

L'ESTETICA NELL'ETÀ GLOBALIZZATA

Giuliano Ladolfi



GIULIANO LADOLFI EDITORE

© Giuliano Ladolfi Editore
Corso Roma 168 - 28021 Borgomanero, No
www.ladolfieditore.it

I edizione gennaio 2016

INDICE

Considerazioni di carattere metodologico

- Il problema della critica militante
- Principi metodologici
- Il problema interpretativo
- L'Ermeneutica
- Un modello interpretativo
- L'arco ermeneutico

L'arte dalla Modernità alla Postmodernità

- Il divorzio tra arte e realtà
- Il dibattito epistemologico nel Novecento
- L'arte nella Postmodernità

L'artista oggi

- Periodo di estetica "straordinaria"
- Una nuova concezione di arte
- L'artista: una posizione profetica isolata
- Un'arte "organica"

La creazione artistica

- Il recupero della totalità del reale
- Ontologia del reale

L'arte nella società globalizzata

Il "re-incanto" dell'arte

Note biografiche

PREMESSA

Esiste la creazione estetica perché esiste la creazione.
George Steiner

Esistono diversi livelli di critica di cui uno studioso deve tener conto nel momento in cui si accinge a presentare la fisionomia di un artista: si può prendere in considerazione un'opera, si può esaminare un filone di produzione e si può tentare di proporre un'interpretazione generale. La distinzione si presenta come strumento e come obiettivo, la cui difficoltà aumenta in rapporto alla scelta.

Quindi, pare doveroso dedicare una parte all'esame metodologico e storico sull'intera questione estetica al fine di rendere completo uno studio che si presenta impegnativo ed avvincente a cominciare dalla posizione di chi intraprende il lavoro.

CONSIDERAZIONI DI CARATTERE METODOLOGICO

Ma il poetare pensante è, in verità, la tipologia dell'Essere.
Martin Heidegger

Il problema della critica militante

La militanza critica presenta enormi difficoltà per una serie di motivazioni; mentre il passato è perfetto e si avvantaggia della “storia degli effetti”, *Wirkungsgeschichte* (non a caso “il tempo è galantuomo”, come afferma un famoso proverbio), il presente è volubile, variabile, indefinibile; mentre il passato gode di un risultato di semplificazione, il presente deve confrontarsi con un'enorme quantità di situazioni; mentre il passato ha stabilizzato modelli interpretativi filosofici, sociologici, artistici, storici, culturali, il presente “deve creare se stesso”.

Eppure la militanza costituisce una *conditio sine qua non*, un'esigenza imprescindibile senza la quale non si potrebbe consegnare alla posterità un periodo artistico, condannandolo all'oblio e all'indistinzione. Quindi, la militanza costituisce una necessità indispensabile perché la cultura possa costituirsi in “storia”, nonostante gli inevitabili margini di errore.

Ora, negli ultimi decenni si è diffusa l'idea che il critico militante non debba possedere una propria concezione estetica, ma debba affidarsi unicamente al proprio “gusto”, quale criterio di valutazione. In caso contrario, si dice, emarginerebbe prodotti artistici non in linea con le sue concezioni, tenderebbe a ritrovare nelle

opere il proprio pensiero, si fossilizzerebbe su concezioni teoriche. Una simile posizione non è accettabile e il pensiero ermeneutico lo motiva: la pre-comprensione, lungi dal costituire un ostacolo, se consapevole, diventa un formidabile strumento di valutazione. In realtà, il critico che si affida al “gusto” si avvale di categorie inconsciamente possedute e utilizzate, mentre il “critico militante teorico” si avvale di categorie di cui è consapevole e con cui intende rapportarsi. Quanto poi al fatto che questi escluderebbe *a priori* opere non allineate con le proprie categorie dipende dalle categorie stesse: se queste sono analitiche, il pericolo esiste; se, invece, sono ampie, nessun fenomeno artistico può sfuggire ad un’intelligenza, vivida, critica e aperta.

Secondo Hans Gorge Gadamer, per l’essere umano limitato e finito ogni interpretazione richiede un «movimento anticipante» che delinea l’opera all’interno di schemi prestabiliti forniti dagli studi, dalle tradizioni, che non solo non costituiscono un ostacolo, ma ne rappresentano l’ineliminabile presupposto fecondo¹. La soggettività è solo uno specchio frammentario: l’autoriflessione dell’individuo non è che un barlume del compatto fluire della storia»². E l’anticipazione di senso

non è un atto della soggettività, ma si determina in base alla comunanza che ci lega alla tradizione. Questa comunanza, però, nel nostro rapporto con la tradizione è in continuo farsi. Non è semplicemente un presupposto già sempre dato; siamo noi che la istituamo in quanto comprendiamo, in quanto partecipiamo attivamente al sussistere e allo svolgersi della tradizione e in tal modo portiamo noi stessi avanti³.

In tal senso anche l’esercizio della critica e l’adozione di particolari paradigmi va inteso come “rivelazione” dell’epoca stessa in cui si compie tale operazione.

L’interpretazione, quindi, è un’operazione assolutamente legittima e tale legittimità è sancita dalla “natura storica” dell’essere

umano che riceve una tradizione e che, inserendosi in essa, la ricrea e la modifica.

Questo lavoro, perciò, si configura come un compito senza fine, che richiede di mettere continuamente a prova i propri giudizi mediante la gadameriana «fusione di orizzonti», la quale costringe l'interprete a modificare continuamente il pensiero. Interpretare equivale, quindi, ad aprirsi alla dimensione dell'alterità, a colmare la distanza che separa dall'autore facendo emergere le possibilità implicite nell'opera, ad operare un continuo dialogo con altre posizioni al fine di arricchirsi dell'apporto conoscitivo altrui.

Sotto questo profilo l'ermeneutica gadameriana si propone come l'esperienza concreta e privilegiata per cui nessun evento della realtà è intesa come un fatto accaduto una volta per tutte, ma come un'offerta di significato che spetta alla coscienza di far accadere in tutta la sua ricchezza⁴.

Ma, per superare la distanza tra l'interprete e l'opera sia essa passata sia essa attuale, occorre che egli «metta tra parentesi» i suoi pregiudizi e si apra alle tendenze di significato ricuperando i concetti che «includano in sé il nostro stesso modo di pensare»⁵.

Principi metodologici

Se è vero che ogni individuo è simile, ma che nello stesso tempo è diverso da tutti gli altri, ogni persona, ma soprattutto ogni geniale personalità, interpreta in modo originale l'identica natura umana e proprio la ricerca di questa peculiarità, a mio parere, costituisce il metro di comprensione e di valutazione di qualsiasi artista. Da questa premessa deriva che ogni manifestazione artistica universalmente valida diventa comunicazione del tratto individuale con cui è stata interpretata la comune realtà umana. Universale e particolare trovano nella produzione la loro sintesi e la loro espressione più autentica e più completa.

Se poi si accetta il principio secondo cui nessun uomo è un'isola, si deve dedurre che ognuno trova la sua identità soltanto mediante la relazione con la società, con il periodo in cui vive, con le coordinate logiche a lui fornite dal contemporaneo pensiero filosofico, con i modelli legati alla cultura, ai gusti, alle tradizioni, per cui l'arte assume significato in un preciso contesto storico. Ma aggiungo che, se nessun'isola è uguale ad un'altra, alcune persone risultano più adatte di altre a tramandare alla posterità il modo con cui una determinata epoca ha interpretato la vita e l'esistente.

Queste considerazioni aprono il campo ad indagini praticamente illimitate, perché includerebbero ogni aspetto di quello sterminato mare che è l'essere individuale e sociale, di quella multiformità e contraddittorietà d'aspetti che è la vita umana. Per questo motivo ogni lavoro di ricerca non può pretendere di esaurire tutte le possibilità del conoscere: si riserva solo un "cantuccio" di osservazione per gettare un fascio di luce nelle tenebre che avvolgono il mistero umano.

L'angolazione interpretativa da cui parte questo lavoro non riguarda, se non strumentalmente, i problemi tecnici legati allo sviluppo della ricerca artistica dell'artista o l'indagine biografica o problemi di ermeneutica posti dalla singola opera.

Prima di presentare il risultato dello studio, pare necessario ripercorrere il sistema metodologico con cui si è proceduto nell'opera di interpretazione. Come si vedrà, il cammino compiuto dal pensiero si sostanzia di una puntigliosa e "accanita" ricerca del dato, dell'opera, di una minuziosa indagine sui significati e sulle tecniche al fine di evitare il pericolo di gettare sulla pittrice "una rete di idee" che potrebbero travisare in modo preconcelto il significato generale. Infatti, il quadro di interpretazione non è stato progettato all'inizio, si è delineato a poco a poco, man mano che l'indagine si sostanziana di informazioni, di valutazioni, di analisi critiche e solo alla fine ha trovato una convincente chiarezza ed trasparenza, sancita dalla coerenza interna del discorso.

Il problema interpretativo

La presentazione del percorso metodologico si propone di fornire al lettore tutte le informazioni necessarie non solo per una più profonda e precisa comprensione delle conclusioni, ma soprattutto per coinvolgerlo nella critica sull'interpretazione stessa mediante un dialogo costruttivo, nel quale diviene interlocutore attivo di un processo che, si spera, continui anche dopo la lettura.

Tale cammino si è basato sulla rielaborazione di alcuni principi tratti dalla filosofia fenomenologica ed ermeneutica, che, epistemologicamente, parlando rappresenta un tentativo di “offrire alla nostra cultura una possibilità di senso” che è venuto meno fin dal Seicento e che si è tragicamente rivelato nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento con Nietzsche e con l'Esistenzialismo e in letteratura con il Decadentismo. A questa linea di pensiero è indispensabile rifarsi per superare il relativismo gnoseologico che paralizzerebbe ogni tentativo di intelligibilità artistica.

L'Ermeneutica

Il termine ermeneutica deriva dal verbo greco ἐρμηνεύω, che significa interpretare, esprimere, tradurre, spiegare.

Il pensiero ermeneutico moderno scaturisce dalla concezione romantica del linguaggio, dotato non soltanto di una funzione espressiva, ma anche cognitiva. Per Schleiermacher l'ermeneutica non si deve limitare a spiegare i singoli passi di un testo, ma anche a comprenderli nella loro totalità mediante lo studio della psicologia dell'autore. Nella seconda metà dell'Ottocento Wilhelm Dilthey pone questo procedimento come metodo fondamentale delle scienze dello spirito intese in senso storico e volte alla comprensione dell'interpretazione dei significati.

Nel Novecento tale nucleo concettuale raggiunge una fonda-

mentale sistemazione con Martin Heidegger. Nell'opera *Essere e il tempo* il filosofo sostiene che la spiegazione della "datità" (ciò che accade) non rappresenta solamente una modalità di comprensione della realtà, ma

il fenomeno costitutivo ed originario dell'esistenza umana, la quale interpreta se stessa precisamente come "comprensione" ed "interpretazione". Il comprendere non è più un atto tra i tanti del pensiero, l'apprendimento neutrale di qualcosa di dato oppure un comportamento che occorre organizzare in forma metodica o strutturare scientificamente, ma costituisce il tratto essenziale, il carattere più proprio dell'esistere, è il carattere ontologico fondamentale della vita umana stessa. Il modo originario dell'Esserci, cioè di quell'unico ente che si pone il problema dell'Essere come essere nel mondo, vale a dire l'uomo, è la comprensione, sicché l'interpretazione è "l'articolazione della comprensione" che ci costituisce come esistenti⁶.

Hans George Gadamer accentua gli aspetti linguistici della posizione heideggeriana sottolineando le caratteristiche dell'"ascolto" e dell'"annuncio" del linguaggio dell'essere: «L'essere che può venire compreso è il linguaggio»⁷ nel senso che questo linguaggio non è descrizione distaccata, ma «evento dialogico» che coinvolge tutti gli interlocutori.

Da questo presupposto derivano due fondamentali conseguenze: a) colui che entra in questo rapporto mette in gioco tutti i suoi presupposti; b) il processo di interpretazione si tiene lontano sia da arbitrarie ricostruzioni soggettive, che assumono il testo come "pre-testo" per un discorso totalmente svincolato, sia dall'impossibile pretesa di condurre valutazioni assolutamente oggettive. Il processo interpretativo «si configura come una mediazione tra l'essere presente dell'interprete, con il suo orizzonte di precomprensione, e le tracce, i sensi dell'opera che la tradizione ci consegna»⁸. Gadamer parla di «fusione di orizzonti», in cui gioca un ruolo fondamentale la tradizione che mediante il linguaggio rende com-

prensibile ed interpretabile l'uomo nella sua esperienza ontologica, intellettuale e pratica.

Paul Ricoeur riprende il problema dell'interpretazione che viene concepita come disvelamento di sensi nascosti (nel significato etimologico di togliere il velo che impedisce la visione della realtà, di «squarciare il velo di Maya» per usare un'espressione di Schopenhauer). Lo studioso deve, cioè, trovare una “sovradeterminazione” di quei segni che si offrono all'interpretazione e che sono simboli.

Tale prospettiva offre ampi spazi di sviluppo alla critica letteraria, ma, come ha sostenuto Gianni Vattimo, serve anche a ricostruire il sistema del sapere, in cui l'ermeneutica diverrebbe una *koiné* della filosofia e della cultura attuali, in grado di proporre, dopo la dissoluzione del marxismo e dello strutturalismo, un sistema forte in vista di una nuova fase del pensiero occidentale.

Un modello interpretativo

La corrente del pensiero ermeneutico si articola su due distinti livelli sinergici:

a) Mira a spiegare, ad attribuire significato a dati precisi, come un testo, una parola, un'espressione, una metafora, un quadro, una scultura. In questo ambito è compreso il secolare sforzo di interpretare il Vecchio Testamento redatto in un linguaggio e secondo una mentalità assai diversa dal pensiero occidentale.

b) Compie una ricerca intorno all'uomo, «quell'unico ente che si pone il problema dell'Essere come essere nel mondo» nelle sue componenti individuali, sociali e storiche. Lo studio del fenomeno diventa ricerca della totalità e della complessità della condizione umana «attraverso l'esplicitazione del senso implicito nel rapporto dell'uomo con i prodotti dell'attività simbolica, diventa domanda intorno alla ragione di questo costitutivo trascendimento del segno in un senso ulteriore»⁹.

Da tale posizione derivano tre conseguenze importanti sul piano della metodologia critica:

a) Ermeneutica significa spiegazione di un testo, di un quadro, di una scultura, di un film, di ogni prodotto dell'arte secondo prospettive filologiche, formali, linguistiche, strutturali attinenti all'oggetto in esame. Questo lavoro permette un primo sostanziale punto di riferimento per le successive analisi, ma potrebbe anche fornire uno studio autonomo.

b) Ermeneutica significa risalire dal testo al mondo fantastico ed umano dell'autore, alla sua *Weltanschauung*, alla sua unica ed irripetibile visione della vita, al suo unico ed irripetibile modo (sempre filtrato attraverso l'arte) di abitare o di aver abitato la terra in un preciso momento storico e culturale, all'integralità della sua esperienza umana individuale e sociale. E, dal momento che l'uomo è contemporaneamente individuo unico ed irripetibile ed essere parte integrante di una società, si richiede una duplicità di strumenti: da una parte la conoscenza di elementi biografici, ambientali, pedagogici, psicologici dell'autore¹⁰, dall'altra lo studio del periodo storico, delle situazioni sociali, dei modelli culturali ed artistici, delle convinzioni religiose e soprattutto del *view of seeing* (il modo di vedere) dell'epoca. Si tratta di due momenti strettamente correlati, interagenti, separabili soltanto in sede di definizione.

c) Infine, dal momento che l'individuo è immerso nel divenire storico-culturale, si dovrà dall'autore risalire alle caratteristiche dell'epoca, di cui l'opera diventa testimonianza mediante il concorso di tutti i saperi, che aiutano a chiarire il fenomeno e che, attraverso una fitta rete di corrispondenze interdisciplinari, vicendevolmente assumono e conferiscono significato e diventano prove della validità del modello interpretativo. In questo modo lo studio delle caratteristiche culturali di una determinata epoca si inserisce nel più vasto disegno di comprensione dell'evoluzione del pensiero e della civiltà umana.

Solo in questo modo si rende possibile l'emergere di significato, l'unico mezzo per conferire intelligibilità all'arte.

L'arco ermeneutico

Mi si potrà obiettare che ogni interpretazione è soggettiva ed inseparabile dalla personalità dello studioso, come «la storia è inseparabile dallo storico»¹¹. D'altra parte la relazione tra presente e passato è costituita da un'avventura dello spirito, che conosce solo successi parziali, sempre relativi. Ma proprio da questa lotta, come da ogni conflitto «che si ingaggia con le sconcertanti profondità dell'essere, l'uomo ne esce con un'acuta coscienza dei suoi limiti, della sua debolezza, della sua umiltà»¹². E lo studioso, consapevole di questi inevitabili limiti, invece di chiudersi in una sdegnosa inerzia, accetta questa situazione affinando il suo spirito critico per condurre una ricerca rigorosa dei documenti nella convinzione che

non esistono i fatti bruti ed isolati da una parte e poi da un'altra parte le teorie; un fatto è sempre un fatto inquadrato in una teoria; un'osservazione qualsiasi non può non essere pro o contro una teoria; noi "guardiamo" solo situati in determinate prospettive; vediamo solo ciò che la nostra prospettiva, interesse o teoria ci permettono, di volta in volta di vedere; la nostra percezione è orientata; il nostro sguardo è "guidato"¹³.

Ma, perché il discorso interpretativo non costituisca un pre-testo, ovvero una trattazione teorica che dall'opera parta per giungere a conclusioni preconcepite, è indispensabile concludere l'*arco significativo* di cui parla Ricoeur, un vero e proprio *experimentum crucis*, e cioè quell'operazione circolare che all'interno dei tre momenti di interpretazione si appoggia a "dati" o, meglio, ad "assunti" precisi e trovi conferma in tutta una serie di rimandi interni ed esterni, mediante uno "scontro" del paradigma con altre manifestazioni artistiche e con altri campi del sapere che prendono in

considerazione il medesimo oggetto. Se l'ipotesi è esatta, essa deve trovare conferma altrove.

Chiarisco questo concetto mediante un riferimento al metodo scientifico-galileiano: di fronte ad un problema si formula un'ipotesi, questa viene verificata in laboratorio e, in caso di successo, si codifica la legge. Questa procedura, *mutatis mutandis*, può essere assunta anche nell'interpretazione dell'arte: di fronte ad un percorso artistico, analizzato nelle componenti filologiche, si formula un'ipotesi, come afferma Gadamer; si procede poi o contemporaneamente ad un'opera di verifica e, in caso di riscontro puntuale, si passa a delineare un'interpretazione¹⁴.

Ma ogni tipo di interpretazione, a qualunque livello si presenti, esige uno “scarto” tra gli elementi assunti in esame e le conclusioni. Di fronte ad un'opera d'arte o ci si limita ad “elencare” gli elementi formali, cromatici, strutturali e storici ecc. — senza dubbio il fatto è muto —, oppure si compie un lavoro di “ricostruzione mentale” che conferisce senso a ciò che di per se stesso è privo di senso, compiendo un necessario salto logico.

Come si vede, il problema è delicato, ma a tale proposito osserva Martin Heidegger: «Il circolo della comprensione non è un semplice cerchio in cui si muova qualsiasi forma di conoscenza, ma è l'espressione della *pre-struttura* propria dell'Esserci stesso». L'importante, però, «non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta»¹⁵.

Secondo Gadamer, «la soggettività è solo uno specchio frammentario: l'autoriflessione dell'individuo non è che un barlume del compatto fluire della storia»¹⁶ e in questo senso una particolare opera d'arte può diventare “significato” di un'epoca. E l'anticipazione di senso

non è un atto della soggettività, ma si determina in base alla comunanza che ci lega alla tradizione. Questa comunanza, però, nel nostro rapporto con la tradizione è in continuo farsi. Non è sem-

plicemente un presupposto già sempre dato; siamo noi che la istitu-
tuamo in quanto comprendiamo, in quanto partecipiamo attiva-
mente al sussistere e allo svolgersi della tradizione e in tal modo
portiamo noi stessi avanti¹⁷.

L'interpretazione, quindi, non solo è un'operazione legittima, ma anche è l'unico modo di comprendere e tale legittimità è sancita dalla "natura storica" dell'essere umano che non solo riceve una tradizione, ma, inserendosi in essa, la ricrea e la modifica. La comprensione di un'opera, perciò, si configura come un compito ermeneutico senza fine, disposto a mettere continuamente a prova i propri giudizi che costringe l'interprete a modificare continuamente il suo pensiero. Interpretare equivale, quindi, ad aprirsi alla dimensione dell'alterità, ad essere disposti a situarsi all'interno dell'opera (Francesco De Sanctis affermava che il critico deve sottomettersi all'opera), a colmare la distanza che lo separa dall'autore facendo emergere le possibilità implicite nell'opera, ad operare un continuo dialogo con altre posizioni al fine di arricchirsi dell'apporto conoscitivo altrui.

L'articolazione metodologica che abbiamo descritto permette anche di superare un'aporia della critica contemporanea. A partire dal Romanticismo, quando l'estetica ha subito una vera e propria rivoluzione rispetto al classicismo, si sono intensificate le dichiarazioni di poetica al punto che la maggior parte degli artisti odierni giustificano il proprio modo di creare arte. Si tratta di un fenomeno assolutamente positivo, per il fatto che costringe ad un'opera di riflessione che si riverbera positivamente sull'attuazione pratica e dovrebbe suscitare dialogo, discussione e confronto. Il fatto, tuttavia, nasconde un grave pericolo a cui poco si è prestato attenzione, che sta alla base dell'incertezza e della confusione nella critica contemporanea.

In questa situazione ogni tipo di poetica reclama lo statuto di qualità artistica alla sola condizione di autogiustificarsi. Se un ar-

tista giustifica (e non è affatto difficile trovare motivazioni coerenti nel caos delle estetiche odierne) il lancio dei colori, il taglio della tela, la tavola bianca e simili banalità e trova un critico affermato che lo esalta, viene considerato un grande autore e di conseguenza, *quia nominor leo*, viene riconosciuto come capolavoro ogni tipo di manifestazione. Si innesta così un circolo vizioso che nel campo artistico si configura come circolo teorizzazione-critica-mercato, che celebra il rito della “consacrazione” da una parte imponendo energeticamente precise scelte ed orientamenti culturali e spesso anche ideologici, dall’altro emarginando sia concezioni sia artisti di posizioni contrarie.

Tale situazione si è generata solo in presenza di una debolezza della critica incapace di uscire, usando un’espressione di Luigi Pareyson, dal pensiero “espressivo” per attingere al pensiero “rivelativo”. Con il primo concetto ci si riferisce a una situazione “storicistica” che nega alla filosofia e quindi all’estetica ogni valore di giudizio, riconoscendole unicamente l’attributo di “espressione del proprio tempo”. E proprio solo in questo senso si possono accettare le manifestazioni di cui si è parlato. In realtà non ci si rende conto che alla base di ogni esercizio critico si pone come *conditio sine qua non* il ricorso ad un principio diverso da quello criticato (cfr. il teorema di Gödel), altrimenti si cade (e si è caduti) in teorie tautologiche e “suicide”: arte è registrazione mimetica dell’inconscio; se l’inconscio non parla, è arte il silenzio. Il pensiero “rivelativo”, invece, fa appello nella valutazione a principi estetici superiori all’opera stessa. Così si supera una posizione autogiustificatrice e si propongono giudizi di valore, secondo il significato etimologico del verbo greco κρίνω, “giudicare”.

La specificità dell’opera

Si può obiettare che in questo modello di critica si distrugge la

specificità dell'arte: un musicista, un pittore, un romanziere, un poeta alla fine si equivalgono.

Senza dubbio, la distinzione delle singole manifestazioni artistiche viene considerata soltanto nella prima fase, durante l'esame dell'opera, perché arti diverse possono esprimere medesime caratteristiche di un determinato periodo storico; non a caso si richiede che ogni ipotesi di interpretazione venga convalidata mediante riferimenti ad ambiti culturali differenti. Non è indifferente il fatto che ci si trovi di fronte ad un poema o ad un romanzo, ad una sinfonia o ad una stampa, ad un quadro o ad un edificio architettonico, ad un'opera di filosofia o ad una sintesi antropologica perché si tratta di espressioni e linguaggi particolari, ma la loro "significatività" non dipende dal settore culturale a cui vengono ascritti.

L'opera, quindi, continua a mantenere la sua validità con tutti i suoi problemi di ermeneutica, di genesi, di struttura formale, ma diventa "anche" segno di un discorso più generale, che trova nella storicità della condizione umana il suo denominatore, il suo senso e il suo obiettivo finale. I diversi momenti dello studio, quindi, non si pongono come *aut aut*, ma come *et et* in una convergenza di intenti che salvaguardano l'autonomia e contemporaneamente la sinergia di ogni livello. Si tratta di tre segmenti dello stesso arco interpretativo.

In questa prospettiva il valore dell'opera dipenderà dalla possibilità di «chiusura dell'arco ermeneutico»; se un solo segmento cede, tutto l'edificio ne resta coinvolto. Se l'opera non corrisponde a criteri di validità artistica, non può rappresentare un modo originale secondo cui l'autore ha interpretato il periodo in cui visse e la sua realtà di uomo unico e irripetibile. Ugualmente la sola perfezione formale, se non è segno di un cammino generale, rimane sterile e non vive di significati.

Per questo motivo sono grandi artisti coloro che nella loro individualità unica e irripetibile hanno saputo elaborare opere d'arte

divenute testimonianza del cammino percorso dall'umanità.

In questo senso la critica risulta “ermeneutica” ossia esplicativa non solo della singola composizione, ma anche di chi la progetta e la esegue e in questo modo il critico diventa l'*homo quaerens*, il ricercatore inesausto di senso e di verità.

L'ARTE DALLA MODERNITÀ ALLA POSTMODERNITÀ

«Spegni la luce» e la luce di Dio è spenta.
Derek Walcott

Il divorzio tra arte e realtà

Fino all'età del Decadentismo la sostanza del discorso linguistico-concettuale — e nel termine “linguistico” includo non solo l'espressione verbale, ma includo a buon diritto tutti i linguaggi artistici — si basava su un atto di “fiducia”, di corrispondenza tra significante e significato (Ferdinand de Saussure). Del resto, secondo Charles Sanders Peirce, «tutto il pensiero è un segno e partecipa essenzialmente della natura del linguaggio». Senza questo “patto sociale” non esisterebbe la religione, la metafisica, la storia, la politica, l'economia, l'estetica, la scienza, la geometria, la pittura, la scultura ecc., quali noi conosciamo. La relazione tra parola e mondo, tra *logos* e *cosmos*, non è mai stato fondamentalmente negato neppure dalle filosofie scettiche o nominaliste sia pure come convenzionale sociale, come chiarisce George Steiner:

Il patto tra parola e oggetto, il presupposto che l'essere è, a livello pratico, ‘dicibile’, e che la materia prima dell'esistenzialità trova la sua analogia nella struttura della narrazione [...] sono stati descritti in modi diversi. [...] Nella lingua adamitica, l'identità è perfetta: tutte le cose corrispondono esattamente al nome che Adamo dà loro. Il predicato e l'essenza coincidono senza soluzione di continuità. Nell'idealismo platonico, di cui la maggior parte della metafisica e dell'epistemologia occidentale è stata satellite, il discorso dialettico, se si svolge con spirito critico e ri-

gore, eleva l'intelletto umano verso quegli archetipi di pura forma di cui le parole sono, in un certo modo, il calco trasparente. La corrispondenza tra la consapevolezza verbale e la materia che percepiamo e capiamo, corrispondenza indispensabile perché possano esistere il pensiero verbale e i modi sociali, è postulata da Descartes nella terza *Meditazione*. Altrimenti, chiede Descartes, come potremmo risiedere nella ragione? L'auto-realizzazione dello 'spirito' (*Geist*) nella *Fenomenologia* di Hegel è un'odissea della consapevolezza in cui l'uomo giunge a capire il mondo e se stesso attraverso gli stadi progressivi della concettualizzazione¹⁸.

Che esistano inadeguatezze semantiche tra espressione umana e realtà è un problema già esaminato dalla retorica classica, ma «persino lo scetticismo più radicale, persino la più sovversiva delle anti-retoriche sono rimasti fedeli alla lingua»¹⁹.

La situazione muta radicalmente con l'avvento del Decadentismo: il contratto tra parola e realtà viene «rotto per la prima volta, in senso radicale e sistematico, nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*»²⁰.

Le cause affondano le radici nel Seicento, ma solo alla fine dell'Ottocento si giunge alla completa consapevolezza delle conseguenze prodotte dalla dissoluzione della sintesi greco-cristiana, uno dei cui pilastri era sostanziato dal primato dell'essere sul pensiero. *Ordo rerum* ed *ordo idearum* coincidevano. Quantunque Cartesio, introducendo la distinzione netta tra *res cogitans* e *res extensa*, abbia sconvolto la situazione determinando il primato del pensiero sull'essere, della soggettività sull'oggettività²¹, e quantunque la speculazione successiva si sia limitata ad esplorare i limiti della ragione umana (I. Kant), mai è stato messo in dubbio lo strumento di tale azione. Solo con il Decadentismo, momento storico-culturale durante il quale la civiltà occidentale giunge alla consapevolezza di

non riuscire «a proporre un'accettabile interpretazione del reale e, conseguentemente, ad individuare una soluzione dei quesiti esistenziali», la crisi della cultura occidentale consuma gli esiti di tale processo eliminando l'elemento basilare, svuotando di efficacia lo strumento euristico stesso, la ragione-parola, sospingendosi fino al limite del nichilismo afasico.

Il primo gradino è rappresentato dal rifiuto della ragione come mezzo di conoscenza, perché incapace di proporre un senso all'esistenza. Si cercano allora altri metodi. L'arte si propone come *la più autentica forma di indagine gnoseologica*. Da questa posizione dipende il fondamentale canone estetico del Decadentismo: *arte = conoscenza*. Come mai era accaduto prima nella storia, questo settore dell'attività umana si assume l'onere e la responsabilità di scoprire il mistero che si cela dietro la realtà fenomenica:

Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco. Ha l'incarico dell'umanità, degli *animali* perfino; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta da *laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe, trovare una lingua [...]. Questa lingua sarà dell'anima per l'anima riassumendo tutto: profumi, suoni, colori; pensiero che uncina il pensiero e che tira²².

Tuttavia anche in questa operazione l'artista è consapevole di non riuscire più a prospettare un'interpretazione del mondo organica e completa e, quindi, si limita ad aspetti parziali, particolari e provvisori, a riportare alla luce mediante *fulgurazioni*, brandelli di realtà, "frammenti", "rottami", "trucioli", "ossi seppia". Egli è obbligato ad abbandonare le vie della riproduzione mimetica del mondo fenomenico. In questa fase la parola, la forma, il colore ampliano, anzi, mutano il proprio ambito: le scelte vengono compiute non in base al valore rappresentativo, ma virtù di un vero e proprio potenziale evocativo.

Il successivo passo segna un punto di "non ritorno". L'artista elimina i tradizionali legami descrittivi, strutturali e spazio-temporali

della realtà e si pone in un presente allucinato, in cui dà voce unicamente all'accostamento di sensazioni foniche, cromatiche e di personali impressioni psichiche. Ora, la parola iconica, liberata dalla rete di sostegno della tradizione, non svolge più un ruolo di comunicazione, ma cerca unicamente di evocare immagini fantastiche, di legarsi secondo analogie imprevedibili, aprendo squarci assolutamente nuovi, mai visti e mai intuiti; *crea un'altra realtà* priva di qualsiasi riferimento con quella percepita dai sensi.

Il *logos* tradizionale, il patto tra soggetto e verbo, tra chi rappresenta e la comunità che guarda al prodotto artistico come pure la possibilità di porre un termine medio tra rappresentazione e realtà percepita vengono infrante.

A fine Ottocento il «nichilismo ontologico» viene consumato. Le basi tradizionali della comunicazione sono completamente spazzate via:

Direi che, paragonate a quella spaccatura, persino le rivoluzioni politiche e le grandi guerre della storia europea moderna riguardano solo la superficie.

La parola *fiore* non ha né stelo né foglia né spina. Non è né rosa né rossa né gialla. Non emana nessun profumo. È, *per sé*, una marca fonetica totalmente arbitraria, un segno vuoto. Nella sua (tenue) sonorità, nella sua apparenza grafica, nei suoi elementi fonemici, nella sua storia etimologica o nelle sue funzioni grammaticali, non c'è nessuna corrispondenza con ciò che crediamo o immaginiamo essere il suo referente puramente convenzionale. Di quell'oggetto 'in sé', della sua 'vera' esistenza o essenza, come Kant ci ha detto, non possiamo sapere assolutamente niente. *A fortiori* la parola *fiore* non può insegnarci niente. L'organizzazione dei nostri sensi, le strutture che generano la comprensione e l'espressione sono o al di là della nostra cognizione o auto-referenti, o forse l'una e l'altra cosa. La lingua è annidata in queste organizzazioni e strutture. Non esiste un punto archimedeo esteriore che le dia un'autonomia e un'autorità autoreferenziali²³.

Le osservazioni di Steiner riferite alla poesia vanno applicate alla totalità dell'arte, la quale da quel momento dialoga solo con se stessa. La ragione, avendo perso lo strumento basilare per tentare di conoscere il mondo, dichiara «il tramonto dell'Occidente» (Oswald Spengler). La “morte di Dio” annunciata da Nietzsche sancisce l'eliminazione di tutti quei valori, di tutti quei postulati, di tutti quegli assiomi che avevano fondato la civiltà precedente, si perde ogni punto di riferimento, perché tra linguaggio e attività morale non esiste possibilità di contatto: «Che ne è di Dio? Io ve lo dirò. *Noi l'abbiamo ucciso*; io e voi. Noi siamo i suoi assassini»²⁴.

Del resto, persino la linguistica scientifica, collegata con la semiologia, la scienza dei suoni e dei segni, esclude ogni contiguità con quanto è rappresentato: «Separati dalle loro rivendicazioni trascendenti e mito-poetiche, gli atti linguistici dell'uomo si identificano ormai con le unità di un algoritmo convenzionale»²⁵.

Il divorzio tra linguaggio e realtà è parte sostanziale della filosofia del Novecento tanto che Franca D'Agostini definisce tale processo come passaggio *dalla questione della metafisica alla svolta linguistica*²⁶. Siamo agli antipodi della concezione dell'*adaequatio intellectus et rei* oppure della coincidenza galileiana di *ordo idearum* con *ordo rerum*; ci troviamo all'interno della svolta copernicana operata da Heidegger, secondo cui il linguaggio è la sede del manifestarsi dell'essere e non più l'essere come “sede” del linguaggio:

il linguaggio è la sede del manifestarsi dell'essere, sia dal punto di vista dell'individuo, in quanto vediamo e comprendiamo le cose sempre all'interno delle, e grazie alle determinazioni del nostro linguaggio; sia dal punto di vista storico, in quanto il linguaggio è il luogo in cui le singole visioni dell'essere, nella singole epoche (e latitudini) si esprimono²⁷.

E in Habermas e Apel la natura del linguaggio è costituito da un vero e proprio “a priori”, forma pura, svincolata da rapporti con

l'esperienza. Anche Gadamer, sviluppando l'identificazione heideggeriana di essere e linguaggio, giunge alla conclusione dell'autonomia e autosufficienza del linguaggio stesso.

Tale "emancipazione" è sostenuta sia pure con argomenti diversi dalla filosofia analitica. Frege, dopo aver cercato di determinare la natura degli "oggetti logici", ipotizza l'esistenza di un «terzo regno accanto al mondo interno dell'esperienza soggettiva e al mondo esterno degli oggetti fisici, in cui effettivamente gli oggetti logici troverebbero collocazione»²⁸. Il filosofo all'inizio del Novecento, secondo Dummett, ha anticipato la svolta linguistica servendosi dell'analisi del linguaggio per lo studio del pensiero, al punto che i continuatori identificarono il "terzo regno" come il regno linguistico e lo elevarono ad oggetto delle ricerche. Facendo coincidere la lotta contro la metafisica con il perversimento linguistico, giunsero ad una forma di "totalizzazione" del linguaggio. Il punto di arrivo della critica alla metafisica coincide, pertanto, con l'assolutizzazione del linguaggio e non solo perché strumento per smascherare gli errori della metafisica, ma anche perché «il linguaggio in un certo modo "prende il posto dell'essere", costituendosi come oggetto filosofico privilegiato». E tale scelta non è limitata alla filosofia, ma coinvolge anche l'epistemologia, l'antropologia sociale, la psicologia cognitiva, la psicanalisi e, naturalmente, l'arte.

Pertanto anche la storia della filosofia novecentesca dimostra che il distacco del linguaggio dalla realtà è un fatto incontrovertibile.

In pittura, l'astrattismo, l'informale, da Mirò a Kandinskij, a Fontana, a Pollock, hanno rifiutato ogni rapporto con un tipo di rappresentazione che non fosse la ricerca sullo strumento espressivo: il colore, la forma, la dimensione. Stessa situazione nella scultura e nella musica. Se la razionalità con il Decadentismo aveva perso ogni possibilità di trovare una rappresentazione credibile della realtà, nel "novecento" anche l'arte, non sentendosi più adeguata a

recuperare “brandelli” di conoscenza, si limita a lavorare sugli strumenti.

Quanto documentato non deve indurre a concludere che l’intera cultura novecentesca abbia prodotto tali esiti; non sono mancate manifestazioni differenti, che miravano ad abbracciare la totalità del reale. Il quadro presentato va considerato come uno strumento interpretativo all’interno del quale diverse, variegata e sfumate sono state le manifestazioni, incluse quelle di totale o parziale opposizione. La “complessità” non va mai dimenticata.

Il dibattito epistemologico nel Novecento

La separazione tra arte e realtà costituisce la tragedia contemporanea: l’arte rappresenta se stessa e si è staccata dalla vita in una sterile autarchia che, oltre tutto, giustifica ogni tipo di manifestazione anche la più banale. Non si tratta di opporre arte formale ad arte informale, non si tratta di opporre arte figurativa all’astrattismo; qui è in gioco la sopravvivenza stessa di un’importante manifestazione dello spirito umano. Nessuno può indicare all’artista la forma di espressione, non stiamo stilando un manifesto, ma esprimendo riflessioni fondanti. Se anche, ammesso e non concesso, che si vogliano ritenere opere d’arte anche le provocazioni di Duchamp o i tagli di tela di Lucio Fontana, nessuno deve mettere in dubbio la possibilità di elaborare posizioni antitetiche.

Purtroppo proprio l’incapacità di giustificare i fondamenti epistemologici – impostazione ben diversa dalla giustificazione della poetica individualista ed autoreferenziale, caratteristica del Novecento – ha indotto al primato della sfera pratica che si pone come crisi del sistema teorico e si attua in acquisizioni di “tipo descrittivo”, autogiustificanti e autolegittimanti. Un simile procedimento comporta un’evidente svalutazione della teoria e alcune aporie su cui è importante riflettere:

a) In primo luogo non si può parlare di fine della filosofia e dell'estetica per autosuperamento. Nel saggio *La fine della filosofia e il compito del pensiero* Martin Heidegger propone l'immagine dell'"oltrepassamento" della filosofia stessa causata dal frammentarismo nelle singole scienze e tecniche. Ogni tipo di sapere si fonderebbe su "concetti strutturali" validi solo nel loro ambito di applicazione, i quali si traducono in un'organizzata pluralità di operazioni inquadrature tecnicamente. La ragione strumentale, quindi, avrebbe distrutto anche l'arte come prodotto dell'essere umano.

In realtà, all'arte viene proprio riservato il compito fondamentale di opporsi alla ragione strumentale al fine di oltrepassare il "non-pensiero" tecnologico.

b) La seconda aporia ridurrebbe l'arte a filosofia (Hegel), per cui l'idea basterebbe a produrre un'opera. Si tratta di una posizione molto diffusa nel Novecento: «Al principio v'è l'azione; certo, ma al di sopra sta l'idea. E dal momento che l'infinito non ha inizio preciso, ma anzi come il cerchio ne è privo, l'idea può essere considerata primaria»²⁹. Paul Klee testimonia come la pittura abbia dissolto il suo ποιῆϊν nell'intuizione.

In questo caso è venuto a mancare un armonioso equilibrio della realtà umana, in cui essere, pensare, dire e fare trovano feconde sinergie d'attuazione. Perciò non basta l'intenzione né l'argomentazione né la difesa da parte dell'autore perché un'opera sia definita artistica.

c) La terza aporia, al contrario, risolverebbe la filosofia nell'arte. Heidegger sostiene che la fine della filosofia apre la strada alla poesia come unica forma di conoscenza: «Ma ciò che resta da dire lo intuiscono i poeti»³⁰. Di fronte al suicidio della logica non resterebbe che l'arte. Già Nietzsche aveva preconizzato la nascita di filosofi-artisti. Derrida prevede una filosofia "artistica" o "letteraria" e lavora sui testi della tradizione filosofica.

La fine della metafisica classica delegherebbe il compito gno-

seologico all'arte. Ma, pur riproponendo la portata conoscitiva di quest'ultima attività umana, è indispensabile operare precise distinzioni tra i due ambiti.

Non c'è dubbio che il pensiero contemporaneo consideri molto stretto il nesso tra arte e filosofia al punto che tali campi finiscono con il perdere la loro identità, come non c'è dubbio che essi risultino estremamente intrecciati al punto che il destino dell'una diventa il destino dell'altra.

È legittimo, anzi doveroso alla fine dell'estetica classica, romantica e "novecentesca", riformulare un'estetica, ma è anche opportuno sottolineare il suo carattere di provvisorietà legato alla situazione odierna. Non si tratta nel modo più assoluto di avallare il relativismo scettico, ma di prospettare un atteggiamento di consapevole *umiltà* che coinvolge non una sola persona, ma tutta una serie di studiosi che in comune cammino accettano i limiti umani e non assolutizzano alcuna conquista.

L'arte nella Postmodernità

Se la complessità del nostro tempo, un tempo di fine e di inizio, un tempo di conclusione di una parabola il cui arco copre più di 2.500 anni, può essere intuita quasi esclusivamente nella "negatività" dei fenomeni descritti, occorre domandarci per quali motivi l'attuale produzione si differenzia da quella di Giotto o di Raffaello. O, meglio ancora, in che noi siamo diversi dalla gente vissuta nel Medio Evo o nel Rinascimento?

L'epoca postmoderna è caratterizzata dalla "complessità", fenomeno che ha favorito l'emergere e l'affermarsi di una prospettiva ermeneutica sistemica e transdisciplinare. Solo a partire dagli Anni Settanta del secolo scorso la critica alla semplificazione del sapere e della sua storia, tipica della cultura moderna e positivista, condotta da Edmond Husserl, il fondatore della Fenomenologia, è stata

recepita in sede metodologica, inducendo ad impostare le problematiche in modo pluralistico e reticolare e diffondendo in tutti i settori del sapere il modello-complessità, che invita ad un'incessante e faticosa ricerca in molte direzioni e che induce ad interpretare il reale secondo diverse prospettive. Le strutture stesse non vengono più ricondotte alla sola causalità, ma esposte ad angolature multifattoriali e probabilistiche. Ci troviamo in una situazione decisamente nuova: occorre, infatti, individuare percorsi originali per costruire una nuova sintesi conoscitiva, mai definitiva per altro, superando la tentazione di ancorarsi a salde certezze, anzi facendo della provvisorietà lo strumento più stimolante dello sviluppo. Le ideologie totalizzanti di carattere sia politico sia scientifico hanno dimostrato la loro inadeguatezza ad affrontare le problematiche della Postmodernità e il risultato è sotto gli occhi di tutti: riduzionismo semplificatorio, superficialità nelle diagnosi, mancanza di prospettive gnoseologiche ed interpretative.

Complessità, pluralità di impostazioni, angolature diverse di comprensione non vanno confuse con il relativismo che proclama la mancanza di qualsiasi verità, l'opinabilità e la soggettività di ogni giudizio personale.

Certo il passo dalla complessità al relativismo etico è molto breve; occorre, pertanto, molta cautela nel distinguere le diverse tappe dello sviluppo del pensiero. Del resto, tutto il Novecento ha dichiarato che l'assenza orizzonti condivisi conduce alla mancanza di comunicazione e di comprensione (Pirandello, Avanguardie, nichilismo), al trionfo della violenza in campo politico, sociale e economico, alla lotta tra gli individui portatori ciascuno di una propria "verità".

In primo luogo, è fondamentale distinguere il contenuto dal metodo di indagine e dalle prospettive interpretative. Un conto è riconoscere la complessità di una situazione mettendo a confronto o, meglio, cercando l'integrazione di diversi metodi di soluzione,

e un conto è essere paralizzati dalla mancanza di una soluzione unica, universale e necessaria. Le diverse angolature, quando considerate nei loro limiti, possono assurgere a stimolo fecondatore del sapere, della critica letteraria, delle scienze, del pensiero filosofico, storico ecc. Ogni dialettica costruttiva produce diversi modelli di conoscenza.

In secondo luogo, la realtà quotidiana ci testimonia che esistono nella nostra società valori fondanti, per nulla affatto “deboli”, condivisi dalla maggior parte delle persone e la libertà, la comprensione, la saggezza, la giustizia, la solidarietà forse sono veramente valorizzati dalla nostra precarietà.

E, allora, che senso ha indagare sui fenomeni dell’arte, della poesia e della critica letteraria?

Lo studioso oggi sente l’urgenza di porre domande, di formulare risposte provvisorie come trampolino per immediati superamenti; avverte la necessità di diffondere le proprie idee perché divengano spinte per altre indagini. L’età della globalizzazione, infatti, è il periodo in cui l’umanità trova una più profonda unità di intenti. Pur con la dovuta cautela, mai come oggi la comunità scientifica può giovare delle scoperte di tutto il mondo, può comunicare in tempo reale con ogni angolo del globo, può istituire collaborazioni di lavoro a distanza. Paradossalmente l’età dell’individualismo sta producendo fenomeni di condivisione politica (Nazioni Unite, Comunità Europea), economica (il mercato globale), sociale (l’abolizione delle classi), culturale (la diffusione dell’alfabetizzazione) e ideale (pace e democrazia) mai sperimentati prima. Certo tutto questo è ancora limitato al Primo Mondo, ma avvenimenti come la caduta del Muro di Berlino o l’attacco alle Torri Gemelle o la crisi economica hanno condotto la civiltà occidentale alla piena consapevolezza dell’interdipendenza dell’intero pianeta.

Secondo il sociologo Jean Baudrillard, tutto è stato detto e tutto

è stato fatto, non abbiamo null'altro da dire; possiamo solo mescolare, citare, alludere, riscrivere; prendere i materiali dalla tradizione per fare il nostro gioco. L'arte è giunta al punto di non distinguere più il reale dal virtuale. Durante il periodo della Modernità l'artista voleva scandalizzare, provocare, pensiamo solo a Marcel Duchamp. Oggi questo è venuto assolutamente meno. Lucio Fontana produceva un effetto scioccante con la scelta di situazioni inusitate. Contava solo l'idea: dopo il suo taglio della tela, tutto sembrava soltanto una volgare imitazione. Ora, siccome simili trovate non ci fanno più meravigliare, allora bisogna alzare il tiro: Cattelan presenta bambini impiccati al parco Sempione.

Per capire il citazionismo del Postmoderno, si può addurre come esempio Robert Venturi che scrive un libro *Impariamo da Las Vegas* e che propone di ricostruire Venezia o la piazza d'Italia a New Orleans in un contesto dichiaratamente falso; ma proprio qui sta la caratteristica: anche il falso ha il valore artistico dell'autentico. Carlo Maria Mariani insegue uno stile neoneoneoclassico e dipinge due statue si dipingono a vicenda: il Postmoderno, pertanto, utilizza ogni trovata in una prospettiva in cui non si distingue più ciò che ha valore, perché appunto il falso ha lo stesso valore dell'autentico. Hu Jieming riprende *La zattera della Medusa* di Géricault, ma al posto dei naufraghi vi colloca ragazze in bikini e bottigliette della Coca Cola. Il Postmoderno, infatti, cita anche il Moderno e l'Avanguardia. Nel 1977 uomo e donna nudi in uno strettissimo passaggio, i visitatori devono strusciarsi per passare. Eva e Franco Mattes producono la stessa *performance* in un mondo virtuale. Andy Warhol riproduce Marilyn Monroe, cita la fotografia e la deforma o l'abbellisce. Douglas Gordon riproduce l'azione di Warhol, ma la lacera in una sequenza infinita.

L'ESTETICA NELLA SOCIETÀ GLOBALIZZATA

La cultura rappresenta per gli amministratori il sogno che si avvera: un'efficace resistenza al cambiamento.

Zygmunt Bauman

E ora dopo un calo di forze, eccolo quell'occhio aprilino è la resurrezione, la resurrezione è quel fuoco d'acqua e di smeraldo, quelle ciglia, quella trasparenza implacabile.

Mario Luzi

Periodo di estetica “straordinaria”

Non si potrà mai comprendere la straordinarietà della personalità di un artista limitandosi a servirsi di categorie descrittive e formali. Si rende assolutamente necessario superare il dato cronachistico per inserirsi in un flusso interpretativo epocale.

E veniamo ora alla situazione estetica del Novecento. Schematicamente, le tendenze della filosofia si dividono in due correnti definite degli analitici e dei continentali, secondo un modello ormai consolidato nel linguaggio³¹, non senza reciproche connessioni ed influenze: schematicamente, dicevo, per il fatto che non si possono ignorare altre tendenze che non assurgono agli onori della cronaca speculativa.

La distinzione a livello teorico è delineata con precisione:

Sono in gioco due diversi modi di concepire la prassi filosofica: una “filosofia scientifica” (la corrente degli analisti praticata

nelle scuole del Regno Unito e negli Stati Uniti), fondata sulla logica dei risultati delle scienze naturali ed esatte, e una filosofia a impostazione “umanistica” (la corrente continentale, perché diffusa nell’Europa continentale), che considera determinante la storia e pensa la logica come “arte del logos” o “disciplina del concetto”, più che come calcolo o computazione. Intesa in questo senso, l’antitesi tra analitici e continentali riproduce all’interno della filosofia l’antitesi tra cultura scientifica e cultura umanistica (tra logica e retorica [...]): un’interiore turbolenza da cui la filosofia (che la si intenda come scienza prima o come metascienza o come forma di razionalità dimissionaria e in stato di perenne autocongedo) non si è mai liberata³².

Nel periodo dagli Anni Trenta agli Anni Settanta la distinzione apparve abbastanza netta; in seguito, invece, le posizioni si sono avvicinate in alcuni momenti di convergenza.

Tale situazione determina anche due diverse tendenze nel settore estetico: il filosofo analitico dedica la sua riflessione alla definizione del concetto di arte, mentre il continentale esamina l’arte nel suo sviluppo storico, nelle sue modalità espressive e nella complessità delle sue attuazioni. Probabilmente mai nella storia del pensiero umano le posizioni furono più distanti: da una parte la ricerca muove da deduzioni logiche modellate sulla rigorosa analisi del linguaggio, all’interno del quale sono accettate solo le proposizioni dotate di caratteristiche verificabili, per cui il capo d’analisi si riduce ad un discorso logico, perfetto, ma con il limite di essere astratto; dall’altra l’indagine muove dal “mondo fenomenologico”, dalla condizione del reale nella sua “datità” con il pericolo di cadere nell’impossibilità di delineare una concezione artistica e di accettare come tale ogni produzione cui si attribuisce più o meno appropriatamente la denominazione di arte.

Come «non esiste la filosofia, ma esistono molte filosofie, molti modi e ragioni per dirsi filosofi»³³, così non esiste un’estetica, ma diverse estetiche, differenti e talvolta antitetiche sia dal punto di

concettuale sia dal punto di vista pratico. Solo all'interno del pensiero analitico si può trovare una relativa convergenza logica. Non è un caso che lo sforzo di autocomprensione dell'estetica si volga in due direzioni: da una parte, in armonia con la concezione di fine della filosofia, essa proclama la propria fine coinvolgendo anche le attività connesse come l'estetica stessa e la critica, dall'altra continua ad "abitare la casa dell'essere".

Una simile situazione va inquadrata all'interno di una considerazione più generale che riguarda i fondamenti stessi del fare arte.

La storia della cultura occidentale indica che a periodi di estetica "normale" si sono alternati periodi di estetica "straordinaria". Nel primo caso la comunità degli artisti accetta ed opera all'interno di un modello di interpretazione dell'arte, il quale per una determinata estensione temporale fornisce un "paradigma", per usare la terminologia di Thomas Kuhn, per la creazione e la strumentazione critica.

Il periodo "normale" è successivo ad una "rivoluzione estetica" e si configura come tentativo di inquadrare la creatività entro caselle concettuali elaborate da una teoria, alla quale la comunità degli artisti riconosce la capacità di costituire il fondamento della prassi. Questa consiste proprio nel realizzare opere mediante la scrittura, la forma, il colore, il suono, le immagini, come pure mediante le interpretazioni e le valutazioni, le "promesse del paradigma", determinando le scelte (come è avvenuto nel concetto di poesia popolare romantica), applicando schemi (per esempio, lo Strutturalismo), confrontando il presente con il passato (cfr. la questione auerbachiana del realismo nella letteratura occidentale), articolando i concetti della teoria (cfr. la pittura naturalista) ed estendendo i campi di applicazione della teoria (ad esempio, i soggetti popolari nella produzione romantica). In epoca di estetica "normale" l'artista risolve il problema della creatività applicando i modelli condivisi, al punto che il fallimento di un'opera non viene

visto come fallimento del paradigma, ma come fallimento dell'artista che non ha saputo risolvere una questione per la quale il paradigma promette che esiste una soluzione.

Pertanto, l'estetica "normale" è cumulativa; pensiamo solo all'infinità di pitture e di sculture prodotte sotto il paradigma dell'informalità o dell'astrattismo. E, se ci pensiamo bene, l'artista "normale" non cerca una vera e propria novità, ma soltanto una nuova variante, la quale, sotto l'influsso del mutamento culturale, accrescendo il contenuto informativo della teoria stessa, viene esposta ad anomalie, che poco alla volta testimoniano come il riconosciuto paradigma sia inadatto ad interpretare il mutamento. Il poeta Ugo Foscolo, nel momento stesso in cui adotta il paradigma neoclassico per esprimere la delusione storica causata dall'Illuminismo, "espone" tale teoria estetica ad una crisi che, unitamente ad altri apporti, produrrà il Romanticismo. L'emergere poi di un altro paradigma determinerà un altro periodo "normale" di arte, destinato ad essere superato da una successiva rivoluzione.

Come e perché avviene il passaggio da un paradigma all'altro?

Personalmente sono convinto che ogni periodo culturale si identifica e si contraddistingue per una particolare *Weltanschauung*, cioè per un particolare modo di interpretare il (o il non) significato dell'esistere. Da quali cause sia prodotto il cambiamento, va analizzato nel singolo caso; esse coinvolgono una serie di interrelazioni filosofiche, economiche, religiose, biologiche, la cui priorità, secondo i modelli interpretativi di cui abbiamo parlato, non è per nulla agevole stabilire. Si discuterà all'infinito producendo interpretazioni diverse a seconda dei paradigmi di volta in volta elaborati sulle cause della decadenza dell'Impero Romano e sull'avvento del Medioevo, ammesso e non concesso di accettare tali divisioni storiche.

Se sui motivi del cambiamento non è possibile astrarre modelli generalizzanti e generalizzabili, possiamo farlo, invece, sulle mo-

dalità. Il passaggio da un paradigma estetico-filosofico all'altro avviene tra modelli "incommensurabili" e, pur presentando anticipazioni (ad esempio, il Preromanticismo), non può essere realizzato un passo alla volta né imposto con la logica o con un atteggiamento neutrale. Si compie in un periodo relativamente breve, come avvenne alla fine del Settecento per il Romanticismo o all'inizio degli Anni Ottanta del XIX secolo per il Decadentismo. E il suo successo non è determinato assolutamente dalla forza di convinzione esercitata sui fautori del precedente modello, quanto piuttosto dalla capacità di gettare fasci di luce che meglio rischiarano il cammino degli artisti nella loro necessità di attribuire un senso al loro operare. L'accettazione di un nuovo paradigma, pertanto, dipende da cause complesse, le quali prospettano una possibilità di meglio interpretare i cambiamenti in atto nella società. Non esistono ragioni verificabili o falsificabili secondo cui stabilire aprioristicamente la superiorità di un modello nuovo rispetto a quello passato, toccherà alla "storia degli effetti" determinare il successo o l'insuccesso.

Dunque, nessuna interpretazione, per quanto stringente, per quanto motivata, per quanto articolata, può risultare decisiva; il mutamento di una concezione estetica avviene mediante un progressivo spostamento della fiducia che i letterati accordano all'uno o all'altro paradigma. E questo è quanto stiamo constatando nell'attuale situazione culturale: stiamo vivendo un momento di "rivoluzione estetica".

Una nuova concezione di arte

Ora orge naturale chiedersi quale sia il ruolo ricoperto dall'artista all'interno di questo processo di rinnovamento dell'arte, di "svolta" per usare un termine heideggeriano.

Il primo passo, compiuto dalla pittrice, consiste nel riagganciare la pittura all'essere umano restituendole un'intrinseca dignità e que-

sto si attua non nel semplice gesto di assumere questa o quella tematica artistica — non può senza dubbio consistere in questo un atto di così vasta portata —, ma nella realizzazione di opere che esprimono un'originale impostazione teorica, il cui chiarimento viene affidato alle parole di parole di Luigi Pareyson:

C'è molta diffidenza per la filosofia nell'arte. Si teme che l'autonomia dell'arte ne venga compromessa e l'arte sparisca. Si pensa che il freddo rigore speculativo della filosofia sia in contrasto con la commossa vibrazione della poesia. Ciò significa ignorare i caratteri del pensiero filosofico. Ci sono nella filosofia aspetti che, convenientemente accentuati, fanno d'una meditazione filosofica schietta e genuina poesia, al punto ch'è impossibile apprezzarne il valore speculativo da questa sua realtà d'arte. La ricerca e la discussione della verità, il pensiero come esperienza personale, la vivacità della fantasia che deve stare alla base del pensiero filosofico: ecco tanti aspetti della filosofia che, se portati a una certa evidenza, possono conferirle un esito artistico, e giungere ad affidare la verità più all'espressione insostituibile della poesia che all'enunciazione precisa della poesia che all'enunciazione precisa del ragionamento. [...]

La filosofia può esser presente come tale in un'opera letteraria, e contribuire con questa sua *esplicita* presenza al valore artistico di essa. Naturalmente c'è poi una presenza implicita, non meno efficace e profonda, ed è quella per cui nell'opera *tutto*, anche la menoma inflessione stilistica, è significativa, e rivela la spiritualità dell'autore, e quindi anche il suo modo di pensare, la sua *Weltanschauung*, la sua filosofia³⁴.

Senza dubbio questo paradigma rivaluta la portata conoscitiva dell'arte, che permette alla pittrice di uscire dal circolo vizioso di un'estetica relativista autogiustificatrice di molte correnti artistiche novecentesche e di scoprire la strada ad una produzione che “rivela” una situazione personale, storica e, soprattutto, esistenziale. Quindi l'artista non teme di innestare la propria arte su un pensiero capace di superare l'agnosia relativista. In lei troviamo

come esigenza intrinseca non solo il supporto di un pensiero capace di rivelare un nuovo modo di concepire il reale, ma anche in grado di attingere alla “verità”. E la verità, quella con la “v” minuscola, non è una definizione, non implica un’affermazione; oggi la verità è un progetto di lavoro, di ricerca, di dialogo, che si traduce nell’esigenza che la contemporaneità sia percorsa, sondata, sia presentata, interpretata, rappresentata in tutte le sue dimensioni, nelle sue contraddizioni, nelle sue espressioni.

La verità, ad ogni modo, non si presenta come un piatto cucinato da uno *chef* esperto. Richiede doti creative, non quelle della telecamera posta fuori della banca. Si trova al fondo del crivello del ricercatore che ha setacciato quintali di sabbia e alla fine individua il luccichio della pepita. L’opera deve agganciare il mondo, imprigionando lo sconvolgente divenire e la multiformità dell’accadere per mezzo di strumenti che essa stessa ha forgiato e che testimoniano un amore per la verità, che si svela solo dopo essere stata catturata, proprio come la grandezza artistica che non può essere programmata, prefissata, procedurizzata e neppure compresa in anticipo.

Occorre persuaderci che il nostro non è più tempo di gloria, non è più tempo di memoria. Oggi è il *καρπός* del fare, dell’operare, del pro-gettare. Il mondo è cambiato, l’arte sta cambiando, deve cambiare. Non basta, però, una mano di bianco sul muro per gridare alla novità. La pittura che nell’Ottocento e nel Novecento ha mutato aspetto, ora continua ad essere sottoposta ad un’azione devastante: se non cambia paradigma, non è più in grado di ripercorrere il perimetro di fenomeni complessi come la multiculturalità, come la globalizzazione, come la necessità di una *governance* mondiale capace di imbrigliare i poteri dell’economia e della finanza.

Si rende, pertanto, necessario ricominciare a parlare di realtà, di verità, come testimoniano diversi orientamenti contemporanei, tra i quali quello del “realismo interno” americano, il quale intende

opporsi sia al tradizionale realismo metafisico, che postula l'esistenza di una realtà esterna conosciuta dalla mente umana, proprio dell'aristotelismo e del Positivismo, sia al relativismo gnoseologicamente scettico. Secondo Hilary Putnam, in accordo con il senso comune,

ci sono le tavole, le sedie, i cubetti di ghiaccio. Ci sono anche elettroni, e regioni dello spazio-tempo, numeri primi, persone che sono una minaccia per la pace nel mondo, momenti di bellezza e trascendenza e molte altre cose.

Quindi la mente umana può giungere ad un primo e fondamentale risultato: esiste un mondo con il quale ci correliamo in modo diverso a seconda del contesto storico e della prospettiva scientifica assunta. Anzi, secondo Francesco Tomatis interprete del personalismo cristiano, l'essere umano nel suo rapporto con il mondo si presenta non come modello ontologico, ma come strumento "irrelativo" e ciò permette sia di non ricadere nelle metafisiche classiche o moderne sia di non limitarsi alla frammentarietà postmoderna delle singole posizioni finite. Il rapporto con una realtà è condizione ineludibile per ogni essere umano sotto ogni profilo, genetico, biologico, psichico, linguistico, sociale, economico, esistenziale e, pertanto, anche gnoseologico e, come tale, anche artistico.

Oggi non è più il tempo di creare arte solo con il fine di rappresentare la bellezza e di procurare un piacere estetico, oggi ci si deve proporre il fine di produrre un tipo di conoscenza "olocrematica" (ὅλος «che forma un tutto intero» e χρῆμα «cosa che si usa, utensile»), onnistrumentale (non "onnicomprendiva" nel senso che deve comprendere tutto) nel senso che adopera la totalità degli strumenti gnoseologici umani.

Di conseguenza, è la conoscenza (la scoperta di una nuova apertura sul reale) che produce il piacere estetico, non il piacere estetico che produce la conoscenza. Nulla vieta di considerare

l'armonia artistica come strumento di intelligibilità del complesso, del molteplice e del caotico, sempre restando nell'ambito di un'impostazione gnoseologica. Ho parlato di arte "olocrematica" perché nell'artista è presente il segno dell'intero essere umano, del suo trovarsi nel presente, del suo essere storia, individuo, cultura e civiltà, della sua attitudine a progettare il futuro e soprattutto della sua necessità di interrogarsi sui quesiti esistenziali, della relazione con se stesso, con gli altri e con il mondo. Per questo la sua pittura può essere definita organica, e non perché, come si è detto, coinvolge l'organismo, ma perché totale, integrale e completa, segno e simbolo dell'intero individuo, invertebra in un "oggetto".

Tale concezione ci consente di entrare nel cuore del problema e di chiarire, sia pure provvisoriamente, il concetto di arte. Mentre la filosofia, la scienza, la critica storica cercano di interpretare/descrivere il reale in modo esclusivamente razionale, schematizzando, "de-limitando" cioè i dati (o meglio gli "assunti") dell'esperienza perdendo di vista la "complessità del reale", l'arte deve accostarsi alla vita in modo totale, coinvolgendo la totalità dell'essere umano. Le altre forme di conoscenza, infatti, pongono l'individuo in relazione con l'altro-da-sé in modo logico e consequenziale determinando i nessi di causa-effetto, le dislocazioni spazio-temporali, così come avviene nella sintassi del linguaggio; l'arte, invece, tenta di riprodurre la complessità e la completezza dell'esperienza umana in cui non vale il principio di non-contraddizione, in cui le dislocazioni spazio-temporali sono assorbite nel magma dell'inconscio, nella riattualizzazione del passato, nell'anticipazione del futuro mediante la speranza e nella disposizione a leggere nei dati sensoriali un significato simbolico.

Di fronte al reale la scienza è muta, "semplifica" l'esperienza, la filosofia entra in posizione di contraddizione (come in Kant tra mondo della Ration Pura e mondo della Ration Pratica), l'indagine storica perde di vista una quantità innumerevoli di manifestazioni

del passato. Ma proprio in questa complessità (non solo pluralità) di senso sta la ragion d'essere dell'arte che si arricchisce di apporti mitici, realistici, allegorici, descrittivi, interpretativi e fa uso di linguaggi che nella loro trasparenza magari anche comune assumono inesauribili significati in un continuo rapporto di senso con il fruitore.

In questa prospettiva contemporaneamente etica ed estetica occorre rimeditare la posizione dell'artista, che deve rifondare l'arte senza temere di sporcarsi le mani, che deve calarsi nel reale e che, come un artigiano, deve accontentarsi dello sforzo prima che della gratificazione del successo. L'opera d'arte, pertanto, si presenta come un modello di prospettiva "etica"³⁵ che conduce sulla via di un sano ed equilibrato realismo e alla responsabilità di chi è consapevole che il suo prodotto dovrà "dialogare" con l'umanità presente e futura ed unire all'impostazione teorica la "datità" di un'opera dalla quale occorre partire e alla quale occorre sempre rapportarsi. Opera ed autore risultano, quindi, indissolubilmente uniti in un legame che si àncora o già si è ancorato nell'atto storicamente, geograficamente, culturalmente e relazionalmente determinato del ποιεῖν. E, se il gesto della creazione modifica un "altro-da-sé", lo modifica in senso non utilitaristico, ma conoscitivo, per il fatto che anche la conoscenza trasforma il mondo, non lo lascia intatto, lo "gioca". Relazione umana e prodotto artistico si pongono, dunque, in reciprocità formativa.

La filosofia, come la scienza, servendosi della razionalità, "de-finisce" la realtà, le dà forma, la pone in ordine, la cataloga, la anatomizza, la viviseziona; questo tipo di arte, invece, è conoscenza di realtà in-formale, in-definita, non caotica però, molteplice, complessa, multiforme, contraddittoria, in divenire.

L'artista pertanto, non è un filosofo, che organizza il suo pensiero secondo i principi di non contraddizione, di coerenza e di consequenzialità e neppure produce in modo in-effabile quasi fosse

ispirata da una divinità, come pensavano gli antichi. Il processo di conoscenza artistica presenta tali e tante interconnessioni che è veramente arduo solo pensare di descrivere precise procedure, perché è il risultato della partecipazione dell'intero essere umano in tutte le sue componenti: fisiche (il ποιεῖν), mentali, percettive, emotive, sentimentali, consce, inconscie, progettuali, memoriali, individuali, relazionali e collettive (l'uomo è storia), per cui ogni de-finizione esclude parti consistenti di questo processo.

L'artista oggi

Il profeta non è colui, come comunemente si crede, che prevede il futuro, ma semplicemente colui che, secondo l'etimologia, parla al posto di un altro. Senza giungere alla posizione, sostenuta da Platone nello *Ione*, secondo il quale il poeta compone per ispirazione delle Muse senza alcuna consapevolezza, direi che l'artista possiede un occhio *zuviel*, un "terzo" occhio secondo la filosofia orientale, capace di vedere ciò che l'uomo comune non vede e percepire quanto non viene di solito percepito. Quindi, egli scrive, dipinge, costruisce in nome dell'intera umanità, che nelle sue opere ritrova quelle idee.

E quale più importante "missione" di un'artista contemporanea che quella di ricondurre l'arte a componente dell'essere umano?

L'artista come il poeta, secondo Heidegger, deve tenere in mano la lucerna per guidare coloro che lo seguono. A chi, che pure si radica nell'attualità tanto da divenirne icona, sono estranei sia il citazionismo sia l'intellettualismo sperimentale incapace di trovare la forma artistica consona alla realizzazione del pensiero artistico. D'altro canto, non cade in una mimetica e acritica riproduzione del reale. Sa con estrema chiarezza che ogni espressione umana non potrà mai raggiungere l'oggettività, ma neppure tende a tale risultato. *Il suo obiettivo è molto preciso: lasciare sulla terra la traccia di un animo che ha cercato di trovare un senso alla propria esistenza in un preciso momento storico e cioè quando l'arte pitto-*

rica si trova impantanata in una situazione autolesionista al punto da minacciare la sopravvivenza stessa.

Certo, non si può e non vuole ignorare la lezione dei grandi del Novecento a cominciare da Picasso, Braque e da tutta la schiera di artisti che, se hanno contribuito a rinnovare il linguaggio pittorico, dall'altro hanno scavato un solco sempre più profondo con la realtà. Da essi mutua il linguaggio, non la posizione di fondo, incapace di produrre frutti duraturi.

Tutti costoro hanno sofferto un lacerante equivoco e cioè quello di rinnovare la pittura limitandosi unicamente sull'aspetto tecnico. Se la nostra civiltà è giunta alla consunzione, non sarà certamente l'uso di una tecnica rispetto ad un'altra a sovvertire la rotta culturale; se "tutto è stato detto", occorre rinnovare non il linguaggio, soggetto alla tradizione e quindi portatore esso stesso di precedenti problematiche, ma la concezione stessa di arte e ricondurla alla sua genuina sorgente: la vita, l'umanità, il senso dell'esistenza. E in questo sta la "rivoluzione epistemologica".

Un'arte "organica"

Nel definire una novità si incorre sempre nel pericolo di trascinarsi le scorie linguistiche di significati precedenti. Pertanto, sembra necessario chiarire il termine "organico", che va inteso non nel senso che si riferisce ad un organismo, ma ad una concezione integrale, completa e soprattutto interdipendente, irrelata, come, del resto, si presenta l'essere umano nella concezione "personalistica" elaborata da Mounier e da Maritain.

In primo luogo, occorre ribadire l'autonomia dell'arte non più sotto il profilo teorico, quanto piuttosto dal lato etico,

non solo nel senso che il riferimento ad un determinato pubblico o ai suoi rappresentanti porta fuori strada, ma addirittura nel senso che il concetto di fruitore "ideale" è dannoso per ogni dibattito sulla teoria dell'arte, che è tenuto a presupporre semplicemente l'essenza e l'esistenza dell'uomo in generale³⁶.

E oggi il fruitore altro non è che il mercato. La cultura, purtroppo, si è assoggettata alle sue direttive e si basa sulla soddisfazione del cliente, sull'incremento di bisogni fittizi, sugli *spot*, sui i cartelloni, sulla spettacolarizzazione di alcuni fenomeni mediatici. E, se approfondiamo la questione, questa non è autonomia, è sudditanza. L'arte, infatti, è negata non solo quando diventa raziocinio o puro gioco tecnico, è negata anche quando si prostituisce ad ogni tipo di potere sia politico sia economico sia ideologico sia mediatico, quando viene utilizzata come mezzo e non come fine.

E la restituzione di dignità si attua nel momento in cui un artista produce un'opera nella quale, esprimendo la propria originale concezione dell'esistenza, sintetizza la *Weltanschauung* del momento storico-culturale in cui si trova a vivere.

Ma l'arte non è solo conoscenza. Se, come afferma giustamente Dewey, l'arte è sempre più che arte, con Pareyson concludiamo che l'arte è sempre più che conoscenza:

Per la molteplicità degli atti e intenti e scopi dell'uomo, essa è sempre *insieme* professione di pensiero, atto di fede, aspirazione politica, atto pratico, offerta di utilità sia spirituale che materiale. Nel far arte, l'artista non solo non rinuncia alla propria concezione del mondo, alle proprie convinzioni morali, ai propri intenti utilitari, ma anzi li introduce, implicitamente o esplicitamente, nella propria opera, nella quale essi vengono assunti senza essere negati, e, se l'opera è riuscita, la loro stessa presenza si converte in contributo attivo e intenzionale al suo valore artistico, e la stessa valutazione dell'opera esige che se ne tenga conto. Anzi, l'arte non riesce ad essere tale senza la confluenza di altri valori in essa, senza il loro contributo e il loro sostegno, sì che da essa s'emanano una molteplicità di significati spirituali e s'annunzia una varietà di funzioni umane. La realizzazione del valore artistico non è possibile se non attraverso un atto umano, che vi condensa quella pienezza di significati con cui l'opera agisce nel mondo e suscita risonanze nei più diversi campi e nelle più varie attività, e per cui l'interesse destato dall'arte non è soltanto una questione di gusto, ma un appagamento completo delle più diverse esigenze umane³⁷.

L'artista, quindi, non si limita a dire "come" è il mondo nel modo più completo, autentico e umano possibile, ma anche si ingegna a "pro-gettare" il mondo, perché l'arte è arte non malgrado la filosofia, la teologia, la sociologia, la morale, la retorica, la scienza, la linguistica, la tradizione, i generi letterari, la storia, la biologia, la fisica, l'astronomia ecc., ma perché le diverse conoscenze proprio nella loro "sostanzialità" particolare sono dall'artista "transformate" in arte. Come la "datità" umana non può essere scomposta nelle sue componenti fisiche, chimiche, storiche, psichiche, sociali, culturali ecc., così l'arte fa convergere in sé l'intera vita, l'intera realtà dell'artista, soggetto unico ed irripetibile e contemporaneamente uguale all'intera specie umana.

A questo tipo di arte, quindi, si spalanca una fondamentale dimensione morale:

Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri: in primo luogo i nostri genitori e poi quelli che ci stanno accanto; la letteratura apre all'infinito questa possibilità di interazione con gli altri e ci arricchisce, perciò, infinitamente (Tzvetan Todorov),

che si traduce in questo momento storico in un gigantesco compito, quello di procedere ad un'opera di "re-incanto" dei valori culturali a cominciare dalla restituzione del senso del reale:

L'animo postmoderno sembra condannare ogni cosa e non proporre nulla. La demolizione è l'unica occupazione per la quale l'animo postmoderno sembra adatto. La distruzione è l'unica costruzione che esso riconosce. La demolizione di costrizioni coercitive e di resistenze mentali è per esso il fine ultimo e lo scopo dello sforzo d'emancipazione; verità e bontà, afferma Rorty, si prenderanno cura di se stesse non appena ci saremo presa la dovuta cura della libertà³⁸.

Esaurito il *καίρός destruens*, l'artista si inserisce nel *καίρός construens*:

Mentre [l'animo postmoderno] rifiuta semplicemente ciò che passa per verità, smantellandone le presunte, solidificate versioni passate, presenti e future, esso scopre la verità nella sua forma originaria che le pretese moderne avevano mutilato e distorto al di là della pubblica ammissione. Anche di più: la demolizione scopre la *verità della verità*, la verità in quanto risedente in se stessa e non negli atti violenti commessi su di essa; la verità che è stata mascherata sotto il dominio della ragione legislativa. La verità, quella reale, è già lì, prima che abbia avuto inizio la sua laboriosa costruzione; essa ripostula proprio nel terreno su cui si sono erette le artificiose invenzioni: apparentemente per mostrarla, in effetti per nasconderla e soffocarla³⁹.

LA CREAZIONE ARTISTICA

La creazione dell'artista come rito liturgico che da una parte ricorda l'avvenimento e dall'altra lo ricrea sotto forme simboliche di presenza.

George Steiner

La Materia, quindi, sarà per noi il complesso delle cose, delle energie, delle creature che ci stanno attorno, della misura in cui queste si presentano a noi come palpabili, percettibili, «naturali» (nel senso teologico della parola). Sarà l'ambiente comune, universale, tangibile, infinitamente mobile e vario, in seno al quale siamo immersi.

Pierre Teilhard de Chardin

Il recupero della totalità del reale

Le radici della crisi della cultura occidentale vanno ricercate in un'impostazione culturale frammentata, ereditata dalla Modernità, a causa della quale ogni settore dell'attività umana si è “emancipato” (Hans Jonas) ricercando in se stesso i princìpi costitutivi. Il fenomeno non poteva e non può non produrre tensioni, frizioni, contraddizioni tra i diversi àmbiti, causando risultati contrari alle aspettative, anzi agli stessi obiettivi proposti. Machiavelli è il primo ed autorevole testimone: il suo “Principe”, che pone l'affermazione dello Stato al vertice della gerarchia dei valori umani, preannuncia le atrocità delle dittature novecentesche. E le conseguenze della separazione tra politica e morale sono solo anticipazioni dei disastri che si stanno verificando a causa del dissidio tra scienza e filosofia, tra ricerca e rispetto della vita, tra ecologia e profitto, tra economia e rispetto della dignità umana, tra arte e morale, tra libertarismo individuale e convivenza sociale ecc.

Una simile impostazione, promuovendo una parcellizzazione culturale contraddittoria, ha inevitabilmente condotto l'agire umano in una sorta di sostanziale astrattismo, dal momento che nega l'integralità della persona umana. Non più l'uomo, ma l'*homo oeconomicus*, l'*homo politicus*, l'*homo consumens*, l'*homo ludens*, l'*homo ad sexum pertinens*, l'*homo artifex* ecc. sono divenuti gli oggetti della speculazione e gli obiettivi su cui impostare programmi ed interventi a livello personale e comunitario.

La frammentazione culturale e pratica causa un'inevitabile miopia programmatica e progettuale. Lo sguardo sul presente si invischia in continue contraddizioni: il liberismo selvaggio non si è tradotto in benessere generale, ma in guerra con conseguenze disastrose per vinti e vincitori; la liberalizzazione della droga sta determinando l'infelicità di intere generazioni; l'exasperazione dei diritti individuali nel garantismo sta minando la sicurezza sociale; l'aborto sta legittimando il rifiuto di ogni individuo che non corrisponde agli individuali parametri di "normalità"; l'eutanasia potrebbe giustificare l'eliminazione di ogni essere umano improduttivo; un'eccessiva indulgenza nel settore educativo è la motivazione dello sbando psicologico cui sono esposti molti giovani. Non è singolare, pertanto, constatare come anche chi propugna l'abolizione della pena di morte, si schieri per la morte di chi è "diversamente abile".

Da una simile situazione si può uscire solamente mediante una rivoluzione di pensiero che individui un principio unitario del reale, in cui trovi cittadinanza il tempo e l'eterno, la vita e la morte, il determinato e l'indeterminato. Solo in questo modo si riesce a rinsaldare il vincolo tra arte e vita, necessario per il rinnovamento dell'espressione umana. Solo aggredendo il problema nei suoi elementi costitutivi e solo conciliando le aporie proprie della Modernità (*res cogitans* e *res extensa*), si può conseguire un risultato autentico.

La realtà, infatti, possiede un'accezione totale e totalizzante, organica ed integrale:

- totale perché comprende il presente, il passato, il futuro, il tempo, l'eternità, la materia e lo spirito;

- totalizzante perché il percorso da lei individuato tende ad obiettivo finale di perfezione;

- organica, perché nessuna parte viene scartata, né ciò che ai nostri occhi appare bene né ciò che ai nostri occhi appare male, né la vita né la morte;

- integrata, perché ogni parte è presente in modo armonico.

Non si tratta della cusiana *coincidentia oppositorum*, in cui gli elementi contrapposti coincidono, ma di una compresenza in cui ognuno di essi è se stesso pur divenendo sostanza altra.

Ontologia del reale

Ci si potrà domandare se la pittrice non riprenda la concezione medioevale del simbolo. La tentazione dell'assimilazione è forte, ma limitante.

Secondo la *Weltanschauung* dell'Età di Mezzo, il mondo materiale postula un'altra realtà a cui fare riferimento. La parola stessa ne è testimonianza:

Symbolon in greco significava originariamente la parte di un oggetto spezzato, che serviva come segno di riconoscimento tra ospiti o tra famiglie. Come il troncamento di questa tessera rimandava all'esistenza di un'altra tessera, così la mentalità simbolica postula un'altra realtà: accanto al presente l'assente, al passato il futuro, alla materia lo spirito, all'espressione il pensiero, all'"enigma" la realtà che si cela dietro "lo specchio". Il simbolo non solo è traccia di "altro", ma indica anche che quell'"altro" conta di più. E solo nel recupero della dimensione del sacro è possibile un tipo di arte che attraverso il simbolo diventi scoperta della totalità della realtà. La concezione materialistica, infatti, permette, al massimo, l'uso di una simbologia linguistica o immaginifica, mai rivelatrice⁴⁰.

D'altra parte, come giustamente sostiene Joan Huizinga, il simbolismo medioevale poteva essere spiegato dalla frase di San Paolo ai Corinzi: «*Videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*» (Noi nella vita terrena vediamo la realtà come in uno specchio e sotto forma di enigma, nell'eternità la vedremo faccia a faccia). La realtà terrena, quindi, era considerata solo lo "specchio" della vera realtà, di cui era anche *umbra e figura* (Erich Auerbach). L'uomo dell'Età di Mezzo riusciva per mezzo di riferimenti ai testi classici o biblici a riscoprire il significato del mondo e degli avvenimenti. Alla base di questa mentalità allegorica si trovava una salda visione religiosa, che interpretava l'*ex-sistere* secondo due condizioni legate da un nesso di causa effetto, quella temporale e quella eterna.

In realtà, il "symbolon" che l'arte deve rappresentare è la tessera intera, ricostruita nella sua integrità e restituita all'armonia originale che il tempo e le vicende storiche e culturali hanno spezzato.

Non uno "slancio vitale" che si arresta nella materia, non il richiamo ad un mondo ulteriore, non una scissione inconciliabile tra le tradizionali categorie dualistiche, non un riduzionismo materialistico e neppure il frammentarismo intuitivo proprio di tanta arte decadente e novecentesca, ma *una vera e propria ricomposizione dell'unità del reale*.

E proprio questa forma totalizzante si inverte nella creazione artistica che non può essere limitata alla produzione materiale del quadro, ma coinvolge tutta la personalità. Quando un artista sceglie i colori, delinea le forme, traccia figure, lascia che l'interreazione tra i diversi elementi figurativi facciano sbocciare una struttura iconografica dotata di senso, coinvolge non solo l'atto, ma anche il pensiero, il sentimento, il passato, il presente e il futuro in una tensione creativa che il linguaggio, eccessivamente descrittivo e limitativo, invano tenta di ripercorrere.

Per questo la composizione e, di riflesso, la fruizione si collo-

cano al di là del semplice gesto collocato all'interno di una precisa dimensione spazio-temporale per trascendere in una dimensione "assoluta" (*ab soluta*, sciolta, svincolata, autonoma), in una vera e propria forma ritualistica che nel momento in cui si compie ricapitola in sé stessa l'essenza del reale.

Questa maniera di creazione riprende, per molti aspetti il sacrificio della Messa in cui viene celebrato il mistero della Passione e della Morte di nostro Signor Gesù Cristo: il rito compiuto dal sacerdote, ancorato ad una dimensione strettamente attuale, è anche "memoriale" e ciò significa che in quello stesso momento si sta compiendo realmente anche il fatto storico passato, certamente non più nella dimensione transeunte del divenire, ma nel compimento della realtà. Pertanto sia la creazione dei quadri sia la fruizione, quella che sa "com-prendere" la profondità dell'atto creativo di questa pittrice, sono, da un lato, inserite nella frammentarietà del tempo e dello spazio, ma contemporaneamente permettono l'immersione in una realtà totalizzata e totalizzante.

E questo avviene non per un atto volontaristico o intellettuale, ma per una precisa posizione filosofica: l'arte è "contrazione" di ogni essere, qualunque esso sia, naturale, vegetale, animale, individuale, per il fatto che tutto è presente sia pure in modo differente nel singolo essere: la realtà consapevole dell'intelligenza e la realtà inconscia della natura, la ragionevolezza di una mente ordinatrice del reale e del mondo sociale e l'istinto, la violenza e la mitezza, l'attrazione sensuale e l'autodominio, il materiale e lo spirituale. E in questa produzione artistica "vive" l'intero universo e, pertanto, il quadro, possedendo i requisiti delle cose, è esso stesso la realtà anche perché ciascun essere non costituisce una realtà isolata, ma ogni ente è collegato con il tutto.

Per comprendere a fondo il concetto di "contrazione". occorre rifarsi all'antico principio di Anassagora, secondo cui «ogni cosa è in ogni cosa»⁴¹, filtrato attraverso il Neoplatonismo rinascimentale

e, in modo particolare, attraverso il pensiero di Niccolò Cusano⁴², secondo cui «in ogni creatura l'universo è l'essere di quella stessa creatura». Quindi l'essere di ogni cosa è l'essere “contratto” di tutte le cose. Se, pertanto, in ogni creatura sono presenti le problematiche (limite ed infinito, gioia e dolore, nascita e morte, libertà e determinismo, conoscenza e inconscio, meccanicismo e teleologismo) dell'universo intero, negli animali, nelle piante, nelle cose l'artista ritrova i grandi quesiti e grandi dubbi che assillano l'uomo di cui la produzione artistica diventa “epifania” (manifestazione). La dimensione spazio-temporale non è più annullata o trascesa nel mondo ideale, è colta nella sua estensione, anzi nella sua “estendibilità” anche oltre la realtà percepita, e all'interno e per mezzo di questa le “cose” acquistano consistenza, senso e finalità, perché un “pensiero” la vitalizza, le dona la forma catturata dall'artista. La realtà trova nella bellezza e nell'armonia del movimento, nell'intrinseca problematica esistenziale e nella connessione con la vita degli uomini l'essenza del proprio essere.

Ma l'artista non si ferma ad uno stadio, per così dire, ontologico, ella cerca il rapporto tra i diversi enti inclusivo di una precisa forma conoscitiva. Ciascun oggetto, infatti, non costituisce una realtà isolata, ma è collegata con il tutto costituendo, pertanto, una totalità di rimandi: ogni ente rimanda ad un altro e in questo modo partecipa di esso e gli dà significato. L'intera catena dei rimandi mette a capo un termine ultimo che è l'heideggeriano “esserci”, come centro di riferimento primario dei rimandi e dei significati. E appunto questa totalità di rimandi e di significati è il mondo. E l'espressione “essere-nel-mondo” che contraddistingue il pensiero del filosofo tedesco non designa una pura e semplice relazione di inclusione spazio-temporale, ma la partecipazione ad una catena di rimandi e di significati, che fornisce il supporto artistico alle “epifanie”, cioè alle realizzazioni artistiche, strumento di inveroamento tra l'essere e il divenire, tra la totalità e l'individualità.

L'arte, pertanto, si pone non solo come supremo strumento di conoscenza dell'essere umano, come "contrazione universale" a livello teorico e intellettuale, ma anche come conoscenza "materializzata" in colori e forme e, come tale, rappresentabile e comunicabile e, come tale, fruibile e manipolabile. Non si tratta — occorre sottolineare — solo di un ritratto, ma di una vera e propria "presenza" dell'intera Realtà nel quadro stesso e, come Mario Luzi, l'artista può «riconoscere dette / e scritte / dovunque in trasparenza / verità / credute mute»⁴³. E l'opera «attraversa[...] il mistero»⁴⁴ raggiungendo il «punto estremo»⁴⁵ della conoscenza umana, conoscenza intesa in senso totale fisico ed intellettuale, «gioiosa libertà»⁴⁶, luogo che viene rintracciato in un inseguimento mai completamente terminato⁴⁷ al punto che l'artista non riesce a capire se si trova all'inizio o alla fine del suo percorso, «perché tutto è causa e insondabile principio»⁴⁸.

Il concetto di presenza all'interno dell'arte può essere compreso mediante il riferimento al modello interpretativo del problema proposto da George Steiner:

In Occidente, la teologia e i suoi principali commenti — la metafisica, l'epistemologia e l'estetica — sono d'ordine 'logocentrico'. In altre parole, hanno come assioma fondamentale e preminente il concetto di 'presenza'. Può essere la presenza di Dio (in ultima analisi deve essere così); delle 'Idee' platoniche; dell'essenza aristotelico o tomista. Può essere la presenza dell'autoconsapevolezza di Decartes; della logica trascendentale di Kant o dell' 'Essere' di Heidegger. I raggi del significato portano alla fine a questi perni. Assicurano la sua pienezza. Questa presenza, teologica, ontologica o metafisica, rende credibile l'affermazione che 'c'è qualcosa in quello che diciamo'⁴⁹.

La dottrina neoplatonica della "contrazione" nell'essere, applicata al prodotto artistico, da un lato rende ragione della "presenza" dell'oggetto significato nel significante e dall'altro salva il mistero

della composizione e della recezione artistica. E proprio in questa capacità di “leggere il mondo” si configura la “missione propositiva” dell’artista: poiché l’essere umano è *animal linguisticum et imaginem exprimens*, gli artisti devono essere i creatori degli strumenti per leggere il mondo esterno e il mondo interno, devono essere coloro “re-legano” (secondo il significato latino di *lego* di “dire” e di “raccogliere”, “mettere insieme”, da cui *religio*, religione) la molteplicità universale. Pertanto l’arte conduce al legame con l’Essere, assoluto ed eterno, dove gli opposti trovano senso e armonia mediante un processo di creazione che ho definito “olocrematica” e che assume aspetti che si possono definire “mistici”.

Secondo Rudolf Otto⁵⁰, infatti, i caratteri che contraddistinguono il sacro vanno ricercati oltre la dimensione della razionalità, come appunto avviene nell’arte. Inoltre, l’ispirazione dell’artista pare giungere da un sentimento di ineffabilità che sfugge ad ogni dimensione concettuale, definito come “numinoso”, ossia superiore alla comprensione umana, capace di sprofondare la creatura nella propria nullità al punto che diviene impossibile rintracciare la via del *mysterium tremendum*. Ma, dopo questo momento iniziale, l’artista proprio da questa condizione di meraviglia e di dipendenza assume dal sacro una sorgente di energia che la conduce alla creazione. L’Altro, il Reale, il Totale provoca (nel senso etimologico di “chiamare davanti”) la persona, agostinianamente inquieta, e richiede un’ascesi verso un’unione di finito e di infinito. Mentre nella mistica cristiana questa unione sfocia, come in Dionigi Areopagita, nel silenzio, nella teologia aposiopatica, l’esperienza conoscitiva aspira ad una forma di conoscenza che si sviluppa in una tensione alimentata dalla totalità della persona, che comprende anche l’amore, l’intelligenza, l’operatività, la passione, il desiderio, il senso, la storicità, l’individualità e la socialità, di ogni componente, insomma, in cui viene analizzato l’essere umano.

L'ARTE NELLA SOCIETÀ GLOBALIZZATA

Il mercato è il dio Kronos che genera e divora l'arte.
G. L.

Esaurita le fase della decadenza culminata nella Postmodernità, l'umanità si avvia a vivere un'epoca che a buon diritto va definita "globalizzata". Solo tenendo conto di questa realtà fenomenica, si può prospettare qualche linea di comprensione di un fenomeno, che abbiamo già definito complesso. Solo all'interno di questo quadro culturale si può valutare la portata innovativa dell'artista, la quale mediante un cammino solitario sta "rivelandone" il volto.

Come sostiene Zygmunt Bauman, la società occidentale è caratterizzata da alcune peculiarità che le rendono originale rispetto al passato e, in modo particolare, dal «passaggio dalla fase "solida" a quella "liquida"» con le seguenti conseguenze:

1. tutte le forme sociali si trasformano in modo così veloce che non è loro concesso il tempo per fungere da struttura e da riferimento per le azioni umane;

2. il divorzio tra il potere di carattere planetario e la politica di carattere locale provoca incertezza, per il fatto che i meccanismi e le interrelazioni sfuggono alle possibilità di controllo e, di conseguenza, le istituzioni politiche si trovano nella condizione di non riuscire più a rispondere alle esigenze dei cittadini;

3. l'indebolimento della tutela politica nei confronti del cittadino e la sua esposizione ai capricci del mercato mina i fondamenti della

solidarietà, rinforza atteggiamenti competitivi e riduce la collaborazione tra le persone limitandola a strumento per raggiungere precisi fini;

4. la scomparsa del pensiero e della progettazione a lunga durata induce a concepire sia la storia politica sia i rapporti individuali come l'intreccio di episodi di breve durata. Le passate strategie che hanno condotto al successo non garantiscono assolutamente i risultati futuri in nessun ambito dell'azione umana;

5. il futuro da settore di speranza, come era stato nella Modernità, si presenta come fonte di apprensione anche nelle vicende che non ci riguardano direttamente;

6. di fronte all'instabilità l'individuo, sapendo che non esistono soluzioni universalmente valide, è pronto a cambiare continuamente direzione morale, a trascurare impegni, a cogliere le occasioni quando capitano. La dote che meglio contraddistingue questa condotta non è la coerenza e neppure la responsabilità, ma la flessibilità.

Personalmente aggiungerei la predominanza esercitata in tutti i settori della vita pubblica e privata dalle leggi del mercato.

La cosiddetta "flessibilità" dell'età globalizzata nel settore individuale comporta, come asserisce il filosofo Francesco Botturi, la «scomposizione dell'esperienza» che, se da un lato permette l'adattamento ad esperienze contraddittorie, dall'altra genera sofferenza e disorientamento. L'impossibilità di comporre il vissuto in unità di *Weltanschauung* e di progetto induce ad accettare idee, stili di vita giustapposti e spesso in assoluta contraddizione. Ad una pratica incentrata sull'esasperazione dell'individualismo, che si manifesta nell'ambito degli affetti, della sessualità, del consumismo e divertimento, si accompagna la condivisione di grandi valori dell'etica pubblica, come la pace, la democrazia, la giustizia, il rispetto dell'ambiente ecc. senza che vengano avvertite le inevitabili conflittualità. Al relativismo si associa la fiducia nella tecnologia; la ra-

zionalità con cui si invoca la soluzione dei problemi va di pari passo con un “emotivismo” governato dalla logica della competizione, che impedisce la durata dei rapporti.

Ci troviamo nel terzo stadio dello sviluppo umano: dal primato dell’agricoltura si è passati al primato dell’industria e ora assistiamo al primato del mercato. Sul piano politico il sistema agricolo prevedeva un modello monarchico “illuminato”, al sistema industriale un sistema democratico, sia liberale sia comunista, al sistema commerciale un sistema che può essere anarchico e, pertanto, conflittuale se privo di regole, contrattuale e paritario, se retto da norme condivise. E, come i regimi nazisti, fascisti e comunisti consideravano naturale la condizione del cittadino in funzione statalista, così ora siamo talmente immersi nel sistema del mercato da reputarlo connaturato con la concezione stessa dell’uomo.

Ora limitare la portata dell’opera a puro “rispecchiamento”, per usare vetuste categorie marxiane, significherebbe non cogliere il suo lato più originale, pertanto, alla luce della precedente analisi, si può legittimamente dedurre che la “liquidità” dell’età globalizzata non si presenta nella pittrice come sostanza turbolenta, ma come fase di decantazione che aiuta a riconoscere alcuni tratti specifici.

a) In primo luogo non si può non osservare *il superamento del nichilismo e il conseguente rifiuto dello scetticismo relativista*, perché tutta l’arte autentica si indirizza verso la realtà e la verità. Siamo lontani dall’agnosia, dall’aprassia e dall’abulia che contraddistingue la quasi totalità della produzione contemporanea. L’arte non è morta, si è solo addormentata a causa del veleno di un’autoreferenzialità che l’ha distaccata dalla vita. Con lei l’arte riprende a dire ciò che “siamo” e ciò che “vogliamo” (per parafrasare il celebre verso di Eugenio Montale).

b) In lei l’arte riprende a dire con volontà di presentare un’*interpretazione globale del reale*, e questo non è un obiettivo secon-

dario. Anche il Decadentismo si proponeva di rintracciare la realtà “autre” di là dai sensi, ma la riproponeva sotto forma di “illuminazioni” parziali e limitate. Ogni tentativo di sintesi era vietato dal carattere provvisorio dell’intuizione. Con il superamento del frammentismo l’artista testimonia che la fase decadente è giunta ormai al limite estremo e che la parabola culturale ha ripreso una direzione positiva per merito anche di una rinnovata fiducia nelle umane possibilità di conoscenza.

c) L’arte riprende il *fondamentale respiro umano*: nessuno può indicare all’artista vie, strumenti e metodi, ma neppure si possono ignorare le tragedie che stanno colpendo l’umanità e, soprattutto, le nuove relazioni tra i popoli. Una simile realtà comporta di conseguenza una prospettiva culturale “globalizzata” e si avverte l’esigenza di uscire dagli schemi eurocentrici per prospettare scenari di carattere universale: di qui il ricorso a visioni del reale che abbracciano l’intera storia dell’umanità, dall’Egitto all’India, alla Cina, al Giappone alle civiltà precolombiane, senza naturalmente trascurare la tradizione occidentale, mediante un approccio sintetico. Non si tratta solo di trovare “maniere” di operare artisticamente né di dipingere secondo “periodi”, ma di lavorare concettualmente sul modo di interpretare il reale proprio di tali popoli.

Per questo preciso motivo ogni apporto non va visto come un puro rapporto di stilemi, di formalismi, ci troviamo di fronte ad un’artista che si è premurata di assimilare soprattutto lo spirito, il carattere, la *Weltanschauung* di questi popoli che hanno cercato di prospettare un senso all’esistenza mediante gli scritti e le opere d’arte. Ne deriva, perciò, un risultato altamente originale nell’impostazione e nelle soluzioni, in cui i diversi elementi risultano organici ed integrati in un’interpretazione globale del reale. Ne consegue coerentemente un radicale *rifiuto della concezione auto-referenziale e ludica dell’arte*. Si proclama la necessità inscindi-

bile di unire pittura e problemi umani in un'arte che nasca intrinsecamente e intimamente dall'esperienza, la quale si riappropri del compito di approfondire i temi dell'uomo. La pittura, pertanto, deve contenere anche un aspetto propositivo: alla condizione di perdita, proprio del "novecento" si è sostituita una condizione di "edificazione" che non pretende di trovare la Verità, la Poesia, il Valore, ma che vuole proporre un cammino umile di lavoro comune.

d) Fondamentale, inoltre, si presenta *la consapevolezza della fine della decadenza*, intesa come modo di creare arte, come necessità e difficoltà della "svolta" e come convinzione che ogni novità "decisiva" emerge dalla tradizione. E la novità si attua soprattutto nell'esigenza di un nuovo linguaggio, di una pittura chiara e forte: chiara che riallacci il rapporto con il fruitore, forte che riallacci il rapporto con il mondo. Ora non esiste più né separazione né distinzione tra forma e realtà. Del resto la secchezza e l'asciuttezza dello stile vanno interpretate come indefinibile linea tra rappresentazione e tavola bianca, tra raffigurazione e mondo, tra dimensione interna e dimensione esterna, mediante il quale l'artista passa continuamente dall'io all'"altro-da-sé" in una linea di andata e ritorno: l'artista non viene annullata né viene romanticamente caricata di una centralità "legislatrice e creatrice" dell'universo, mantiene invece un giusto equilibrio tra coinvolgimento, proiezione e autonomia. All'"io" lirico si sostituiscono l'"io-uomo", la situazione, il gesto, la rappresentazione visiva e coinvolgente che supera la dimensione autocentrata per collocarsi in una pluralità semantica che moltiplica il significato. Non si tratta di una consacrazione poetica del relativismo, ma della coscienza della "complessità" della realtà e del linguaggio, per cui ogni definizione troppo rigorosa distrugge ed isterilisce la vera natura dell'"esserci" e del "dialogo".

IL RE-INCANTO DELL'ARTE

Una cosa bella è una gioia eterna.

John Keats

Il risultato più convincente di una produzione artistica comporta il superamento della Modernità e della Postmodernità in una gigantesca opera di “re-incanto” dei valori a cominciare, come abbiamo chiarito, dalla concezione di arte che restituisce al mondo ciò che la Modernità aveva tolto: il senso del reale.

È proprio l'artificio moderno ad essere smantellato; ed è proprio il concetto moderno di ragione legislatrice di significato ad essere stato denunciato, condannato ed esposto al biasimo. È proprio quell'artificio e quella ragione, la ragione dell'artificio, ad essere sotto accusa nel tribunale della postmodernità⁵¹.

Il modello sociologico di Zygmunt Bauman ci permette di porre in luce la grandezza di questa operazione. La guerra contro l'interpretazione sacrale della natura per la Modernità costituì la dichiarazione di indipendenza della ragione: il mondo doveva essere privato di «un'autonoma volontà e capacità di resistenza». Si mirava ad acquisire il diritto a «pronunciarsi sui significati» e, per raggiungere tale obiettivo, «il mondo doveva essere *de-spiritualizzato*, «dis-animato» (*de-animated*): espropriato della sua funzione di *soggetto*»⁵².

E questo si verificò non solo nella filosofia romantica, ma soprattutto nella concezione scientifica e scienziata illuminista, positivista e neopositivista, per il fatto che il “dis-incantamento” implicò l'ideologia della subordinazione: la natura doveva essere

resa “docile” a chi si proponeva di avvalersi del diritto e della legittimazione di considerarla sua “proprietà”. Il dualismo cartesiano aveva lanciato un abisso tra *res cogitans* e *res extensa* e la separazione kantiana del mondo della fisica da quello della morale aveva diffuso la concezione che il mondo fosse «oggetto di azione voluta: un materiale grezzo nel lavoro che era ispirato e riceveva forma da progetti umani»⁵³. La natura perse in se stessa ogni significato e solo la strumentalizzazione umana le conferiva finalità. La terra si trasformò in una miniera di “risorse naturali”, la foresta in legname e l’acqua in fonte energetica. I precedenti legami delle singole parti che costituivano la “natura” furono sciolti e assoggettati a funzioni e obiettivi “produttivi”. La sorte che era toccata ad un mondo “disanimato” non tardò ad estendersi all’essere umano che fu “naturalizzato” e, pertanto, suscettibile di ricevere “significati strumentali”. L’uomo finì con l’assomigliare sempre più al legname e all’acqua.

E proprio contro questo atteggiamento strumentalizzante l’artista, da un lato, riannoda i legami recisi dalla scienza moderna mediante un modello interpretativo olistico evolutivo e, dall’altro, propone un processo di “re-incantamento” del mondo che non esclude neppure l’essere inanimato. A qualificare i fondamenti di tale intuizione non soccorre il concetto disinteressato di “bellezza”, per il fatto che si finirebbe con il ricadere in un’argomentazione retorica, occorre introdurre il concetto di “re-incanto”, mediante il quale l’artista si accinge ad interpretare la natura come sede dell’essere e epifania della totalità, “contrazione cosalizzante e cosalizzata” di un progetto che nell’immanenza lo trascende. Un tale contributo incenerisce ogni movimento ecologico, troppo spesso motivato da una diversa logica di “possesso” (di un paesaggio, di un mito, di non confessati interessi) e si situa alla radice di una questione che investe la cultura di un intero periodo storico: il mondo, l’esistenza, l’uomo necessitano di una ri-definizione dei valori.

E proprio la necessità di una ri-definizione dei valori induce a

tentare di reimpostare i modelli culturale e sociali riprendendo in esame il conflitto tra arte e mercato.

Si tratta di un problema che suscita notevole pessimismo, come possiamo vedere nel capitolo *Cultura e bellezza* compreso nel testo *L'etica in un mondo di consumatori* di Zygmunt Bauman⁵⁴. L'illustre sociologo, dopo aver posto in luce la fondamentale guerra tra arte e consumismo, per il fatto che la prima aspira alla permanenza, mentre il secondo vive del ciclo bisogno-abbandonamento-scarto, asserisce che ci troviamo in presenza di «una rivalità tra fratelli»: l'arte senza il mercato non vive e il mercato fagocita all'interno del suo sistema l'arte. Senza questo intreccio l'arte cadrebbe nell'insignificanza:

I prodotti culturali non sono fatti per essere usati/consumati sul momento o per dissolversi in un processo di consumo istantaneo, né ciò che costituisce il criterio per stabilirne il valore. [...] Un oggetto è «culturale» in quanto sopravvive a qualsiasi utilizzo abbia potuto presiedere alla sua creazione⁵⁵.

Pur vivendo in “tempi oscuri”, non bisogna sottovalutare la carica eversiva della cultura, della “vera” cultura, e di conseguenza dell'arte, soprattutto in questo momento in cui il potere non è in grado di “organizzare” la cultura come strumento di autoconservazione e come strumento per “consolidare posizioni consolidate”. Non è un caso che si verificano sostanziali diminuzioni nella produzione della cultura; non è un caso che, mentre i principi rinascimentali sovvenzionavano gli artisti per guadagnarsi l'immortalità, i nuovi “mecenati” preferiscano squadre di calcio, di *basket* o la Formula Uno. Con questo non rivendico alcuna pretesa, cerco soltanto di interpretare un fenomeno; del resto, la squadra procura subito fama e gloria nella società dell'*usa-e-getta*, mentre un'opera d'arte “lavora” su tempi molto lunghi. Ora che l'arte non assolve più ad una funzione di progettazione, di costruzione o di manteni-

mento dell'ordine, i beni culturali dovrebbero essere esposti alla stessa stregua dei beni di consumo.

Ma questa posizione sottopone a rischio la sopravvivenza stessa dell'arte, quale è stata concepita nei secoli e cioè come libera espressione dell'essere umano, perché sottoposta alla legge del marchio: «si può apporre il marchio non solo alla sabbia, ma anche alla farina, alla carne di manzo, ai mattoni, ai metalli, al cemento, ai prodotti chimici, alle granaglie e a un'infinita varietà di prodotti solitamente considerati non interessanti per questo processo»⁵⁶ (Naomi Klein). Ora è il tempo della bellezza, dell'arte a subire il marchio, indipendentemente da ogni valutazione estetica e da ogni giudizio critico. Bauman cita come esempi Jacques Villegre, il quale appassionato fotografo e autore di enormi tele appese in tutti i prestigiosi *salon* parigini, pensa ad un diverso tipo di parete: un congegno completamente postmoderno, una parete rivolta verso la strada in cui si dispiega l'azione, e Manolo Valdés che ripete all'infinito qualsiasi messaggio: egli dipinge/colleziona/compone/incolla *volti*. Ambedue gli artisti riducono l'arte a una *performance*, a un *happening*, ad un breve intervallo tra l'inaugurazione e lo smantellamento della mostra.

Il sociologo, pur denunciando l'inconsistenza di tali manifestazioni, conclude che la libertà dell'artista comporta l'incertezza, mentre l'asservimento al potere la sicurezza e cita Iosif Brodskij secondo cui «un uomo liberato non è un uomo libero, [...] la liberazione è soltanto il mezzo per arrivare alla libertà», ma non individua altra via.

A mio parere, invece, il problema va impostato in altro modo.

In questo momento storico si contrappongono due diverse concezioni dell'essere umano: la legge sulla fecondazione assistita, il dibattito sul testamento biologico, il matrimonio tra omosessuali, uso dei profilattici ecc. sono alcuni degli ambiti all'interno dei quali

esistono profonde divergenze tra pensiero *personalista* e visione *individualista*.

La questione va affrontata alle radici e deriva da un'insanabile contraddizione insita nell'essere umano stesso che è "unico ed irripetibile" e contemporaneamente "uguale" a tutti gli appartenenti alla stessa specie. Nell'età moderna i due elementi si espressero in due formulazioni economico-politiche contrapposte: il liberalismo-liberismo e il socialismo. Il primo poneva in risalto la libertà dell'individuo, il secondo l'eguaglianza.

La distinzione, che ovviamente nella realtà presenta molteplici sfumature, si presta a chiarire tutta una serie di conseguenze sul piano pratico. Per chi abbraccia la concezione "individualista" ognuno è libero di disporre di se stesso, del proprio corpo, in nome di un'insindacabile "autodeterminazione"; per chi condivide la posizione "personalista" l'uomo conserva una rete di relazioni e di obblighi sociali. Per chi è individualista l'essere umano non deve "rispondere" a nessuno delle proprie decisioni; per il personalismo egli è legato alla società da un vincolo di "responsabilità" (vocabolo che deriva proprio dal latino *respondere*). Pertanto l'aborto può essere interpretato come scelta "individuale" della donna oppure come confronto verso altri (il nascituro, il padre, la società); continuare a vivere o a morire ricorrendo al suicidio può essere giudicato come una decisione su cui nessuno può interferire oppure come negazione di un valore sociale; l'uso del preservativo nei Paesi africani come soluzione senza impegno a fronte di una revisione del concetto sociale di sessualità; il matrimonio omosessuale come scelta personale a fronte di una concezione di famiglia come microsocietà finalizzata alla conservazione della specie e così via.

Dove allora operare? In primo luogo, all'interno di queste implicazioni di carattere politico occorre anche considerare le conseguenze sul piano pratico. Chi accetta la concezione personalista non condivide l'esclusiva autoreferenzialità del singolo e si sforza

di recuperare ad ogni livello il carattere relazionale della persona umana e di porre l'accento sui doveri prima ancora che sui diritti. Che questi siano salvaguardati nessuno lo pone in dubbio; ma, quando si pensa di stabilire le regole partendo unicamente dai diritti, si può trovare grande consenso, ma si pongono le basi per la dissoluzione dei rapporti sociali. Un tale procedimento, infatti, solleva l'individuo dalla responsabilità e lo supporta in ogni sua scelta, qualunque essa sia. Non sono bastati i guasti causati dall'eccesso di "garantismo" legislativo, non è bastata una crisi economica, maturata in assenza di regole mondiali e di responsabilità, per aprire gli occhi su un'inevitabile deriva e cioè che il prevalere dei diritti sui doveri scatena la guerra e in guerra prevale la legge del più forte e del più violento.

Ad un'espansione dei diritti deve corrispondere una proporzionata espansione dei doveri, della consapevolezza della responsabilità a tutti i livelli, in qualsiasi condizione, ruolo e situazione: dall'impegno nella famiglia all'impegno sul lavoro, in società, in politica, in educazione, nella solidarietà, nella comunicazione ecc.

Gandhi non ha dubbi in proposito: «La vera fonte dei diritti è il dovere compiuto. Se tutti adempiamo i nostri doveri, i diritti non dovranno essere inseguiti molto lontano. Se, al contrario, lasciamo incompiuti i nostri doveri per correre dietro ai diritti, questi ci sfuggiranno come fuochi fatui. Più li inseguiremo, più si allontaneranno. Lo stesso insegnamento è stato fissato da Krishna nelle parole immortali: "Solo l'azione è tua. Il frutto lascialo rigorosamente da parte". L'azione è il dovere; il suo frutto è il diritto».

La concezione individualista frammenta la società in tanti atomi, quella personalista intesse una rete di relazioni, in cui prevale il principio educativo di don Milani, principio che dovrebbe essere esteso ad ogni azione nei confronti degli altri: «Io mi prendo cura». Questa è la rivoluzione del Vangelo, che esorta ad amare i nemici, a porgere l'altra guancia, a dare senza cercare il contraccambio, a

porre nella personale gerarchia dei valori gli altri (il prossimo e Dio) prima di ogni vantaggio personale.

In secondo luogo, si rende necessario giungere alla consapevolezza che ci troviamo di fronte ad un problema culturale di enormi dimensioni: la maggior parte delle contraddizioni e dei pericoli attuali derivano da questa impostazione di pensiero individualista, incapace di elaborare modelli concettuali sintetici (nel significato etimologico di “mettere insieme”) in grado di operare interventi unitari, armonici, gerarchici e globali: unitari, che siano costantemente riferiti alla dignità della persona umana; armonici, nel senso che nessun settore si deve porre in contrasto con un altro; gerarchici, nel senso che devono essere radicati su una condivisa scala di valori incentrata sulla dignità di ogni essere umano nella sua componente individuale e sociale; globali nel senso che devono coinvolgere la totalità dell’essere umano.

Non sto certo ipotizzando una novità. Il pensatore laico, che rifiuta un accostamento al pensiero cristiano, può accettare una semplice attualizzazione delle formule dell’imperativo categorico kantiano:

Agisci in modo che la massima della tua volontà possa valere sempre, al tempo, stesso, come principio di una legislazione universale.

Agisci in modo da considerare l’umanità sia nella tua persona sia nella persona di un altro sempre come scopo, mai come mezzo.

Agisci in modo che la volontà con la sua massima possa considerarsi come universalmente legislatrice a se medesima.

Del resto il pensiero del filosofo tedesco è stato tradotto nei principi nella Carta dei Diritti votata dall’O.N.U. nel 1948, i quali riconoscono la centralità della persona umana; essi, però, non hanno trovato la forza di creare un condiviso sistema culturale, nel quale pari siano le opportunità economiche, sociali, culturali per tutti i cittadini, nel quale sia garantita loro un’esistenza decorosa, all’in-

terno del quale dominò l'ideale della solidarietà, della gratuità e del volontariato.

Sull'adesione a questi principi si radica ogni azione realistica, progettuale ed efficiente nella convinzione che alla competizione liberista, generatrice di conflitti, occorre sostituire la cooperazione che produce benessere condiviso, all'egoistica rincorsa per il potere la disposizione d'animo di soccorrere chi è in difficoltà, alla brutalità dei conflitti fra i popoli la fiducia reciproca e il dialogo, alla lotta violenta contro le ingiustizie il comportamento non violento, all'odio e all'incomprensione la fiducia incrollabile nel lento lavoro per il miglioramento del genere umano. Questo "modello culturale" non va assimilato al "buonismo" che tutto accetta e che non riesce a trasformare la realtà, perché ogni passo compiuto dall'umanità dipende dal lavoro del singolo. E neppure va assimilato all'utopia, concetto inteso nel significato di realizzazione impossibile: quanto prospettato è "realistico" e "realizzabile" nella misura in cui ogni individuo ci crede e lo vuole attuare.

Anche l'indipendenza dell'India dalla sovranità straniera conseguita senza l'uso delle armi era un'utopia, ma Gandhi ci riuscì. Certo alto fu il prezzo che egli pagò. Neppure va accettata la posizione di coloro che considerano realistico il male e ideale il bene. Ambedue sono componenti della realtà, ma all'uomo è concesso scegliere e migliorare se stesso e l'umanità. E poi nel mondo esistono quotidiani esempi di persone che, nonostante i limiti, impostano la loro vita secondo questi principi. Certo non assurgono agli onori della cronaca in un mondo in cui solo sangue, sesso, soldi, sport e spettacolo (le cinque "s") fanno notizia, ma «fa più rumore un albero che cade, di un'intera foresta che cresce». E allora proprio in questa fase storica si rende necessario un ruolo responsabile degli intellettuali. La prospettiva non va lasciata a livello volontario o morale, va calata nella pratica politica quotidiana: alla rissa sostituire la progettualità, alla carriera la cultura.

Sono convinto che la centralità della persona alla lunga paga molto più di quanto si creda. Un'organizzazione del lavoro incentrata sull'uomo aumenta la produzione, un bene di consumo confezionato secondo criteri di rispetto ambientale guadagna la fiducia e l'onestà del rapporto tra venditore e cliente è il segreto del successo, un prodotto artistico di ampio respiro non finisce nella dimenticanza. Esiste nel mondo occidentale la paura che, quando i popoli sottosviluppati arriveranno al benessere, il suo tenore di vita calerà perché le fonti di energia saliranno di prezzo, dal momento che aumenterà la domanda. Ma, ammesso e non concesso che questo sia vero, il valore di un'umanità in pace non potrebbe ripagare ad usura l'attuale incertezza? E, se il nostro frigorifero fosse meno stipato ma ci fosse più concordia tra le persone, non ci sarebbe un miglioramento della qualità della vita? E, se le spese per le armi, il più scandaloso sacrilegio dell'umanità, fossero destinate alla ricerca scientifica, l'uomo non vivrebbe meglio? Il modello "centralità della persona" va ripensato e adattato ad ogni settore del sapere e ci induce a concludere che il rapporto tra arte e mercato va impostato secondo uno schema gerarchico e non paritetico. Solo con tale chiarezza si può proporre una luce intellettuale nella complessità del fenomeno.

Una riflessione approfondita su questioni artistiche non possono prescindere da considerazioni di carattere generale e ci conducono fatalmente alla *petitio ad principia*, oggi, in tempo di "liquidità" sociale, più che mai indispensabile, perché solo rifondando la nostra cultura, si può legittimamente pretendere di entrare con le carte in regola nell'età "globalizzata".

NOTE

- ¹ HANS GEORGE GADAMER, *Ermeneutica e metodica universale*, Torino, Einaudi 1980, pp. 80-81.
- ² HANS GEORGE GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 325.
- ³ *Ibidem*, p. 343.
- ⁴ ANTONIO PIERETTI, *Due scuole: Gadamer e Ricoeur*, «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, 6, 1995/6, p. 36.
- ⁵ HANS GEORGE GADAMER, *Verità e metodo*, *op. cit.*, p. 432.
- ⁶ GIUSEPPE PATELLA, *Percorsi storici*, «Nuova Secondaria», *op. cit.*, p. 33.
- ⁷ HANS GEORGE GADAMER, *Verità e metodo*, *op. cit.*, p. 542.
- ⁸ GIUSEPPE PATELLA, *Percorsi storici*, *op. cit.* p. 34.
- ⁹ AUGUSTO RIGOBELLO, *Il concetto, la struttura interna, i problemi*, «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, XIII, 6, p. 28.
- ¹⁰ Al fine di sgombrare il campo da ogni equivoco, occorre tenere presente che il materiale che si presenta allo studioso è solo l'opera come elemento "dato", "consegnato". Per questo motivo, quando si parla di autore, di artista, si farà unicamente riferimento al personaggio quale si presenta all'interno del prodotto artistico, non alla persona storicamente vissuta.
- ¹¹ LÉON ERNEST HALKIN, *Initiation à la critique historique*, Paris, Colin 1953, p. 86.
- ¹² HENRI-IRENÉE MARROU, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 56.
- ¹³ DARIO ANTISERI, *Epistemologia contemporanea e didattica della storia*, Roma, Armando, 1971, p. 59.
- ¹⁴ È interessante notare che il riferimento al metodo scientifico può essere operato non soltanto sotto il profilo procedurale, ma anche nella posizione epistemologica. Se si rifiuta il modello neopositivista basato sulla metodologia propria di Schlick e del Wiener Kreiss, secondo cui la verificabilità non permette molteplicità di esiti, e si adottano i modelli dei paradigmi di Thomas Kuhn, si vedrà che anche nelle scienze fisiche sono accettate le diversità di interpretazione di un medesimo fenomeno.
- ¹⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Torino, Utet, 1969, p.250.
- ¹⁶ HANS GEORGE GADAMER, *Verità e metodo*, *op. cit.* p. 325.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 343.
- ¹⁸ GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti 1992, pp. 93-94.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Cfr. GIULIANO LADOLFI, *Per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea 2001.
- ²² ARTHUR RIMBAUD, *Lettera, Charleville, 15 maggio 1871 a Paul Demeny*, in *Opere*, Milano, Mondadori 1992, pp. 455-456.
- ²³ GEORGE STEINER, *Vere presenze*, *op. cit.*, p. 97.
- ²⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Opere 1882/1895*, Roma, Newton Compton 1993, p. 121.
- ²⁵ GEORGE STEINER, *Vere presenze*, *op. cit.*, p. 107.
- ²⁶ FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali*, Milano, Cortina 1997, pp. 123-166.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 126.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 143.
- ²⁹ PAUL KLEE, *Teoria della forma della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 77.
- ³⁰ MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Holderlin*, Milano, Adelphi, 1988, p. 49.

- ³¹ FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali - Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, op. cit., 1997.
- ³² *Ibidem*, p. 2
- ³³ *Ibidem*, p. 3
- ³⁴ LUIGI PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, in *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati 1987, vol. IV, pp.1833-1834-1835.
- ³⁵ La parola "etica" viene intesa non come precettistica morale, ma nell'accezione etimologica di «qo\$, abitudine, fatto reale ripetuto e accettato.
- ³⁶ WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, Frankfurt, Suhrkamp 1991, vol. IV-1, p. 9.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 1832.
- ³⁸ ZIGMUNT BAUMAN, *Il re-incantamento del mondo o come si può raccontare la postmodernità*, in ZIGMUNT BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando 2005, p. 219.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ GIULIANO LADOLFI, *La poesia al bivio*, in AA.VV., *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, Milano, San Paolo, 1996, p. 30.
- ⁴¹ ANASSAGORA, fr. 1 Diels-Kranz.
- ⁴² Cfr. NICCOLÒ CUSANO, *La dotta ignoranza*, Milano, Rusconi 1988.
- ⁴³ MARIO LUZI, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori 1998, p. 1090.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 1091.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 1092.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 1093.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 1094.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 1095.
- ⁴⁹ GEORGE STEINER, *Vere presenze*, op. cit., pp. 119-120.
- ⁵⁰ Cfr. RUDOLF OTTO, *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli 1994.
- ⁵¹ ZIGMUNT BAUMAN, *Il re-incantamento del mondo o come si può raccontare la postmodernità*, op. cit., p. 220.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ ZYGMUNT BAUMAN, *L'etica in un mondo di consumatori*, Roma-Bari, Laterza 2010, pp. 162-192.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. 168-169.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 178.

NOTE BIOGRAFICHE DELL'AUTORE

Giuliano Ladolfi (1949), laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano con una tesi di pedagogia, è stato dirigente di Scuola Secondaria Superiore. Ha pubblicato quattro raccolte di poesia.

Nel 1996 ha fondato la rivista di poesia, critica e letteratura «Atelier», che in breve tempo è diventata il punto di riferimento del dibattito nazionale. Si è occupato in modo particolare di poesia del Novecento con 35 monografie che hanno cambiato la critica letteraria italiana.

Per le edizioni di Atelier ha curato *L'opera comune, antologia di 17 poeti nati negli Anni Settanta* (1999); per Interlinea di Novara ha pubblicato 15 studi, tra cui *Per un'interpretazione del Decadentismo* (2000), *Guido Gozzano Post-moderno* (2001) e il saggio di estetica *Per un nuovo umanesimo letterario* (2009), in cui ha espresso concezioni che stanno rivoluzionando il mondo della poesia e dell'arte contemporanea. Suoi saggi sono apparsi su quasi tutte le più importanti riviste culturali italiane e straniere.

Nel 2015 ha raccolto i suoi studi critici nella pubblicazione in cinque tomi *La poesia italiana del Novecento: dalla fuga alla ricerca della realtà*.

È giornalista; collabora con la pagina della cultura del quotidiano nazionale «Avvenire» e ha diretto il mensile «Noi». Per AltitaliaTV ha curato diverse rubriche televisive.

Ha fondato e dirige a Borgomanero (No) nel 1988 il Centro Culturale “Don Pietro Bernini” e nel 1989 l'Università per la Terza Età. Nell'ottobre 2010 con Giulio Greco ha fondato la casa editrice “Giuliano Ladolfi editore s.r.l.”.

È organizzatore e relatore di numerosi convegni letterari.

È stato docente a contratto alla Scuola Interateneo di Specializzazione per la Formazione degli Insegnanti della Scuola Secondaria SIS delle Università Statali di Vercelli e di Torino, dove ha insegnato *Elementi di Sociolinguistica e Dialettologia*.

Attualmente è titolare di due cattedre a livello universitario di *Pedagogia e Didattica di Storia dell'Arte* e di *Tecniche di scrittura* all'Accademia delle Belle Arti di Novara.

Vasta eco ha suscitato in Spagna la sua opera su *Francisco Goya y Lucientes, profeta della crisi della cultura occidentale* con uno studio sui *Capricci* (1997).