

Bellezza e arte nei paradigmi della contemporaneità

Luciano Lelli

1 *Sopra una querelle d'ormai lunga durata: prese di posizione correnti*

Nel pensiero critico e filosofico peculiare degli anni attualmente correnti, con frequenza e a svariati livelli culturali delle argomentazioni entra in discussione la tematica della bellezza, in specie nelle sue connessioni con l'arte contemporanea.

All'esordio di questa mia riflessione in merito, che si prefigge una trattazione abbastanza protratta della problematica, ritengo funzionale la menzione d'una significativa quantità di interventi in proposito e di protagonisti del dibattito tuttora acceso, da me accostati ovviamente, ad alimentazione – in una tipologia variegata di adesioni e differenziazioni – dei convincimenti che mi accingo a esplicitare e concettualmente corroborare.

Poco meno di un paio di anni addietro, nell'agosto 2008, sulla questione della bellezza nella sua connessione ontologica con l'arte esternarono il loro avviso più o meno autorevole e documentato giornalisti, critici, estetologi: tra di essi Rocco Moliterni (*La Stampa, Dov'è finita la bellezza*), Marco Vallora (*La Stampa, Sincero ammettere che un'opera non comunica nulla*), Vittorio Sgarbi (*Liberò, Il ministro Bondi ha ragione. Oggi il bello non esiste più*), Luca Beatrice (*Liberò, Ma da Schifano fino a Bazan ci sono anche i capolavori*).

Una rilevante riflessione sul tema ha proposto Giovanni Reale (*il Giornale, Il Sacro Monte di Varallo. Davanti all'antica basilica è evidente il fallimento dell'arte contemporanea*). Rimarchevoli sono anche le osservazioni sulla questione qui messa a fuoco di Antonio Paolucci (raccolte da Emanuele Boffi in *L'azzardo della bellezza, il Giornale – Tempi*).

Considerazioni di pregnanza magistrale, dense di assai pertinenti riferimenti culturali con enfasi posta sulla valenza religiosa della problematica, ha formulato Gianfranco Ravasi (*Avvenire Agorà Idee, Artisti. Decoratori o cercatori di Dio?*). Infine, riservo l'ultima menzione di questa provvisoria e di certo non esaustiva rassegna a Roger Scruton, che di arte e bellezza ha discettato in termini assai suggestivi e originali nella *lectio magistralis* intitolata *Il Dio della cultura e della bellezza*, comunicata nello scorso dicembre (2009) a Roma, nell'ambito del convegno internazionale *Dio oggi. Con Lui o senza di Lui cambia tutto*.

2 *Ricognizione d'esordio del tema in forma di quesiti irrisolti*

Entro la cornice delle stimolazioni in me suscitate dal contatto con gli indagatori sopra richiamati (e con altri non citati esplicitamente, nel prosieguo dell'investigazione però convocati in scena), colloco una serie ampia e serrata di quesiti, la soluzione argomentativa dei quali (assai ardua comunque e difficilmente ultimativa) costituirà (costituirebbe) uno scioglimento pertinente, culturalmente fecondo della stratificata problematica.

È concettualmente possibile pervenire a una definizione corroborata di bellezza, in grado di resistere con adeguata fermezza alle contestazioni della critica più appuntita?

È congruo considerare la categoria del bello alla stregua di un "trascendentale" inciso ontologicamente nell'antropologia istitutiva dell'umanità?

Oppure la bellezza non è "Idea", così come Platone ha identificato la medesima in quanto "essenza di verità" universale, bensì uno schema percettivo dinamico e transeunte, condizionato dalle differenti e mutevoli configurazioni delle culture, delle specificità geografico-spaziali, delle storie collettive e individuali, ineluttabilmente cangianti, come si sa, lungo il flusso del tempo?

Si dà un sinolo non scardinabile tra bellezza e arte (anch'essa per altro da mettere prioritariamente a fuoco nei suoi connotati fondativi) oppure quest'ultima può legittimamente proporsi anche in forme e rappresentazioni sciolte dal vincolo invero con la bellezza?

È perspicuo intenzionare cognitivamente con la medesima strategia di apprensione le manifestazioni della bellezza offerte dalla natura e le espressioni della stessa emanate dalle opere d'arte, oppure la correttezza epistemologica esige che ci si attenga a stili di indagine e a fenomenologie di giudizio declinati a partire da differenziati e specifici criteri di ricerca e inquadramento?

È imprescindibile, per una puntuale identificazione del tema della bellezza, ipotizzare una sua costitutiva valenza religiosa, sì da dovere senz'altro convenire – come induce a supporre un'antica e replicata connessione – che il *pulchrum* coagisce indissolubilmente con il *verum* e il *bonum*?

3 *Intorno all'idea di bellezza, nel flusso della storia*

Prima di applicarmi in un lavoro di risposte – sempre comunque provvisorie e congetturali – ai quesiti formulati, mi inoltro in un cammino di lungo e impegnativo percorso, mirante all'obiettivo di acquisire, in merito alla concezione del bello, una circostanziata consapevolezza circa i convincimenti professati lungo il corso storico del pensiero.

Per disciplina dell'argomentazione, mi avvalgo in specie della voce “Bello”, come argomentata nel *Dizionario di Filosofia* incluso nella grande *Storia della Filosofia* compendiata da Nicola Abbagnano, aggiornata e ampliata da Giovanni Fornero.

Innanzitutto degna di sottolineatura è la constatazione che soltanto dal XVIII secolo la nozione di bello viene esplicitamente collegata a quella di *oggetto estetico*: prima, infatti, della messa a fuoco teoretica della *nozione di gusto*, l'idea di bellezza veniva prioritariamente collegata a manifestazioni culturali ed esistenziali di assai più ampia spaziatura rispetto ai prodotti dell'arte, come la stessa è stata poi pertinentizzata nei territori della modernità.

Consapevole della inevitabile generalizzazione, rilevo che, in prospettiva storica, il bello è stato prevalentemente concettualizzato entro cinque categorie.

Il bello come manifestazione del bene. È la teoria posta in essere da Platone. La bellezza, sostanza perfetta, gode del privilegio d'essere tra tutte “la più evidente e amabile”, come il filosofo attesta nel Fedro. Essa è tramite per la rievocazione e la contemplazione di tutte le altre Idee, delle quali l'Essere si sostanzia, di cui il mondo sensibile è riverbero. Lo sviluppo della concezione platonica, argomentato in specie da Plotino, perviene alla tesi che è il Bene a fornire la bellezza a tutte le cose e che il bello, nella sua essenza, si identifica nel Bene stesso.

Dottrina del bello come manifestazione del vero. Peculiare dell'età romantica, la teorizza Hegel, ad avviso del quale il bello è l'apparizione sensibile dell'idea. Bellezza e verità sono i due volti della medesima entità, differenziate solamente dalla circostanza che nella verità l'Idea si manifesta in quanto oggettiva e universale, nella bellezza come apparenza sensibile.

Dottrina del bello come simmetria. Ne è propugnatore Aristotele. Il concetto di bellezza è sostanziato di ordine, appunto simmetria, coerenza armonica degli elementi nel tutto che costituiscono. Facilmente si evince che si tratta di identificazione penetrata in profondità nell'immaginario collettivo, tuttora assai persistente e diffusa. Si riconobbero in essa i filosofi della Scolastica (in primis il sommo e magistrale Tommaso d'Aquino), la condivisero ed esaltarono – anche nella configurazione fattuale dei loro capolavori – scrittori e artisti del Rinascimento (è presso che pleonastico menzionare qui la triade suprema composta da Leonardo, Raffaello e Michelangelo). Da non passare sotto silenzio è l'asserzione che la bellezza rifulge nei corpi come armonia di fattezze ben proporzionate, essendo però la medesima anche attiva nella forma delle anime, quale uniformità e adeguata coesione delle opinioni e dei giudizi.

Dottrina del bello come perfezione sensibile. Con la sua formulazione entra in scena l'estetica. La perfezione sensibile viene intesa da un lato quale “rappresentazione sensibile perfetta” (pertinente in proposito è avanzare il nome di Baumgarten), da altro canto come “piacere che accompagna l'attività sensibile” (di questa variabile David Hume può essere reputato il più significativo esponente). Alla configurazione teorica a cui sto qui alludendo fornisce il suo essenziale contributo Immanuel Kant, nella visione del quale il bello è “ciò che piace

universalmente e senza concetti (*Critica del giudizio*), connotato da atteggiamento di *disinteresse* (*pulchritudo vaga*). La concezione kantiana per altro, per certi versi, risulta evoluzione fino alla modernità della speculazione di Platone. Mi riferisco in particolare alla sinergia che Kant attiva tra bello, vero e bene entro una sorta di *trinità ideale*, corrispondente alle tre *forme* peculiari costitutive dell'essere uomo (intelletto, sentimento, volontà).

Il bello come perfezione e compiutezza dell'espressione. Sostanziano questa interpretazione le teorie che connotano l'arte come espressione di stati interiori di natura sentimentale. Vi aderisce Benedetto Croce, nella teoresi del quale la bellezza è *espressione riuscita*, pervenuta all'apice di sé. Anche l'estetica ermeneutica afferisce a questa categorizzazione, tramite l'intendimento della bellezza come modalità peculiare di emersione ad evidenza della Verità, in autonomia di rivelazione e pure alternativa rispetto alla tipologia di conoscenza idiosincratca della scienza.

In siffatta maniera messa a fuoco, la teoria della bellezza quale espressione espansa al diapason di un'interiorità veritativa rappresenta sviluppo lineare della concezione platonica della bellezza in quanto evidenza dell'Idea, in seguito ripresa e revisionata tra altri da Leibniz e Nietzsche, confluita arricchita di molteplici *addenda* nell'ermeneutica di Heidegger.

Meritevole d'una qualche sottolineatura è la circostanza che l'accento posto sul bello come fulcro dell'espressione perfetta ha stimolato gli estetologi ad estendere il canone adoperato per apprezzare le manifestazioni sensibili della bellezza a specificità residenti entro il medesimo campo semantico del bello, quali, ad esempio, il brutto (dotato comunque d'una sua peculiare espressività), il grazioso, il piacevole, l'interessante, l'occasionale.

Fisso qui il termine dell'ormai protratta rassegna, sulle consapevolezze emerse dalla quale avrò occasione d'accendere ancora i riflettori, in specie nella *pars construens*, personalizzata, dell'argomentazione. Nell'immediato, intanto, focalizzo e sostengo l'opinione che le idee sulla bellezza scaturite e argomentate lungo il flusso della storia in una pluralità – come si è rilevato – di accezioni e combinazioni pertengano, con una certa indifferenziazione di apprensioni, sia alle ostensioni di sé della natura sia agli esiti (ai prodotti) dell'arte umana.

Non tuttavia fino al punto di mettere una mano sul fuoco ad asseverazione della tesi. Non fosse altro per il motivo che le esibizioni estetiche della natura si esplicano entro un ventaglio abbastanza costante di realizzazioni mentre le variabili rappresentative che pretendono di coesistere dentro il macro contenitore "arte umana" sono in così caotica e tumultuosa accumulazione da rendere inevitabile un continuo riassetto del canone d'apercezione.

4 *Intorno all'idea di arte, nel flusso della storia*

Secondo polo del sinolo istituito fin dal titolo della corrente argomentazione è il termine "arte". Un nodo problematico si configura nell'istante stesso in cui viene instaurata la relazione: tra bellezza e arte si dà un connubio proprio indissolubile oppure è almeno virtualmente concepibile un tipo di arte scisso dalla bellezza, rispetto ad essa autonomo?

Non mi addentro subito nel lavorio ermeneutico di districamento del nodo, parendomi preliminarmente opportuna, anzi indispensabile, l'immersione in una questione che pure so, a priori, di difficilissimo intendimento, in specie per l'estrema mobilità storica sia dei referenti oggettuali che, per conseguenza anche logica, dei modelli interpretativi: è attualmente possibile una configurazione concettuale di arte tale da rendere sinteticamente ragione di una fenomenologia di apparenze e manifestazioni proliferante, magmatica e caotica in specie entro l'orizzonte in perenne espansione della contemporaneità?

Intanto, animato dal proposito di trarre conforto dal confronto con i convincimenti dei maggiori, butto lo sguardo a ritroso entro la selva delle concettualizzazioni storiche di "arte". Anche in questa incombenza suffragato, nel percorso delle prime tappe almeno, dall'epitome condensata nella specifica voce del *Dizionario di filosofia* redatto da Nicola Abbagnano e proseguiti dall'opera sua.

Da evidenziare con apposita enfasi è, innanzi tutto, la circostanza che, all'esordio della maggiore speculazione filosofica, incarnata nella figura apicale di Platone, il contenuto semantico di arte

fosse cospicuamente diverso da quello poi progressivamente prevalso fino all'attuale frastornamento, occupando esso un territorio comunque assai più vasto, contornato dal significato generale di insieme di regole identificate per governare qualsivoglia attività umana.

Platone non si conforma alla distinzione, poi divenuta canonica, tra arte e scienza. Sicché per lui, estendendosi il dominio dell'arte a ogni attività umana ordinata, hanno consistenza di arte il ragionamento, la filosofia in specie nella sua configurazione dialettica, la poesia, la politica, la guerra, la medicina, la giustizia.

È questa una assimilazione di non scarso peso, da tenere senz'altro in primo piano, a confutazione della sicumera di quanti, al cospetto di proposte "creative" discordanti rispetto al loro personalissimo gusto, sanciscono con ogni perentorietà che esse nulla hanno da spartire con l'arte.

Provvide Aristotele a riconfigurare il dominio dell'arte. Sottraendo ad esso la sfera della scienza. Per lo Stagirita si dà arte allorché l'attività umana mira alla produzione di oggetti o risultati operativi nella configurazione dei quali rilevante è la funzione della ragione. Assai ampio ne è lo spettro di realizzazione: dalla retorica, alla poetica, alla medicina, agli esiti di attività manuali o meccaniche.

Dal primo secolo dell'era cristiana si dà corso a una identificazione/distinzione destinata a permanere in scena per secoli, con varianti di lieve entità: tra arti liberali e arti manuali, con categorizzazione nel novero delle prime di grammatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia, musica, architettura, medicina.

Anche San Tommaso non si discosta significativamente dalle classificazioni ora ora rilevate, con la sua discriminazione tra *arti liberali* (nelle quali a sovrintendere è la ragione) e *arti servili* (insite nei lavori esercitati con il corpo).

Salto d'un balzo fino a Kant per appuntare l'attenzione sopra la tripartizione da lui stabilita, tra arte, natura e scienza e, all'interno della prima, tra arte meccanica e arte estetica, scopo immediato perseguito dalla quale è il sentimento del piacere. Detta arte agisce come piacevole (allorché punta al conseguimento del piacere mediante rappresentazioni di natura semplicemente sensoriale) o come bella (quando il piacere emana da rappresentazioni in sé strategie di conoscenza).

Significata in termini leggermente diversi, la tesi kantiana pertinentizza l'arte bella come rappresentazione inglobante in sé il suo proprio scopo e orientata al piacere disinteressato, mentre l'arte meramente piacevole persegue solamente un godimento centrato su se stesso.

Oltre Kant e fino al tempo corrente della più contingente contemporaneità, il termine "arte" viene inteso e adoperato quale designatore di prodotti umani (e di comportamenti) includenti in sé il significato primario (esclusivo) del loro essere ed esserci, connotati dall'affermazione e dal perseguimento di un quid espanso di natura ontologica o ideale sussunto nella parola "bellezza", territorio di manifestazione del "genio" umano rientrante nel dominio euristico dell'estetica.

L'intero spessore semantico di "arte" compresente nella concezione di Platone e tenuto in auge per secoli, afferente come s'è rilevato ad ogni specificità di procedimento ordinato, conforme a regole in ogni settore dell'agire umano, è stato per così dire scarnificato dall'arte e demandato alla potenzialità designatoria della parola "tecnica". La quale, in rapporto al significato di arte oggi in egemonica misura prevalente, ha quasi nulla da spartire: innumerevoli sono, infatti, nei dì correnti le espressioni catalogate nella categoria dell'arte contrassegnate da un tasso di tecnicità prossimo allo zero.

5 *Intorno all'idea di arte, nei meandri della contemporaneità*

La scorsa or ora data ad alcune idee di arte sostenute e prevalse nel flusso della storia fornisce forse qualche spunto per un intendimento non troppo inficiato da lacune della questione con la quale mi sto qui accapigliando, ovvero sia la perspicuità dell'ente "arte" nelle sue interconnessioni con l'idea di bellezza entro le "sabbie mobili" della contemporaneità.

L'exkursus storico abbozzato non è tuttavia in grado di risolvere in coscienza certa la diffusa problematicità che implacabile incombe e persiste, anche per la circostanza che l'attualità è invasa

da una enorme, proliferante pletora di concezioni dell'arte in collusione e collisione, ciascuna delle quali (o quasi) punteggiata da emergenze rivelative magari anche solo assai parziali epperò meritevoli di indugio riflessivo e cauto consenso.

In proposito mi sembra pertinente la riproposizione adattata di una lucida constatazione di Luciano Anceschi e rilevare nella scia dell'insigne estetologo che oggidi le idee sulla natura dell'arte fanno aggio sulle concretizzazioni dell'arte innervanti in sé autentiche idee.

Frastornato al cospetto di un terreno di ricerca nel quale s'accalca una folla urlante e litigiosa di interpretazioni, desideroso di pervenire vivaddio alla fase contingente (in relazione alla *querelle* estetologica rammentata all'esordio), personalizzata e *construens* dell'argomentazione, potrei tagliare l'inestricabile nodo gordiano concernente l'essenza peculiare dell'"arte bella" nei paradigmi della contemporaneità aderendo senza riserve all'apoftegma con il quale Dino Formaggio apre un suo aureo libretto sulle tipologie dell'arte, pubblicato da ISEDI nel 1973: "l'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte", ad avviso dello studioso "l'unica definizione accettabile e verificabile del concetto di arte", nient'affatto tautologica come a prima vista potrebbe apparire.

All'avviso di Formaggio mi attengo, assumendolo quale sfondo integratore dell'esordiente ulteriore ricognizione, riguardante un mannello di tre teorie estetiche sulle quali negli anni ho lungamente meditato, traendone motivi d'approfondimento culturale e di conferma (in un concorso di specificità speculative non sempre e non necessariamente sintoniche) di tesi sopra le quali da decenni mi soffermo in aderenza.

Il primo teorico novecentesco con il quale ora interloquisco è Roman Jakobson. Sostiene il linguista moscovita (*Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 1972 e altri lavori) che a ciascuno dei sei fattori di ogni atto comunicativo (emittente, destinatario, messaggio, codice, referente, canale) corrisponde una peculiare funzione linguistica (rispettivamente emotiva, conativa, estetica, metalinguistica, referenziale, fática).

L'artisticità di un atto comunicativo, dunque, si sostanzia tramite la focalizzazione della gravidanza ideativa e rappresentativa entro la pertinenza del messaggio, così posto intenzionalmente in dominanza, con simultanea collocazione in secondo piano dei restanti cofattori.

L'identificazione jakobsoniana non è esente da debolezze criticabili ed è stata intensamente messa in questione: essa tuttavia esibisce l'indubbio pregio di una notevole chiarezza discriminatoria e favorisce un atteggiamento per dir così inclusivo (nell'orizzonte di comprensione assai espanso di Dino Formaggio) nel conferimento del crisma di artisticità ai fenomeni comunicativi che ad essa aspirano.

Argomentazioni di rilevante consistenza, resistenti a una critica incessante in merito alla peculiarità del fenomeno "arte" e quindi a distanza di svariati decenni ancora assai persuasive, ha proposto Jan Mukařovsky (due in proposito i suoi testi di riferimento, tradotti in italiano con i tipi di Einaudi, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* e, soprattutto, *Il significato dell'estetica*).

Sostiene innanzi tutto Mukařovsky che tra ambito dei fenomeni estetici e sfera extraestetica non è tracciato un confine netto e indubitabile. I due domini anzi sono caratterizzati da perenne mobilità del discrimine, flessibilità nella configurazione, interscambi assidui. Sono in particolare le tipologie delle culture, i paradigmi prevalenti nella sequenza delle epoche storiche, i connotati sociali dei fruitori dei fenomeni a orientare la residenza degli stessi entro il territorio qualificabile "extraestetico" oppure in quello contrassegnato dalla presenza dell'"esteticità".

Comunque, ciò tenuto in adeguato riguardo, in linea di principio e astraendo dalla magmatica fenomenologia delle concrete manifestazioni, è congetturabile una non aleatoria distinzione tra le due zone.

La tipologia dell'extraestetico, infatti, funziona o si palesa sub signo di meri automatismi di chi affronta o vive le esperienze in essa domiciliate; quella dell'esteticità, invece, comporta nei frequentatori l'insorgenza d'un certo, differenziato, tasso di consapevolezza produttiva o fruitiva, di coscienza intenzionale del comportamento o dell'evento del quale si è attori o ricettori. Anche

avviene, sulla base del parametro esplicitato, che la medesima realtà fattuale transiti duttilmente dall'uno all'altro dominio.

Adduco un esempio. Ogni individuo normalmente respira in qualsiasi circostanza dell'esistenza, pena l'azzeramento della stessa. Quasi sempre l'attività respiratoria viene esplicitata in modalità totalmente automatica: afferra quindi in tal caso alla sfera extraestetica. Può succedere però che il medesimo individuo ascenda sulla vetta di un monte, dalla quale si gode la vista d'un panorama di mirabile apparenza, ove aleggia un'aria fresca e balsamica. Se a quel punto l'uomo si mette a respirare a pieni polmoni, con coscienza intenzionale del gesto che sta attivando e delibando, ecco che lo stesso trascende l'abituale automatismo di effettuazione e transita nella categoria dei fenomeni estetici.

L'ambito estetico in sé, come agevolmente si può intendere in riferimento alle coordinate argomentative di Mukařovsky, non ha natura monolitica e rigida: è anzi dinamico e flessibile entro la sua bipartizione istitutiva.

Si danno dunque, nella fenomenologia complessiva della produzione umana, azioni e oggetti la ragion d'essere dominante dei quali è l'assolvimento d'un qualche scopo pratico nella cui realizzazione non viene trascurata – sia pure in subordine – una valenza definibile “estetica”: in forma di abbellimenti, decori, ornamenti e altro. Orbene, tutti i comportamenti e i prodotti segnati da siffatta specificità si collocano nella categoria dei fenomeni precipuamente “estetici”.

Accanto ad essi, incessantemente, vengono generati e vivono ulteriori gesti e prodotti delle menti e delle mani, la “ratio” costitutiva dei quali è l'intenzionale predominio, nella forma e nel funzionamento, della peculiarità estetica. Allorché tale egemonia – non necessariamente esclusiva per altro – sostanzia (nell'intenzione dei fattori) azioni e oggetti, ai medesimi attiene la qualifica di “opere artistiche”.

Ho sopra accennato alla mobilità riscontrabile anche tra i due territori dell'orizzonte estetico complessivo, con frequenti migrazioni in specie dal settore della mera esteticità a quello dell'artisticità, non essendo per altro tale tragitto “di sola andata”.

Anche in argomento adduco un esempio, riferito a uno dei più prestigiosi capolavori della cultura umana, il supremo affresco *Il Giudizio Universale* di Michelangelo. Nel proposito del papale committente l'opera doveva sì essere magnifica e mirabolante per icasticità delle figure, fulgore cromatico, maestosità della composizione: ma al servizio della sua primaria funzione religiosa, consistente nella rappresentazione al diapason intensa degli effetti ultraterreni del bene agire e delle malvagità perpetrate in vita.

È poi avvenuto, come con facilità inferibile, che la gravidanza religiosa dell'opera progressivamente è stata delocalizzata dalla genetica posizione focale ai margini della percezione esplicita nei suoi riguardi e che il plesso delle sue connotazioni di natura estetica sia balzato in primo piano, facendo dell'opera un quid apicale dell'artisticità.

Il terzo estetologo della miniserie convocata a consulto, in quanto composta da studiosi che hanno scandagliato la realtà “arte” pervenendo a interpretazioni di ampio spessore euristico e di stimolante originalità identificativa, è Luciano Nanni, attivo anche come “configuratore” di opere stupefacenti per densità speculativa e novità “assoluta” di realizzazione, generate a firma di Nanni Menetti.

Di questo epistemologo dell'arte, la cui speculazione teoretica distesa lungo decenni di appassionata riflessione si è significata in sistema di idee assai strutturato, polivalente, in fieri, quindi percorso mai concluso di ricerca (così come del resto succede a presso che tutti gli investigatori autentici e non pregiudiziali), ritaglio solamente due plessi di problemi, affrontati dallo studioso mediante proposta di forti congetture, attingendo per il primo, prevalentemente, a *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1980 e a *Contra dogmaticos*, Bologna, Cappelli, 1987, per la seconda esplicitazione del fare arte al saggio *L'artista non ha mani*, pubblicato nella prestigiosa rivista *FMR Bianca*, 7/2009, di Franco Maria Ricci.

Argomenta dunque Luciano Nanni: «L'opera d'arte è un “oggetto storico” che funziona, oggi, alla conoscenza come se fosse un “oggetto materiale”».

Appunto una concisa postilla al pregnante apoftegma di Nanni, un poco criptico però, per coloro che con il retroterra culturale in cui s'innerva la tesi non hanno una collaudata familiarità di frequentazione.

La locuzione “oggetto storico” designa ogni prodotto umano in senso lato, ideato e realizzato da uno specifico individuo, secondo determinate regole, nel contesto di una cultura connotata da sue peculiari caratteristiche, in un punto della cronologia umana riconoscibile per il complesso dei contrassegni identitari che gli sono propri.

“Oggetto materiale” è qualsiasi “cosa” esistente per così dire in natura, con la quale gli esseri umani si trovano per caso o intenzionalmente a contatto, per finalità d'uso, di conoscenza o d'altro.

Orbene, l'opera d'arte è indubbiamente un “oggetto storico”: essa però viene accostata e indagata alla stregua di un “oggetto materiale”. La differenza, fondamentale per circoscrivere la perspicuità dell'opera d'arte, è che in quanto “oggetto storico” dovrebbe venire identificata sulla base di una sola identità o almeno di un ventaglio esauribile di esplicazioni (una circolare ministeriale, per esempio, supporta una interpretazione e una sola) mentre, funzionando appunto alla conoscenza secondo la modalità di un “oggetto materiale”, essa non è mai “consumata”, fino alla definitiva manifestazione di sé stessa, da alcun approccio rivelativo, si situa tutta sotto il segno dell’“inesauribilità”.

Nanni, prudentemente, specifica che quanto da lui esplicitato vale per la contemporaneità. In effetti, lungo la storia della cultura estetologica, sono riscontrabili teorizzazioni asserenti che lo spazio euristico inerente le opere d'arte e i significati ad esse attribuibili è delimitato e chiuso: però, doverosamente rispettato il dettato della storia, non pare fuori luogo la convinzione che il connotato dell'inesauribilità sia una sorta di “carisma” infuso nella *forma sostanziale* delle opere d'arte in ogni tempo prodotte.

In merito al connotato di artisticità attribuibile a prodotti culturali, Nanni propone argomentazioni di grande pregnanza, anche nella sua consapevolezza veleggiante – in rapporto ai convincimenti radicati nell'immaginario collettivo – nel pelago della paradossalità, nel saggio sopra menzionato *L'artista non ha mani* (titolo rettificato da intervento redazionale, a evidente attenuazione della sua radicalità: nell'elaborazione originale dell'autore esso suonava con apodittica perentorietà come *L'artista non ha mai avuto mani*).

M'applico a desumere dal saggio le tesi portanti, atte a mio avviso a irrobustire il *fil rouge* della corrente riflessione. La circostanza che non abbiano mani Duchamp e quanti nella sua scia si sono significati ed espressi, adottando la poetica del *ready-made*, ragiona Luciano Nanni/Nanni Menetti, è pacificamente accettata da quasi tutti coloro che per siffatte problematiche provano interesse.

L'estetologo/artista qui discusso, però, dalle spalle di Duchamp spicca un balzo micidiale, pervenendo ad asserire che qualsivoglia artista di ogni tempo non ha mai avuto mani. Egli fonda teoreticamente la sua forte opzione mediante una complessa investigazione entro la specificità del linguaggio che, a esplicita problematizzazione di quanto dichiarato nella Bibbia, non nomina cose e corpi ma funzioni, relazioni.

Nel campo dell'arte avviene perciò, in riferimento, per esempio, allo *scolabottiglie* trattato da Duchamp, che detto oggetto acquisisce il carisma dell'artisticità mediante *dislocazione* (dalla cantina al museo): operazione che si esplica come funzione, relazione e che, in termini linguistici, è processo di risemantizzazione, da oggetto costruito per asciugare le bottiglie a opera d'arte, mediante transito attraverso uno stato semanticamente indeterminato di “cosa”.

Nanni avanza nella sua serrata speculazione sostenendo che il comportamento dei *ready-made* è identico a quello di tutte le opere d'arte, nelle quali dunque l'unzione di artisticità non afferisce agli “oggetti in sé”, alla loro essenza, bensì ha sempre peculiarità di funzione, relazione. Sua logica inferenza a questo punto è che quando un pittore produce (dipinge) l'opera non è corretto definirlo *artista*, più appropriata risultando la qualifica di *artigiano*.

L'artista, infatti, entra in scena solo a posteriori, allorché riconosce (nomina) come arte il manufatto (meglio: la “cosa”). Ciò può accadere tramite un ventaglio di *atti battesimali*: la firma, la “collocazione dell'opera in un luogo d'arte”, altri gesti.

Nanni adduce prove pertinenti della sua costruzione ermeneutica, tra le quali assai persuasiva è la constatazione che l'opera come corpo può attraversare confini e abitare culture diverse, non obbligatoriamente però trascinandosi dietro nei passaggi l'eventuale sua identità artistica di partenza, essendo le poetiche e le culture a mantenere, sottrarre o a mutare il volto dell'artisticità.

Egli per altro s'appalesa assai consapevole (il contrario sarebbe stato indice di discrasia teoretica) del fatto che la nascita concettuale di una *cosa* come opera d'arte non ne garantisce di per sé la residenza stabilizzata entro il dominio dell'artisticità: affinché ciò si dia occorre che l'opera viva relazionalmente in quanto arte, evitando le secche del *déjà vu*, dell'epigonismo.

Anche intenzionati all'accanimento interpretativo avverso la teoresi di Nanni, risulterebbe ardua l'individuazione di un appiglio atto all'aggressione critica della stessa. Però, un rilievo si può muovere riguardo alla ineccepibile discriminazione concettuale tra fattura materiale dell'opera per mano d'un soggetto *artigiano* e sua esaltazione, "a cose fatte", nell'enciclopedia dell'arte.

Va bene, d'accordo, può osservare qualcuno. Tuttavia, al cospetto, per esemplificare, di un manufatto pittorico immane quale la *Crocefissione* di Tintoretto (*artigiano* anche nel significato usuale del termine, considerata la sua pre-posizione a una vera e propria industria produttrice di dipinti), opera da secoli corredata da tutti i crismi d'artisticità, nannianamente anche se non soprattutto per la sua collocazione veneziana nella prestigiosa sede della *Scuola Grande di San Rocco*, si può essere animati dal più vivido desiderio di conoscere in profondità le caratteristiche della prodigiosa tecnica pittorica del possente *artigiano*, le ascendenze storiche della sua maniera di raffigurare la scena che fissa sulla tela, l'intreccio dei rimandi e delle reciproche influenze che intrattiene con i maestri coevi, la lezione che egli consegna alla schiera dei seguaci e degli imitatori, la risoluzione stilistica che egli attua a proposito delle specificità timbrica e tonale nella combinazione dei colori e dei segni grafici, la concezione teologica che infonde nel suo gran lavoro, in un'epoca contrassegnata da forti travagli e contrasti dottrinali entro la *koiné* ormai lacerata della *res publica christiana*.

Intenzioni investigative tutte queste (e altre) inerenti comunque al dominio della critica e della storia dell'"arte".

La menzione sopra fatta – nell'ambito della discussione sulla teoresi estetologica di Nanni – della opinione (di cui egli constata fattualmente e storicamente la pertinenza) asserente che qualsivoglia "cosa" assunta con proposito espositivo in una galleria, un museo, una mostra, un luogo insomma dedito alla celebrazione dell'arte, è ipso facto nominata, battezzata con l'acqua benedetta dell'artisticità, mi sollecita a questo punto a un certo indugio tendente a riscontrarne la problematica perspicuità.

A ciò indotto anche dall'intento di relazionarmi dialetticamente con la pleora di osservatori dei fenomeni artistici (in progressiva espansione quantitativa) i quali dissentono da siffatta investitura. Opportuno è però essere, da parte mia, concettualmente più rigoroso.

I suddetti censori della teoria qui in esame, infatti, non negano che l'accesso d'un qualsivoglia materiale o manufatto alla dignità del museo conferisca ad esso la specificità di "arte". Discernono però – dentro la categoria malvolentieri convenuta in termini meramente estetologici e transitando così al piano dell'apprezzamento, del gusto – all'interno dell'orizzonte dilatato "arte", dalla merce rarissima di pregevole caratura una galassia di materiali inani, adulterati, insulsi, in mistura di ingenuità e arroganza solo provocatori, destinati a durare sulla scena a malapena finché l'evento in cui sono esibiti si protrae e oltre lo stesso vocati all'estinzione nell'inesistenza, tali dunque complessivamente da attoscare tutta l'arte contemporanea fino all'attuale suo stato di coma.

Del resto Nanni, come in precedenza annotato, in coerenza con il funzionamento dei fenomeni artistici da lui notomizzati in campo fattuale, ha piena consapevolezza della problematicità di permanenza dell'attributo di artisticità, suscettibile di obsolescenza se non adeguatamente nutrito, in specie a proposito di "cose" intrinsecamente inficiate da *déjà-vu* o con esplicita apparenza di epigonismo.

In relazione a quanto appena rilevato, è forse non impropria la convinzione che l'assunzione di un *oggetto* o di un manufatto nel campo dell'arte non sia provocata tanto dalla collocazione elettiva

di detta opera in un luogo deputato alla presentazione e alla conservazione dell'arte, quanto dalla preventiva attribuzione di *sensu artistico* stabilita da qualcuno che, in argomento, vanta autorevolezza e potere.

Non si può escludere, anzi, che tali individui nei loro interventi siano anche condizionati da motivazioni di scelta non cristalline e inoppugnabili, sia sul versante etico che epistemologico, così dando attuazione a forme di vera e propria mistificazione, che Nanni è forse troppo perentorio e fiducioso nell'asserire estranee all'arte del Novecento.

6 Prefigurazione della “*pars contruens*” prossima ventura

Comincio ora a tirare le reti, mediante formulazione di alcune valutazioni personalizzate, dopo una semina ormai protratta di ricognizioni informative.

Dico intanto che la distensione dello sguardo investigativo sopra l'intero corso storico della cultura evidenzia fuor di dubbio una sinergia strutturale endemica tra *qualcosa* designabile e designato come *arte* e una *qualità* dei prodotti in tale “classe” inclusi, categorizzata come *bellezza*. Sulla base di tale costanza di interazione non è forse epistemologicamente troppo azzardata la congettura che si dia tra bellezza e arte una sorta di coniugazione ontologica.

Però s'è già rilevato che sia le interpretazioni del fenomeno arte, sia le concezioni della bellezza sono caratterizzate da una incessante mobilità definitoria e applicativa. Per cui, per non essere nel giudizio fuorvianti o non finire fuorviati dalla attuale fenomenologia concreta, magmatica, delle manifestazioni artistiche, necessitano, oggi come non mai così in precedenza, cautela e duttilità nell'apprezzamento delle entità variegata e proliferanti senza sosta che s'accalcano nel recinto (caravanserraglio) semantizzato sotto il segno dell'arte.

Sostanzialmente indubbio però è che, se si inoltra lo scandaglio conoscitivo fino a due millenni e mezzo addietro, si rileva, in tale arco enormemente protratto di tipologie iconiche, una evidente stabilità rappresentativa, nelle pratiche dell'arte, a concretizzazione di una costanza d'apprezzamento in merito all'idea (all'ideale) di bellezza.

Tale persistenza concettuale e realizzativa si fonda principalmente sulla concezione dell'arte come *imitazione della natura*, quindi sulla centralità della *mimesi* quale principio motore di ogni produzione artistica (pittorica e inerente la scultura), con accentuazione tale del connotato fondativo (entro un ventaglio per altro notevolmente ampio di curvature identitarie e anche di idiosincrasie) da rendere teoricamente perspicua la tesi che esso afferisca alla struttura costitutiva dell'antropologia umana. Esplicitamente in accezione ontologica.

L'asserita peculiarità caratterizzante annovera, lungo il flusso della storia, una sequenza di apici attuativi epocali, tra i quali speciale eminenza va riconosciuta a attribuita al classicismo attico professato e tradotto in opere nell'Atene di Pericle, al Rinascimento italiano, a un gradino un poco meno elevato al Neoclassicismo d'inizio Ottocento.

Inferendo inevitabilmente alla grossa dalle tipicità che assimilano i menzionati e altri fulcri culturali della storia, risaltano in primo piano in essi forme sostanziali comuni quali l'armonia, la simmetria, la perfetta corrispondenza tra le parti e il tutto, la melodia cromatica, la fusione dei colori nell'architettura segnica, l'intreccio di rimandi concettuali tra l'immagine o la figura date alla lettura visiva e il sostrato intellettuale in cui esse si innestano.

E dunque, avvalendosi di strategie interpretative basate sui criteri costitutivi or ora elencati, è pertinente un approccio di configurazione assai affine anche a opere cronologicamente poste a enormi distanze, quali, per esemplificare a caso ma non troppo, *Afrodite Anadiomene* di Apelle, *La nascita di Venere* di Botticelli, *La morte della Vergine* di Caravaggio, *Le déjeuner sur l'herbe* di Monet.

Ovviamente, tra le opere menzionate (sarebbe ingenua e oltremodo riduttiva la sottovalutazione di ciò) si danno differenze cospicue, concernenti la tecnica, lo stile, i riferimenti culturali, le poetiche e altro: ma in ogni caso al loro cospetto anche un fruitore non particolarmente attrezzato ed

avveduto si ritrova, le riconosce come eminenti espressioni dell'arte pittorica e le apprezza in quanto testimonianze concrete della bellezza.

7 *Da Tolomeo a Copernico: oltre la mimesi e l'eccellenza di fattura*

La constatazione funziona fino all'esordio del Novecento: allorché si è verificata una rottura traumatica del filo rosso che aveva per millenni tenuto cuciti in tessuto senza eccessivi travagli identificabile l'intera galassia delle produzioni artistiche di tipo iconico.

Due sono state le innovazioni rivoluzionarie intervenute a terremotare il panorama. Alla prima hanno dato sostanza in specie le proposte teoriche e di poetica, nonché ovviamente le realizzazioni, costituenti il Futurismo, il Cubismo, il Dadaismo, il Surrealismo, ovvero sia le punte di diamante della grande Avanguardia storica.

Dei movimenti citati, qui interessa la caratteristica di fondo che li assimila, cioè a dire l'attentato intenzionale e reiterato al principio fondativo innervato in tutta l'arte in precedenza "creata", la mimesi appunto (lo si è già specificato) quale proposito assiduo ed anche, in certe tipologie rappresentative, ossessivo e maniacale di imitare, con la massima intensità riproduttiva la natura, nel ventaglio complessivo delle sue peculiarità oggetto delle rappresentazioni artistiche. La *voluptas* di dissoluzione del criterio perviene, come con facilità inferibile, all'acme attuativa nella stagione (tuttora stancamente trascinandosi) dell'Astrattismo e dell'Informale.

La radicale messa in discussione del canone mimetico di per sé non espunge la bellezza, istanza valoriale che è doveroso e lecito riconoscere a svariate opere afferenti alle poetiche dei movimenti menzionati: ne metamorfizza però notevolmente i tratti identificativi, costringe ad ampliarne gli orizzonti di esplicazione e presenza.

La seconda innovazione, ancora più dirompente rispetto alla tradizione, è stata innescata dal gesto di pensiero di Marcel Duchamp, il quale, come è noto, assume oggetti appartenenti ad articolazioni dell'agire umano completamente estranee alla dimensione estetica (scolabottiglie, orinatoio, sgabello e ruota di bicicletta,) e, così come sono o con marginali interventi manipolativi, li introietta nel campo dell'arte, per lo più tramite mera traslazione dai luoghi ove detti oggetti esplicavano la loro funzione pratica, in esposizioni, gallerie, musei.

Il *ready-made*, con pulsione eversiva ben più corrosiva di quella esercitata dai movimenti d'avanguardia sopra ricordati, non solamente manda del tutto a gambe all'aria il criterio della mimesi, ma toglie brutalmente di mezzo la seconda specificità regale dell'arte tradizionale, vale a dire la perizia tecnica di cui essa è (era) il mirabile frutto.

Nel *ready-made*, dunque, affonda le radici tutta l'arte "sovversiva" novecentesca e contemporanea, scatenata verso il perseguimento d'attuazioni di sé sempre più dirompenti e stupefacenti, lontane anni luce da quel che erano, un tempo, pittura e scultura.

A un secolo quasi esatto dall'inizio del duplice processo di sfaldamento e dissoluzione della plurimillennaria tradizione iconica incentrata sulla fattura eccellente di pitture e sculture, è pertinente sostenere che si è ormai pervenuti ai confini estremi della sperimentazione antitradizionale, a una tappa dell'itinerario di distanziamento talmente "remota" e indecifrabile che, da un lato, non si discerne più nemmeno una sia pure evanescente vestigia del *modus operandi* da cui si era voluto polemicamente e radicalmente divergere, da altro, neppure si è in grado di percepire le specificità epistemologiche ed estetiche dell'orizzonte ora immanente, tanto lo stesso è poliforme, magmatico, accidentato, proteiforme, sfuggente.

8 *L'eversione dell'eversione: il re è nudo*

Sicché, come abitualmente avviene nel panorama delle ricerche, delle proposte e delle attuazioni culturali, in ogni settore dell'agire intellettuale dunque, oggi più che mai è diffuso e progressivo un moto risoluto di ripulsa, un atteggiamento vale a dire di reazione assai aspra avverso l'intero universo dell'arte contemporanea, innestato in una consapevolezza via via più salda ed espansiva

che “il re è nudo” e ormai lo si può proclamare a gola spiegata, senza soggiacere più al timore finora paralizzante d’essere irrisi dai sacerdoti delle magnifiche sorti e progressive dell’arte, di venire tacciati d’ignoranza grossolana, di cecità estetica, di misero passatismo irrimediabile.

Dalla schiera sempre più folta dei critici delle ragioni fondanti e della pertinenza rappresentativa, per dir così, dei destini umani dell’arte contemporanea, traggio a riprova esemplificativa tesi formulate da due studiosi di rilevante spessore non soltanto della problematica che qui interessa (si da meritare l’appellativo impegnativo di filosofi), Giovanni Reale e Roger Scruton.

Reale si è occupato dell’arte d’oggi in un saggio incluso nel volume *Il gran teatro del Sacro Monte di Varallo*, messo a punto in collaborazione con Elisabetta Sgarbi e pubblicato con i tipi di Bompiani.

Egli manifesta appunto la convinzione che l’arte contemporanea è corrosa da una crisi esiziale, il senso della quale è evidenziato da tre concetti-chiave. In primis essa si palesa sempre più incomprensibile, refrattaria dunque a ogni sforzo intellettuale di coglierne le specificità che la sostanziano. Inoltre, l’arte contemporanea è pervenuta a uno stadio estremo di autodistruzione per la sua smania di perseguire ad ogni costo l’originalità, spingendosi al di là di ogni limite. Infine, alla sorte d’estinzione del senso di sé che la connota, micidiale è il concorso fornito dallo smarrimento dei suoi valori già fondativi, in prima fila quello religioso e sacrale.

Reale, nella scia di pensatori quali Paul Virilio e Jean Baudrillard, si colloca in posizione avversa rispetto alla convinzione, da miriadi di fan proclamata a gran voce, che cifra costitutiva della civiltà contemporanea sia la predisposizione al progresso in essa insita e, conseguentemente, imputa al disagio globale della civiltà odierna lo stato di salute comatoso dell’arte.

A incentivare la grave patologia, secondo Reale, massicciamente hanno contribuito gli artisti del ventesimo secolo, per designare con appropriatezza i quali sarebbero perspicue locuzioni come posatori di bombe plastiche, fautori di turbe visive, anarchici del colore e delle forme, abitatori del museo degli orrori, da una stampa spazzatura invece esaltato quale luogo di residenza dello spirito della storia.

Ancora, Reale chiama in causa lo studioso iberico Nicolás Gómez Dávila, appropriandosi di sue tesi quali “a differenza dell’arte di altre epoche, l’arte attuale è inintelligibile senza l’estetica dottrinarica che la puntella”, “Idee confuse e acque torbide sembrano profonde”, “Le arti stanno morendo di autofagia”, la pittura moderna non è un capriccio ma una tragedia.

Ulteriormente riferendosi a convinzioni sostenute da Baudrillard, Giovanni Reale esplicita la tesi che ormai l’arte sia morta, a concretizzazione del preannuncio di Hegel della scomparsa della dimensione estetica, della quale scomparsa l’arte moderna, con le sue manie di destrutturazione e di decostruzione, costituisce una sorta di storia attuativa.

Che cosa incombe, argomenta a seguire il filosofo, al di là dell’estetica, oltre il suo concreto annientamento? L’oblio integrale dei valori, inerente il senso delle cose e il significato dell’uomo. Reale in proposito cita María Zambrano, convinta del fatto che ci sovrasti “l’eclisse dell’umano”, che “Siamo nella ‘notte oscura dell’umano’”, che la diffusa inclinazione distruttiva non abbia propriamente generato la morte di Dio, bensì provocato la fine del suo uccisore.

Così stando le cose, è ipotizzabile una via d’uscita dal catastrofico *impasse*? Un po’ genericamente, Reale addita quale rimedio il recupero di valori perduti, non afferenti in esclusiva alla dimensione estetica, in grado di contrastare il nichilismo e il relativismo nella nostra sciagurata epoca imperanti. Al riguardo si avvale di una icastica raffigurazione metaforica proposta da Eugène Ionesco, secondo il quale gli uomini girano a vuoto entro la gabbia che è il pianeta, perché hanno dimenticato che si può guardare il cielo.

Mi soffermo ora sulle tesi estremamente critiche (nel senso di evidenziatrici delle negatività) formulate sulle peculiarità dell’arte contemporanea da Roger Scruton. Anche questo pensatore insiste sul sinolo di arte e bellezza. L’arte, a suo avviso, costituisce il tributo umano alla forza creatrice che regola l’universo e per tale sua compartecipazione le va riconosciuta una collocazione essenziale entro la dimensione religiosa dell’essere.

L'arte del Novecento ha programmaticamente tradito la sua missione (per altro non sull'intero fronte delle sue espressioni) allorché, invece di inseguire la bellezza e di coinvolgere simpateticamente i fruitori, gli artisti si sono voluttuosamente dedicati alla coltivazione della bruttezza e alla dissacrazione della vita.

Però, la ragion d'essere dell'arte, argomenta Scruton, è la creazione della bellezza, entro la quale risiede la sacralità della vita (il filosofo avvia il saggio che sto qui sunteggiando asserendo che la definizione della bellezza è impresa necessaria ma impossibile. Pertanto, le sue serrate considerazioni sulla bellezza evidenziano una non irrilevante debolezza ermeneutica, poiché in esse viene proclamata la centralità, l'indispensabilità di qualcosa che però non si è epistemologicamente in grado di contornare con rigore).

Ciò specificato, per correttezza filologica e argomentativa, esplicito ulteriormente la passione teoretica di Scruton in merito all'ipotesi ontologica e antropologica della bellezza e la sua profonda convinzione che il disagio della civiltà in cui attualmente l'umanità sprofonda derivi dall'annichilimento della gravidanza, nei cuori e nelle menti, della bellezza: "il culto della bruttezza e della distorsione morale sono [è] la stessa cosa. E tuttavia il senso della bellezza è un universale umano e come tale non è affatto scomparso. Esso nasce dal bisogno profondo di sentirci a casa nel mondo".

Così come Reale, anche Scruton propone un suo itinerario di palingenesi, a salvezza dal demone della dissacrazione che furiosamente impazza: una rinnovata alleanza tra arte, bellezza e creatività. Per altro, la strategia operativa funzionale alla rivivificazione della sinergia perduta Scruton non l'addita (almeno nei testi suoi dei quali posseggo una qualche conoscenza). (Per scrupolo filologico preciso qui che le opinioni di Scruton, di cui mi sono avvalso nello schizzo delle sue posizioni sopra abbozzato, sono contenute, in prevalenza, nel saggio *La bellezza e il sacro*, reperibile in AA.VV., *Dio oggi. Con Lui o senza di Lui cambia tutto*, Siena, Cantagalli, 2010, e nell'intervista di Giuseppe Ghini, *Roger Scruton, La fine dell'Occidente? Rinviata*, pubblicata in *il Giornale* il 25 giugno 2010).

9 Nuova 'Querelle des Anciens e des Modernes': un po' di miseria in tutti

Dopo essermi diffusamente applicato a dire della bellezza e dell'arte in relazione ai convincimenti professati da una moltitudine di indagatori, privilegiato l'approccio diacronico senza per altro trascuratezza di scandagli sincronici entro l'orizzonte della contemporaneità, è tempo di tornare, corredato da un bagaglio non irrilevante di consistenti consapevolezze sulla tematica, alla contingenza da cui ho preso le mosse.

Essa annovera al suo esordio un intervento per certi versi "dirompente" di Sandro Bondi, ministro dei Beni Culturali. Bondi, in una intervista rilasciata al settimanale *Grazia*, pubblicata il 18 agosto 2008, rileva che a suo avviso questa corrente è un'epoca priva di spiritualità, quindi di bellezza. Egli fatica a trovare segni di bellezza nell'arte contemporanea, connotata secondo la sua opinione da una endemica e copiosa incomprensibilità. Tanto che, allorché visita una mostra d'arte contemporanea, per ragioni di convenienza istituzionale, fa finta di capire.

Evidentemente il Ministro, con la sua "ingenua" dichiarazione, ha toccato un nervo scoperto e molto sensibile: ne è nata una *querelle* di ampio raggio, animata da una folla di critici e operatori estetici, intervenuti a tambur battente a dire in proposito la loro, per lo più in contrasto con le impressioni di Bondi, alcuni in sintonia sostanziale con gli apprezzamenti espressi d'impulso dal Ministro.

Leggendo un'ampia silloge dei commenti formulati a problematizzazione delle tesi di Bondi, mi ha relativamente sorpreso la povertà culturale dei giudizi da molti fuoriusciti, indeboliti da contraddizioni e dall'immanenza egemone di sentenze ideologiche, al cospetto delle quali come si sa è presso che inibita la critica argomentativa, consentendo esse al massimo una contrapposizione piccosa e ironica muro contro muro.

Mi soffermo su parecchie delle postille menzionate, con l'intenzione di servirmene per una determinazione sempre più circostanziata della problematica investigata nel saggio, riportandone le specificità informative e concettuali e non di rado punteggiandole con chiose rivelatrici a parer mio di incongruenze e disabilità argomentative.

Francesco Bonami, dissentendo da Bondi, asserisce che l'arte contemporanea si avvale di linguaggi atti a rappresentare la complessità della realtà attuale. Essa pertanto non è riferibile a un "concetto antiquato di bellezza". Si può convenire con la premessa: non invece con l'assunto che l'arte contemporanea è antitetica rispetto a un concetto antiquato di bellezza.

Perché un'affermazione del genere risulta affetta da pregiudizio ideologico, secondo il quale un'idea di bellezza non in sintonia con un certo tipo di sensibilità è senz'altro relegabile tra le anticaglie del passato. Ma, in linea puramente razziocinativa, non si può forse sostenere che un manufatto allotrio rispetto a un paradigma estetico comunque ancora largamente diffuso e addirittura prevalente è estraneo all'orizzonte dell'artisticità?

Il critico Philippe Daverio contribuisce all'articolazione delle *quaestio* riferendosi al rilievo bondiano dell'incomprensibilità dell'arte contemporanea: secondo il suo avviso, non poco inficiato da genericità valutativa, quando l'arte contemporanea è viva (egli cita a riprova Beuys e Kounellis) essa è anche comprensibile. In molte circostanze però (evidentemente generatrici di incomprendibilità), non d'arte autentica si tratta, bensì di mistificazioni. Così sia. Però, quando, come e perché un'espressione d'arte è reputabile "viva", mentre un altro prodotto è fin dal parto suo disgraziato da considerare clinicamente "morto"?

L'insistenza di Bondi e ora di Daverio sul connotato della comprensibilità mi stimola a tentare in argomento una interpretazione sistemica. Un'opera d'arte iconica, sia essa ormai catalogata nella storia o di recente confezione, viene di necessità "intenzionata" mediante un atto di fruizione visiva, il quale riesce nel suo proposito di conoscenza se è capace di mettersi in sintonia con la grammatica e la sintassi peculiari della pulsione linguistica alla quale l'artista si prefigge di dare sostanza.

L'intendimento attivato tramite l'occhio suscita nella mente del "lettore" una tipologia complessa di reazioni, connessioni, reminiscenze, consensi, dissensi, catalogazioni, distinzioni, empatie, repulsioni, l'enciclopedia dei quali a priori è presso che impossibile preventivare. Configuro a questo punto un quesito: la comprensibilità (l'incomprensibilità) di un'opera d'arte si manifesta in questa fase dell'approccio, mentre il contatto avviene mediante l'attivazione primaria, egemonica, del codice visivo? Propenderei a fornire una immediata risposta negativa.

Al cospetto infatti di un quadro, di una scultura, di un monumento architettonico si interagisce esteticamente (ossia mettendo in campo la propria sensibilità) ed intellettualmente, traendo dalla sinergia diletto e consenso, oppure sentimenti di opposizione e rifiuto o anche, in certe contingenze, di indifferenza, distacco, irrisione.

Ma, in ogni caso, la scena percettiva non è nella fase immediata della fruizione abitata prioritariamente dalla problematica della comprensibilità dell'opera in visione. Così come accade allorché si contempla un paesaggio, il cielo stellato, un corpo o un volto umani.

Quando la questione della comprensibilità balza in primo piano? Ritengo nel momento in cui ci si sottrae alla primazia dell'occhio e alla pratica del codice che gli è peculiare per transitare al livello del metacodice verbale, assunto il quale inevitabilmente si dà luogo a storicizzazioni, comparazioni, sovrapposizioni di schemi d'intendimento, ricorso ai propri pre-giudizi, espressione di valutazioni radicate nell'esperienza culturale di ciascuno.

Ovviamente l'accesso al metacodice verbale è imprescindibile e certamente produttivo di implementazioni essenziali della sintonia con le opere fruite. Opportuno però è non prevaricare con il metacodice verbale rispetto all'attitudine rivelativa insita in una piena esplicazione del codice visivo. Quando le due strategie si scontrano e colluttano è quasi inevitabile che il fruitore, assoggettato a un siffatto frastornamento, soggiaccia a immediata confusione, non veda e non capisca, "scriva" sulla proposta artistica la sua sentenza senza essersi neanche minimalmente applicato a esplorarla secondo i principi fondativi e costitutivi della stessa.

Dopo la digressione della cui funzionalità euristica sono alquanto convinto, torno alla recensione con chiose delle reazioni suscitate dall'ammissione "ingenua" del ministro Bondi. Su di essa si è espresso Michelangelo Pistoletto, operatore artistico d'avanguardia le cui confezioni materiche sembrano a me spesso farcite di originalità e intensità rappresentative.

Asserisce dunque Pistoletto che la dimensione spirituale insita in ogni essere umano è influenzata dalle emergenze tipiche della modernità (forse avrebbe argomentato con maggiore pertinenza adoperando il termine *contemporaneità*). La soggettività dell'artista, pertanto, assorbe la spiritualità e l'esprime secondo la sua individualità.

Si può convenire con l'osservazione or ora riferita, malgrado la sua configurazione un poco criptica: essa risulta però alquanto eccentrica e sfuggente rispetto alle sconsolate attestazioni e confessioni di paralisi ermeneutica profuse da Sandro Bondi.

Perentorio nella sua presa di distanza dal Ministro si palesa nelle sue battute Andrea Bellini: Bondi sbaglia quando cerca nell'arte contemporanea la bellezza. A quale bellezza allude? Essa, infatti, è concetto che si è evoluto nel tempo.

Mi approprio del suo stilema valutativo e sparo: Bellini erra nel ritenere che il Ministro sbaglia a ricercare la bellezza nell'arte contemporanea. Il focus della problematica, infatti, non risiede nella persistenza del sinolo primario tra arte e bellezza anche nei territori della contemporaneità, bensì nella constatazione documentata che sia l'idea di arte sia quella di bellezza sono caratterizzate da una incessante mobilità, la quale spesso rende ardua l'identificazione dell'una e dell'altra e della loro corrispondenza.

Assai recisa è l'opinione formulata da Marco Vallora, *Sincero ammettere che un'opera non comunica nulla*, La Stampa, 12 agosto 2008, lucida indubbiamente ma sfociante in dogmatismo dichiarativo, come espliciterò appena oltre.

Condivido la sua annotazione che deridere il ministro per l'ammissione di non capire significa emulare la servetta dileggiante Talete, caduto nel pozzo in quanto intento a guardare le stelle. Ugualmente pertinente a me pare l'interrogativo che Vallora si pone, circa la legittimità di "capire" l'arte come se fosse un teorema.

Quando però egli transita dal rilievo della fenomenologia della questione alla proposta dei convincimenti che professa, ecco, direi che scivola malamente sopra bucce di dogmatismo. Come nell'affermazione che è un errore esigere che solo il Bello sia Arte, essendo questo un dogma distrutto dall'Avanguardia (suppongo che si riferisca a quella primonovecentesca). Io però ritengo più persuasivo asserire che l'Avanguardia, rivoluzionando la concezione tradizionale di arte, ha risemantizzato non distrutto l'idea di Bellezza.

Anche nella tesi di Vallora secondo cui risiede un inizio di verità nel riconoscere che un'opera non ha nessun senso, che non comunica nulla, alligna un vizio ermeneutico molto consistente. Il critico, infatti, pare completamente estraneo alla ormai onnipervasiva lezione della fenomenologia, secondo la quale il senso e la facoltà comunicativa non sono iscritti esclusivamente nell'opera bensì emergono e si rivelano nell'interazione tra la cosa percepita e il soggetto percipiente.

E dunque il silenzio di senso e di flusso comunicativo è imputabile anche all'inettitudine euristica dei fruitori (non sempre e non soltanto, ovviamente).

Francesco Poli commenta le perplessità manifestate dal ministro Bondi in *La Stampa*, condendo le sue altezzose e ideologiche prese di distanza con grevi e grottesche motivazioni pseudopolitiche, improntate al più cialtronesco e disonorevole *politically correct*.

Esordisce asserendo con sicumera che l'esternazione di Bondi è intrinsecamente incongrua, essendo l'idea di bellezza da lui professata viziata dall'adesione a una non ben definita "spiritualità", riesumazione di cascami d'una obsoleta estetica spiritualista.

Ragiona alla grossa il Poli, obnubilato dal pre-giudizio ideologico, esiziale avverso la pertinenza del giudizio in lui, come in svariati altri esegeti. In effetti (vi accennerò nelle battute conclusive dell'argomentazione) si dà una rispettabile e anzi prestigiosa "estetica spiritualista", viva e attuale, nel merito della quale sarebbe indice di salute mentale indagare e valutare fuor di prevenzione.

Rincarare la dose della sua squallida condanna aprioristica il Poli, vaticinando che a causa della sua adesione al berlusconismo Bondi è costitutivamente impossibilitato a comprendere la complessità e la problematicità della “vera” ricerca culturale attuale, non solo nel campo dell’arte.

Il critico squinternato dalla droga ideologica non esclude che nell’arte contemporanea agiscano anche aspetti negativi: manifesta la convinzione però che quando essa è qualitativa (ma qual connotato la discrimina dalle proposte disertate da tale carisma, l’intruppamento degli autori nei ranghi in sfacelo e putrefatti della sé dicente sinistra?) è dotata di energia autentica, si rapporta in presa diretta con le contraddizioni della realtà e i valori “veri”.

Sentenzia pertanto Poli, granitico abitatore della Verità non scosso neanche da un’ombra di dubbio, che la buona arte non cerca “la bellezza” ma fa emergere questioni etiche ed estetiche autentiche, spesso scomode. Pare questo a me discorso alquanto contorto e criptico: ma di certo l’inabilità euristica alberga tutta in me, uno dei molti, come filosofeggia l’esegeta, per i quali meglio è non sforzarsi di capire.

Più fine e non offuscata da endemico pregiudizio è la riflessione che Sergio Soave propone in *Il Foglio*, rubricata però sotto un titolo redazionale alquanto grossolano, “Arte o boiata/1”. Egli, innanzi tutto, si dissocia dalla gragnuola di critiche sarcastiche riversate su Bondi, dimostratosi con le sue ammissioni “populista”, poiché si adegua alla scarsa sensibilità degli incolti per l’arte astratta e concettuale, iperavanguardistica e neobarocca, invece di esercitare il dovere didattico, “istituzionale” in quanto ministro dei Beni Culturali, di erudire le masse.

Entrando nello specifico della questione, con pertinenza Soave rileva che è limitativo considerare arte solo quella che comunica direttamente una emozione, fuori dall’esigenza di una consapevole mediazione culturale. A suo avviso, soltanto i grandi maestri riescono a comunicare immediatamente con tutti (io però manifesto qui il parere che Soave esageri professando siffatta convinzione: in effetti, senza una adeguata attrezzatura teorica e culturale nella mente e nell’occhio del fruitore, nessun artista per quanto eminente è in grado di innescare il circuito di comprensione).

Con qualche cedimento alla contraddizione, aderisce del resto alla tesi lo stesso Soave, allorché nel prosieguo della sua comunicazione pone in evidenza che nell’epoca attuale la mediazione culturale, sempre presente in ogni percezione di carattere intellettuale, risulta via via più complessa e non di rado autoreferenziale (interpreto che essa fissa troppo l’accento su se stessa, si compiace della sua ingegnosità di configurazione, così attenuando o smarrendo la sua attitudine di illuminazione delle opere).

Con azzecato rilievo, in chiusura del suo dire, Soave osserva che Bondi non ha perseguito intenti di condanna o censura, solo limitandosi a esternare una onesta constatazione.

Mi occupo adesso delle considerazioni che sulla *querelle* formula Duccio Trombadori, sempre ne *Il Foglio* del 13 agosto 2008, quale secondo punto di vista sotto l’insegna, già reputata grossolana, “Arte o boiata”.

Questo ennesimo valutatore convocato a consulto esordisce appropriandosi di un giudizio tranchant emesso dal grande Balthus, secondo il quale l’arte contemporanea non è né bella né brutta ma semplicemente stupida. A conferma, Trombadori menziona fatti e “fattoidi” estetici che pretendono di riconoscere un senso filosofico a manifestazioni visive irrimediabilmente affette da pochezza e banalità.

Pertanto bene ha fatto Bondi rivendicando che dall’arte visiva emerga un messaggio più consono alla sua essenza (consistente nel reperimento e nella diffusione di “forme” esteticamente e intellettualmente soddisfacenti). Prevale oggi una visione dell’arte come *trasgressione codificata*. Si è dunque distanti dall’idea, peculiare della cultura occidentale, di arte come veicolo di conoscenza connotato d’una esplicita attitudine di persuasione morale.

Così la produzione odierna si trastulla in manifestazioni d’impronta cervellotica. Al cospetto di un panorama tanto offuscato necessiterebbe uno straordinario impegno degli artisti per ripristinare la sintonia con la bellezza e per riuscire a cogliere nelle sue espressioni anche rivelazioni inerenti all’etica e alla verità.

Nel XXI secolo dunque, argomenta ancora Trombadori, non ci si può esimere da una strenua difesa della tradizione artistica, riconferendole piena attualità. Va pertanto rilanciato il discorso sull'arte, riconoscendo che la crisi è stata innescata dall'adesione al principio postmoderno che occorre annientare i valori del passato. Non è comunque l'arte moderna a trovarsi in contrasto insanabile con bellezza e valore, bensì la sua dissoluzione in un coacervo relativistico di linguaggi. La restaurazione della bellezza, completa la sua lucida analisi Trombadori, è impresa di forse impossibile realizzazione: tuttavia da tentare in ogni caso.

Do a questo punto la parola a Luca Beatrice, il quale nel merito delle tesi fin qui passate in rassegna contestualmente consente e dissente, come si evince anche dal titolo del suo contributo, *Ma da Schifano fino a Bazan ci sono anche i capolavori*, apparso in *Liberò* il 14 agosto 2008.

Sostiene Beatrice che nell'arte contemporanea pullulano opere eccezionali. Rese possibili dal superamento per buona sorte verificatosi del pregiudizio generato dalla provocazione di Duchamp (di cui il suo *Orinatoio* è emblema epocale) secondo la quale l'opera non consiste in sé, grazie all'eccellenza della fattura immessavi dall'autore, ma riceve lo statuto di artisticità dal contesto in cui viene insediata.

A riprova della pertinenza del suo assunto, Beatrice elenca una sfilza di artisti a parer suo produttori contemporanei di capolavori (su alcuni nomi, assai pochi, concordo; circa i più l'iscrizione nell'empireo dei fuoriclasse mi sembra menzione d'onore del tutto immotivata): Mario Schifani, Luciano Fabro, Alessandro Bazan, Manfredi Beninati, Daniele Galliano, Aaron Demetz, Anselm Kiefer, Marco Lodola).

L'ultima voce che ascolto a proposito del vespaio suscitato dalla confessione di Bondi è quella tra tutte la più risonante per la gran nomea mediatica del personaggio, cioè a dire di Vittorio Sgarbi, il quale ha sentenziato in *Liberò* il 14 agosto 2008 (*Il ministro Bondi ha ragione. Oggi il bello non esiste più*).

Circa la questione del bello, afferma Sgarbi che l'arte contemporanea sovverte il concetto della bellezza, sicché in essa non trova accoglienza né la nobiltà del soggetto rappresentato né l'elezione formale della raffigurazione. All'origine di tale travimento egli individua autori quali Van Gogh, Rousseau, Ligabue. Un colpo micidiale alla concezione e alla pratica dell'arte come codificata e valorizzata dalla tradizione culturale dell'Occidente l'ha inferto anche a suo avviso Marcel Duchamp, del quale egli pure rammenta la non opera eponima *L'orinatoio*.

Oltre Duchamp non si può più neppure discettare in merito a prodotti ben fatti o meno, semplicemente perché essi sono non fatti. Nell'inedito orizzonte conformatosi, il bello è ciò che si palesa riuscito in termini di comunicazione. Così l'opera esiste perché se ne parla, è bella in quanto il colpo pubblicitario da essa innescato è riuscito (in siffatta prospettiva maestro inarrivabile è Cattelan).

L'arte contemporanea è gravata pure da un peccato di arroganza: pretende infatti di essere una, monolitica, valutabile solo in termini di esclusività. Mentre, obietta Sgarbi, con movenza argomentativa di alta suggestione che meriterebbe sviluppi esplicativi di ampio respiro, tutto ciò che il tempo produce è contemporaneo, anche le opere secondo cronologia inattuali.

Non si può pertanto dileggiare quale semplicità chi non si lascia coinvolgere da un'opera non bella in sé ma in quanto esibita in un museo, magari legittimata da un suo tasso clamoroso di provocazione. E dunque oggi, nel campo dell'arte, la bellezza non coesiste più quale requisito irrinunciabile: la si può in tutta tranquillità escludere per la sua inessenzialità.

10 *Hic Rhodus, hic salta: a tentoni ma con ardire nella selva oscura*

Faccio qui esordire il segmento conclusivo del saggio, costruito mediante affastellamento d'una folta sequenza di note distese in un arco temporale lungo mesi, dando corso a una sorta di *pars construens*, con la quale, tenendo un occhio fisso sulla *querelle* ampiamente menzionata che m'ha intensamente intrigato e l'altra in tensione investigativa sopra la miriade di opinioni e tesi delle quali ho farcito le correnti pagine, mi prefiggo di esplicitare in termini tendenzialmente lapidari le

mie idiosincratiche congetture circa cinque interrogativi capitali che ho appuntato all'avvio dell'investigazione in corso.

È costituzionalmente arduo il confezionamento d'una definizione di bellezza corroborata e salda, in grado di resistere con adeguata energia intellettuale alle insidie di una critica mirante non di rado alla corrosione integrale di ogni idea. Le identificazioni finora assunte e lumeggiate, al vaglio di una analisi condotta con incisività, mostrano tutte la corda.

Mi butto tuttavia nell'arengo e sentenzio la mia congettura. La bellezza, innanzi tutto, non risiede nelle "cose in sé", bensì nel rapporto di *intenzione* (nel significato husserliano del termine) tra i soggetti percipienti e le medesime. Deriva in prima istanza dall'assunto l'evidenza che la coscienza della bellezza varia, oltre che in relazione alle specificità degli oggetti esperiti, a partire dalla configurazione conoscitiva ed emotiva di coloro che si pongono al cospetto di determinate *espressioni* in atteggiamento di comprensione e sentimento.

E dunque, di spettro oltremodo ampio si rivela la fenomenologia delle *apparizioni* per le quali è pertinente l'ascrizione alla categoria della bellezza; con privilegio però da riconoscere a un ventaglio di tratti peculiari, sostanziatisi in specie in epoche storiche in cui le arti hanno attinto sublimità epocali: armonia raffigurativa o compositiva, potenza e originalità dei segni rappresentativi, inclusione non forzata ed epifanica nella peculiarità delle opere di trame concettuali di intensa ed evidente rilevanza, attitudine a significare in emblemi gli assilli della condizione umana, capacità di trasporre in figure le tipicità delle diverse contingenze storiche.

Una ricognizione sufficientemente puntuale delle concretizzazioni della bellezza incessantemente espresse lungo il flusso del tempo ne esalta poi la primaria funzione soteriologica, esemplarmente innervata nella memorabile formulazione profetizzata da Dostoievskij, secondo la quale "la bellezza salverà il mondo".

All'avvio del saggio, mentre schizzavo le coordinate argomentative dello stesso, mi sono domandato, quale secondo interrogativo basilare, se la categoria del bello è da ritenere un "trascendentale", iscritto ontologicamente nell'antropologia umana, sorta di "Idea" platonica quindi, o se la bellezza non sia invece assimilabile a uno schema percettivo dinamico e transeunte, determinato nelle sue rappresentazioni da una infinità di variabili temporali e spaziali.

Credo di non errare propendendo per una risposta incline alla conciliazione strutturale delle due polarità messe in contesa. L'aspirazione alla bellezza, la pulsione a porsi in relazione "estatica" con il mondo, per fruirne in pienezza di empatia le apparizioni naturali e le espressioni delle menti e delle mani di individui a ciò spiccatamente vocati, quasi certamente è impressa nel patrimonio genetico dell'intera umanità, costituisce dello stesso una componente primaria, generativa, perenne e indelebile.

Prevalentemente quale "forma" però, la quale si concretizza, nel flusso delle temperie storiche, in una proliferazione incessante e assai variegata di manifestazioni. Accade poi che le attuazioni della bellezza nella produzione artistica emerse e prevalse in certe epoche fino a picchi vertiginosi di sublimità (ho in precedenza già menzionato siffatta circostanza) si radichino nell'immaginario collettivo sì da proporsi a molti quali modalità ipostatizzate ed essenziali della bellezza, tanto da negare a soluzioni artistiche successive diversamente orientate l'appartenenza al canone così ontologizzatosi.

Ciò fino a che le differenti espressioni non ce la fanno a riappropriarsi dei propri diritti, a rientrare a pieno titolo nei territori irrorati dall'aura della bellezza diffusamente percepita.

Per esemplificare in proposito, si sa che quando le prime prove degli impressionisti apparvero sulla scena, animate da una esplicita intenzione di divaricazione polemica rispetto alla maniera di dipingere coltivata dall'Accademia (dagli artisti ammessi al *Salon*), esse suscitavano scandalo e riprovazione, per attentato che arrecavano alla codificazione vigente della bellezza. Poi via via la percezione del rapporto dell'arte impressionista con la categoria del bello si trasformò fino a una assimilazione integrale tra di esse, tuttora sostanzialmente egemone, tanto da osteggiare – in aderenza a un trend che è costante storica – la valorizzazione in quanto belle di opere rispetto a quelle impressioniste in grado più o meno espanso all'altre.

Mi prefiggo ora di ragionare un poco (è questo il fulcro della *pars construens* in svolgimento) in merito al quesito a suo tempo formulato circa il sinolo di necessità tra bellezza e arte. Ebbene sì, l'arte (verbale, iconica, musicale, multimediale) è la strategia cognitiva ed espressiva peculiare dell'umanità da millenni individuata e trascelta per concretizzare in atti la potenza concernente l'anelito alla bellezza fermentante nel patrimonio genetico-culturale di ogni persona. Entro un ventaglio espanso, ribadisco, di opportunità realizzative.

Per cui se gli oggetti artistici (anche i comportamenti) spezzano la connessione costitutiva con il perseguimento della bellezza si desemantizzano, malgrado la loro protervia alla lunga annichiscono, si autoespellono dal territorio proditoriamente invaso. Obiezione: però nelle plaghe magmatiche della contemporaneità delle arti non sono pochi gli autori e i loro manufatti che intenzionalmente si dichiarano antitetici rispetto a tutte le idee correnti di bellezza, risolti a profanarle all'acme della dissacrazione e dell'eversione.

Non di rado però la poetica gridata è intrinsecamente contraddittoria, rispetto alle autentiche movenze e aspirazioni degli assertori. Poi, è perfino troppo quotidiana la constatazione, l'universo dell'arte, in specie oggi, è farcito all'inverosimile di presenze che per un breve arco di tempo magari convogliano sopra di sé un'audience espansa, per bruciarsi appunto però nell'*espace d'un matin*, così collassando a detriti, a testimonianze emblematiche dell'inermità imprescindibile di qualsivoglia espressione sé dicentesi artistica quando e se si estrania dal lievito vivificatore della bellezza, appunto dell'arte sempre sangue e spirito.

La quarta tematica, entro il pacchetto identificato di cinque, sopra la quale intendo ora un poco disquisire concerne l'epifania della bellezza nella natura (nelle espressioni del creato) in rapporto alle maniere della stessa di manifestarsi nelle opere d'arte.

Si danno nella natura/creato aspetti per i quali l'attribuzione del connotato di bellezza è sostanzialmente costante: mi riferisco in specie a "cose" quali i fiori, certi paesaggi marini o montani, corpi animali (in primis di giovani femmine umane poi di infanti e anche di "bestie", particolarmente se di tenera età). La circostanza che tali (e altre) peculiarità "materiali" con grande frequenza siano riconosciute "in sé" naturalmente belle genera una questione: l'apprezzamento estetico positivo riversato sopra siffatte entità ha configurazione "transculturale", vale, ovvero sia, per tutti i tempi della storia e i luoghi di vita?

Ritengo che la risposta debba risuonare immediatamente negativa: nel senso ovvio che l'atteggiamento evocato in effetti non ricorre senz'altro dappertutto e in ogni tempo in automatico. Però sembra, ciò premesso, pertinente sostenere che esiste, a proposito delle "emergenze" rilevate, una intensa, persistente e spazialmente diffusa omogeneità nel consenso estetico. Il convincimento appena formulato innesca un ulteriore quesito: ricorre una similarità d'approccio a proposito del riconoscimento della bellezza nelle opere della natura e in quelle designabili artistiche?

L'ipotesi che pare a me più plausibile affronta la questione nei termini seguenti: certamente si dà un percettibile tasso di similarità nell'atteggiamento estetico riversato sulle specificità della natura/creato e sulle elaborazioni dell'arte; però, quando si ragiona in merito alla funzione della bellezza nella qualificazione dei prodotti artistici, quasi certamente l'incidenza delle pre-supposizioni culturali esplicita una incidenza molto maggiore e dunque i fruitori sono condizionati dalla propria storia, dal gusto in essi formatosi, dalle peculiari idiosincrasie ben più di quanto non accada allorché i medesimi si immergono nella percezione delle forme materiali.

A catena, il rovello speculativo nel quale mi sto impegolando genera ulteriori formulazioni enigmatiche: l'arte, secondo una persuasione di corso lungo e largo, imita la natura. Orbene, per quanto attiene alla frequentazione della bellezza, la "riproduzione" della natura conferisce all'arte un valore aggiunto in fatto di qualità estetica? Non me la sento di proferire in proposito un giudizio proprio perentorio: tuttavia sarei incline a propendere per una risposta cautamente affermativa; così ponendomi alla sequela della nonna del protagonista della *Recherche* proustiana, la quale, allorché voleva soffermare la sensibilità percettiva del nipote sopra un memorabile paesaggio rurale o urbano, non glielo faceva riconoscere tramite una riproduzione fotografica, bensì mediante l'interpretazione artistica di un pittore di gran vaglia, in tal modo appunto sostenendo la tesi che la

rappresentazione artistica immetta in una espressione pur bella della natura un quid significativo di ulteriore esteticità.

L'ultimo snodo (in chiave propositiva) della configurazione pentenaria della tematica nel saggio ormai in dirittura d'arrivo sostanziato riguarda l'interrelazione (possibile, problematica, aleatoria, artificiosa, forzata) tra *pulchrum, verum et bonum*. Intercorre, dunque, tra le tre valenze dell'essere appena evocate un intreccio di necessità, autentico e inestricabile, tale da indurre a razionalmente convenire che sì, *pulchrum, verum et bonum convertuntur?*

La credenza popolare (da non spregiare affatto nella sua istintiva attitudine rivelativa) fa da sempre diffusamente propria siffatta tesi, magari in ingenuità di elaborazione emotiva e concettuale. Essa assurge poi ad assai rispettabile autorevolezza se nel merito dei suoi convincimenti convergono anche teorie filosofiche investigative delle fenomenologie della bellezza prestigiose, nella presentazione delle quali ho indugiato nello sviluppo della corrente argomentazione.

Sicché pare perspicuo identificare le tre entità qui in discussione come angoli di un triangolo equilatero, in sé figura perfetta e carica di energia simbolica. Ciascuno dei tre poli può pertanto venire giocato come volto e figura degli altri due, orientato, ognuno di essi, secondo una peculiare prospettiva di "intenzione" (ovviamente nel significato husserliano del termine), mirante dunque a fornire un apporto idiosincratico e complementare alla comprensione ottimale, sistematica, dei fenomeni ontologici ed esistenziali (in sinergia, voluta ma anche imposta dalla configurazione strutturale dei fenomeni intenzionati, di estetica, epistemologia ed etica).

Quest'ultima teorizzazione, forse di non immediata decrittazione interpretativa, mi fornisce lo slancio per un passaggio investigativo sopra una immaginazione inattuale, certamente spregiata dalla quasi totalità dei culturologi ed estetologi contemporanei, in altre epoche invece diffusamente sostenuta e condivisa: quella fidente che sia il sacro lo sfondo, la fondazione religiosa di ogni ricerca culturale e di tutte le rappresentazioni artistiche – verbali, iconiche, musicali. Ciò inesorabilmente e ineluttabilmente: pena ogni perdita di senso di qualsivoglia affanno d'indagine e di tutte le simbolizzazioni a valenza estetica tentabili dalla vocazione umana ad adeguatamente sentire e capire.

11 *Sugli sponsali antichi tra l'arte e la religione*

Il tema ha dimensioni colossali, tanto da essere a mala pena accennabile, nell'arco di poche righe. Ne fisso pertanto qui solamente alcune specificità argomentative, le più imponenti e immediate.

Neppure un mistificatore cosmico potrebbe negare che nella storia dell'arte occidentale (e non solo), almeno fino alla drammatica rottura, sopra ampiamente rilevata, accaduta all'inizio dello scorso secolo, le tematiche di soggetto religioso sono state egemonicamente prevalenti, hanno consegnato alla cultura umana un patrimonio di opere doviziosissimo e mirabile.

Qualcuno invece subito si alzerà, a obiettare che la circostanza poco significa riguardo alla valenza sacrale dell'arte, avendo gli artisti per lo più ottemperato, con la scelta di soggetti riferiti alla religione, a imposizioni non trattabili dei committenti. È questa tesi condivisibile solo assai parzialmente. Perché le più eminenti opere (tantissime, sul piano quantitativo) esplicitamente sostanziate di contenuti desunti dalle scritture e dalle tradizioni religiose non avrebbero potuto essere confezionate in termini così vividi d'aura sacrale e di suggestione spirituale se gli autori non fossero stati intimamente pervasi da una personale energia religiosa di sublime qualità.

Potrei diffondermi in un elenco senza termini di nomi prestigiosi: mi limito però a un manello essenziale di citazioni atte a tappare la bocca a tutti i possibili dissidenti, in materia. Giotto, Raffaello e Caravaggio nel campo della pittura; Michelangelo, Bernini e Donatello in quello della scultura; ancora Michelangelo, Brunelleschi e Gaudì in architettura; Dante, Manzoni e Dostoevskij nella poesia e nella narrativa; Bach, Beethoven e l'apparentemente mondano Mozart per quanto concerne l'arte musicale. Non necessitano altre convocazioni per sostenere che la tensione religiosa è componente presso che costante nell'operato produttivo degli artisti, tanto da legittimare

l'asserzione che essi sono prevalentemente "teologi" (iconici, tramite la parola poetica, mediante la forza d'elevazione e rivelazione dei suoni).

Avvalendosi della *via pulchritudinis* – quale strada d'accesso atta al pari di poche altre a puntare verso il nucleo focale della più essenziale tra le problematiche – avanza pertanto e grandemente si sviluppa la ricerca dell'*Essere nell'esserci*, nell'accezione stabilita da Heidegger per siffatta concettualità: ne sono fermamente convinti miriadi d'investigatori della Verità di rilevante spessore etico ed epistemologico, tra i quali due soltanto menziono qui, a ulteriore dinamizzazione di una ricognizione intenzionalmente di respiro estremamente ampio, la quale però più di questioni poste che di soluzioni consolidate si sostanzia.

Interloquisco dunque ora con Antonio Paolucci, storico dell'arte e curatore prestigioso di istituzioni museali, con specifico riferimento a un suo saggio (*Ragione e fede nei capolavori dell'arte cristiana*, in AA.VV, *Dio oggi. Con Lui o senza di Lui cambia tutto*, Siena, Cantagalli, 2010) e a una riflessione sulle sue posizioni estetologiche (Emanuele Boffi, *L'azzardo della bellezza*, il Giornale TEMPI, 9 dicembre 2009).

Paolucci rileva che attualmente viene diffusamente professata un'idea irrazionale dell'arte, essendo tale atteggiamento indotto dalle sperimentazioni delle avanguardie, dalla loro inclinazione per linguaggi trasgressivi, dalla smania peculiare della contemporaneità di innovare a ogni costo. Così l'arte subisce un processo di regressione della sua complessità strutturale a mere emozioni, sensazioni, impressioni, farcite di spirito dissacratorio ed eversivo, nell'esplicazione del quale domina appunto la dimensione irrazionale nella percezione della realtà o, in certi tentativi d'espressione particolarmente ambiziosi, quella meta-razionale.

Non avveniva ciò nelle epoche più eminenti dell'arte iconica, caratterizzate anzi da una perfetta simbiosi tra le rappresentazioni e i significati sottesi alle stesse, in sostanza di valori religiosi, teologici, filosofici ed etici. A riprova lo studioso evoca due vertici assoluti della pittura, gli affreschi di Raffaello la *Scuola di Atene* e la *Disputa del SS. Sacramento*, nei quali appunto è raffigurata con la più icastica energia espressiva un'altissima visione dell'uomo, fondata sulla convergenza di ragione, verità e bellezza, tramite la quale si tocca con la vista e si constata con la mente che l'arte *numine afflatur*, scaturisce dallo spirito divino, è ombra di Dio sulla terra.

Oggi, ad avviso di Paolucci, essendo stato sciaguratamente spezzato il sinolo tra arte e sua radice ontologica e ideale, prevale un'epoca di *black out*, testimoniata dalla presenza di un'arte disarticolata e ripetitiva, ridotta a spettacolo e scandalo, manifestazione cruda dell'imbarazzo espressivo che paralizza gli artisti.

La crisi ha investito (e così non poteva non essere) anche l'arte per committenza o inclinazione culturale ancora sensibile alla connotazione religiosa; secondo una duplice linea di condizionamento: da un lato come scelta di disertare i territori concettuali e produttivi della contemporaneità artistica, dall'altro come apertura a forme di caotico eclettismo (in modi d'adesione contestuale e contraddittoria all'astrazione e alla figurazione, alle novità e alla tradizione, alle stramberie del segno e alle esigenze rispetto ad esso allotrie del messaggio).

Ma, asserisce Paolucci, funzione a-storica dell'arte è rendere testimonianza della religiosità insita in ogni spirito costitutivamente grande (in figura di stupore per le apparenze del creato, di manifestazione vibrante d'affetti onnipervasivi, di formulazione dei supremi mai ammutiti interrogativi). Ragione questa che palesa il compito più urgente il quale oggi gli artisti sono tenuti ad assolvere, pena evidentemente l'annientamento di ogni senso di sé, ossia tornare a custodire la bellezza e a rinnovarne nella sostanza delle loro opere l'effusione sopra il mondo.

Assai affine è il percorso conoscitivo lungo il quale procede Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio per la Cultura e i Beni Culturali, cardinale di fresca nomina, biblista, teologo e investigatore delle fenomenologie dell'arte di rilevante caratura intellettuale. Tra gli innumerevoli contributi dal medesimo confezionati nel merito della problematica qui messa a fuoco, pongo l'accento, con intento estrapolatorio di tesi illuminative, sull'intervista rilasciata da Ravasi ad Andrea Tornielli (*L'arte che dissacra cerca ancora l'assoluto*, il Giornale, 26 maggio 2010) e

soprattutto sul suo intenso saggio *Artisti. Decoratori o cercatori di Dio?*, in *Avvenire*, Agorà Idee, 8 novembre 2009.

Originale, acuta è la convinzione da Ravasi esplicitata riguardo al fatto che l'arte contemporanea ricorre sistematicamente alla dissacrazione. Questa è di certo aspetto offuscato da negatività: ma ugualmente essa postula la necessità dell'interlocutore che ambirebbe distruggere, assalta un simbolo che però implicitamente riconosce ancora rilevante. Quindi, la cultura è tuttora elettrizzata dal sacro; per tale motivo non è impropria o improduttiva la proposta agli artisti dei grandi temi per secoli frequentati dall'arte: i simboli religiosi, la narrazione biblica, le capitali tematiche legate alla trascendenza.

Del resto, anche negli aridi territori della contemporaneità, non è impossibile impattare in presenze che evidenziano il desiderio non spento di rappresentare il mistero invisibile. Ravasi in proposito menziona il video-artista Bill Viola, tra i più significativi nell'adozione di tale modalità raffigurativa, nel tessuto della poetica del quale quasi esclusivamente agiscono temi spirituali, la vita, la morte, la resurrezione.

Dopo un certo periodo di disorientamento, la Chiesa ha riacquisito piena consapevolezza della funzione della bellezza e dell'arte nella disseminazione e nell'interiorizzazione del messaggio evangelico: in merito a ciò Ravasi adduce esemplari testimonianze.

In primo luogo la pregnante allocuzione rivolta agli artisti da papa Paolo VI alla chiusura del Concilio Ecumenico Vaticano II: "Il mondo in cui viviamo ha bisogno di bellezza per non oscurarsi nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che mette la gioia nel cuore degli uomini, è il frutto prezioso che resiste all'usura del tempo, che unisce le generazioni e le congiunge nell'ammirazione. E ciò grazie alle vostre mani".

A seguire la *Lettera agli artisti*, indirizzata ai medesimi da Giovanni Paolo II nel 1999: "La vostra arte contribuisca all'affermarsi di una bellezza autentica che, quasi riverbero dello Spirito di Dio, trasfiguri la materia, aprendo gli animi al senso dell'eterno".

Ravasi, intellettuale che pratica in lucida sinergia gli itinerari della fede e della ragione, è ben conscio del fatto che l'attuale panorama complessivo risulta notevolmente degradato, difficile da riscattare dalla catabasi in cui è precipitato: nel Novecento il vincolo tra fede cristiana e arte si è allentato fino al punto di infrangersi, ci si è adattati alla bruttezza che imperversa, come evidenziano anche gli edifici sacri, scaduti a garage sacrali ove Dio è parcheggiato e i fedeli allineati.

L'arte, avendo imboccato le vie della città secolare, ha relegato in archivio i temi religiosi, i simboli, le narrazioni, le figure, tutto il "grande codice" che è stata per millenni la Bibbia. Essa, rinchiudasi nel cerchio della propria autoreferenzialità, si è affidata per la propria esplicazione a una critica esoterica incomprensibile ai più, asservita inoltre alle mode e alle esigenze di un mercato artificioso ed eccessivo.

Malgrado l'oscurità dell'orizzonte entro cui l'arte contemporanea vagola priva di bussola, Ravasi tuttavia non si acqueta nello sconforto e nella disillusione: perché comunque a suo avviso sia l'arte che la fede tendono verso l'assoluto, animate entrambe dalla pulsione di esprimere l'ineffabile, di "costringere" infinito ed eterno nello stampo della parola, della forma, dell'immagine, del suono.

A conforto della convinzione che la riaffermazione del senso di sé da parte dell'arte è imminente e anzi mai veramente oscurata, egli riporta una serie di attestazioni d'artisti e filosofi primari per la loro rilevanza nella configurazione della cultura odierna: di Mirò, per il quale l'artista non rappresenta il visibile, ma introduce nell'invisibile; di Lucio Fontana, persuaso che ogni taglio da lui inferto alla tela simbolicamente sia "uno spiraglio per intravedere l'Assoluto"; di Paul Valéry ("il pittore non deve dipingere quello che si vede, ma quello che si vedrà"); di Hermann Hesse ("Arte significa: dentro a ogni cosa mostrare Dio"); di Heidegger, secondo il quale arte e fede non interpretano soltanto ma rivelano, "creano un mondo", in quanto dotate di funzione epifanica; di Kafka ("L'arte vola attorno alla verità ... e il suo talento consiste nel trovare un luogo in cui se ne possano potentemente intercettare i raggi luminosi"); di Benedetto Croce ("nella vera poesia le espressioni che suonano più semplici ci riempiono di sorpresa e di gioia perché rivelano noi a noi stessi"); di Chesterton ("La dignità dell'artista sta nel suo dovere di tener vivo il senso di meraviglia

nel mondo”); di Borges (“ogni poesia è misteriosa: nessuno sa interamente ciò che gli è stato concesso di scrivere”); di George Braque (“l’arte è fatta per turbare, mentre la scienza rassicura”).

12 *Tutta l’arte è contemporanea*

Prendo congedo dalla riflessione ormai più che diffusamente argomentata, arrischiando una conclusione alquanto ardita, venata di paradossalità: quella esplicitata nel titolo di quest’ultimo capitoletto. Correttezza filologica esige che subito precisi di non esserne il palesatore: la tesi l’ha sostenuta in svariate occasioni Vittorio Sgarbi (si veda, per esempio, il suo articolo in *il Giornale* del 14 ottobre 2010, *Tutta l’arte è contemporanea, anche Tiziano*).

Con essa ovviamente non si intende negare la plausibilità di una classificazione cronologica fornita di una certa attitudine di omogeneizzazione dei fenomeni artistici entro di essa temporalmente inclusi, come appunto quella che individua la contemporaneità nell’arco ormai più che secolare iniziato con la rivoluzione primo-novecentesca (futurismo, cubismo, ready-made,): semplicemente tale ovvietà viene minimizzata, marginalizzata, non riconosciuta nella sua radicalità mitopoietica.

L’assunto, dunque, si fonda sull’evidenza che i tratti antropologici dell’umanità, se pure indubbiamente influenzati dalle contingenze delle culture cronologicamente attuali, annoverano tuttavia una persistenza ontologica (nella conoscenza, nella percezione, nell’immaginazione, nei sentimenti, nei convincimenti etici e religiosi) che si estende lungo le “radici” fino a distanze temporali anche estremamente estese.

Per siffatta e difficilmente negabile ampiezza – cronologica e spaziale – dell’orizzonte epistemologico, estetico, etico con il quale interagiscono innumerevoli persone (se non proprio tutte) accade che un’opera di qualsivoglia tipologia comunicativo-espressiva realizzata anche secoli addietro sia in grado di incidere in profondità e con impeto nell’intelligenza e nella sensibilità dei fruitori: in tale frequentissimo caso essa trascende le contingenze del tempo e dello spazio, assume ed esibisce tutti i connotati della contemporaneità.

Va da sé che si registra anche il caso contrario: una proposta artistica prodotta appena “ieri” può rivelare una tale inettitudine a “colpire” l’immaginario dei “lettori” e a nutrirne la facoltà intellettuale da precipitare immediatamente entro gli immani detriti della storia, da fuoriuscire quindi – a prescindere dalla contiguità cronologica – dalla dimensione, nell’accezione qui sostenuta mobile e flessibile, della contemporaneità.

La congettura qui privilegiata e sommariamente articolata si può ulteriormente arricchire con il riferimento a ulteriori formulazioni della tematica, rispetto a quella professata da Vittorio Sgarbi. Ho in mente in particolare il pregnante convincimento espresso da Thomas Stearns Eliot, nel 1927, nel saggio *Tradizione e talento individuale*, secondo il quale la cultura poetica è “vivente unità di tutte le poesie che siano mai state scritte”.

Non occorre una puntigliosa acribia ermeneutica per mettere in evidenza l’affinità di questa teorizzazione con l’asserzione appena sopra assunta e delineata nei suoi contorni. Grazie all’apporto sinergico di entrambe, si infligge una botta contestativa non irrilevante a una serie di elucubrazioni circolanti con molta sicumera nei recinti dell’estetica e della critica d’arte e letteraria. Mi riferisco in particolare alla smania ossessiva del nuovo, alla maniacale proiezione verso il futuro come garanzia di valore in cui s’aduggiano svariati cultori di tali ambiti culturali (frenetici nell’affibbiare il prefisso *neo* ai fenomeni artistici per i quali spasimano, “enuretici” nell’enfatizzarli viepiù con l’etichetta di *nuovi nuovi*), nonché alla mania di catalogare gli operatori d’arte nelle panie di puntigliose periodizzazioni, per “generazioni” sempre più contratte e dissolventisi, azione classificatoria che è anche giudizio d’appartenenza allo *Zeitgeist* in cui è indefesso Renato Barilli, come evidenza anche il suo recente poderoso tomo di bilancio della sua operosissima esistenza di studioso *Autoritratto a stampa* (Lupetti Editore, 2010).

Qui invece io aderisco a una concezione dell’arte, di tutta l’arte in ogni tempo prodotta, come macro *corpus* organico e circolare; tale perché suscettibile di un duplice orientamento della lettura

(empatica) dei fenomeni che lo sostanziano, dal passato verso il futuro e dal futuro verso il passato (nella sostanziale atemporalità del presente). Avviene felicemente così che non soltanto le opere d'arte nei tempi andati create gettano fasci di luce rivelativa su quelle successivamente confezionate, come tradizionalmente da molti esegeti convenuto, ma che i lavori artistici della contemporaneità cronologica – se effettivamente “contemporanei” nel significato sopra specificato – aiutano a meglio intendere le peculiarità di quelli ormai collocati nella storia.

L'allusione, a questo punto non solo implicita, è anche al *mito dell'eterno ritorno* argomentato da Mircea Eliade nel testo omonimo: come compresenza atemporale – nell'ottica di ricerca qui perseguita – di tutte le produzioni artistiche in un organismo pulsante perennemente rinnovato dai contributi alla coscienza apportati incessantemente dalle opere d'arte giorno dopo giorno generate; ma in definitiva poi sempre perfettamente uguale a se stesso.