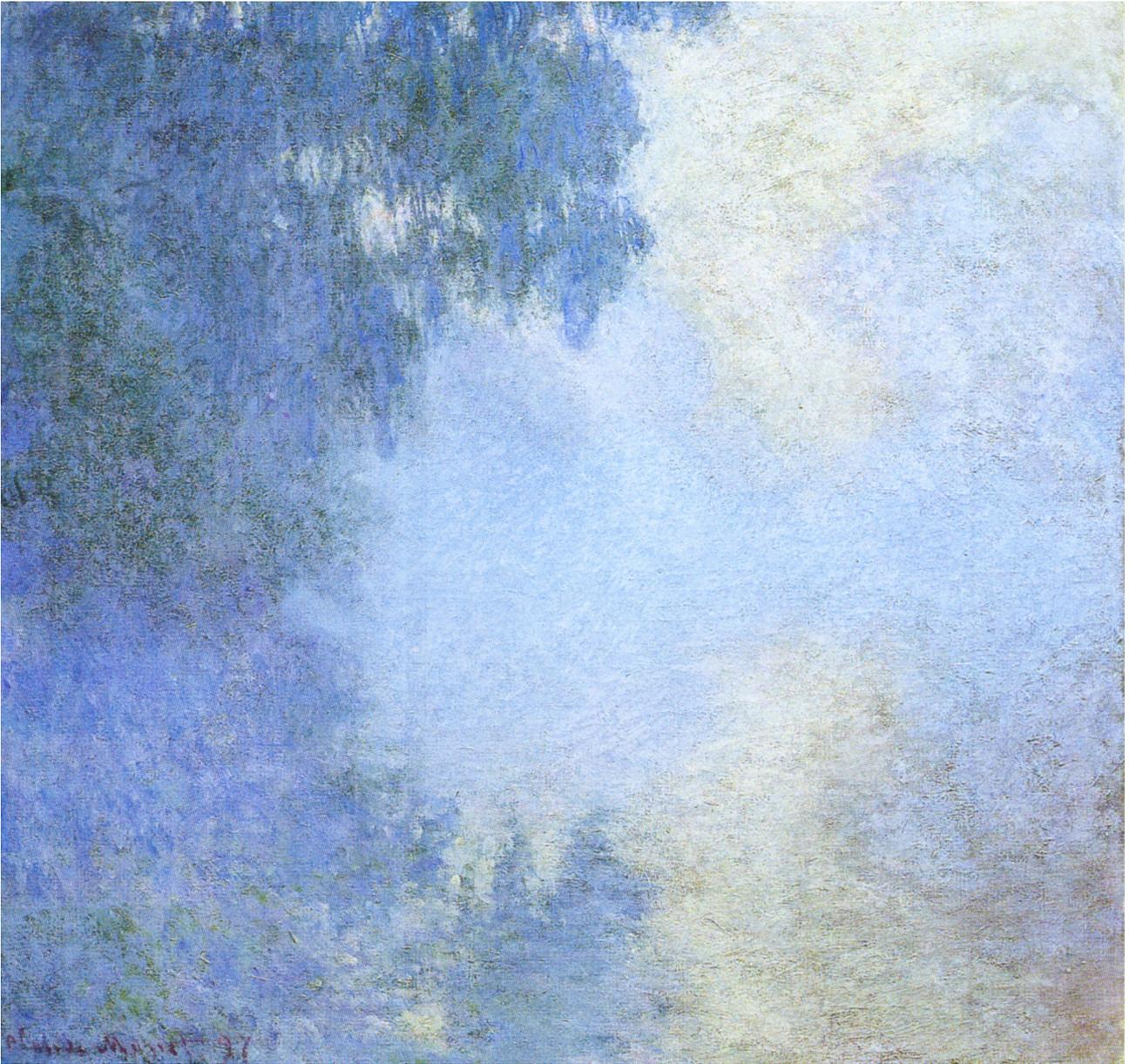
Questa volta l’allontanamento dalla ripresentazione reale, e pretesto per una stilizzazione, è dato dai filari di pioppi che crescono lungo il fiume. Monet cerca di comporre le lunghe ed affusolate linee dei tronchi, esili e verticali, con l’andamento orizzontale, talvolta sinuoso delle rive dell’Epte.

La materia pittorica delle fronde, almeno in alcuni casi, si fa gestuale, libera di disporsi come massa ribollente, senza più alcuna fedeltà a necessità descrittive; altrove si polverizza invece con minuzia e preziosità in infinite schegge di luce, specie in quei dipinti della serie dove la luce calda del tramonto si rasserena nell’aria calma ed immobile della sera.

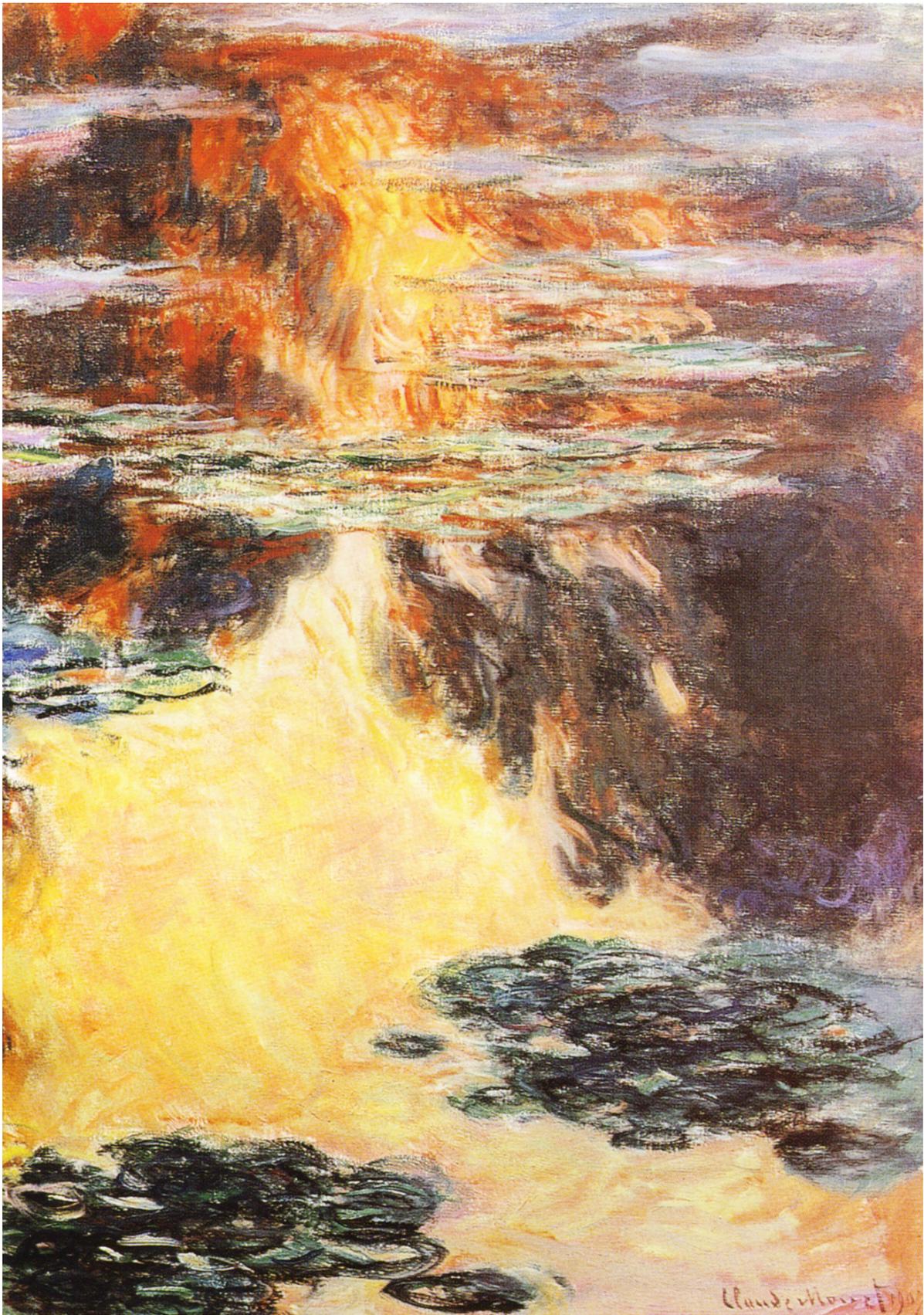


*Claude Monet: “Pioppi”,
1891, New York, Metropolitan Museum.*

³⁹ Ibidem.



Claude Monet: "Mattino sulla Senna presso Giverny", 1897, New York, Metropolitan Museum.

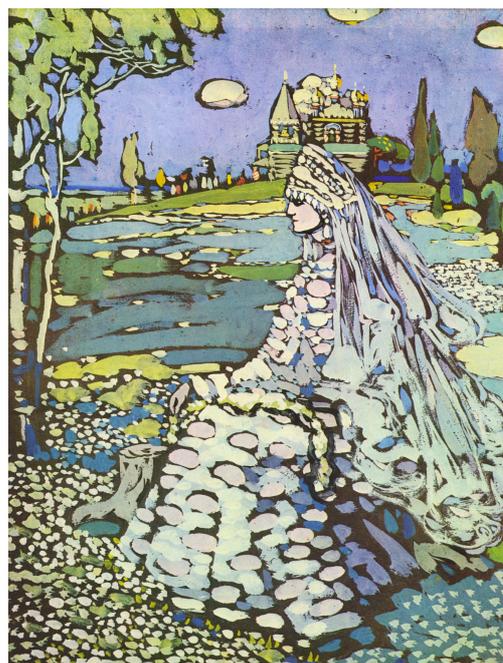


In alto: Claude Monet, "Ninfee, Giverny, 1907.

Kandiskij

Diverso è il senso dell'astrazione in Wasilij Kandiskij. Formatosi nel clima dell'espressionismo monacense, fondatore del Blaue Reiter assieme a Franz Marc, imbevuto delle tradizioni e del folklore della Santa Madre Russia, cultore del misticismo teosofico, egli giunge in alcune opere pittoriche all'astrazione pura, allontanandosi dai riferimenti figurativi. Si tratta di un gruppo di opere dipinte a partire dal 1910 (anno del suo primo acquerello astratto) e aventi per soggetto forme fluide intensamente colorate, solo in parte accostabili a figure geometriche, ma in realtà più prossime all'irregolarità degli organismi viventi che alla freddezza della geometria. Del 1910 è anche il saggio più esplicativo delle idee di Kandiskij: “Lo spirituale nell'arte”. In questo testo il pittore e teorico russo chiarisce in modo inequivocabile qual è il senso dell'astrazione: la fondazione

Wasilij Kandiskij, “Bellezza russa in paesaggio”, 1905, Monaco, Städtliche Galerie



dell'arte pittorica su puri rapporti di quantità cromatiche e di figure geometriche, sulla falsariga di quanto da sempre è proprio della struttura della musica. Abbandonarsi all'astrazione significa né più né meno che lasciarci pervadere dallo spirito della musica, lasciare che l'anima si esprima direttamente senza la mediazione della forma, cogliere ciò che universale nel variare della luce, del colore, del movimento.

L'astrazione per Kandiskij è la via maestra dell'*Erlebnis*⁴⁰, dell'esperienza vitale, del rapporto diretto con la propria anima, senza la mediazione della cultura e della natura, la prima che si esprime nella prigione dello stile, la seconda nella *mimesis*.

«Un artista che non abbia come fine ultimo l'imitazione, sia pure artistica, della natura, ma sia un creatore che voglia e debba esprimere il suo *mondo interiore*, vede con invidia che queste mete sono state raggiunte naturalmente e facilmente dall'arte oggi più immateriale, la musica. (...) Nasce da qui l'attuale ricerca di un ritmo pittorico, di una costruzione matematica astratta; nasce di qui il valore che si dà alla ripetizione della tonalità cromatica, al dinamismo dei colori, ecc. (...)

Un'arte deve imparare come un'altra arte usa i suoi mezzi per poter poi usare, analogamente, ma in modo autonomo, i propri. (...) La musica, che è indipendente dalla natura, non ha bisogno di prendere in prestito forme esteriori per il suo linguaggio.»⁴¹

Wasilij Kandiskij, “Primo acquerello astratto”,
1910,
Parigi, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou



⁴⁰ *Erlebnis* in Tedesco è termine filosofico che indica il flusso di coscienza ancora irriflesso, non tematizzato dall'Ego Cogito.

⁴¹ Wasilij Kandiskij, *Lo spirituale nell'arte*, Ed. Bompiani, 1993, Milano, pagine 17-18 (prima edizione: 1910, Monaco di Baviera).

Kandiskij è amico ed estimatore di Schönberg, ascolta Mussorgsky e Skriabin, considera Debussy troppo legato al naturalismo degli Impressionisti, ma è soprattutto Schönberg ad influire e a dettargli inconsapevolmente dei modelli nella sua aspirazione alla decostruzione delle forme naturali.

La creazione di forme astratte segue due strade, l'una che discende nell'interiorità, come aspirazione alla purezza spirituale e al raccoglimento, l'altra che si mette in vibrazione, in empatia (*Einfühlung*) con il mondo esterno, senza peraltro riprodurlo. *Einfühlung* è un termine molto citato in quegli anni, almeno da quando Wilhelm Worringer pubblica "Astrazione ed Empatia", nel 1908, ma con significati che sono simmetricamente ribaltati rispetto all'assunzione che ne trae Kandiskij.

Wasilij Kandiskij, "Movimento I", 1935, Parigi, Collezione Nina Kandiskij

Infatti, il teorico viennese considera l'astrazione (*Abstraktion*) esattamente il contrario dell'empatia (*Einfühlung*), i due principi alla base della "volontà d'arte" di Riegl (*Kunstwollen*): la prima rappresenta infatti l'oscuro tentativo dell'uomo di esorcizzare l'incubo di vivere in un mondo che non domina, del quale non ha le chiavi (Worringer definisce la forza dell'astrazione come il sintomo di una profonda "agorafobia spirituale"), tramite l'appello alla geometria. È una sorta di *thanatos* simbolica quella che la geometria introduce nelle figurazioni artistiche;



è la morte rituale dell'oscura potenza cosmica, nella rassicurante piattezza e prevedibilità dell'ordine geometrico. Per Worringer lo "stile" discende dallo spirito geometrico, dalla sua cupezza antiorganica, dal suo terrore per l'arbitrarietà del caos e non invece per successive astrazioni a partire dal dato naturale.

"Empatia", invece, è "godimento oggettivato di noi stessi", ovvero quella facoltà psichica che, tramite una sorta di transfert, consente l'autoattivazione dell'Io, provocando l'inebriante esperienza della libertà e del piacere dell'essere-nel-mondo.

Il mondo, per Worringer, può essere dunque colto più che con una "concezione del mondo" (*Weltanschauung*), da un "sentimento del mondo" (*Weltgefühl*), e il posto

occupato dalla mediazione artistica nella relazione di empatia con il mondo, per lui era un tempo dominato dalla religione.⁴²

Anche Kandiskij assegna all'arte i connotati di una religione dell'anima, ma in lui lo spirito geometrico e quello empatico sono fusi assieme, non distinti in due principi alternativi, come invece teorizza Worringer.



Se di religione si tratta, poi, indubbiamente dovrebbe essere una cripto-religione gnostica, per il peso che assume la volontà di distinguersi dalla sensibilità comune, per l'aspirazione elitaria di appartenere ad un mondo di eletti, dai gusti raffinati ed ineffabili, avanguardie di un

Wasilij Kandiskij,
"Punte nell'arco", 1927,
Parigi, Collezione privata

futuro che avrà un giorno definitivamente abbandonato la materialità delle sensazioni e delle preoccupazioni.

Ciò che conta per Kandiskij è in definitiva la necessità interiore; è da essa che parte il moto che conduce alla creazione, non dall'osservabile, non dal visibile, ma dall'anima. Egli vede poi nella storia un inesorabile movimento verso gradi di più elevata spiritualità, guidato da pochi eletti, che come Mosè si sono innalzati sulla

montagna, dalla quale sono scesi per poter scoprire infine, scandalizzati, che le difficoltà del cammino, le asprezze dell'ascesi sono pur sempre per pochi. L'artista che lascia le vette della sua astrazione è un po' come Mosè che, disceso il Sinai, ritrova gli Israeliti ad adorare il vitello d'oro.

Quanto dunque sussiste in Kandiskij di un'astrazione conoscitiva, di una riduzione agli elementi primi concepita in funzione delle necessità del conoscere? Che posto ha l'osservazione nella determinazione del processo d'astrazione? Credo ben poco; la sua è astrazione lirica e spirituale, null'altro.

⁴² Wilhelm Worringer, *Astrazione ed Empatia*, Ed. Einaudi, Torino, 1975 (prima edizione: Monaco, 1908).

Mondrian

L'artista olandese giunge piuttosto tardi all'astrazione, quando ha circa quarant'anni ed ha meditato sia sul Cubismo sia sulla strada spiritualista intrapresa da Kandiskij, della quale **non condivide la tensione interiore, l'idea che la pittura debba esprimere l'anima**. Egli, piuttosto riduce le forme ai loro elementi geometrici astratti, le orizzontali e le verticali, mentre della gamma infinita dei colori ne accetta soltanto tre o quattro: il blu, il rosso e il giallo per le campiture e il nero per le linee di contorno. Per Mondrian l'astrazione è altrettanto concreta della figurazione mimetica, pertanto il modo con il quale apparentemente giunge all'astratto, attraverso la numerosa serie dei dipinti che rappresentano gli alberi, via via semplificati nei loro elementi costitutivi, è da considerare un'esperienza rivelatrice, non tanto un metodo o una procedura generalizzabili.

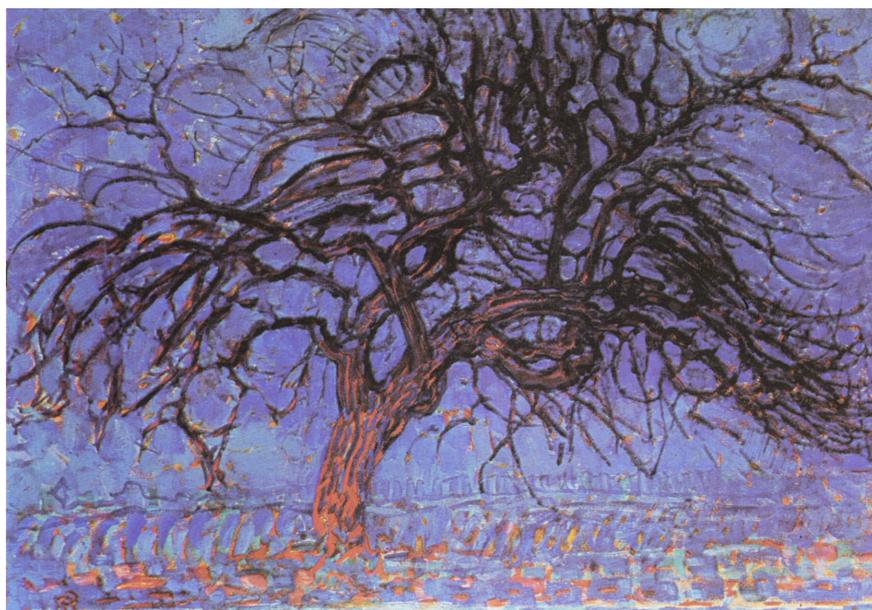
In altre parole: il fatto che Mondrian sia giunto all'astrazione attraverso una sequenza di dipinti, aventi come primi elementi della serie delle opere figurative, non significa che l'opera astratta tragga legittimità dall'aver come precorritrice un'esperienza naturalistica.

Al processo seguito da Mondrian, processo che al termine è negato dal suo stesso autore come condizione necessaria dell'astrazione, ben si attagliano le parole del Wittgenstein del Tractatus:

«6.54 Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse - in esse - oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettare via la scala dopo che v'è salito). Egli deve superare queste proposizioni; allora vede rettamente il mondo».

Rispetto alla realtà, per Mondrian l'opera astratta non è in rapporto subordinato, ovvero non vive un'esistenza derivata; essa infatti esiste, o può esistere, di per sé.

È per questa ragione che Mondrian preferisce l'espressione "Neoplasticismo astratto" rispetto a quella, più generica, di "Astrattismo", consapevole che la seconda espressione sia carica di **un significato per lui inaccettabile, ovvero che l'astrazione sia susseguente e non invece coesistente con la realtà**. Questa particolare posizione apre all'arte uno spazio, anche semantico, di indistinzione fra il naturale e l'astratto, il quale però non semplifica i problemi interpretativi sulla natura dell'arte del XX secolo ma, semmai, li complica.



Piet Mondrian, "L'albero rosso", 1908. L'Aia, Gemeentemuseum

Essenzialmente, per Mondrian, la pittura è composizione, non ripresentazione né espressione, una particolare forma di composizione che ha per tema l'assoluto. Questo concetto -l'assoluto- esprime per Mondrian allo stesso tempo un mezzo e un fine dell'arte moderna.

È un fine poiché l'arte moderna ha per sua particolare vocazione l'abbandono di ogni determinazione empirica particolare, ovvero

l'affermazione delle leggi o dei principi universali della creazione artistica, indipendenti da qualsiasi riferimento naturale, che al massimo può fornire un'occasione per la creazione artistica, ma non uno scopo.

È un mezzo, **poiché per Mondrian il fine superiore dell'arte è l'eliminazione del tragico dall'esistenza** e dunque l'arte anticipa già, qui e ora, ciò che è il fine ultimo della storia, la liberazione dell'uomo dall'infelicità.

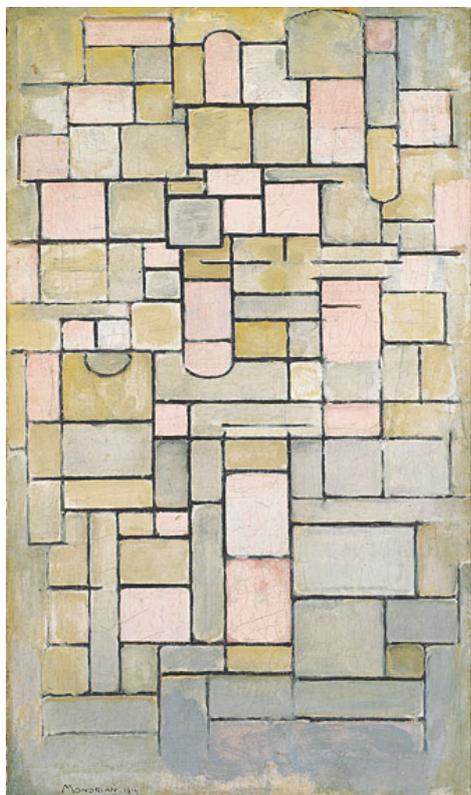
Piet Mondrian, "L'albero argentato", 1911. L'Aia, Gemeentemuseum



Da un lato l'arte s'intreccia alla vita ed è concreta per il solo fatto di esserci, per il fatto che appartiene al proprio tempo; dall'altro l'arte prefigura un tempo nel quale la vita stessa acquisirà quell'armonia e quella sorta di catarsi che nell'arte si manifesta con l'astrazione.

La perfezione dell'astrazione s'inquadra dunque nell'attesa della perfezione futura, come anticipo di risoluzione dei conflitti.

Arte e vita stanno in uno stato di disarmonia attuale, ma destinato a essere superato in futuro, e perciò essenza del Neoplasticismo astratto sarà la pura utopia, il "non luogo".



Piet Mondrian, "Composizione n°8", 1914, New York, Solomon Guggenheim Museum

Utopia, ma certamente anche "u-cronia", non-tempo, poiché è difficilmente pensabile di espungere dalla condizione

esistenziale umana il tragico. La perfezione neoplastica è allora aspirazione a una condizione impossibile. È come se la creazione di Mondrian fosse per certi aspetti paragonabile a quanto, quasi negli stessi anni, aveva rivelato Wittgenstein, con il suo "Tractatus logico-philosophicus"⁴³. Infatti **l'astrazione neoplastica, la griglia dei rettangoli e delle linee ortogonali, è, come il linguaggio nella serrata critica di Wittgenstein, forma logica di qualsiasi struttura formale, di qualsiasi esperienza sensibile.** Se così, allora, potremmo forse gettare ogni particolare e sostituirlo con l'universale, come Wittgenstein sembra delineare nella prima parte del Tractatus, sostituendo all'esperienza la logica? La risposta che dà il filosofo austriaco è la seguente:

«Il senso del mondo deve sussistere fuori del mondo. Nel mondo tutto è com'è e tutto accade come accade; in esso, non c'è alcun valore; e se anche vi fosse, non avrebbe alcun valore.

⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni*, Ed. Einaudi, Torino 1974 (prima edizione in lingua tedesca: 1914).

Se c'è un valore, che abbia valore, esso deve stare al di fuori di ogni divenire e determinazione. Perché ogni divenire e ogni determinazione sono contingenti.

Ciò che lo rende non contingente, non può essere *nel* mondo; ché, altrimenti diverrebbe a sua volta contingente. Esso deve sussistere fuori del mondo. (...)»⁴⁴

Può l'esattezza logica aprire realmente al mondo? Per Wittgenstein, come del resto nell'arte neoplastica di Mondrian,

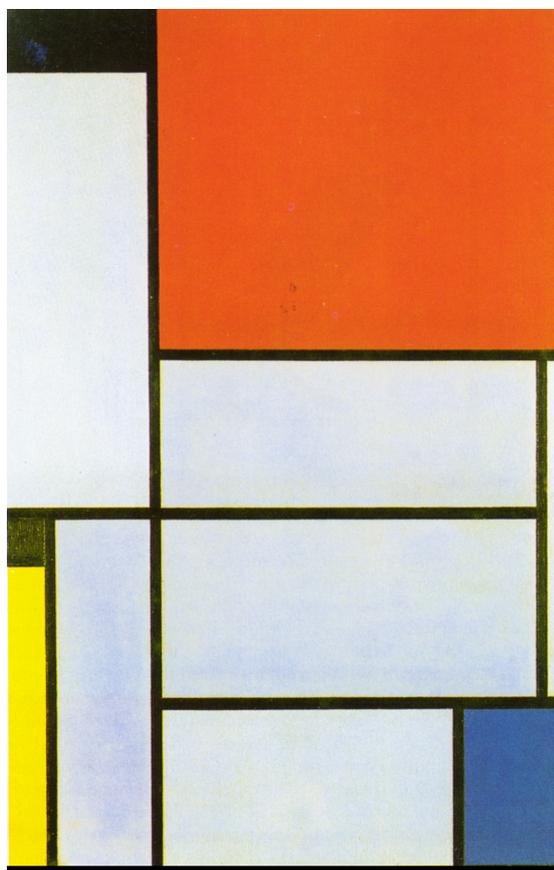
«La risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso (Non è forse per questo che uomini cui il senso della vita divenne, dopo lunghi dubbi, chiaro, non seppero poi dire in che consisteva questo senso?)»,⁴⁵

Piet Mondrian, "Melo in fiore",
1912, L'Aia, Gemeentemuseum



e dunque nella constatazione che **il dominio dell'esistenza ed il dominio della logica hanno ben poco in comune**. Nei Quaderni, tuttavia, Wittgenstein scriverà:

«Ma si può vivere così che la vita cessi di essere problematica? Che si viva nell'eterno e non nel tempo?».



Piet Mondrian, "Quadrato I", 1916,
Colonia, Museum Ludwig

Non è nei limiti di questo lavoro approfondire analiticamente la sottile trama dei rapporti fra due costruzioni catartiche complesse come quelle di Mondrian e Wittgenstein; preme invece porre in evidenza come in percorsi cruciali dell'astrazione (anche filosofica) del XX secolo si annidi l'aspirazione ad un'armonia impraticabile e appartata rispetto all'esistenza. **L'opera d'arte neoplastica segna una differenza ineliminabile dalla vita: mentre l'opera è l'utopia di un'armonia imperturbabile, la vita è nel segno della disarmonia.** La perfezione dell'opera è prefigurazione di una condizione di libertà dal tragico che prima o poi dovrà estendersi alla vita. La prospettiva della purezza intollerabile dei rettangoli e delle linee di Mondrian è dunque il superamento della natura dell'uomo e l'allusione a un'umanità futura perfetta e imperturbabile.

⁴⁴ Ibidem, Tractatus, proposizione 6.41.

⁴⁵ Ibidem, proposizione 6.521.

La condizione di autonomia dell'arte è pro-gettata al di là del suo futuro superamento, cioè della futura riunione dell'arte e dell'umanità sotto il segno dell'armonia. **Il Neoplasticismo astratto dimostra così di essere una delle tante forme storiche assunte dallo spirito profetico e palingenetico del Novecento, e delle Avanguardie in particolare.**

Rimane ancora da dire, in questa breve successione di riflessioni sulla natura dell'astrazione in Mondrian, che l'assenza di riferimento ai dati dell'esperienza sensibile, alla natura visibile, assuma una consistenza paradossale. Il presente tragico non è rifiutato alludendo ad un mondo delle idee perfette, bensì all'insegna di una rigida immanenza. L'opera è paradossalmente un assoluto nel relativo, è un "qui ed ora" ed allo stesso tempo il rifiuto di ogni accidentalità. L'opera, mentre non accetta di farsi riduzione di un mondo sensibile, esprime un'alterità che non gli impedisce di mantenersi nella sfera delle cose percepite. **C'è dunque una contraddizione, un'aporia, nell'astrazione di Mondrian: essa è un *abstrahere* ("togliere-da", in Latino), ma allo stesso tempo non è in relazione ad "altro da sé"; è piuttosto un'astrazione autosufficiente.**

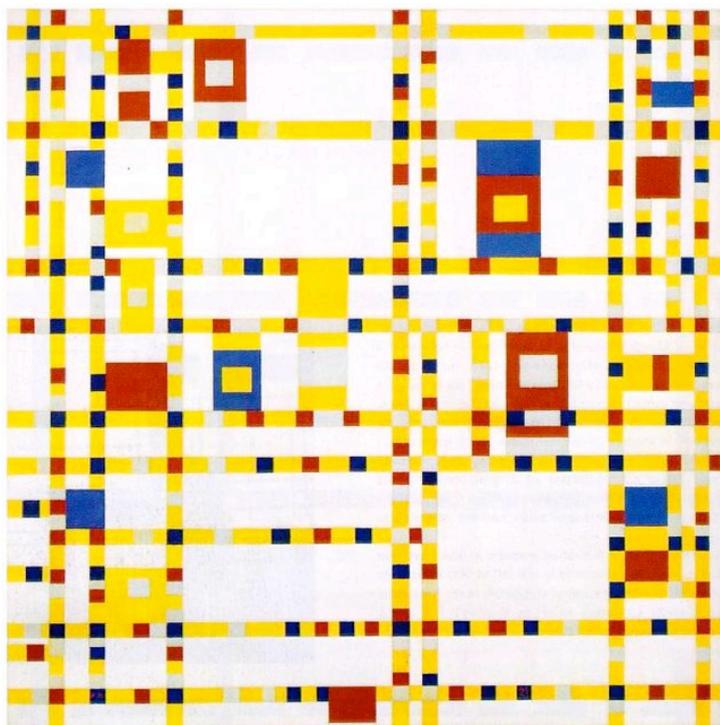
Piet Mondrian, "Losanga con rosso, giallo e blu",
1921-1925,
Washington,
National Gallery of Art



È in questo senso che le opere di Mondrian possono essere facilmente paragonate alle proposizioni del “Tractatus” di Wittgenstein, le quali in ultima analisi non sono nient'altro che tautologie, pura circolarità senza sbocco nel mondo (il linguaggio è “il limite del mondo” per Wittgenstein), forma senza contenuto reale.

Nell'assoluto neoplastico di Mondrian, poi, non c'è successione, sviluppo o tempo; l'abolizione del tragico è attuata anche tramite la negazione della condizione che lo rende possibile: il darsi nel tempo. Al dinamismo si sostituisce la stasi geometrica, di una particolare geometria che potrebbe apparire priva di regole, anche se ciò può forse apparire bizzarro: non è forse vero che, nell'arte occidentale, la geometria è manifestazione della ragione sottesa all'indagine sulle forme, necessità che prende la veste della modularità, della quantificazione prospettica dei rapporti posizionali? **La geometria di Mondrian non ha significato di misura, ma di atto liberatorio, di catarsi.**

Se la chiave di lettura è l'abolizione del tragico, come esito del rifiuto della molteplicità formale e



Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”,
1942-1943,
New York, Museum of Modern Art

delle potenziali contraddizioni che inevitabilmente la molteplicità reca con sé, dobbiamo allora riconoscere che alla molteplicità naturale si sostituisce la ripetizione programmata, come gioco seriale del tema e delle sue varianti. **Ciò che si attua nell'arte del grande olandese è l'esorcizzazione del mondo in quanto ha di spaventoso e destabilizzante. L'armonia di Mondrian ha allora il sapore di una fuga dalla realtà, nonostante si dichiari costituzione di una realtà altra e autosufficiente. L'astratto di Mondrian è la rappresentazione perfetta dell'Abstraktion di**

Worringer, principio vitale del mantenimento dell'organismo attraverso il suo ritrarsi dal reale, sentito come kaos irredimibile, e, in ultima analisi, come sostiene Worringer, “sintomo di un'agorafobia dello spirito”. È forse per sfuggire a questo destino, già scritto, che Mondrian nel suo soggiorno americano, stempererà l'assolutezza dei vuoti delle sue (poche) linee e delle campiture del periodo di De Stijl in una gioiosa moltiplicazione analitica di quadratini, come in *Broadway Boogie Woogie*, inizio di una svolta forse lasciata incompiuta.

«A questo punto la pittura di Mondrian ha raggiunto un'autonomia veramente assoluta, liberandosi dell'ultimo elemento tragico: la necessità di ‘decidersi’ per una o un'altra forma. L'ultimo gesto di Mondrian è paradossalmente la rinuncia a ogni gesto possibile. Pertanto quell'opera non poteva che restare ‘incompiuta’. Dunque ancora un paradosso: una pittura, quale quella di Mondrian, da sempre volta alla compiutezza, doveva trovare il suo punto finale nell'incompiutezza, la ricerca della forma nella distruzione della forma, e lo sforzo di rimuovere

dall'opera d'arte ogni elemento tragico – vale a dire la vita – doveva risolversi con il trionfo della vita stessa.»⁴⁶

C'è da chiedersi se l'astrazione matematica di Mondrian non giunga alla vertigine della mistica, se è vero quanto riporta Brouwer in “Vita, arte e mistica”, da Meister Eckhart: ⁴⁷

«Quando tutte le immagini [in Tedesco: *die Bilder*] dell'anima sono state abolite ed essa è attenta soltanto all'unicamente Uno, allora la nuda essenza dell'anima trova la nuda essenza priva di ogni forma dell'Unità divina».

L'abolizione di ogni riferimento sensibile, la nudità dell'anima di Eckhart, approda al deserto dello spirito...

Anche nel caso di Mondrian, per vie radicalmente differenti rispetto a quelle del contemporaneo Kandiskij, l'osservazione è dunque un processo nient'affatto necessario e fondante per l'astrazione, che trova la propria giustificazione, invece, in presupposti filosofici o mistici che la rendono totalmente indipendente rispetto al dato naturale.

⁴⁶ Giuseppe Di Giacomo, *Icona ed arte astratta*, Ed. Aesthetica Preprint, Edizioni del Centro Internazionale di Estetica dell'Università di Palermo, 1999. Pubblicazione on-line: <http://www.unipa.it/~estetica/home.html>.

⁴⁷ La chiave di lettura è riportata dallo stesso Di Giacomo, op. cit.

SECONDA PARTE

PROPOSTE DI RICERCA E RIELABORAZIONE NELLA DIDATTICA DELLA STORIA DELL'ARTE

La seconda parte di questo lavoro suggerisce alcune possibili linee di ricerca agli studenti delle classi quinte, per la realizzazione di lezioni sull'arte contemporanea che traggano spunto dalle riflessioni e dalle analisi critiche sin qui delineate.

IL PENSIERO LATERALE, ASSUNZIONE DI SEMPLICI CRITERI EURISTICI DA EDWARD DE BONO

La prospettiva di studio che si delinea coglie l'opportunità di mettere in atto una costruzione di senso che prenda a modello i principi euristici del cosiddetto "pensiero laterale".

Risulta pertanto spontaneo rivolgersi ad Edward De Bono, che ne *Il pensiero laterale*,⁴⁸ ha tentato di definire dei principi empirici di metodo, indirizzati proprio a ciò che il metodo parrebbe non accettare, ovvero il pensiero applicato alla risoluzione creativa dei problemi. Questi principi, secondo De Bono, dovrebbero comprendere, in sequenza:

- a. l'individuazione dell'idea centrale in un determinato contesto;
- b. la distorsione dell'idea (o, naturalmente, anche di più idee isolabili) fino a renderla irriconoscibile;
- c. l'esagerazione di un suo singolo aspetto.

De Bono invita poi a fare attenzione alle comunità chiuse, monito che inevitabilmente si potrebbe riferire a quello che è un consiglio di classe, ovvero una piccola realtà intellettuale limitata da tempi e scadenze vincolanti, spesso burocratizzata nei propri obiettivi e in genere non particolarmente votata a volare a grandi altezze. A ciò si aggiunge, in tale tipo di realtà, una serie di dinamiche che conducono a sorvegliare strettamente l'espressione del proprio pensiero e a censurarne gli aspetti più eterodossi, cioè a seguire prudentemente procedure, per dirla sempre con De Bono, "verticali" e, così riassumo, autoritarie. Ulteriori indicazioni di metodo "laterale" investono anche la scelta dei nomi per le categorie, sia analitiche che euristiche, infatti la libertà di descrizione dura finché ad un oggetto non viene dato un nome appropriato. "Dal momento in cui ciò avviene, una sola descrizione diventa appropriata, e le altre sono considerate stravaganti. La disponibilità di parole e di denominazioni condiziona rigidamente il modo di affrontare un determinato problema."⁴⁹ In realtà, la lateralizzazione della costruzione euristica dovrebbe mantenersi ad uno "stato fluido"⁵⁰, poiché per De Bono le definizioni hanno un effetto coartante e forse potrebbero essere sostituite da un pensiero per immagini.⁵¹ Lo "stato fluido" significa sia mantenere fluidità all'assetto del problema, cioè all'interpretazione dei suoi dati, sia accettare che sia possibile mettere in discussione una teoria senza che prima se ne sia già trovata una migliore. "Questo è il sistema più sicuro di impedire la nascita di idee nuove."...

Per facilitare la "lateralizzazione" del pensiero occorre guardarsi da pregiudizi ed errori, che in realtà per il pensiero rigidamente logico, il cosiddetto "pensiero verticale", sono altrettante virtù:

⁴⁸ E. De Bono, *Il pensiero laterale*, Ed. Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ L'espressione è ancora di De Bono.

⁵¹ *Idem*.

- a. la rapidità nella delimitazione iniziale del problema;
 - b. l'unicità della sua rappresentazione e l'avversione per le varianti;
 - c. la consequenzialità in ogni momento del ragionamento;
 - d. la classificazione ad ogni costo e le definizioni statiche;
 - e. il rifiuto dei significati inaspettati.
-

UN PRINCIPIO EURISTICO: ACCETTARE DEFINIZIONI NON STANDARD

Si propone qui agli studenti di organizzare il lavoro preparatorio delle loro lezioni valutando (eventualmente confutando) l'utilità delle seguenti categorie.

Si possono così definire gli assunti, le tesi, i giudizi che ad una prima lettura intuitiva del materiale ricevuto fanno intravedere problematicità, genericità, difficoltà di applicazione nel campo del discorso artistico: Essi comprendono anche quei giudizi il cui grado di verità è accertabile nel discorso artistico soltanto successivamente alla definizione dei limiti del campo di applicazione, o di quello che in logica si chiama "l'insieme universo".

Con questo termine si definiscono qui, in un unico insieme di riferimento, prodotti materiali, dichiarazioni esplicite degli artisti, memoriali, saggistica d'arte, mercato, attribuzioni di valore. È, in altre parole, il complesso della produzione materiale e concettuale da, per e sull'arte. Gli attori del [DA] sono gli OSSERVATORI, definiti come di seguito.

Essi comprendono: «OSSERVATORI NON PRODUTTORI» e «PRODUTTORI» [OP]. I primi si suddividono in «OSSERVATORI COMPETENTI» [OC] e in «O. NON COMPETENTI» [ONC]. Tra gli [OC] vi sono: lo storico dell'arte, il critico d'arte, il giornalista, il mercante d'arte, il gallerista, il professore.

Ogni osservatore ha un modo di vedere e di conoscere che è determinato dalla sua appartenenza. Ogni modo di vedere è poi legato inesorabilmente a mitizzazioni collettive, alle quali ogni osservatore, più o meno consapevolmente contribuisce, nella modalità della convalida/rinforzo.

Esse rappresentano i contenuti ideali della traccia e del lavoro e potrebbero essere numerate, per facilitarne la localizzazione all'interno dell'elaborato.

Le «ANTITESI» - [-T]

Esse hanno significato opposto a tesi ben determinate. La loro numerazione dovrebbe coincidere con quella della tesi a cui si contrappongono.

LE «CONFUTAZIONI» [C]

Potrebbero essere numerate, esattamente come le tesi e le antitesi alle quali si riferiscono.

ESERCITAZIONE N°1

I PELLEGRINAGGI DELLO SGUARDO: LA FOTOGRAFIA SECONDO BENJAMIN E SECONDO BARTHES

«Non guarda nulla;
trattiene dentro di sé
il suo amore e la sua paura:
ecco; lo Sguardo è questo.»

Roland Barthes⁵²

Fino all'Impressionismo il Discorso sull'Arte come mezzo di rappresentazione si avvale di metafore quali: la finestra, la visione, l'apparizione, il sogno, parole seducenti che implicano modalità ben distinte di relazione con il visibile. Tutte queste metafore hanno in comune il diluirsi del tempo, che di volta in volta rappresenta il protendersi razionale di un'esperienza viva (la contemplazione al di là della finestra), il dilatarsi di un'illuminazione (la visione), il presenziare ad un fenomeno soprannaturale (l'apparizione), il sospendere i legami con la percezione cosciente (il sogno).

Lo sguardo ha invece bisogno di tempi veloci, di sintesi istantanee, di leggerezza e di aderenza distratta. Il tempo dello sguardo sfiora e non penetra, accarezza e non domina.

Seguendo la metafora dello sguardo (che in Benjamin è ridotto, prosaicamente a "percezione distratta"), questo percorso ipotizza, tramite la lettura di due testi molto diversi, per tesi e per stile saggistico, che sia sempre possibile rintracciare nell'immagine fotografica una presenza degli oggetti allo stesso tempo vicina e lontana, in definitiva auratica, ovvero confutando le conclusioni di Benjamin. Per far questo ci si può avvalere anche di materiali tratti o costruiti su alcune scene de *L'eclissi* e *Blow Up*, di Michelangelo Antonioni.

Un gruppo di allievi ha letto i due testi di Benjamin e Barthes citati, per periodo di circa 2 mesi, al termine del quale ha elaborato una lezione, che tiene conto delle indicazioni e delle lezioni del docente e in parte di proprie analisi e intuizioni. La comunicazione didattica è stata tenuta in classe davanti al docente ed ai compagni.

I temi e le categorie ermeneutiche suggeriti sono stati:

DA BENJAMIN

1. La riproduzione delle opere d'arte nell'Antichità.
2. L'Aura.
3. Valore di esponibilità e valore culturale. Il rapporto dell'esponibilità con le masse.
4. La competizione tra fotografia e pittura nel XIX secolo. Fotografia in quanto Arte o Arte in quanto Fotografia? Come cambia, tramite la riproduzione, il rapporto con l'arte.
5. L'annientamento dell'Aura nel Dada.
6. Distrazione e raccoglimento.
7. La moltiplicazione in serie e il valore. L'equivoco del Bello nella fotografia.

DA BARTHES

8. Il passato che non passa: il tragico della fotografia secondo Barthes.

⁵² Da: Roland Barthes, *La camera chiara*, Ed. Einaudi, Torino, 1980.

9. La Fotografia come Particolare assoluto, come identità con ciò che ritrae.
10. Fare, subire, guardare... le tre pratiche della Fotografia.
11. La Fotografia come morte.
12. Lo *Studium* ed il *Punctum*.
13. Riconoscimento e “quasi-riconoscimento”: il verosimile deludente.
14. La confusione di Reale e Vivente. L’attestazione del passato come unica certezza delle fotografie. L’angoscia del “Futuro anteriore”: il Tempo nella Fotografia.

DAL MENO AL PIÙ:
L'ASTRAZIONE GENERATIVA DI PAUL KLEE

«Presto la città sbiadisce ai tuoi occhi, si cancellano i rosoni, le statue sulle mensole, le cupole.
Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, distingui zone di sole e zone d'ombra, qua una porta, là una scala, una panca dove puoi posare il cesto, una cunetta dove il piede inciampa se non ci badi.
Tutto il resto della città è invisibile.
Fillide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto (...))»

Italo Calvino⁵³

La produzione artistica di Paul Klee rappresenta un unicum nel panorama dell'arte del XX secolo; a volte appare semplice nei suoi materiali costitutivi, altre volte raffinata e stratificata, tanto da spiazzarci. Al pubblico meno informato appare un felice quanto spontaneo sgorgare di forme e colori che sembrano talvolta giochi di penna, *divertissement* lineari che intrattengono curiose relazioni con sfumature e macchie, a volte apposte con tocco calcolato, altre strato su strato, con tecniche miste che alludono, anche nei titoli, a fondali subacquei o a giardini tropicali. Colpisce poi in Klee la capacità di fare di ogni opera un'apertura al Linguaggio come rifondazione coerente, *Langue e Parole* che si reinventano in ogni opera, atti sorgivi dell'Espressione. Eppure nulla in lui appare forzato o pesante: il mistero è sempre lieve, l'inquietudine si rovescia nell'interrogazione curiosa, i suoi disegni, sottili e incisivi, descrivono una preparazione dello Spirito all'illuminazione che genera l'apparizione di un mondo nuovo, esito prefigurato da strutture che crescono su se stesse, numerabili ed esatte come la scrittura di uno spartito musicale (Klee era anche un violinista provetto).

Difficile dire se l'osservatore-Klee trasponga il mondo nella rappresentazione, ma certo non restituisce con il pennello questo mondo visibile. Egli esamina le forme naturali e ne studia le leggi di accrescimento. Klee osserva alghe, alberi, fiori, meduse, stelle di mare, pesci, rettili, uccelli, assieme a creature fantastiche, streghe e maschere, saltimbanchi e angeli. Ogni forma è riconosciuta nel ripetersi delle strutture che la costituiscono. È amante del proliferare della vita biologica, ma coglie la differenza tra lo spazio naturale e quello artistico: il quadro trattiene nella sua rete soltanto ciò che è necessario: dalle avanguardie iconoclaste e astratte d'inizio secolo ha appreso la pratica della riduzione, ma a differenza di altri suoi colleghi (Mondrian, Kandiskij, Malevitch) non ha fiducia nella mistica del grado zero, dell'arte nuova per l'uomo nuovo. Non lo convince la perentoria affermazione di Mondrian, secondo la quale (cito a memoria) "l'arte cesserà di esistere nella misura in cui la vita diventerà un'opera d'arte". Il noto slogan di Mies Van Der Rohe, *The less is more*, è per lui *Pars destruens* del metodo, non finalità del discorso dell'arte. Klee infatti razionalizza e reintroduce l'avanguardia nel circuito del progetto e questo spiega perché Gropius lo invitò ad insegnare al Bauhaus con Kandiskij, nonostante entrambi siano dei pittori, dei teorici dell'astrazione, non certo degli architetti, come invece è, fra geniali tentennamenti, lo stesso Walter Gropius.

Klee, come un architetto, si serve della geometria per sintetizzare strutture e dinamismi delle forme, poiché al variare delle apparenze soltanto la geometria rimane sempre presente; essa è dunque l'universale che compensa e redime il caos creativo dell'Avanguardia. Klee spoglia i dati morfologici naturali e poi, dopo averne individuato le leggi formali, li restituisce in abito nuovo. È dunque il suo un metodo razionalistico, i suoi disegni sono spesso finalizzati allo studio, sono

⁵³ Da: Italo Calvino, *Le città invisibili*, Ed. Oscar Mondadori, Milano, 1993.

analitici, simili ai disegni di un architetto. Tuttavia, dall'affermare che la pittura di Klee è “progetto”, non discende l'equipararla al progetto utilitario. L'arte è certo operazione, è un mezzo oltre che un fine; è pratica con la quale si esplorano e si abitano realtà naturali per assumerne morfologie e strutture, ma in una riduzione intuitiva il cui esito è poetico.

Da queste premesse prende avvio una seconda ipotesi d'esercitazione. Il lavoro, che ha il metodo di Klee come filo conduttore, si concretizza nell'esame della “Teoria della Forma e della Figurazione”⁵⁴ isolandone procedimenti creativi e metodi di osservazione e confrontandoli con altri paradigmi di creazione elaborati dall'Avanguardia.

Andrea Guaraldo, maggio 2008⁵⁵

⁵⁴ È il trattato che raccoglie le osservazioni, i disegni didattici di Paul Klee per i corsi da lui tenuti al Bauhaus di Dessau.

⁵⁵ Nota per i curatori di un'eventuale stampa: l'ultima rilettura integrale del testo è del 12 gennaio 2009.