

Dall'arte della filosofia alla filosofia in arte: metamorfosi di Luciano Nanni in Nanni Menetti

Luciano Lelli

1 La figura culturale di Luciano Nanni

Conosco e frequento Luciano Nanni da svariati decenni, da quarant'anni all'incirca. Fu tramite di conoscenza tra noi Umberto Savini, maestro che insegnava nella medesima scuola ove pure Nanni era docente.

Tra di noi è intercorsa da allora una molteplicità innumerevole di incontri, realizzati per svolgimento di svariate attività: intense ed appassionate discussioni vertenti su arte, letteratura, filosofia, politica e varia umanità; studi gestiti in simultanea (la filosofia fenomenologica di Husserl – partecipe di quell'approccio il comune amico Pasquale Roseti da qualche tempo deceduto – e quella di Kant, la lingua inglese; visite a mostre d'arte visiva, con netta prevalenza di quelle riservate alla contemporaneità; saporose partite di tennis, spesso giocate in piena estate di primo pomeriggio, sotto la sferza del sole più gagliardo; riunioni conviviali con consorti e gli amici pure essi comuni Giovanna e Mario Baldi (partner assiduo anch'egli, da decenni, delle attività da me intraprese in sintonia con Nanni). Ancora, di Nanni sono stato, per un breve periodo, assistente presso il suo insegnamento di estetica nell'università di Bologna.

Rapportandosi con una certa continuità a Luciano Nanni, di lui colpisce e impressiona ben presto la straordinaria attitudine argomentativa, l'abilità sua quasi luciferina nel cogliere nodi problematici, aporie, criticità gravi che quasi a tutti sfuggono nelle situazioni culturali che egli con acribia assoluta investiga: sicché laddove lo sguardo dei dialoganti con lui per lo più nulla rileva di inquietante, di sconnesso secondo logica, pertinenza concettuale, consequenzialità discorsiva, egli con scepsti implacabile mette a fuoco debolezze strutturali, salti epistemologici, indebite mescolanze di teoresi ed etica; e quasi sempre, ascoltando le sue serrate deduzioni o inferenze, si è costretti a convenire che in effetti la sua puntigliosa istruttoria non fa una grinza.

Intendendo conglobare la specificità umana di Luciano Nanni entro un apprezzamento sintetico, ritengo perspicua la caratterizzazione che egli è sostanzialmente uomo di cultura a 360 gradi. Lungo il corso dell'esistenza, infatti, Nanni si è proposto, quasi sempre a eminente livello, in una pluralità di ambiti significativi di sé: in veste di poeta, di filosofo (praticando *in primis* estetica ed epistemologia), di critico d'arte e della letteratura, di artista visivo (l'abito vocazionale man mano in lui prevalente, fino all'attuale egemonia, indossato con attraversamento di una varietà di fasi stilistico-espressive su cui più oltre argomenterò), di docente (dalla scuola primaria ove insegnò nella prima gioventù all'università). L'enunciazione delle numerose «facce noematiche» della figura culturale di Nanni, rende adeguata la metafora di lui quale sorta di riapparizione dell'uomo di cultura umanistica e rinascimentale, appunto rifuggente da una esclusiva specializzazione in quanto intenzionato ad esplorare tramite una molteplicità di veicoli interpretativi l'intera fenomenologia della realtà e dei saperi su di essa.

2 Luciano Nanni poeta

Quale elaboratore di parole in veste poetica, Luciano Nanni entra in scena adoperando in quanto autore la sua denominazione civile. Trascorsi svariati anni avviene la metamorfosi a Nanni Menetti, tramite un acrobatico processo di mutazione: viene accantonato il nome di battesimo, il cognome ne assume la funzione per lasciare a sua volta spazio al nuovo cognome «Menetti», quello della madre¹.

¹ L'operazione però è con pertinenza interpretabile anche senza attribuire particolare rilevanza agli scambi identificativi, quale assunzione tout court di una inedita codifica rivelativa, la quale innesta l'appellativo individuale in quello della *gens* e viceversa.

Di per sé l'opzione di risignificarsi tramite pseudonimo non è infrequente nella storia dell'arte e della letteratura: sono anzi ricorrenti tali «rinominazioni», sorta di «battesimi» del tutto personalizzati, nella celebrazione dei quali non hanno spazio decisivo gli «altri da sé»². Per quanto concerne il soggetto della corrente argomentazione, nelle pratiche culturali dello stesso prevale una distinzione d'uso presso che costante: egli è Luciano Nanni allorché indossa la veste di docente e di filosofo; si metamorfizza a Nanni Menetti quando si esprime nei panni «reali e curiali» dell'artista, prima nella forma di «poeta verbale», quindi di operatore artistico «visivo».

Luciano Nanni/Nanni Menetti, anche nell'ambito di conversazioni orali sul suo percorso epistemologico/estetologico/artistico, ha fornito una «callida» interpretazione culturale della sorta di «transustanziazione» nella sua persona intervenuta: Luciano Nanni, dopo decenni di scandagli euristici, si è ritirato dietro le quinte, constatata l'impossibilità di porre compiutamente in luce le «evidenze» investigate con l'attrezzatura ermeneutica peculiare della teoresi. Nanni Menetti è entrato in scena per rintuzzare la frustrazione dello scacco, palesandosi più atto a centrare nel cuore gli assilli conoscitivi che Luciano Nanni non era stato in grado di sbrogliare³.

La produzione poetica di Luciano Nanni/Nanni Menetti è contenuta in quattro raccolte: *Canzone a quadro* (1972), *Parénklisis* (1987), *Shakespeariana* (1995), *Parénklisis* (seconda edizione, 2004)⁴. Essa è altresì disseminata in una vasta quantità di pubblicazioni periodiche, di orizzonte sia nazionale che internazionale.

Poiché nessun poeta è un'isola, anzi, si colloca sempre in concerto con altri che avverte quali ispiratori e sodali, anche Nanni all'esordio dell'espressione di sé in quanto poeta e per un consistente segmento del tragitto non si sottrae a tale esigenza di sintonia, interagendo in particolare con due autori di vertice del panorama poetico novecentesco, Thomas Stearns Eliot ed Eugenio Montale⁵.

Dai due maestri apicali di poesia e pensiero poetico, Nanni estrapola soprattutto i fulcri essenziali delle loro poetiche, non a caso concettualmente interconnessi, con i quali innerva e sostanzia anche la sua peculiare produzione poetica, vale a dire le idee fondanti di «correlativo oggettivo» e di «poetica degli oggetti»⁶.

² Battesimo, come bene si sa, è termine religioso di primaria importanza in quanto designatore della cerimonia lustrale con cui una persona viene trasposta dall'umanità inquinata dalla colpa primigenia del peccato originale alla cerchia eletta degli affiliati a Gesù Cristo riscattati dalla tabe aurorale. Si evidenzierà a suo tempo e luogo come e quanto la parola «battesimo» (risemantizzata ovviamente fuori dall'ambito antropologico-religioso e innestata nei territori dell'arte) intervenga nella speculazione estetologica di Luciano Nanni e nella cifratura delle attività artistiche di Nanni Menetti.

³ Dopo lettura della prima redazione di questo testo, Nanni Menetti mi ha significato che della metamorfosi di Luciano Nanni in Nanni Menetti egli fornisce agli interpellanti una esegesi non appieno collimante con quella da me qui identificata. Avendo la sua veste di «interpretazione autentica», ritengo doveroso riportarla a chiarimento filologico di quella da me ravvisata, quasi con le stesse parole sostanzianti la sua precisazione. Sostiene dunque Nanni Menetti che quando gli viene chiesto perché abbia abbandonato il nome del professore (Luciano Nanni) egli sempre risponde che il professore è stato un'invenzione ectoplasmatica dell'artista, posta in essere nella speranza che lo aiutasse a chiarire alcuni quesiti inerenti all'identità e alla vita dell'arte che non avevano in lui risposta e che, avendo avuto dal professore – dopo una ricerca durata 30 anni – chiarimenti grosso modo soddisfacenti, l'artista ha ritenuto funzionale di lasciarlo al suo destino (il professore), riprendendo decisamente il proprio cammino come all'inizio intrapreso.

⁴ Questa raccolta non è sostanzialmente diversa dalla precedente designata dallo stesso titolo ma, appunto, è una riedizione riveduta.

⁵ Non va trascurata, però, la consonanza con un altro poeta ligure, legato a Montale da affinità di poetica ed esistenziali, dall'autore di *Ossi di seppia* in un testo di tale opera evocato come «estroso fanciullo», Camillo Sbarbaro. Ad attestazione della sua vivida propensione per Sbarbaro, Nanni argomenta su di lui la tesi di laurea, poi pubblicata (*L'idea di oggettivazione artistica di Camillo Sbarbaro*, Napoli, Guida, 1973).

⁶ Meritevole d'annotazione è la circostanza che delle medesime specificità di poetica, sui versanti della riflessione estetologica e della critica letteraria, abbia lungamente e con esemplare acribia argomentato Luciano Anceschi, anche di Nanni maestro, nei suoi anni di studio della filosofia dell'arte presso l'ateneo bolognese.

Con quale valutazione sintetica e onnicomprensiva si può apprezzare la tipologia qualitativa della «prima» poesia nanniana? In piena consapevolezza dell'azzardo interpretativo sempre insito in ogni operazione critica della curvatura qui tentata, in essa io rilevo una icastica attitudine alla rappresentazione «a tutto tondo» della realtà naturale ed esistenziale in simbiosi, sostanziata dall'intervento di scandagli fulminei oltre la soglia inferiore dell'essere (interrogato con sguardo nel contempo fermentato da Heidegger e da Freud), incline a una colloquialità pirandellianamente ironica riversata su epifanie, enigmi, illuminazioni, nell'ambito di una figurazione stilistica che risignifica gli oggetti della natura e della storia in lieviti essenze simboliche, anche mediante un arpeggio musicale dei versi che esperisce l'intera gamma dei toni, dei timbri e delle armonie, in prevalenza costante di soluzioni di scrittura librate ai piani alti della tessitura verbale⁷.

Nella produzione poetica di Nanni Menetti (ormai compiutamente discriminatosi da Luciano Nanni al quale è affidata l'esplicazione identitaria di sé negli ambiti della docenza e della scrittura argomentativa) irrompe nel corso degli Anni Ottanta l'entità psichica, concettuale e ontologica «micro-violenza», la quale si insedia e con celere perentorietà si innerva a figura e sostanza dell'intera espressione artistica di Nanni Menetti, anche contrassegnando con la sua onnipervasiva immanenza il transito dalla fase in cui la poesia verbale interviene in dominanza a quella nella quale conquista in progressione l'egemonia l'attività iconica.

⁷ A corredo e implementazione della connotazione critica nel testo abbozzata, ritengo perspicua una degustazione concreta e diretta di lacerti poetici estrapolati da *Canzone a quadro* e da *Parénklisis*, ovviamente ben conscio della inevitabile, scontata, fin troppo facile imputazione di scivolamento in crocianesimo gustativo fuori tempo e fuori luogo.

Couard homme-affiches, ogni mattina / tutte le mattine schernisce con un sorriso / le nostre parole contratte, c'è il sole sulle strade / sulle fughe che rompono, jamais autour / jamais, è solo un delirio chi non delira / chi ? la tête du gros rat e i suoi occhi e le ossa. / Sulla testa di Couard riluce una perla. / E dire che dire del libero ghibli di Menfi. / Certo allora raschiavo i cavalli. / Si gira affettato e altero conte Luigi XIV. / E dire che dire delle folies di Versailles. / Certo allora ero valet de chambre. (da *Canzone a quadro*, in *Il nodo del senso*).

Basterebbero tibie, qui, altre tibie / che non fossero di carne e ferro, e tu / tu, Lia, a dispetto dell'etimologia / non sei stanca, non puoi essere stanca. / Vennero grues mercenarie di notte alla porta / e il Savena variò la sua trama di sabbia / Ferdy colmò i bicchieri, e sedettero / sedettero a branchi all'orma dei rivagni. / Ci coglie, grami l'agonia ci coglie, scalcianti/ a un rovaio gelido, su colate di bitume. (da *Canzone a quadro*, in *La tentazione della memoria*).

Questa è la più amata delle vicende / sprete acidi raspi dal torchiato cuore. / Altre ne udii narrare, trascinando / le mie gambe sane, i miei nervi intatti, / la mia mano robusta, all'assalto, / a ridosso delle pallide nocche dell'inverno. / Le liquide dita dell'aprile pisolano / furtive alle bussole degli usci, divelte, / nel libeccio che serra i passi e gli incroci / tamburellano un quadrante d'ore tormentate / scolpite, coi calcagni alzati, volte / e lo scalpello continua, deciso come i mesi (da *Canzone a quadro*, in *La sistemazione della ragione*).

Ora che la porta è stata chiusa, violentemente, / anche le antiche ragioni del canto sono finite. / E sono finite malamente, di colpo, / come per machiavello insistito di scatole cinesi. / Ognuno ha le sue sacrosante ragioni, si capisce, / ma le mie, le mie vivaddio erano quelle buone. / Ragioni costruite pazientemente / al maglio di una convinzione certosina / inchiavardate alla saggezza dei popoli / come oche - absit absit iniuria verbis - alla grassamoia. (da *Parénklisis*, in *Parodo*).

La liquidità della sera / si è rappresa in duri labirinti di cristallo / e le lepri uscite alla dipinta pastura / non lasciano impronte ai crinali del cuore. / Ma non disperiamo padre, qualcosa s'incrina: / la trama muschiata cui collaboro paziente / denuncia certezze d'infida arenaria / il pastore m'è ostile - ha denti di cane - / l'usato incanto questa notte non tiene / non conosciamo fermagli e le voci / le voci bambine che s'apprestano per pive all'idillio / tentano a vuoto l'eco di sempre. Silenzio?! / A terra non siamo siamo / di quelli che s'incontrano per aria. (da *Parénklisis*, in *Parodo*).

Trattandosi di entità strutturalmente polivalente e connotata da dinamicità costitutiva, non è agevole una identificazione letterale consolidata di «micro-violenza». Sostanzialmente essa è ogni tipologia d'azione che ciascuna realtà naturale e gli individui umani tutti esplicano nelle interrelazioni con ciò che è altro da sé, esercitando inevitabilmente nei riguardi di quel che (o di coloro i quali) il rapporto interattivo coinvolge una alterazione dello stato d'essere precedente il contatto, sempre corredata di un certo tasso di dolore, sofferenza, inquietudine.

La «micro-violenza», inoltre, non è azione mono-direzionale, di un soggetto sopra un oggetto: essa comporta in ogni sua manifestazione quale connotato imprescindibile di sé una re-azione, per incidenza della quale l'aggressore si metamorfizza ad aggredito, riceve, in una sorta di compensazione omeostatica, sulla pelle di se stesso una offesa della medesima consistenza di quella inferta.

Accade dunque così che il cosmo nella sua globalità e il genere umano, nell'interezza degli scambi «comunicativi» in essi fluenti, sono caratterizzati dal loro essere ciascuno luogo universale di pratiche di «micro-violenza», sorta di Leviatano che sopra il tutto e sopra tutti minacciosamente incombe.

E dunque entro i confini di questa «spietata» teorizzazione di Nanni Menetti l'universo è sistema di imperversanti «micro-violenze» (le quali poi nella loro ipostasi metafisica anche sono, in incombenza di moloch, «macro-violenze») che reciprocamente si inseguono, colluttano e si rigenerano in un gioco infinito e fantasmagorico di rimandi⁸.

La scoperta dell'entità «micro-violenza» e la coazione a subire il suo imperialismo teoretico e rappresentativo comportano per Nanni Menetti una rivoluzione concettuale e stilistica dirompente. La scrittura poetica, infatti, nei testi qui sopra tenuti in considerazione, *calda*, policromatica e polifonica, a livello emotivo connotata da vivida «cordialità» colloquiale con il lettore, dinamizzata come s'è rilevato da un flusso fondativo di frequentazioni amicali con Eliot e Montale, diventa, nel panorama egemonizzato dalla preponderanza della «micro-violenza», *fredda*, scarnificata da ogni pulsione, da ogni implicazione affettiva, tagliente in metafora quale lama di arma bianca, caratterizzata da tono oracolare di emissione degli apoftegmi, in cui la simbolicità dell'espressione in precedenza prevalente si metamorfizza e *raggela* a sostanza di energia argomentativa, tutta tesa alla dimostrazione concettuale degli effetti di devitalizzazione distruttiva provocati da ogni «micro-violenza» quando essa atarassicamente pronuncia le sue sentenze⁹.

3 Luciano Nanni epistemologo

In Luciano Nanni, fin dall'esordio del suo itinerario speculativo, è costante e spiccato l'interesse per le fenomenologie della conoscenza intellettuale nell'intero ventaglio ontologico delle loro potenzialità di manifestazione, con particolare accentuazione dell'analisi nel merito delle concretizzazioni specifiche nell'*hic et nunc* prevalenti.

⁸ Non pare allo scrivente del tutto fuori di pertinenza l'asserzione che la teoria delle catastrofi di René Thom – secondo la quale (detto banalmente per suggestione dell'immagine) se una farfalla batte le ali a Tokio tale minimo gesto («micro-violenza») è in grado di provocare un cataclisma in California – nell'ambito delle scienze della natura è correlativo esemplare dell'idea epistemologica ed etica di «micro-violenza» come da Nanni Menetti concepita.

⁹ Anche della sorta di *transustanziazione* nel contempo epistemologica ed etica che a un certo punto del percorso trasfigura la rappresentazione nella poesia di Nanni Menetti, ritengo perspicuo proporre un esplicito doppio *specimen*, estrapolando i due testi rispettivamente da *Parénklisis* e da *Shakespeariana*.

1/15 microviolenza. *Considerazioni in storno di A circa sue impellenti / – e tacitamente amate – scadenze / B precisa che non c'è fretta. Voce in negativo di A / (registro e tono adeguati) connotata da reticenze / e silenzi (assenza di assenso circa la dichiarata / futilità della cosa da parte di B) / Considerazione di B: il perento attribuitogli da A / quale suo possibile incubo è, in realtà, l'incubo / inconfessato di A.*

XII• Microviolenza. *B incluso dal caso nella reciproca esclusione / di A e di C tenta di salvarne il rispettivo / dominio riducendo all'osso il suo dire / A incurante della presenza di C accusa B / di inurbanità / B chiuso tra la reale stupidità di A e quella / paventata di C tace soffocato da uno sbocco / di parole.*

Con apprezzamento comparativo sintetico della sua complessiva vicenda culturale, così come del resto da lui stesso in varie occasioni esplicitato e in molteplici luoghi codificato, è pertinente rilevare che il suo percorso investigativo nei territori dell'epistemologia è prodromico rispetto alla pratica diretta dell'arte iconica, da oltre un ventennio modalità significatrice di sé privilegiata, in figura di Nanni Menetti¹⁰.

Come si può forse presagire da accenni sopra sparsi nel testo, si dà in Nanni una interconnessione non scindibile tra la ricerca epistemologica, quella estetologica e l'insegnamento universitario di estetica, da lui proposto per decenni a miriadi di allievi, molti dei quali ancora oggi, a svariati anni di distanza, rammentano con emozione e riconoscenza le illuminazioni concettuali in loro suscitate dalla assillante e insaziabile «maieutica» del professor Nanni, metodo di ricerca e scoperta con cui egli sostanzialmente le sue lezioni.

Menziono qui e ora una serie di prestigiosi pensatori, non esaustiva per altro, che di Nanni epistemologo vanno considerati ineludibili fari di riferimento. La prima citazione pertiene a Immanuel Kant, al Kant della *Critica della ragion pura*, nell'investigazione del quale egli si è per anni ed anni intensamente profuso, in specie con il proposito di investire con la massima quantità e qualità di luce rivelativa la discriminazione fondamentale tra territorio del *fenomeno* e area del *noumeno*, dalla quale prende le mosse tutta la successiva sua speculazione filosofica¹¹.

A seguire rammento qui il pluriennale confronto serrato con Edmund Husserl, in particolare l'Husserl indagatore della *Filosofia come scienza rigorosa*. Ancora, Luciano Nanni è stato tra i primi studiosi, in Italia, a percepire la rilevanza epistemologica e la fecondità euristica di un filosofo della scienza fino agli Anni Settanta compattamente osteggiato dall'*intelligentia* italiana, succuba dell'egemonia culturale di un aggressivo e rozzo marxismo, per le perentorie posizioni da lui professate avverso il comunismo nemico della prediletta «società aperta».

Mi riferisco ovviamente a Karl Raimund Popper, instancabile assertore del fallibilismo quale connotato costitutivo di ogni teoria che intenda risiedere nei territori della scientificità, e della falsificabilità come garanzia di efficacia interpretativa a superamento della verificabilità d'impronta positivista (e neo-positivista), inflessibile filosofo evidenziatore della fallacia ontologica insita nella ricerca di certezze e dell'estrema opportunità di limitarsi a una disincantata frequentazione di congetture (ho insistito nell'enunciazione dei tratti popperiani appena sopra estrapolati, perché ritengo che siano quelli che con maggiore costanza d'attenzione Nanni considera e assume a corroborazione del suo proprio pensiero epistemologico)¹².

La rassegna in svolgimento degli studiosi che Nanni percepisce quali «fratelli maggiori» o suoi sodali nell'avventura conoscitiva non pretende d'essere esaustiva: e dunque, qui, do ancora menzione di due suoi compagni di strada, legati tra loro da forti affinità esistenziali¹³ e di terreni d'esplorazione, Saussure autore del fondamentale *Cours de linguistique generale* (del grande ginevrino Nanni mette ripetutamente a fuoco la distinzione concettuale e prassica tra *langue* e

¹⁰ Ho già dato cenno del fatto che Luciano Nanni esce dalla scena della produzione culturale e si metamorfizza in Nanni Menetti allorché le facoltà euristiche dell'indagine filosofica gli appaiono pervenute al confine delle loro attitudini di comprensione e sormonta in lui la consapevolezza che le epifanie della realtà fenomenologica sono con maggiore pertinenza *intenzionabili* con le risorse rivelative in specie dell'arte iconica (si tenga però presente quanto specificato nella nota 3).

¹¹ Personalmente ricordo con gratitudine e nostalgia le innumerevoli serate, per anni una alla settimana, nelle quali, in casa di Nanni, lui, io e il comune amico Mario Baldi abbiamo intensamente letto e animatamente dibattuto prima gli *Scritti precritici*, quindi le tre critiche kantiane, non di rado inframezzando agli assalti esegetici buone bevute e degustazione di saporose caldarroste, approntate da Lia, la cordiale e paziente consorte di Nanni.

¹² In non pochi testi argomentativi di Nanni e con frequenza nelle sue lezioni accademiche interviene, a monte dei processi esplicativi, la formula popperiana raffigurativa di ogni itinerario di ricerca scientifica: P1-TT-EE-P2.

¹³ Prieto è stato successore e continuatore, con ovvie personalizzazioni, di Saussure nella gestione della cattedra di linguistica generale presso l'Università di Ginevra.

parole)¹⁴ e Louis Prieto, dall'opera principale del quale, *Pertinenza e pratica*, egli trae, focalizza, ristruttura, flette secondo le sue intenzioni di costruzione teoretica l'idea generativa di «pertinenza».

Poiché – come qui ho cercato per allusioni di esplicitare – Nanni interagisce con una molteplicità di prestigiosi pensatori attivi in differenti specializzazioni della ricerca culturale, si potrebbe supporre una sorta di suo eclettismo epistemologico, derivante dalla pluralità delle interlocuzioni. Ma le cose non stanno in effetti così, i suoi fondamenti teoretici dall'incontro con i sodali d'indagine traggono conferme e corroborazioni, costantemente fluendo per altro nella loro ricchezza e pervasività di formulazioni in compattezza argomentativa sempre personalizzata ed autonoma per cui, pur in una evoluzione assidua degli approcci conoscitivi, non si manifestano in essi cesure o scissioni nel tessuto delle tesi o ripudio delle pietre miliari *illo tempore* identificate ed erette.

Senza preoccupazione di scrupolosa sistematicità, do qui corso a una ricognizione di alcuni dei caposaldi costitutivi di cui si sostanzia l'epistemologia configurata da Luciano Nanni, ritengo i più perspicui ed atti a tratteggiarne la figura culturale.

Innanzitutto evidenzio il suo rigore argomentativo, inflessibile nell'aggressione euristica delle problematiche che l'appassionano, quale *habitus* imprescindibile che egli senza mai allentamenti della tensione indossa. Intendo dire in specifico che egli non si accontenta mai delle risposte, delle pacificazioni dialettiche che il *politically correct* spesso vorrebbe imporre anche nel campo dell'indagine filosofica e/o scientifica, in specie allorquando nel merito delle questioni hanno sentenziato gli intellettuali di prima schiera. No, Nanni non si adegua alla quiete della *scienza normale*, continua imperterrito a investigare e tira fuori, sorprendentemente, criticità, debolezze risolutive, salti sregolati fuori dalla logica, clamorose aporie là dove, per convincimento generalizzato o almeno diffuso, tutto pareva diligentemente esplorato, con approdo condiviso non necessitante di ulteriori scandagli¹⁵.

Passando ora alle preannunciate evidenziazioni concernenti la sua epistemologia, dico che Nanni ha lungamente riflettuto sulla natura e il funzionamento della scienza (da lui sostanzialmente ri-unificata alla filosofia, a ricomposizione del divorzio susseguente a Galileo), sgravata da ogni sudditanza all'etica, nelle sue interrelazioni (oggi per lo più confusamente percepite) con la tecnica.

La scienza, dunque, in ciascuna sua movenza conoscitiva, è luogo di approcci esclusivamente *analitici*, miranti a mettere a giorno, ripeto, senza alcuna commistione con l'etica e, ancor di più, con interessi di natura economica, le zone tuttora in ombra dei fenomeni indagati. La tecnica entra in campo in seconda battuta, con comportamento cospicuamente parassitario nel rapporto con la scienza. Essa, infatti, ne sfrutta le congetture, le ipotesi, le teorie esplicative della realtà, con atteggiamento *sintetico*, per costruire macchine, marchingegni, ordigni, spesso in combutta con i detentori dei poteri finanziario, economico e politico, per assecondarne le aspirazioni di dominio e controllo, da ciò traendo vantaggi e utili¹⁶.

¹⁴ È sintomatico dell'interesse costantemente riversato su Saussure il fatto che Nanni abbia intitolato la prestigiosa rivista accademica d'arte ed epistemologia da lui fondata e per un ventennio all'incirca diretta *Parol*.

¹⁵ La *vis polemica* che lo contrassegna, non per piccoosità contrappositiva ma per disincantato «amore della verità», Nanni l'ha con frequenza palesata in memorabili duelli dialettici con pensatori e studiosi di primaria nomea nel panorama nazionale e internazionale: su quello per certi tratti epico con Umberto Eco mi intratterrò nel paragrafo riservato alla delineazione di Nanni quale estetologo. Qui rammento un vivido scambio di vedute, narratomi da Nanni stesso, con Ezio Raimondi, incentrato sul saggio *Il romanzo senza idillio* del grande studioso di letteratura, durante il quale Raimondi, stupito e colpito da difficilmente rintuzzabili confutazioni di Nanni, s'esprime in atteggiamenti di insofferenza (così come del resto ha fatto Eco, subissato dagli assalti critici di Nanni, con plateale manifestazione di sconcerto e fastidio). Precisa però Nanni, dopo lettura della prima versione di questo lavoro, che l'insigne filologo e letterato da poco scomparso, dopo un po' di sorpresa per l'acribia delle sue osservazioni, benevolmente si lasciò andare a dire «ci penserò».

¹⁶ Non inficia la pertinenza della discriminazione la circostanza che, spesso, scienziato e tecnologo convivano nella medesima persona fisica e culturale. E dunque, per esemplificare, a Fermi che in via

In veste di «culturologo», Nanni ha costantemente riflettuto sulle manifestazioni della cultura, sulle sue fenomenologie, sulla funzione essenziale che essa esercita nella configurazione degli atteggiamenti etici e conoscitivi dei singoli individui, sui prodotti della pulsione fattuale degli esseri umani, tra di essi ciò che viene identificato come *arte* in primo piano. Egli contrappone, alla pretesa di egemonia della cultura come costruzione ontologica onnipervasiva e livellatrice dai connotati universali e su tutti cogenti, l'azione determinante, nella concretizzazione dei comportamenti umani, di un ventaglio tendenzialmente indefinito di «culture regionali», ciascuna con sue peculiarità ontiche tali da rendere le manifestazioni in specie artistiche, tra tutte per intuibili motivi da Nanni privilegiate, idiosincratiche, plasmate dal differenziato *genius* dei tempi e dei luoghi.

Non è arduo intravedere in filigrana, nella concezione qui schizzata, l'adesione critica a quella che si può ritenere la tesi fondante nella linguistica di Saussure, il quale constata nella tipologia complessiva di produzione degli atti linguistici l'immanenza configuratrice della *Langue*, che però permane sempre e comunque sullo sfondo, poiché nella fattualità delle effettive emissioni linguistiche essa s'esterna in flessibili, dinamici, imprevedibili, creativi gesti di *Parole*.

Dico ora qualcosa sopra un altro assunto nanniano, a quello appena evocato connesso, connotato da alcuni tratti assertivi a prima vista inverosimili e paradossali. Mi riferisco alla sua acuminata ricerca sulla natura e il funzionamento della comunicazione. Radicale è la sua serrata messa in discussione dell'idea di comunicazione sostanziate le pratiche di coloro che si attengono alle prescrizioni del *sensu comune* ma poi anche in larga misura professata da studiosi di non marginale rilevanza, capofila degli stessi Roman Jakobson, filosofo del linguaggio spesso bersaglio delle polemiche nanniane da lui comunque, proprio anche per questa sua costanza di interlocuzione, nient'affatto negato nella consistenza argomentativa delle indagini che compie e degli esiti ai quali approda¹⁷.

È nota, anzi nella percezione generalizzata di questo autore connotato caratterizzante, la tipologia delle funzioni che, in numero di sei, Jakobson ha identificato, prendendo le mosse dalla teoria largamente condivisa dei fattori intervenienti nella configurazione di ogni atto linguistico (emittente, destinatario, messaggio, codice, referente, canale).

Orbene, nel merito della configurazione jakobsoniana delle funzioni, Nanni «puntigliosamente» discetta, pervenendo alla convinzione che essa non regga a una disanima critica disincantata e

Panisperna scopre la fissione dell'atomo e sperimentalmente appura la perspicuità delle sue supposizioni, nessuna responsabilità morale si può imputare per le centinaia di migliaia di morti a Hiroshima e Nagasaki. Allo stesso, invece, che a Los Alamos contribuisce in maniera determinante alla costruzione della bomba atomica non si può non attribuire una qualche implicazione etica nell'eccidio giapponese, pur con immediata assoluzione giustificata dalla mostruosa tragicità di quel momento storico.

¹⁷ A testimonianza del rilievo epistemologico che Nanni riconosce a Jakobson, rinvio all'interlocuzione senza quartiere che attiva con lui in specie nel saggio *Autoriflessività: tre voci per una teoria* contenuto nel volume «contra dogmaticos», Bologna, Cappelli Editore, 1987, pp. 215-234 (oltre che *passim*). È questione che afferisce probabilmente più all'estetologia (trattata nel paragrafo che segue) che all'epistemologia *strictu sensu* ma ugualmente mi soffermo qui, nel contenitore ritualmente marginale che è la nota, sopra uno snodo concettuale sostenuto da Jakobson in merito al quale, in pagine pregnanti orientate alla ricerca di aporie inficianti, Nanni vigorosamente dissente. Nella scia di peculiari intuizioni saussuriane il filosofo del linguaggio russo evidenzia che i parlanti comuni negli atti linguistici che producono operano sinergicamente sull'*asse del paradigma* e sull'*asse del sintagma*. Intenzionato a lumeggiare le specificità dei messaggi recanti in dominanza la funzione estetica (poetica) Jakobson si pone il seguente interrogativo: «*che cosa è che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte?*» (*Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 181-182). Dopo avere in merito diffusamente argomentato, egli perviene alla scoperta che «*La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione*» (Idem, p. 192). Orbene, in merito alla perspicuità argomentativa di siffatta conclusione, Nanni con implacabile acribia si pronuncia sentenziando con il *pollice verso*: «Jakobson,, pare non rendersi conto di tutta la questione, tanto è vero che continua ad incastonare nel suo dire frasi come la seguente: *L'ambiguità è un carattere intrinseco inalienabile di ogni messaggio concentrato su se stesso; è insomma, un corollario (sic!) della poesia*. Frasi che non fanno che alimentare, anche per questo versante, il circolo vizioso indicato» (*contra dogmaticos*, cit. p. 231).

rigorosa, dovendosi per coerenza d'analisi ridurre a non più di due le funzioni del linguaggio verbale, la *pratica* (conglobante tutti gli usi in cui esso viene adoperato quale veicolo di transito verso ambiti ontologicamente esterni per conformarne la natura e il funzionamento) e la *poetica* (emergente allorquando in dominanza v'è il linguaggio stesso, il quale così non si *proietta fuori* ma assorbe, interiorizza in sé caricandosi di ogni senso, le risonanze referenziali).

Prendendo le mosse da siffatta drastica riformulazione, Nanni aggredisce la concezione di comunicazione corrente negli usi ingenui della stessa ma pure in molta teoresi in proposito. Infatti, a suo avviso, se s'appunta sul fenomeno uno sguardo ermeneuticamente impregiudicato, senza difficoltà ci si avvede dell'evidenza che in ogni atto di supposta comunicazione fluiscono solamente dei suoni fisici o dei segnali non delle sostanze semanticamente contrassegnate, predisposte senz'altro all'intendimento del destinatario.

Occorre la compartecipazione di entrambi gli attanti dello scambio linguistico al medesimo *milieu* (koiné) culturale perché la pulsione relazionale assuma efficace configurazione comunicativa. In mancanza, nessuna effettiva trasmissione avviene. Quindi la comunicazione come genericamente considerata non è mai autenticamente tale: funziona soltanto se, grazie all'intervento della cultura accomunante, essa è messa in grado di agire in forma e sostanza di *autocomunicazione*¹⁸.

Ritenendo qui conclusa l'articolazione dell'indagine riservata alle tesi epistemologiche di Nanni, ribadisco che intenzione dello scrivente non è stata una trattazione sistematica del suo pensiero movente dall'epistemologia o ad essa riconducibile, bensì l'estrapolazione di uno *specimen* di riflessioni ritenute caratterizzanti: inferibile è dunque dalla precisazione che su altri suoi snodi concettuali ci si potrebbe soffermare, ugualmente originali e fecondi di sviluppi speculativi.

4 Luciano Nanni estetologo

La ricerca estetologica è stata e ancora è quotidiano impegno professionale per Luciano Nanni. Come docente appunto di estetica, infatti, egli ha esercitato un pluridecennale magistero presso l'Università di Bologna, al servizio di molteplici generazioni di studenti. Sempre gratificato da alto apprezzamento degli studenti per le sue lezioni, anche testimoniato dal fatto che a distanza di gran tempo molti si sono mantenuti in contatto con lui in atteggiamento di amicizia e inestinguibile riconoscenza¹⁹.

In una rilevazione giornalistica che ebbe ampio risalto²⁰ Nanni, sulla base delle attestazioni degli studenti, venne ritenuto il docente dell'ateneo bolognese dagli stessi più amato. Mi è capitato di partecipare qualche volta a lezioni di Luciano Nanni: ho quindi potuto personalmente constatare che il suo stile di docenza aveva per lo più una configurazione maieutica d'impronta socratica, preferendo egli costantemente alla trasmissione monodirezionale delle tesi da lui professate la scoperta delle stesse da parte degli studenti per auto-emersione, mediante il suo lavoro di scavo mirante all'approssimazione progressiva all'oggetto concettuale da lumeggiare via via più rivelativa, tramite semina di indizi atti a stimolare l'attitudine euristica dei fruitori.

Nanni ha caratterizzato i suoi studi universitari in specie con la propensione manifestata per la speculazione estetologica di Luciano Anceschi. L'illustre studioso è stato correlatore della tesi di laurea discussa da Nanni, poi pubblicata²¹, essendo della stessa relatore Renato Barilli. Della riflessione sull'arte di Anceschi in particolare due peculiarità, capitali, hanno attratto l'interesse di Nanni, incidendo poi quali costanti significative nella configurazione del suo pensiero: la

¹⁸ Per un approccio diretto ed organico alla problematica qui sommariamente tratteggiata, rinvio al saggio di Nanni *Contro la teoria standard della comunicazione: non solo Leibniz*, Parol, 1999.

¹⁹ Nel *social network* Facebook è stato attivato un gruppo "Allievi di Luciano Nanni" ove gli stessi interloquiscono con il professore e tra di loro, per lo più rievocando occasioni memorabili del loro alunnato universitario.

²⁰ *La Repubblica*, 4 giugno 1994.

²¹ Luciano Nanni, *L'idea di oggettivazione artistica in Camillo Sbarbaro*, cit. Napoli, Guida, 1973.

distinzione – in dialettica costitutiva delle due entità – tra estetica e poetica e la discriminazione, rispetto alla precedente sinergica, tra autonomia ed eteronomia dell'arte.

Durante l'alunnato anceschiano, Nanni ha coltivato sotto la comune egida la prossimità culturale con Renato Barilli, poi divenuta sul piano professionale pluriennale colleganza nell'insegnamento universitario di estetica (o, per quanto concerne Barilli, di discipline affini). Sarebbe inappropriato sostenere un discepolato vero e proprio di Nanni anche da Barilli: indubbia è però la sua condivisione «critica» di alcuni postulati dell'estetologia barilliana²². Per citare senza pretesa di esaustività: la concezione dell'estetica come scienza «mondana»; l'attenzione alla culturologia; il riconoscimento di Baumgarten quale iniziatore dell'estetica moderna, anzi, come antesignano di Kant, di essa *tout court*; l'egemonico privilegio da entrambi accordato alle proliferanti fenomenologie dell'arte visiva contemporanea, quale territorio prediletto (per quanto riguarda Nanni presso che esclusivo) di esplorazione investigativa²³.

Do corso a questo punto a una ricognizione dei caposaldi della riflessione estetologica di Luciano Nanni, notevolmente estesa, stante la sua centralità nella produzione culturale di Nanni, ma al solito non esaustiva di tutte le valenze e direzioni in cui essa si è esercitata.

Prendo le mosse da quello che è forse l'apoftegma più icastico e pregante di sviluppi speculativi nell'intero *corpus* della filosofia dell'arte nanniana: «L'opera d'arte è un *oggetto storico* che funziona, oggi, alla conoscenza come se fosse un *oggetto materiale*»²⁴. Nella citazione qui traslata è inserita la specificazione limitativa «oggi»: assai presto però Nanni sostanzialmente la espungerà, pervenendo egli a sostenere che il connotato funzionale da lui messo a fuoco non contrassegna solo l'arte contemporanea bensì l'arte *tout court*, di ogni tempo, in quanto fenomeno culturale.

Nella configurazione di questa assai disseminativa (come un po' si vedrà) teoria convergono svariati influssi, da Nanni personalizzati e creativamente orchestrati: intervengono infatti a innervarla Saussure, Mukarovsky e, soprattutto, il Luis Prieto di *Pertinenza e pratica*²⁵.

Quale il significato basilare inferibile dallo stentoreo enunciato? Ogni opera d'arte è un *oggetto storico*, ovvero sia apparso in un determinato tempo nel flusso della cronologia umana, esito dell'ingegno elaborativo di uno specifico autore, condizionato dalle peculiarità dell'epoca culturale in cui esso è venuto, per così dire, alla luce²⁶. L'opera d'arte però costringe in un certo senso l'intendimento dei fruitori, a prescindere dall'avvedutezza euristica delle loro interpretazioni, a investigarla come se fosse un *oggetto materiale*, ovvero sia non concettualmente determinato, aperto a un ventaglio indefinito di pertinentizzazioni, come avviene in specifico ai fenomeni naturali, mai esauriti e non esauribili per quanto concerne le visualizzazioni della loro noumenica costituzione²⁷.

²² Specificazione, questa annotata, quanto mai opportuna: perché Nanni mai, o quasi, aderisce a formulazioni concettuali da altri ideate in totalità di sovrapposizione, secondo il costume del resto di ogni filosofo di razza, titolare di un patrimonio speculativo fortemente personalizzato, non, quindi, eclettico *collage* di convincimenti qua e là pescati, non di rado forzosamente compattati.

²³ A contrassegnare la tipologia delle corrispondenze nella ricerca tra i due, è di certo efficace il seguente icastico rilievo concernente Nanni esternato da Renato Barilli: "Avevo imparato ad apprezzare la figura di Luciano Nanni, meticoloso notomizzatore dei procedimenti analitici riferiti all'estetica, e nello stesso tempo eccellente insegnante, con una capacità di comunicare che gli ha fatto ottenere parecchi riconoscimenti in tal senso, e anche mosso da un sotterraneo spirito di produzione artistica in proprio, che dopo il pensionamento è diventata protagonista assoluta della sua vita, con un secondo nome, Nanni Menetti" (Renato Barilli, *Autoritratto a stampa*, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2010, pag. 185).

²⁴ Luciano Nanni, *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1980, pag. 317.

²⁵ Luis Prieto, *Pertinenza e pratica – Saggio di semiotica*, Milano, Feltrinelli, 1976.

²⁶ Con riferimento a una nota categorizzazione di Popper, si può asserire che l'opera d'arte/oggetto storico afferisce al *Mondo 3*, dei pensieri umani concretizzatisi in *prodotti*.

²⁷ Traguardando la tesi ancora in termini popperiani, si può sostenere che l'opera d'arte, realisticamente da collocare, come or ora precisato, nel *Mondo 3*, trasmigra, allorché la si vuole criticamente percepire, nel *Mondo 1*, quello, appunto, che preesiste rispetto alle intenzioni umane di lumeggiarlo e resiste ad ogni

La tesi è essenziale nell'estetologia di Nanni, funziona per lui come una sorta di paradigma kuhiano, quale parametro generativo ed esplicativo dell'intero spettro delle fenomenologie dell'arte finora comparse in scena e virtualmente ipotizzabili, dalla verbale, alle visive, alla musicale, a quelle che si avvalgono di una pluralità di veicoli configurativi.

Essa, inoltre, viene adoperata da Nanni per attivazione e supporto di un flusso serrato di interlocuzioni argomentative, in convergenza dei convincimenti o in contrapposizione non di rado accesa polemica (oltre che con altri sono ricorrenti, nel merito qui evidenziato, le interazioni dialettiche con Vattimo e Givone e Severino e Danto).

Sul piano peculiarmente inerente al farsi specifico e concreto dell'arte, dal prolifico postulato è tra altro desumibile l'inferenza che l'artisticità, per auto-generarsi e imporre alle pratiche fruttive se stessa, non abbisogna di necessità di contenuti speciali, dalle caratteristiche codificate e immutabili, per natura nobili, dotati di aura idiosincratice per la loro declinazione estetica: ciascun «oggetto materiale», anche strumentalmente costruito per scopi totalmente esulanti dalla dimensione estetica può aspirare all'ammissione alla stessa, diventare dunque «contenuto» d'una operazione artistica.

A palesamento difficilmente confutabile della pertinenza dell'assunto, lungo il pluridecennale suo percorso di maestro di estetiche consapevoli, in continuazione Nanni cita a testimone lo scolabottiglie che Duchamp storna dal suo uso banalmente pratico nella penombra della cantina e proietta ai fasti della sostanziazione artistica, semplicemente trasponendolo in luogo ove per convenzione generalmente condivisa gli oggetti in mostra sono battezzati in quanto arte.

Dalla tesi fondativa qui sopra argomentata, anche viene desunta la concezione dell'arte come atto linguistico intrinsecamente polisemico, a differenza e pure in contrapposizione rispetto a tutti gli altri messaggi, invece strutturalmente monosemici, circostanza questa che conferisce all'oggetto artistico una peculiarità idiosincratice di immediata riconoscibilità.

Nanni è ovviamente ben consapevole del fatto che questa caratterizzazione non è del tutto inedita, essendo stata teorizzata anche nell'estetica medioevale, in specifico da Dante Alighieri²⁸. Però, egli immediatamente discrimina, mentre quella professata nell'estetica medioevale era una polisemia quantitativamente delimitata e concettualmente predefinita, questa da lui evidenziata è aperta, generativa, senza limiti e connotati pre-costituiti, strettamente intrecciata con le emergenze e le scelte culturali di ogni epoca storica.

Passo ora a tratteggiare un secondo assunto teorico attorno al quale si assesta la riflessione estetologica nanniana, rappresentabile nella icastica locuzione «il potere costitutivo dei luoghi». Per rendere in termini agevolmente comprensibili se non proprio *d'emblée* persuasiva questa sua assai originale e anzi rivoluzionaria costruzione concettuale, Nanni è ricorso con frequenza a un aneddoto, concernente la galleria d'arte newyorchese gestita dal celebre Leo Castelli, raccontato per primo da Claudio Magris²⁹.

Dall'infortunio fruttivo menzionato in nota, egli desume una constatazione nel contempo ardita e inoppugnabile: è indubbio che la visitatrice fosse affetta da un deficit di informazione. Sostanzialmente però l'ingenua si è comportata come tutti i frequentatori di mostre, pinacoteche e musei, i quali sono presso che costretti a convenire che gli oggetti lì raccolti ed esibiti afferiscono alla dimensione dell'arte.

proposito di cattura definitiva.

²⁸ Dante Alighieri, *Epistola XIII* a Cangrande della Scala.

²⁹ Claudio Magris, *Aria di Mitteleuropa nella galleria di Castelli*, *Corriere della Sera*, 12 settembre 1999. L'episodio, schematizzato, è questo. La galleria, come altre, stava protestando avverso la condanna inflitta da un magistrato a un artista. La protesta consisteva nell'occultamento delle opere in esposizione con drappi neri. Una visitatrice, non al corrente di quanto accadeva, contemplò i quadri ricoperti dai drappi neri, credette che essi fossero le opere come l'artista le aveva intenzionalmente configurate ed espresse il suo apprezzamento.

Dunque, argomenta Nanni con consequenzialità logica difficilmente confutabile, si danno dei luoghi (pertinentizzati in tale prospettiva dalla cultura senz'altro della contemporaneità ma non solo) i quali fungono da significanti che attivano processi di significazione tramite cui i significati di tutte le «cose» – ipotizzabili nell'ambito del fare umano qui egemonico – si ri-semantizzano caricandosi di «artisticità».

La concettualizzazione che ho sommariamente riproposto ha consistenza rivelativa dirompente, perché così la sostanza artistica non è più essenza peculiare di oggetti privilegiati, tali per l'eccellenza, la sublimità della confezione loro propria, bensì specificità che è possibile inoculare in qualsiasi manufatto materiale (e pure in manifestazioni non incarnate in materialità costitutiva quali gesti, esibizioni, *performances*), tramite, appunto, la collocazione, per intenzionale scelta, in luogo istituzionalmente deputato alla «celebrazione» dell'arte (galleria, pinacoteca, museo,)³⁰.

L'artista non ha mai avuto mani. È condensato in questo stentoreo apoftegma l'approdo per ora conclusivo della teoresi di Luciano Nanni/Nanni Menetti sull'arte: la locuzione è assunta quale titolo di un volumetto in cui la congettura viene argomentata³¹. Nella storia dell'arte – egli perviene a sostenere a epitome di assai serrati e logicamente concatenati ragionamenti – non sono entrati in scena se non *ready-made*; per conseguenza di tale constatazione, dunque, non sarebbe peculiare, esclusiva, dirompente invenzione di Marcel Duchamp tale innovazione: Duchamp ha il merito di avere fatto emergere una evidenza che da sempre, se pure mistificata e anzi negata, fermentava nei recessi della speculazione estetologica nonché risiedeva nelle pratiche operative degli artisti.

La tesi nanniana comporta una dirompente scissione tra la figura dell'artigiano e quella dell'artista. Artigiano è la persona che confeziona materialmente l'opera, avvalendosi delle mani (oltre che dell'intelligenza progettuale che al lavoro delle mani sovrintende). Nel farsi dell'arte, soprattutto in molte soluzioni contemporanee, è possibile che l'artigiano neppure intervenga (come nel caso del *ready-made* agito da Duchamp e dalla schiera innumerevole di quanti si sono posti nella sua scia, allorché un oggetto «qualsiasi» del tutto estraneo alla sfera estetica viene caricato di artisticità tramite la mera trasposizione dalla collocazione «pratica» a luogo per convenzione sociale e culturale deputato all'ostensione pubblica di prodotti artistici).

Può anche accadere che artigiano e artista siano due figure diverse (per esemplificare, Maurizio Cattelan il quale installa dinnanzi al Palazzo della Borsa in Milano l'ormai celebre dito issato verso il cielo non è dell'imponente oggetto marmoreo manufattore: la confezione materiale è stata da lui delegata ad altro facitore, probabilmente un'industria di specialisti in lavorazioni di tale genere che rimangono totalmente sconosciuti ai fruitori della scultura).

E l'artista, allora? Entra in scena indipendentemente dal processo di concretizzazione fattuale dell'opera, nel momento in cui ne riconosce la peculiarità e la battezza in quanto «arte». Nanni intenzionalmente adopera il termine «battesimo», presso che nello stesso significato da esso assunto nella teologia e nella liturgia del Cristianesimo: conferendo, infatti, all'opera il suo *placet* l'artista dà corso a un vero e proprio atto di «transustanziazione», tramite il quale essa diviene *altro*, arte

³⁰ La tesi, per altro, non comporta la sovrapposizione *tout court* di ogni «qualcosa» in quanto arte, per la potenza costitutiva in tale senso del luogo di esibizione, e dell'apprezzamento critico dei fruitori. A complicare la questione interviene sempre e comunque il «gusto», oggetto lungo l'intero corso della storia dell'arte di introspezioni ricognitive molteplici, miranti per lo più a evidenziarne la funzione in rapporto alla configurazione dello statuto di artisticità a certi oggetti costruiti o trascelti riconosciuto. Nanni, dunque, è ben consapevole del fatto che il conferimento del crisma di artisticità a un oggetto non implica *ipso facto* coazione all'apprezzamento critico positivo dello stesso. Conseguenza che è concettualmente legittimo e nella storia innumerevoli volte riscontrato il giudizio di «sgradimento» riferito a elaborati (mentali e materiali) pur inclusi nella sfera dell'arte. Concerne, infatti, la sensibilità personale di ciascuno la valutazione di un'opera come bella o brutta, culturalmente rilevante o deficitaria di significati sostanziosi.

³¹ Nanni Menetti, *L'artista non ha mai avuto mani*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2012.

appunto, così come ricevendo il sacramento del battesimo la persona si metamorfizza a *cristiano*³²

³³

È ora tempo di dar memoria, con qualche dettaglio, della accesa *querelle* intercorsa tra Luciano Nanni e Umberto Eco, forse l'episodio culturale e professionale di maggiore rinomanza di cui Nanni è stato protagonista. *Clou* della stessa fu la disputa pubblica tra i due avvenuta il 7 maggio 1981 a Palazzo Montanari in Bologna, al cospetto di un foltissimo pubblico di intellettuali e studenti.

Considerando l'incontro in ottica antagonista e sportiva, è d'uopo constatare che Nanni prevalse a mani basse nel match, avendo egli con l'implacabilità della sua *accusatio* portato l'avversario all'exasperazione. In quella memorabile serata Nanni espose le sue ragioni con la consueta stringente acribia, con pacatezza d'eloquio e tutto concentrato a far risaltare la pertinenza logica ed epistemologica della sua argomentazione.

Con riferimento allo stile relazionale abituale del personaggio, ci si attendeva che Eco intervenisse mettendo in scena le armi dell'ironia, della leggerezza contrappositiva, della sottigliezza farcita di paradossi e battute esilaranti.

Invece, nulla di tutto questo. Quando toccò a lui la parola si buttò sull'antagonista intriso di risentimento, di vera e propria ostilità, anzi, buttata nell'occasione alle ortiche la veste di cui preferibilmente si ammanta, di dicitore fine, scintillante, attrattivo, anche per sapido condimento di lepidzze persuasivo.

Aveva letto il libro di Nanni *Per una nuova semiologia dell'arte* con puntigliosità maniacale, costellandolo di evidenziazioni e postille. Di esse con pesantezza espositiva si avvale nella sua

³² Può accadere, per il concorso di svariate ragioni, che a un artista non sia dato d'investire dello statuto di artisticità la propria opera: ciò non inficia la pertinenza epistemologica della teorizzazione nanniana. In tale caso, infatti, altri addetti ai lavori hanno la facoltà di attivare il riconoscimento che l'autore non è stato in grado di «celebrare»: colleghi attenti e riconoscenti, critici e studiosi, in senso lato la «coscienza collettiva», con l'intensità e la persistenza del suo apprezzamento.

³³ La perentoria divaricazione che soprattutto Nanni Menetti rileva tra gli «attanti» artigiano e artista, pur altamente suggestiva e difficilmente oppugnabile sul piano della funzionalità logica, è ardua da recepire *tout court*, senza opposizione di qualche obiezione argomentativa: per il suo tasso veramente dirompente di innovazione speculativa, per la pulsione a problematizzare che senza esaurimento della tensione genera. Soprattutto può disturbare il ridimensionamento che Nanni Menetti attua della figura operativa dell'artigiano, leggibile – forse oltre l'intendimento dello studioso – come una sorta di reificazione, di deprezzamento ontologico su tutta la linea. Personalmente, per evitare equivoci e rintuzzare fraintendimenti, invece che «artigiano» userei il designatore semanticamente affine «artefice», il quale per la sua conformazione lessematica e per le pratiche comunicative in cui viene generalmente innestato è difficile che sia oggetto di eccessivi abbassamenti di valore. Al riguardo intenzionalmente transito dal piano della speculazione estetologica (sopra il quale abitualmente opera Nanni Menetti) a quello del gusto (dell'apprezzamento personale più o meno educato per le costruzioni manuali sostanziate di funzionalità estetica) e annoto che qualcuno si può abbandonare a una considerazione affine alla seguente: «Non mi interessa particolarmente il fatto che un oggetto sia stato o meno *santificato* mediante assunzione nell'empireo dell'arte. Io esprimo su di esso gradimento o sgradimento esclusivamente a partire dalle emozioni che mi suscita. Quando a Firenze, in Orsanmichele, contemplo ammaliato il Tabernacolo ideato e scolpito da Andrea di Cione soprannominato l'Orcagna non mi arrovello entro il problema se esso sia o non sia arte. Ammiro con gli occhi e la mente fascinato dalla sublimità del manufatto». Con l'eventualità critica or ora ipotizzata mi prefiggo, senza incidere ulteriormente nel corpo della questione, di rappresentare la perplessità che insorge, a margine del consenso argomentativo, al cospetto di una tesi assolutamente originale e innovativa che frastorna l'intero itinerario della storia dell'arte, di ardua confutazione per quanto ne concerne la perspicuità teoretica ma anche tale da non calamitare un'adesione immediata e incondizionata. Del resto Nanni Menetti è ben consapevole della circostanza che si danno studiosi (mi viene in mente Luca Beatrice) i quali, discettando dell'arte contemporanea, prendono da essa le distanze, rilevando che sua debolezza endemica che la condanna ad essere volatile, evanescente, caduca è proprio la disperante penuria di manualità di cui soffrono gli artisti o presunti tali.

disanima critica, tutta concentrata nel proposito di far risaltare nel testo di Nanni improprietà, aporie, sfasature concettuali, avventatezze assertive.

A prescindere dalla peculiarità teorica e filologica delle tesi difensive e offensive che propugnò, Eco perse per K.O. l'incontro fin dal primo round: perché strafece, battagliaò scriteriatamente, adottò una strategia convulsa e azzannante sostanzialmente estranea al suo pur sontuoso patrimonio di risorse ermeneutiche e fabulatorie³⁴.

Sul pensiero estetologico di Eco Nanni ha argomentato da par suo, ovvero sia mettendo in campo un armamentario interpretativo magistrale, mirante in prevalenza a far emergere le debolezze euristiche, i salti analogici, le aporie del malcapitato interlocutore, ha confezionato su di esso due libri, il già menzionato *Per una nuova semiologia dell'arte e Tesi di estetica*³⁵.

Con l'intento di esplicitare sia pure a grandi linee le puntigliose e acuminate investigazioni critiche attivate da Luciano Nanni nel merito degli assunti estetologici di fondo professati da Umberto Eco, mi accingo a compendiare il suo *Per una nuova semiologia dell'arte*.

Tripartita è la struttura argomentativa del volume: *Vindemiatio, Pars destruens, Pars construens*. Nel mirino di caccia permane costantemente l'epistemologia essenzialista (per quanto concerne la natura e il funzionamento dell'opera d'arte) coltivata e condivisa (senza sostanziali differenziazioni concettuali) da Roman Jakobson e da Eco. L'essenzialismo che Nanni imputa ai due intellettuali posti in giudizio è sia verticale che orizzontale³⁶. All'epistemologia essenzialista egli contrappone l'idea di una epistemologia critica, metafora evocativa della quale è espressa nell'endiadi «Nautilus o/e Bateau ivre»³⁷.

La più esiziale disfunzione nell'epistemologia essenzialista è data dalla sua esclusione colpevole della imprescindibile dimensione «pragmatica». La centralità euristica di tale dimensione Nanni la assume e rielabora dall'aureo concetto di «pertinenza», teorizzato da Prieto in particolare nel testo qui in precedenza citato, il Prieto che di Nanni nell'opera in discussione ma anche altrove è referente epistemologico di punta.

Per testimonianza della peculiarità veritativa della sua tesi, egli convoca a convegno una miriade di comprimari (rispetto al ruolo egemone di Prieto), tra i quali una funzione attestativa rilevante è attribuita a Mukařovsky³⁸, in oscillazione endemica tra adesione alle sue formulazioni teoriche e urgenza di prenderne le distanze.

Adeguatamente specificata la presenza dei co-protagonisti sulla scena e individuata, in negativo e/o in positivo, le responsabilità, Nanni dà corso a un fuoco concentrico, con potenza progressiva di cannoneggiamento, sulla teorizzazione estetica focale di Eco, concernente il cosiddetto «idioletto estetico»³⁹. L'abbarbicamento di Eco a tale incongrua raffigurazione lo fa scivolare in un «realismo ingenuo in difetto di teoreticità»⁴⁰, essendo l'idioletto estetico una costruzione concettuale zeppa di aporie. Nanni ne «pertinentizza» cinque, esplicitate e distrutte in un profluvio di pagine infuse di *vis polemica* mai allentata, sostanziate da acribia di impressionante efficacia euristica.

Forse la raffigurazione è alquanto grandguignolesca, ma la lettura delle implacabili argomentazioni nanniane ha evocato in me l'immagine di un rottweiler che azzanna al collo e non molla la presa fino al dissanguamento completo della «vittima».

³⁴ A ulteriore attestazione del rilievo riconosciuto da Eco alla *querelle* con Nanni, valga il fatto che il celebre semiologo/tuttologo il suo intervento, ampliato in specifico saggio, l'ha pubblicato in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pagg. 126-141, con il titolo *Idioletto testuale e varietà delle interpretazioni*.

³⁵ Luciano Nanni, *Tesi di estetica*, Bologna-Ferrara-Milano, Book Editore, 1991.

³⁶ Cfr. *Per una nuova semiologia dell'arte*, cit. pag. 219.

³⁷ *Idem*, pag. 12.

³⁸ Jan Mukařovsky, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973.

³⁹ Cfr. *Per una nuova semiologia dell'arte*, cit. pag. 228.

⁴⁰ *Idem*, pag. 259.

Portata a compimento nei modi risolti menzionati la destrutturazione semantica del traballante edificio esplicativo del funzionamento dell'arte tirato su da Eco, nel saggio qui in disanima Nanni si applica alla «Pars construens», ove dà corso all'esplicitazione sintetica dei caposaldi della sua propria teoresi estetica, evidenziata in specie tramite specificazione distintiva dei tratti divergenti rispetto alle formulazioni, erronee, del semiologo alessandrino.

Così, alla supposizione di «ambiguità» di ogni espressione artistica professata da Eco egli obietta la tesi dell'«inesauribilità» della medesima⁴¹; e al rilievo attribuito all'intervento delle *abduzioni* nella configurazione delle ipotesi interpretative, Nanni oppone la più puntuale efficacia delle *pertinenze* di derivazione prietiana⁴².

Consegue, nella serrata delineazione teorica nanniana, che oggi l'opera d'arte non è accreditabile di una identità unica e costante⁴³. L'idioletto estetico, come identificato da Eco, si è sfaldato sotto il fuoco di fila del bombardamento critico di Nanni: in luogo di tale fragile costruzione egli colloca un più robusto, per l'attrezzatura ermeneutica di cui è dotato, «idioletto artistico»⁴⁴, architrave costitutiva del quale (e distintiva rispetto alla congettura ipostatizzata da Eco) è lo spostamento della «coltivazione» dell'idioletto da ogni singolo parlante a «una» intera cultura, in tal modo identificata come soggetto autentico e primario di tutte le operazioni intellettuali e antropologiche concernenti anche l'attribuzione o la negazione del connotato a un prodotto manuale di artisticità⁴⁵.

Quale esito dell'itinerario euristico intrapreso, la ricerca di Nanni perviene alla scoperta, fondamentale nel contesto della sua teoresi (anche dalla frequentazione rivelativa delle fallacie che farciscono la speculazione di Eco favorita), secondo la quale l'artisticità promana dalla *decisione* d'uso (da parte di *una* cultura), non già dalla confezione e dalla configurazione dell'oggetto in sé⁴⁶.

A ulteriore evidenziazione della rilevanza dell'interlocuzione argomentativa con Eco (e con l'intera corrente di pensiero estetico che nel semiologo alessandrino in certo modo confluisce), valga la constatazione che Nanni ritorna più volte sulle problematiche sostanzianti *Per una nuova semiologia dell'arte*: in particolare in *Contra dogmaticos*, organica raccolta di saggi,⁴⁷ e nel già menzionato *Tesi di estetica*.

A quest'ultimo testo ritengo opportuno riservare un breve indugio specifico. Avendo Eco, come qui sopra già appuntato, in *I limiti dell'interpretazione* pubblicato la versione ampliata dell'intervento da lui letto nella serata del 1981 a Palazzo Montanari, Nanni rilancia la *querelle* con una operazione testuale di grande originalità, insolita nelle scritture argomentative di sostanza filosofica, con la quale egli innesta una sorta di *canone teatrale* entro lo svolgimento della *disputa*, che dà impulso a una rappresentazione scenica agita in veste di personaggi dalle tesi antinomiche di Eco e sue, essendo i due fieri antagonisti registi della stessa, in teso spirito di *concordia discors*.

Fuori di metafora, quale la soluzione dialettica escogitata da Luciano Nanni? Egli seziona il saggio di Eco, scorporando l'intera sequenza degli snodi argomentativi che lo costituiscono, e a ciascuno di essi oppone la sua specifica controdeduzione: come negli interventi interpretativi precedenti, con la sua implacabile acribia ermeneutica mettendo in solare evidenza, nelle asserzioni di Eco, aporie, approssimazioni, disconnessioni logiche, fragilità di costruzione.

5 Luciano Nanni poi Nanni Menetti operatore artistico-iconico

La significazione culturale di sé di Luciano Nanni è caratterizzata da rigorosa coerenza, da sequenziale compattezza degli scandagli e degli esiti. Pertanto le evoluzioni di cui è protagonista nella ricerca che con una pluralità di strumenti euristici e veicoli espressivi intraprende non rigettano mai gli assetti in precedenza conseguiti, non determinano «salti antitetici».

⁴¹ *Idem*, pag. 319.

⁴² *Idem*, pag. 321.

⁴³ *Idem*, pag. 327.

⁴⁴ *Idem*, pag. 332 e pag. 334.

⁴⁵ *Idem*, pag. 353.

⁴⁶ *Idem*, pag. 264.

⁴⁷ Luciano Nanni, *Contra dogmaticos*, Bologna, Cappelli Editore, 1987.

Consegue da ciò anche la riprova che Nanni filosofo e artista è in effetti il *recto* e il *verso* della medesima medaglia investigativa, «curiosa» dell'essere *tout court* e delle fenomenologie concrete della realtà. Al riguardo, Nanni – come anche in passaggi precedenti specificato - attesta di avere iniziato il proprio percorso di interrogazione illuminativa delle «cose» in veste di artista; il professore è entrato in scena in un secondo momento, nella speranza di riuscire a rispondere con le risorse della scienza a domande impellenti. La sostanziale insoddisfazione delle risposte che è stato in grado così di proporre lo ha indotto a ritornare alla pratica diretta dell'arte iconica⁴⁸.

I suoi inizi (collocabili nei primi Anni Sessanta) sono stati di pittore figurativo, caratterizzato da forte tensione all'essenzialità nella rappresentazione delle forme, da una pulsione a sagomare le figure riconducibile all'Espressionismo. A seguire, con immediatezza interviene in lui una accesa attrazione per i segni grafici della scrittura (storicizzabile come adesione ai modi espressivi della «poesia visiva»), che egli manipola, viviseziona, costringe allo svelamento di sé fuori dai canoni della comunicazione codificata, così attivando una tipologia di rappresentazione dei significanti verbali mediante la quale essi vengono metamorfosizzati a sostanza di significati.

Non dura a lungo la prima stagione di Nanni artista iconico, pluridecennale essendo il suo celere abbandono dell'esercizio prioritario della pittura, in lui sormontando con assai protratta egemonia quantitativa l'assorbimento presso che esclusivo nell'investigazione filosofica (lungo i versanti dell'epistemologia e dell'estetica – divenuta per lui ambito professionale di ricerca accademica) e nella frequentazione della poesia verbale, trivalente impegno qui nei paragrafi precedenti abbastanza diffusamente argomentato.

Data verso la fine degli Anni Ottanta il ritorno alla pratica dell'arte iconica, con intensa progressione di coinvolgimento in essa, fino all'attuale sostanziale esclusività, coincidente con la conclusione dell'insegnamento universitario.

Nel momento della *rentrée* nanniana, in Italia era nella sua piena maturità e anzi in fase ormai di illanguidimento del proprio senso culturale e storico il fenomeno dell'«arte povera», animato, come quasi sempre succede alle correnti artistiche, da una pluralità proliferante di declinazioni attuative. Non mi spingo a sostenere che quel Nanni ricomparso sulla scena sia iscrivibile nella categoria classificatoria dell'«arte povera»: innegabile è però che nell'esteso suo periodo di sperimentazione e confezionamento delle «chirografie»⁴⁹, una assonanza con i presupposti concettuali e operativi dell'«arte povera» in quella produzione artistica è riscontrabile.

Nanni chirografo palesa una predilezione presso che esclusiva per due materiali «poveri», assunti quali oggetti costitutivi del suo fare artistico, la carta carbone e la carta assorbente, già usata per asciugare scritture a inchiostro elaborate in pluralità di colori (nero, rosso e blu in dominanza)⁵⁰.

Si manifesta tramite questa scelta, enfatizzata con primaria, reiterata e, anzi, ricorsiva visitazione, l'evocazione a tutto tondo dell'invenzione culturale *scrittura*, stimolata e duramente forzata a svelarsi nell'intero spettro delle sue virtualità di significazione, anche di quelle tradizionalmente relegate ai margini e pure fuori dai confini delle pratiche funzionali tese a inglobare significati entro significanti in veste convenzionale e intersoggettiva di segni.

⁴⁸ Si tenga conto, nel merito, di quanto puntualizzato, per esaustiva correttezza filologica, nella nota 3.

⁴⁹ Chirografia è parola includente una pluralità di significati, tutti afferenti al fenomeno della scrittura. Essa è, dunque, arte della scrittura, scrittura a mano vergata con perizia, calligrafia, arte di prefigurare la sorte di una persona tramite lettura della sua mano. Con enfasi posta sull'intervento della mano, nell'antichità egizia la chirografia è stata praticata quale pittogramma, ideogramma, fonogramma (*generaliter*, geroglifici). La produzione, copiosa, di chirografie è coltivata da Nanni nell'intero decennio 1990-2000, allorché man mano subentra (con esordio di tale strategia di configurazione gestita dalla natura, il gelo, dal 1995) la fase, tuttora fervida, delle «criografie».

⁵⁰ Emerge con ovvietà la constatazione che si tratta di materiali tecnici connessi alla scrittura ormai totalmente obsoleti, espulsi dai processi produttivi dall'irruzione in scena di strumenti tecnologici che da essi prescindono, quali la penna a sfera, la fotocopiatrice, il word processor, la riproduzione elettronica.

Nanni dunque (ormai definitivamente transustanziato a Nanni Menetti), mediante ri-manipolazione topologica e rimodellamento figurale dei menzionati materiali già atti alla riproduzione analogica dei segni e alla fissazione su carta senza sbavature degli stessi, ottiene dalla scrittura per dir così recuperata l'aggallamento integrale delle sue attitudini di ri-creazione della realtà.

In compatta coerenza di focalizzazione riflessiva della modalità a suo avviso egemone di interrelazione sia tra gli oggetti materiali che tra i soggetti umani (già sostanziate come innanzi rilevato la sua arte in forma di poesie verbali) nella configurazione delle chirografie egli è endemicamente condizionato dall'intervento del meccanismo onnipervasivo della «microviolenza»⁵¹.

La carta copiativa e la carta assorbente, infatti, vengono dall'artista valorizzate non soltanto quali evocatori di potenzialità trascurate della scrittura ma anche in quanto attori di microviolenze nei confronti dei gesti concreti di scrittura con i quali interagiscono.

Come anticipato in nota, Nanni ha categorizzato i suoi lavori chirografici in una molteplicità sequenziale di cicli, non di rado contrassegnati anche dalle differenziate forme dei supporti (tavole rettangolari, quadrati, poligoni regolari, teche, leggii), ciascuno designato da termine o locuzione di icastica energia evocativa (*Theuth* – molto emblematicamente l'inventore egizio della scrittura, in aderenza allo scarso apprezzamento per la stessa esibito da Platone non apprezzata dal faraone - *Nike*, *Sfinge*, *A vulcanetto*, *A fanciulla mannaia*, *Family-art*, *A pompa dei sogni*, *Rifare Malevich dopo Duchamp*, *Ritratti*, *Mito e scrittura*).

Di primo acchito si potrebbe essere indotti a catalogare questa produzione nanniana entro l'orizzonte dell'arte astratta, anche informale, per dissociazione totale dai canoni della verosimiglianza rappresentativa: ma sarebbe collocazione del tutto inappropriata. Perché Nanni, pur operando fuori dal campo tradizionale della visualizzazione pittorica di specie mimetica, palesa una tensione inesausta verso la figurazione, inclinazione corroborata anche dai titoli estremamente vividi e allusivi che egli attribuisce non solo ai cicli, come si è evidenziato, ma a ciascuna singola opera.

Siffatte specificità (propensione endemica alla figurazione e cooperazione dei titoli in veste di testi poetici all'evocazione di realtà icasticamente convocate a qualificazione delle opere) si riscontrano anche nelle successive «criografie»: ulteriore testimonianza tale ricorrenza di una sorta di circolarità ontologica sottesa all'intera evoluzione fenomenologica della ricerca culturale agita, sia nella forma di filosofiche argomentazioni sia *sub specie* di iconiche condensazioni concettuali, da Luciano Nanni/Nanni Menetti.

Dalle «chirografie» alle «criografie», dunque⁵². L'invenzione delle criografie come combinazioni dell'intenzione espressiva dell'artista e dell'intervento elaborativo della natura concretizzantesi in forme, figure e ritmi mai compiutamente preventivabili data, come in nota anticipato, dalla metà degli Anni Novanta.

⁵¹ Attesta ciò il fatto che tutte le chirografie, oltre al titolo designativo specifico (e quello allusivo al ciclo di afferenza delle singole opere) recano con numerazione romana l'identificazione sequenziale di sé come microviolenze.

⁵² Criografia è lemma non attestato nei numerosi dizionari consultati. Nel suo significato basilare facilmente inferibile di «scrittura della quale è autore il gelo», ovvero che si manifesta e si fissa allorché la temperatura dell'aria scende ad alcuni gradi sotto lo zero e a tale livello si mantiene, criografia è invenzione lessicale specifica di Nanni Menetti, originale quindi ed anzi esclusiva come la pratica artistica che designa, della quale non si danno precedenti affini noti nella storia dell'arte. Nella identificazione del termine è pertinente ipotizzare che Nanni Menetti abbia proceduto come usualmente avviene nei processi di nominazione, cioè a dire prima entra in scena la «cosa», non di rado lungo percorsi accidentati e imprevedibili di costituzione di sé, quindi interviene ad animarla, a collocarla nel flusso della storia, la designazione verbale.

Esse egemonizzano presso che in esclusività il fare artistico di Nanni Menetti dall'esordio del corrente Millennio. L'autore in più d'una occasione ha attestato l'antefatto afferente alla sua storia esistenziale e collocato nel tempo della sua infanzia dal quale ha tratto l'illuminazione di confezionare criografie, con maggiore esattezza, di costringere il gelo a manifestare la sua attitudine creativa in quanto inedito e stupefacente pittore.

Ho già anticipato qualcosa in merito: in inverno Nanni fanciullo, chiuso nella sua stanza montana, osservava spesso gli arabeschi confezionati dal gelo sul vetro della finestra, quando egli vi alitava sopra, affascinato dalle finissime forme con cui esso componeva le sue fantasiose figurazioni. Ben presto però quegli artefatti naturali si dissolvevano, al rialzo della temperatura, provocando nel fanciullo ricorrenti reazioni di delusione e nostalgia.

In relazione a siffatta risonanza del suo tempo infantile, per Nanni Menetti le criografie sono realizzative del suo proposito di sollecitare il gelo a compiere le medesime operazioni di allora e della volontà di impedirne, tramite apposito intervento tecnologico, il presso che immediato disfacimento, causa in lui in quei lontani giorni di struggimento emotivo.

Alla luce di tale motivazione esistenziale, s'intende all'impronta il significato del logo apposto su ogni chirografia, sul retro del supporto ligneo per lo più, la sbiadita e consunta immagine fotografica dell'autore (co-autore) infante, ridotta a miniatura.

Come avviene il processo di fattura di una chirografia? Nanni Menetti, ai fruitori «ingenui» che visitano le sue mostre inclini alla prima osservazione a ritenere che sia egli personalmente a tracciare con miracolosa perizia calligrafica gli stupefacenti motivi che contrappuntano i testi artistici da lui esibiti, più e più volte con didattica acribia spiega la genesi e il farsi evolutivo delle opere.

Nei pressi di Monzuno, località dell'Appennino bolognese, egli è proprietario di un casale entro il quale v'è uno spazio aperto, suppongo adibito in tempi andati a deposito di prodotti agricoli. Lì da anni l'artista si reca, in pomeriggi invernali se e quando la temperatura scende sotto lo zero o è preconizzabile che a breve così avvenga.

Su supporti lignei (in prevalenza tavole di faesite) di differenziate dimensioni (anche imponenti) egli stende i colori sui quali il gelo è sollecitato a intervenire; quindi lascia che nottetempo e pure nei giorni a venire la natura imprima sulle tavole i suoi sigilli. Ritorna infine a considerare le tipologie figurative nelle quali il gelo si è espresso. Sono in linea generale trame affini a quelle incise dalle felci nei fanghi fossili che con una certa facilità si reperiscono.

Trattandosi di azioni della natura, che per lo più positivisticamente si suppone operativa secondo leggi fisiche fissate con codifiche unilaterali, ci si aspetterebbe che esse siano della medesima sembianza su tutta la superficie della tavola. Niente di più errato. Pur non derogando dal *leit motiv* figurale menzionato, la natura invernale si esprime entro uno spettro di modalità mai pre-vedibili, quantitativamente e anche qualitativamente indefinito.

In un settore le incisioni sono marcate e vistose, a maglia larga, in altro invece delicatamente apposte, con lavorio echeggiante i merletti di Burano. Ancora, in altre zone il gelo resta passivo, non interviene effettivamente, consente alla velatura cromatica di solidificarsi ignorata da segni. Con tutta probabilità allorché si verifica una lievitazione della temperatura, la creazione criografica, in territori delle tavole enigmaticamente nel fenomeno coinvolte, collassa, il calore (relativo) agisce con flusso segnico antitetico, screpola lo strato cromatico, vi deposita sopra dei motivi simili ai cretti di Alberto Burri.

Un poco filosofeggiando, si può congetturare che la natura endemicamente, corrispondendo agli input di Nanni Menetti, intarsi nelle opere di cui è co-protagonista la necessità e il caso, costruisca invariabilmente lo stesso «prodotto», però ciascuno sempre differente da tutti gli altri.

S'è ricordato che a Nanni fanciullo dispiaceva la dissoluzione degli arabeschi ghiacciati formati sui vetri della sua finestra, provocata dall'evoluzione termica: costringendo il gelo ad operare criograficamente, egli anche fa sì che l'intervento della natura non collassi al primo rialzo termico. Infatti, già di per sé la materia cromatica solidificandosi oppone resistenza alla pulsione distruttiva, in ciò corroborata dalla perizia tecnica dell'artigiano che mescola ai colori (a olio, a

tempera, acrilici) un funzionale collante che consente all'oggetto indefinita ma espansa durata cronologica, senza però turbare con la sua presenza la configurazione cromatica dei processi.

Compiuta dalla natura invernale la creazione di sua pertinenza, per anni l'artista Nanni Menetti ha rivendicato un ruolo di co-protagonista: apportando al lavoro del gelo modificazioni e integrazioni, aggiungendo note cromatiche espressive della «sua» intenzionalità, soprattutto sovrapponendo segni grafici mai accessori e decorativi bensì scaturenti da specifiche motivazioni concettuali, assai spesso miranti all'evidenziazione di assetti figurali ravvisabili nell'operare enigmatico della natura invernale.

Nelle criografie all'incirca dell'ultimo lustro l'intervento successivo dell'attore umano è ridotto ai minimi termini o del tutto omesso, ogni responsabilità d'invenzione e fattura è demandata in toto al gelo creatore: ciò non per evoluzione capricciosa o casuale, per vezzo dell'artista di celarsi ludicamente dietro l'opera, bensì a esplicitazione visuale di una concettualizzazione di pregnante consistenza argomentativa su cui a breve abbastanza diffusamente mi soffermerò⁵³.

Così come s'è rilevato per le chirografie, anche le criografie vengono battezzate dall'artista con specifiche denominazioni identificative, quasi sempre evocative di sembianze figurali. Ho già accennato alla circostanza che si danno costanti e manifestazioni imprevedibili nel comportamento espressivo-iconico della natura da Nanni Menetti stimolata a creare. Quando costruisce, sempre la natura tende a significarsi in forme, ignora l'astrazione. Essa invece evidenzia vocazione all'informalità allorché agisce in funzione distruttiva (nei casi, frequenti, di eruzione di magma lavico, di frane di terra, di irruzioni di fango, d'allagamenti, di tsunami,).

Anche i testi criografici sono dal co-autore categorizzati in serie, designate dalla prevalenza di una qualche caratteristica figurativa o cromatica, dai fruitori abbastanza avveduti con immediatezza percepibile⁵⁴.

Ho sopra menzionato la circostanza che spesso gli "spettatori" ingenui al cospetto delle criografie incorrono in un equivoco: ritengono che le opere siano in toto creazioni di Nanni Menetti, uscite così dalle sue mani e dal suo pennello, e si approfondono in lodi a questo riguardo inappropriate per l'estrema perizia calligrafica dell'artista. In effetti, come nel corrente saggio già rilevato e ribadito, nella realizzazione delle criografie la funzione pittorica è demandata, con esclusività progressiva, alla natura. Si attua così una sorta di «realismo estremo», per il fatto che la natura rappresenta se stessa, essendo dunque nel contempo autrice (soggetto) dell'operare posto in produzione e oggetto dell'atto di rappresentazione.

La significazione fattuale del gelo non si concretizza in egemonia dell'ingenuità, dell'«innocenza» espressive: interpretata entro il paradigma delle consapevolezze estetologiche più avvedute e aggiornate, essa evidenzia un intarsio sistematico con l'intera storia dell'arte, in specie con le evoluzioni operative e teoriche dell'avanguardia novecentesca di più rilevante caratura, nonché – come or ora accennato – con le riflessioni più innovative della filosofia dell'arte odierna, di cui Luciano Nanni è tra i più originali elaboratori.

⁵³ Il corrente saggio s'intitola *Dall'arte della filosofia alla filosofia in arte:*, proprio per l'esplicita sua intenzione di enfatizzare il tratto peculiare del percorso culturale di Nanni Menetti, cioè a dire il sinolo permanente in lui di pensiero teorizzante e di concretizzazioni artistiche (verbali e iconiche). Senza diversioni o attenuazione, in lui la sostanza filosofica necessita della forma artistica per manifestarsi e la forma artistica non riuscirebbe a consistere senza radicamento nella sostanza filosofica.

⁵⁴ Ecco qui l'elenco delle serie, se non proprio esaustivo molto espanso (si noti l'icasticità dei termini trascelti e delle locuzioni identificative, a ulteriore attestazione in Nanni Menetti della co-azione di arte della parola e di arte della figura, sulla quale mi sono in precedenza soffermato): *Galaverne* (bianche e azzurre), *Nei giorni della merla* (gialle e nere come i colori del merlo), *Geloni* (sintetici e analitici), *Strappi da Dio sive natura* (criografie con colori affini a quelli dei *Geloni*), *Nella bruma* (colore grigio cenere), *Per San Silvestro* (opere con il rosso in dominanza), *Polemo's graffiti* (esiti di lotta tra il freddo e il caldo, in genere criografie cretate), *Al tramonto* (blu e rosso), *L'inverno non dimentica ciò che cancella* (colori dell'autunno come li percepisce e raffigura il gelo).

Innanzitutto è leggibile in filigrana l'influsso dell'istanza primonovecentesca più innovativa e anzi dirompente nella storia dell'arte, quella del *ready made*, di cui è rivoluzionario capostipite Marcel Duchamp. Perché i testi artistici di Nanni Menetti sono *ready made*, sia le chirografie che le criografie. Nelle prime, infatti, egli raccoglie materiali adoperati da altri per scopi extra-estetici (carta carbone, carta assorbente) e si limita a comporre gli stessi secondo un progetto mentale; nelle seconde progressivamente si astrae dall'operare in prima persona, cedendo quasi del tutto l'iniziativa all'enigmatico estro creativo del gelo. Successivamente battezza l'opera come «arte», in pratica senza avere messo «mano» al suo farsi.

Oltre a ciò, con ulteriore ampliamento cronologico e concettuale, Nanni Menetti si innesta, con originalità di esiti artistici e incisività speculativa forse mai conseguite con comparabile sinergia da nessun artista visivo contemporaneo, nel plurimillenario percorso della simbolizzazione tramite rappresentazione figurale (nell'accezione basilare del termine, prescindendo cioè sia dalla imitazione della natura che dall'informalità e dall'astrazione a-realistica).

Per intendere appieno il sostrato culturale sotteso all'affermazione or ora espressa, necessita un indugio abbastanza protratto sopra la problematica di maggiore consistenza e centralità nella storia dell'arte in specie dell'immagine così come concepita e praticata nell'ambito della civilizzazione occidentale. Mi riferisco alla questione della «mimesi», tensione attuativa del principio che *ars imitatio naturae*.

La tesi può essere diversamente formulata rilevando che lungo l'intero corso della storia europea, con accentuazioni anche parossistiche intercalate di tanto in tanto da attenuazioni della propensione, ha agito per quanto concerne la produzione (riproduzione) artistica, fino all'esordio del Novecento, una vera e propria ossessione per la verosimiglianza.

Al riguardo, nella trasposizione *per verba* che Luciano Nanni estetologo tuttora compie a motivazione epistemologica e ad esplicazione ermeneutica delle sue operazioni iconiche, ricorsiva ed essenziale è l'evocazione del *mito* fondativo del primato incontrovertibile della mimesi, così come narrato da Plinio il Vecchio, protagonisti del racconto essendo Zeusi e Parrasio⁵⁵.

E dunque, come appena accennato, nell'arco di un paio di millenni il percorso dell'arte visiva si è snodato sotto il segno della mimesi, così come icasticamente esplicita da Plinio il Vecchio, in una varietà per altro assai espansa di soluzioni concettuali e formali, includenti idealità e tipicità, raffigurazioni maniacalmente naturalistiche, propositi di fissare su tela impressioni e intenzioni di esprimere in accentuazione di drammaticità stato d'animo interiori, angosce, incubi, sogni *et similia*; sostanzialmente però animati sempre gli artisti dalla pulsione di rappresentare la realtà come concepita con la massima verosimiglianza tecnicamente perseguibile.

Ciò fino alla dirompente doppia rottura avvenuta all'inizio del Novecento, quella meno eversiva attuata in specie, con le loro innovazioni cubiste, ad opera di Picasso e Braque iniziatori, poi coltivata da una fiumana di proscrittori, pervenuta verso la metà del secolo alle soluzioni estreme (sul versante qui evocato) dell'Astrattismo e dell'Informale, quella totalmente scardinatrice della almeno bimillennaria tradizione pittorica realistico-mimetica di cui fu indiscusso protagonista Marcel Duchamp con la sua rivoluzionaria trasposizione in arte del *ready-made*.

Non pare azzardato sostenere che Nanni Menetti si inserisce in entrambi i tracciati susseguenti alle due menzionate rotture: egli, infatti, non ripudia la convenzione del quadro quale oggetto da ammirare appeso alle pareti delle gallerie d'arte e fruibile nelle collezioni degli acquirenti, caratterizzato dalla compartecipazione dei colori al costituirsi delle opere (anzi, egli adopera per lo

⁵⁵ Parrhasius descendisse in certamen cum Zeuxide traditur, et cum Zeuxis detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolarent, Parrhasius detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis flagitaret remoto linteo ostendi picturam. Intellecto errore, concessit palmam, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem. Fertur et postea Zeuxis pingxisse puerum uvas tenentem, ad quas cum advolassent aves, processit iratus operi, et dixit: "Uvas melius pinxi quam puerum, quoniam si et hunc consumassem, aves timere debuerant". Parrhasius primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus est (Plinio Il Vecchio, *Naturalis Historia*, libro XXXV, 65-66).

più tavole lignee, così come all'esordio post-medioevale della pittura occidentale, tra Duecento e Trecento), per altro essendo le sue configurazioni testuali assai distanti dagli stravolgimenti delle forme attuati da Picasso e Braque e pure dagli approdi rappresentativi escogitati nell'ambito dell'Informale e dell'Astrattismo.

Nanni Menetti però evidenzia anche familiarità di soluzioni tecnologiche con la poetica duchampiana del *ready-made*: nelle chirografie, infatti, si avvale di materiali funzionali a contesti extra artistici (carte assorbenti, carte carbone), nelle criografie assume a sostanza delle pitture quello che la natura autonomamente decide di fare.

Ma il connotato peculiare della poetica⁵⁶ di Nanni Menetti co-autore di criografie (anzi, sodale di seconda fila del gelo eccitato a esprimere il suo estro creativo) concerne la problematica focale della mimesi, l'ossessione della quale (lo si è evidenziato con l'evocazione del mito di Zeusi e Parrasio) sta a fondamento dell'arte visiva⁵⁷ prodotta dalla civiltà occidentale.

Nanni Menetti, infatti, tramite il suo nascondimento dietro l'egemonica iniziativa di creazione del gelo, si colloca oltre i confini ultimi della mimesi, ne provoca lo spegnimento in quanto dell'arte ormai non più ipostasi e approdo teleologico. Perché così non è più l'arte a imitare la natura ma questa che si fa arte di se stessa, in totale autonomia del proprio impulso alla rappresentazione, interpretato con soluzioni ed effetti quasi sempre sorprendenti, pervasi di enigmaticità. L'operatore umano, dunque, rinuncia all'ambizione assillante da millenni di essere *artifex* illuminato ed esclusivo, cede il primato della creazione in quanto privilegiato *soggetto* al co-protagonista abituale in veste secondaria di *oggetto*⁵⁸.

Ritengo che bastino i concisi cenni argomentativi or ora formulati per intendere che l'azione artistica intrapresa da Nanni Menetti con l'invenzione delle criografie ha spessore rivoluzionario contestualmente e sinergicamente sia sul versante della teoresi estetologica che della *novità* raffigurativa e che si tratta di gesto evolutivo sostanzialmente non compartecipato da altri anche radicali sperimentatori nel panorama dell'arte visiva contemporanea⁵⁹.

Le criografie, ancora, si palesano sostanziate, sia nella loro conformazione in quanto oggetti sia nella lettura interpretativa con cui è perspicuo inquadrarle concettualmente, da due altri caposaldi fondativi della speculazione estetologica dell'artista, su cui ho in snodi espositivi già formulati discusso: la presenza onnipervasiva della forza ontologica «microviolenza» (per l'evidente ragione che l'intervento della natura invernale sulla tavola colorata offerta alla sua iniziativa plasmatrice ha indubbia specificità di microviolenza) e l'incombente teoretica e operativa del perentorio

⁵⁶ Nell'accezione rigorosamente anceschiana di consapevolezza esplicita dell'artista in merito alle sue soluzioni operative.

⁵⁷ Forse non è azzardato sostenere che la pulsione mimetica investe ogni tipologia d'arte praticata per secoli in Europa poi nelle sue espansioni geografiche. Si ponga mente, in proposito, alla rilevanza che, entro l'arte della parola narrativa, presso che sempre hanno avuto tensioni rappresentative quali il realismo e il naturalismo, fuor di dubbio all'intenzione di mimesi nell'arte visiva strettamente apparentate.

⁵⁸ L'azione artistica del gelo, ad essa sollecitato dall'intenzionalità creatrice di Nanni Menetti, sul piano della concettualizzazione teoretica oltre alle interpretazioni in questo saggio, sia pure a maglie larghe, esplicitate, nel merito della questione centrale della rappresentazione annovera una ulteriore specificità ermeneutica, oscillante questa tra epistemologia ed etica. Rileva Nanni Menetti che la cultura contemporanea, in specie nelle manifestazioni agite dalle giovani generazioni, pratica un uso aberrante della rappresentazione, la quale con ossessiva frequenza fa aggio sulla realtà dell'oggetto (della situazione) rappresentato (a mo' d'esemplificazione si ponga mente agli episodi di violenza perpetrati con cinica gratuità al solo scopo di proporli a deplorabile fruizione tramite Internet). Ebbene, le criografie esercitano nei riguardi del rilevato abominio una critica radicale, essendo esse ostensioni immediate della fattualità naturale, scevre della mediazione della rappresentazione.

⁵⁹ Se proprio ci si prefigge di scovare qualche se pure aleatoria similarità, si possono tirare nel discorso le *combustioni* e i *cretti* di Alberto Burri ed anche i lavori di Walter de Maria (istantanee fotografiche di fulmini per lo più provocati mediante sollecitazioni tecnologiche).

apoftegma nanniano (intriso come si è in precedenza evidenziato di proliferante problematicità argomentativa) che «l'artista non ha mai avuto mani».

Trattandosi qui come ho precisato di sostanza concettuale certamente non abituale nelle convenzioni esegetiche egemonicamente correnti nei territori dell'arte visiva, qualcuno non è escluso che venga assalito da una perplessità: se Nanni Menetti si ritira dietro le quinte e rimette ogni responsabilità di fattura al gelo, perché mai egli firma le opere come autore, si appropria del lavoro raffigurativo della natura?

In verità, giusto prendendo le mosse dalla sua propria teoresi, il gesto d'avocazione a sé che compie è del tutto legittimo: perché il gelo che materialmente confeziona il quadro è mero «artigiano», artista essendo solo Nanni Menetti quando rientra in scena a compimento del processo di produzione per apprezzare come il gelo ha operato e, se il lavoro gli appare ben fatto, egli lo «battezza», ne sancisce l'assunzione nella dimensione dell'arte⁶⁰.

A completamento dell'indagine concernente Nanni Menetti co-autore di criografie, una succinta annotazione nel merito della quale sarebbe per altro pertinente un indugio più disteso. Afferisce essa alla «gradevolezza» visuale dei testi pittorici che il gelo e l'artista in sinergia producono. È ben noto che all'arte mimetica presso che sempre è stata connessa l'idea stessa di bellezza. Addirittura nell'immaginario collettivo popolare l'oggetto artistico è valutabile «bello» se raffigura il reale con calligrafica verosimiglianza.

La doppia rottura avvenuta nell'evoluzione storica dell'arte all'esordio del XX secolo ha scisso la diade tra arte e bellezza. Arduo, infatti, ancora imperando i canoni tradizionali, è l'apprezzamento in quanto belli delle deformazioni cubiste di Braque e Picasso, dei dilaniamenti dei volti femminili provocati dal furore espressionistico di quest'ultimo. Quasi a nessuno poi viene in mente di interagire avvalendosi *in primis* del paradigma della bellezza con *L'orinatoio* o *Lo scolabottiglie* di Marcel Duchamp.

Che cosa succede nel merito di questa problematica a Nanni Menetti co-autore di criografie, collocandosi egli, come anche in questo saggio rilevato, nel flusso della duplice rivoluzione menzionata, non fosse altro che per la sua serrata interlocuzione dialettica con il principio della mimesi? Per prudenza tattica tralascio sullo sfondo la presenza ingombrante dell'idea di bellezza che, per funzionare adeguatamente entro le coordinate della contemporaneità, necessiterebbe di problematizzazione e contestualizzazione a 360 gradi.

Sostengo però senza esitazioni che le criografie di Nanni Menetti si conformano tutte al criterio della «gradevolezza», l'occhio le contempla costantemente ammaliato dalla perentorietà o dalla grazia delle incisioni attuate dal gelo, dalla delicatezza sistemica degli arabeschi, dall'originalità degli interventi, lineari e curvilinei ed anche reticolari, con cui esso anima ogni tavola.

Di siffatta strepitosa perizia armonica è pertinente fornire (in verità, ribadire, avendone già detto qualcosa) una interpretazione esplicativa che l'artista condivide, anzi, ne è sostanzialmente il soggetto teoretico. La natura che si esprime in criografie è costruttrice, edifica il mondo e in tale sua veste creatrice essa senza flessioni persegue appunto l'armonia, la sistematicità ritmica, la purezza delle forme, la sfumatura aggraziata delle cromie. Soltanto quando imperversa con volontà e voluttà di distruzione (in figura di allagamenti, frane fangose, terremoti, eruzioni vulcaniche,) essa esibisce la sua vocazione anche annichilatrice delle forme, il suo gusto teratologico.

6 Discorsi e scritture su Nanni Menetti artista iconico

Da decenni ormai Nanni Menetti pubblica gli esiti della sua attività di artista iconico in mostre, personali, antologiche, collettive, in coppia con altri pittori. Tra le tante menziono due personali di grande rilievo espositivo, quella del 1999 allestita nella prestigiosissima Aula Magna Santa Lucia dell'Università di Bologna (*Scrittura come arte – Il corpo della co scienza*) e quella del 2009

⁶⁰ Del resto, è capitato più volte che l'azione della natura invernale sulle tavole ricoperte di colori non si sia svolta con esiti qualitativi soddisfacenti, che il parto sia collassato ad aborto. In tali casi, magari anche a malincuore, l'artista non ha riconosciuto, tramite il sacramentale battesimo, la propria paternità (putativa?) a tali oggetti, li ha disconosciuti per indegnità a interloquire con i fruitori in veste di «opere d'arte».

organizzata presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna (*Criografie o del compimento ultimo della mimesi*).

Anche do cenno, ancora, della fascinosa esposizione in tandem proposta nel 2005 presso il luogo museale Ca' La Ghironda di Ponte Ronca/Zola Predosa (*Bios: dal vuoto al pieno e ritorno*), nella quale i lavori di Nanni Menetti dialogavano con le pitture di Francesco Martani.

Per una poliedrica comprensione delle opere di Nanni Menetti inquadrata nel contesto della produzione artistica contemporanea, presso che incomparabile è stata la rassegna menzionata proposta nell'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, per il modello conoscitivo in essa adottato, consistente, oltre ovviamente la mostra delle tavole dipinte, nell'intarsio lungo il suo itinerario cronologico di fruizione di una eletta serie di conferenze argomentative d'approfondimento, in una pluralità di prospettive d'intendimento, offerte da intellettuali di primaria nomea attivi in diversi territori del sapere, non soltanto la critica e la storia dell'arte.

Davvero folta è la schiera di studiosi attratti dalla peculiarità del tutto idiosincratca sia delle chirografie che soprattutto delle criografie di Nanni Menetti, i quali su di esse hanno riflettuto con acuto interesse poi dicendone e scrivendone. Tra di essi traseggiando, menziono Renato Barilli, Stefano Bonaga, Alessandra Borgongelli, Beatrice Buscaroli, Omar Calabrese, Claudio Cerritelli, Claudia Collina, Valerio Dehò, Silvia Evangelisti, Silvia Pegoraro, Roberto Roversi, Giorgio Sandri, Claudio Spadoni.

Come anticipato, meritevoli di circostanziata citazione sono in particolare gli interventi critici e apprezzativi succedutisi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, in occasione della mostra sopra ricordata. Ritengo pertanto opportuno, in quanto funzionale a un inquadramento a tutto tondo dell'opera artistica di Nanni Menetti mediante ascolto di un concorso polivalente di voci, autorevoli, concludere questa abbastanza diffusa panoramica annoverando, in silloge, le idee e le interpretazioni più stimolanti colte nelle argomentazioni dei critici intervenuti a supporto e valorizzazione della mostra organizzata presso l'Accademia.

Ad avviso di Renato Barilli, per una comprensione adeguata delle operazioni artistiche di Nanni Menetti è funzionale ricorrere alla chiave interpretativa inclusa nella teoresi estetica di Alexander Gottlieb Baumgarten. Secondo tale studioso tedesco settecentesco, infatti, – per questa filiera di pensiero reputabile precursore di Kant – estetica è, in versione concretamente operativa, animazione dei rapporti umani con la natura, contro le ricorrenti insidie dell'an-estesia.

Nelle varieguate manifestazioni della natura è dato di rilevare più fantasia e palesamento d'ingegno che non nelle molteplici declinazioni dell'arte umana. Conseguo che missione degli operatori estetici più avveduti del significato antropologico delle loro elaborazioni culturali (come, appunto, Nanni Menetti) è l'opposizione indeflettibile all'entropia an-estetica.

Dico ora di alcune osservazioni formulate da Giorgio Sandri, filosofo della logica, intervenuto con una relazione intitolata *Arte e mimesi*. È normalmente riscontrabile una corrispondenza bipolare tra rappresentante e rappresentato. La storia dell'arte la si può anche considerare una riflessione continua sulle forme della rappresentazione nelle varie epoche privilegiate, persistendo per altro costante la tensione all'omomorfia.

Come acutamente mette in risalto Panofsky, la rappresentazione iconica non si configura mai quale mera imitazione, bensì sempre si manifesta come oscillazione pendolare tra *imitatio* ed *electio*. Anche Nelson Goodman è perentorio nella critica della rappresentazione in quanto calco. In ogni soluzione artistica è dunque ravvisabile una scelta entro la molteplicità indefinita dei gradi della rappresentazione, la quale può attenuare se stessa fino alla massima prossimità al grado zero.

In Nanni Menetti dapprima accade che i segni linguistici operano su se stessi (nella messa in scena delle chirografie), quindi entra in campo la *natura naturans*, coautrice delle criografie. La tipologia artistica insita in entrambe le prospettive conferisce ai lavori di Nanni Menetti un'impronta iperconcettuale, anzi, post-concettuale.

Claudio Spadoni ha argomentato prendendo le mosse da un titolo un poco criptico, *A partire da Arcangeli intorno al 'due'*. Arcangeli è stato studioso molto interessato alle fenomenologie dell'arte naturalistica. Nella consapevolezza per altro che la mimesi pittorica non è mai imitazione totale

della realtà, bensì sostanzialmente apparenza che rinvia ad altra apparenza. Ciò poi anche allude alla concezione dell'opera d'arte visiva professata da Platone. La mimesi così specificata si esplica come finzione compensatoria dell'assenza di realtà.

A partire da siffatto inquadramento teorico, Spadoni inferisce che non si dà attinenza tra le criografie di Nanni Menetti e le soluzioni raffigurative dell'informale, piuttosto mirando le invenzioni di questo artista a collocarsi nella scia del *ready-made* e a provocare l'azzeramento della mimesi. A dissoluzione di un equivoco coltivato, il critico ritiene che sia improponibile una equiparazione tra Nanni Menetti e Burri: per la ragione che quest'ultimo opera costantemente dentro l'orizzonte della mimesi, mentre il primo dà corso a una separazione netta tra rappresentazione della realtà e conformazione psichica dell'artista.

Il contributo di Claudio Cerritelli, entro le coordinate della tematica *Mimesi e costruzione dell'arte astratta*, sostiene che l'astrazione muove sempre dalla natura, con il presupposto per altro di pervenire all'azzeramento totale della stessa, allo stacco integrale dal mondo fenomenico.

Sul versante antitetico realismo e mimesi non sono affatto atteggiamenti coincidenti, poiché in artisti di spiccata tensione innovativa (come Kandinskij, per esemplificare) convivono in contestualità d'espressione grande realismo e grande astrazione.

Indubbio è che Duchamp, con la rivoluzionaria operazione del *ready-made*, sbalzando fuori campo la «rappresentazione» per sostituirla con la «presentazione», rende addirittura obsoleto ogni discorso sull'arte in quanto mimesi: ma la natura persiste ugualmente, in agguato dietro le quinte; tanto da indurci all'interrogativo: esiste davvero una tipologia d'arte reputabile «astratta»?

In Nanni Menetti si verifica un vero e proprio rovesciamento del convincimento tradizionale: tramite la sua stimolazione è la natura ad imitare l'arte, in lui avviene una transizione dal codice della natura a quello dell'arte, agendo così nell'azione del gelo la tecnica peculiare dell'avanguardia storica primonovecentesca, dello «straniamento». Una sorta di naturalismo, dunque, è sedimentata in Nanni Menetti autore di criografie, quale liquido amniotico necessario alla generazione.

L'ultima menzione del saggio riservo alle considerazioni proposte da Stefano Bonaga, nell'ambito della tavola rotonda *La rappresentazione come malattia sociale*, conclusiva del ciclo di conferenze qui sunteggiate.

Non si dà specularità tra l'oggetto rappresentato e l'immagine, non adeguazione passiva di questa alla realtà. La rappresentazione comunque instaura una subalternità della raffigurazione rispetto all'oggetto, che induce ad analizzare i temi della verità a cui essa allude, del rapporto tra soggetto e rappresentazione medesima.

Nella cultura del Novecento si verifica la disintegrazione del soggetto come convenzionalmente percepito: per tale destrutturazione accade che la rappresentazione si fa omologa dell'oggetto, condizionata dalla consapevolezza egemonica nella filosofia della scienza che l'osservazione dà forma all'esperimento, non soltanto ne è impressa.

Da queste e da altre premesse, Bonaga perviene a ravvisare in Nanni Menetti una base derridiana, in specie per emersione nella sua opera della materialità del significante. Come cultore di filosofia trasposta in veste d'arte iconica, Nanni Menetti si colloca concettualmente in una linea di pensiero caposalda della quale sono Lucrezio, Spinoza e Nietzsche⁶¹.

⁶¹ Alcuni spunti del paragrafo conclusivo sono stati tratti dal catalogo della mostra organizzata presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna *Criografie o del compimento ultimo della mimesi*. Ad esso rinvio, per approccio diretto a una argomentazione di Nanni Menetti sulla sua poetica sostanziante l'impresa delle criografie, a uno studio icastico di Giorgio Sandri e a una «rassegna critica per massime minime», ovvero sia serie di enunciazioni apprezzative sulle criografie degli studiosi esplicitamente menzionati nel testo e di altri.