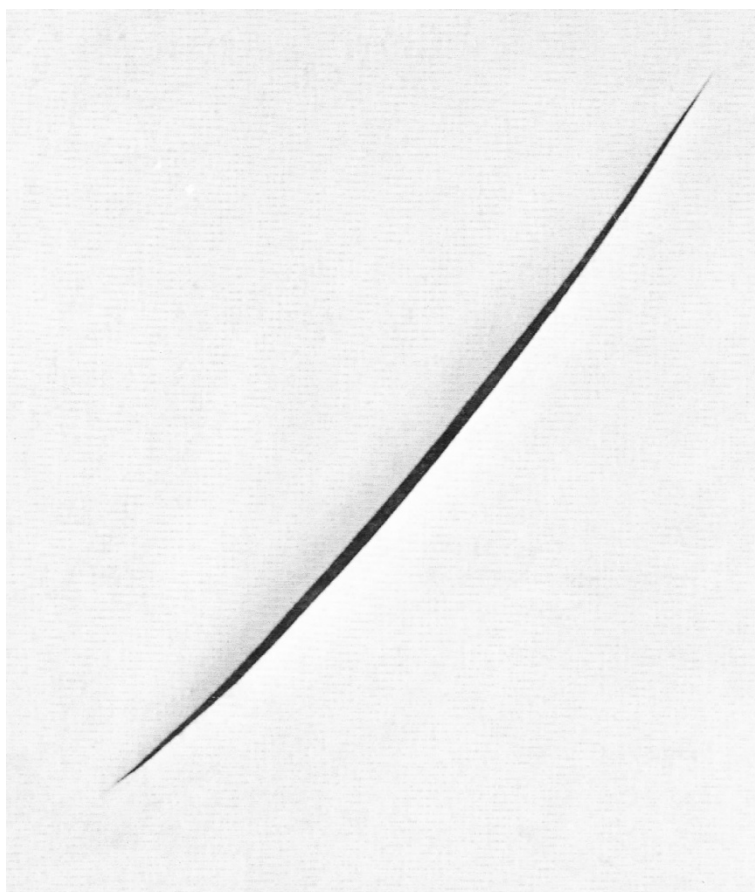


Sergio Beccaria

RIFLESSIONI SULL'ARTE
1990 – 2010



Lucio Fontana *Concetto spaziale*

AVVERTENZE E MODALITA' D'USO

Non è un medicinale: se ne può fare benissimo a meno.

RIFLESSIONI SULL'ARTE

1990 - 2010

| | | | |
|----|--|------|----|
| 1. | Esiste qualcosa chiamata arte? | pag. | 3 |
| 2. | E' possibile parlare d'arte? | pag. | 10 |
| | - METALINGUAGGIO: una possibile risposta | pag. | 10 |
| | - AUTOREFERENZA: una diversa angolazione | pag. | 11 |
| 3. | E' necessario parlare d'arte? | pag. | 14 |
| | - Ordine e caos | pag. | 14 |
| | - Forma e aspettativa | pag. | 16 |
| | - Manifesti e Avanguardie | pag. | 18 |
| 4. | Com'è nato lo star system? | pag. | 21 |
| | Per approfondire | pag. | 23 |

1. Esiste qualcosa chiamata arte?

Esiste una definizione adeguata di "Arte"?

Esiste un criterio universale per stabilire cos'è arte e cosa non lo è?

Di cosa parliamo quando parliamo di arte?

Il mondo dell'arte è così eterogeneo da lasciare disorientati.

Prendiamo le vetrate della cattedrale di Chartres e gli affreschi di Villa dei Misteri a Pompei, il David di Michelangelo e i "ready-made" di Marcel Duchamp, un tempio buddista e l'architettura di Frank O. Gehry, gli arazzi fiamminghi e le tele di Jackson Pollock, le porcellane cinesi e le ringhiere liberty di Victor Horta, le tarsie lignee nel Palazzo Ducale di Urbino e le maschere africane, le piste di Nasca in Perù e le polaroid di David Hockney, i codici miniati medievali, l'arte calligrafica islamica, i tappeti persiani e un film di Federico Fellini. Cosa li accomuna?

Sono accostamenti bizzarri, è vero. E mi sono limitato alle sole arti visive: avrei potuto allargare il campo fino a comprendere la musica, la poesia, la letteratura, il teatro, la danza e tutte quelle forme di creatività non ancora riconosciute universalmente come arte (per esempio il "design", l'alta moda, il fumetto, il tatuaggio, la "nouvelle cuisine").

In effetti, se ipotizzassimo che l'arte sia solo figurativa, dovremmo giungere alla conclusione che alcune civiltà non hanno mai raggiunto un grado di sviluppo artistico degno di nota. Che dire, allora, di quelle popolazioni che hanno espresso la loro creatività in forme non tramandabili ai posteri? Pensiamo ai canti popolari, all'architettura dei giardini, alla cucina... E non vi sembrano paragoni azzardati: è documentato che nell'Italia barocca del Seicento la preparazione dei dolci costituiva un fatto artistico di prim'ordine, anche se non il principale, e a essa si dedicavano anche artisti del calibro di Bernini; analogamente il giardinaggio, nel Settecento, fu espressione di notevole creatività in tutta Europa e, ancora oggi, in Giappone, l'architettura dei giardini e la tecnica dell'*ikebana* sono espressioni di altissimo valore estetico.

Se non bastasse, ricordo che anni fa il giornalista Ruggero Orlando, ospite di una nota trasmissione televisiva, affermò che, dal suo punto di vista, la poesia più bella mai scritta fosse: $E = mc^2$ (la formula della relatività di Einstein). E perché no? In fondo l'opera d'arte è frutto di un atto creativo così come la risoluzione di un problema scientifico, la costruzione di un modello matematico. Non è un caso che la matematica pura e la fisica teorica abbiano sviluppato una sorta di *estetica*: un'attenzione costante per la forma oltre che per il contenuto. Quando un problema può essere risolto seguendo due o più vie, a parità di soluzione, un matematico sceglierà sempre la via più *elegante* (e per elegante non intendo soltanto la via più breve o quella meno complicata: parlo proprio di una questione di stile).

Date queste premesse, vorrei dimostrare che **il concetto di arte non è solo qualcosa di molto vasto, ma è anche qualcosa di molto vago.**

I

Osserviamo un oggetto – un oggetto qualunque - fuori del suo contesto: senza conoscere chi lo ha realizzato e lo scopo per cui è stato realizzato, possiamo decidere se quell'oggetto è un'opera d'arte oppure no? Immaginiamo che l'oggetto soddisfi il nostro senso estetico: questo non è sufficiente per considerarlo arte, perché l'arte non deve necessariamente aspirare al *bello*. E se lo trovassimo sgradevole o di cattivo gusto? Resteremmo comunque nel dubbio: forse era volontà dell'artista costringerci a riflettere sulla degenerazione dell'arte o della società. Di fronte all'oggetto potremmo anche non provare alcuna emozione, ma per incapacità dell'oggetto di comunicare o per nostra cecità?

E' chiaro che, per giungere a una soluzione, dobbiamo spostare l'attenzione dall'oggetto al soggetto: dobbiamo, cioè, rivolgerci al realizzatore dell'opera e chiedergli se fosse sua intenzione realizzare un'opera d'arte oppure un comune manufatto destinato a qualche scopo specifico. La risposta che ci darà l'autore sarà illuminante, ma – attenzione! – non decisiva.

Marcel Duchamp, famoso per la sua ironia e per il culto della dissacrazione, in una mostra del 1913 espose una comunissima ruota di bicicletta. Nel 1914 presentò uno scolabottiglie e, in seguito, una pala da neve. Raggiunse l'apice con un orinatoio ("Fountain" - 1917). Duchamp non aveva certo costruito personalmente né la ruota di bicicletta né l'orinatoio. Quelli erano semplicemente oggetti trovati ("*objets trouvés*"), oggetti già fatti ("*ready-made*"), a cui l'artista aveva deciso di conferire un significato nuovo e una funzione completamente diversa da quella per cui erano stati progettati. La fabbrica che li aveva realizzati non avrebbe mai immaginato che quei comunissimi oggetti di uso quotidiano un giorno sarebbero entrati a far parte di importanti collezioni private e di rinomati

musei. Duchamp gioca con i paradossi e ci dimostra che anche l'oggetto più banale può diventare opera d'arte, perfino a insaputa del suo realizzatore.

Ma basta la volontà dell'artista a rendere quell'opera un'opera d'arte?

Provate a portare la ruota della vostra bicicletta a un gallerista perché ve la esponga. Se il gallerista vi respinge, impuntatevi e dichiaratevi artisti concettuali! Se non funziona, provate con una tela tagliata (stile Lucio Fontana) o con un sacco bruciato (alla maniera di Alberto Burri). Portare anche il vostro dipinto più bello, la vostra scultura più originale. Prevedo che il risultato sarà sempre lo stesso. O vi chiamate Duchamp, Burri, Fontana... o sarà molto difficile per voi entrare nel mondo dell'arte, indipendentemente dal vostro talento.

Evidentemente non basta dichiararsi artisti per realizzare opere d'arte. E' necessario avere anche il riconoscimento da parte della collettività. Non di tutta la collettività, sia ben chiaro! E' sufficiente il consenso dei critici, la disponibilità dei collezionisti e dei musei, l'appoggio dei mercanti, dei mecenati, degli sponsor, dei media.... Come dice lo scrittore Tom Wolfe: *"il mondo dell'arte è poco più che un villaggio"*.

Come entrare in questo villaggio? Come ottenere il riconoscimento? La risposta varia da secolo a secolo, da decennio a decennio (forse di anno in anno), perché **la società è in continuo movimento-mutamento-assestamento e come cambiano le mode e i costumi così cambiano le idee sull'arte e sugli artisti: chi è troppo conservatore rischia di farsi superare e travolgere dal flusso delle novità, mentre chi è in largo in anticipo sui tempi rischia di non essere capito, di venire ostacolato o, peggio, ignorato.**

"Nessuno può dipingere come vuole - spiega il pittore francese Jean Bazaine. - Tutto ciò che un pittore può fare è di voler perseguire, con tutte le sue forze, quel tipo di pittura di cui la sua epoca è capace". Gli fa eco il pittore russo Vasilij Kandinskij: *"In ogni epoca esiste una certa misura di libertà artistica, e anche il genio più creativo non può superare i limiti di quella creatività"*.

Se a Firenze, nel Quattrocento, un pittore della corte di Lorenzo de' Medici avesse realizzato una tela raffigurante solo ninfee, chi lo avrebbe preso in considerazione? Il Rinascimento vedeva nell'uomo l'unico soggetto degno di essere rappresentato. La bellezza e l'armonia della natura erano certamente mirabili, ma non potevano competere con l'uomo e il suo intelletto: era l'uomo il punto più alto della creazione. Gli artisti affrontavano temi religiosi (dipinti sacri) o si ispiravano alla tradizione classica greca e latina (dipinti profani), ambientavano scene di soggetto mitologico in giardini lussureggianti, riempivano le tele di fiori e di frutti degni di un minuzioso trattato di botanica, ma dipingere un paesaggio fine a sé stesso, questo no! Era inconcepibile per l'epoca. La natura poteva essere lo sfondo, ma non il soggetto principale dell'opera. La pittura di paesaggio e la natura morta dovevano ancora nascere. Quindi, proporre a Lorenzo de' Medici un quadro di ninfee avrebbe significato attribuire a uno piccolo stagno popolato di fiori acquatici un'importanza e una dignità pari a quelle dell'uomo. Intollerabile per un umanista, anzi ridicolo. Se il quadro poi fosse stato dipinto alla maniera di Monet, precorrendo di quattro secoli il movimento impressionista, Lorenzo de' Medici non si sarebbe limitato a ridere del pittore: lo avrebbe considerato proprio un mentecatto, incapace dell'uso dei pennelli oltre che della ragione.

E' chiaro che la definizione e la funzione dell'arte sono problemi legati non soltanto alla sensibilità dell'artista, ma anche alle condizioni politiche, economiche, religiose e culturali della società nel suo complesso. Non c'è da stupirsi, quindi, se **i concetti di "bellezza", "originalità" e "unicità", che per lungo tempo sono stati associati all'idea di arte, oggi vengono sistematicamente messi in crisi dall'arte stessa.** Del resto bellezza-originalità-unicità non sono mai stati valori immutabili, rigidi dogmi a cui uniformarsi: hanno assunto significati diversi e, spesso, contraddittori a seconda delle civiltà e dei secoli.

II

L'apice dell'espressione artistica di un certo popolo, un altro popolo può trovarlo rozzo e ridicolo. Ma, a differenza dei diamanti, i giudizi e i pregiudizi non sono "per sempre": così ciò che ieri è stato deriso oggi viene rivalutato e ciò che oggi viene esaltato forse domani sarà ridimensionato.

Prendiamo per esempio due civiltà molto lontane fra loro: quella delle tribù africane e quella della Grecia classica. Oggi consideriamo arte i prodotti creativi di entrambe queste culture. Eppure non c'è niente che le accomuni. Anzi, per molto tempo si è considerato l'ideale di bellezza esaltato dagli scultori della Grecia classica come il modello supremo di bellezza; pertanto, nelle accademie si insegnavano ai giovani artisti le proporzioni e l'armonia delle forme sulla base dei modelli greci antichi. Le maschere tribali dell'arte africana, invece, sono state a lungo viste come l'espressione rozza e sgraziata di un popolo primitivo. Soltanto all'inizio del Novecento importanti artisti europei come Pablo Picasso capirono la grande carica emotiva presente nell'arte africana e non solo la esaltarono, ma incominciarono a copiarla. Qualcosa di simile era già accaduto in Francia verso la metà dell'Ottocento quando la scoperta delle stampe giapponesi aveva folgorato l'immaginazione di

molti intellettuali e pittori del movimento impressionista. Le prime tele di Picasso in cui si nota l'influenza africana ("Les Femmes d'Alger" – 1907) sono opere di rottura radicale, che stravolgono la tradizione pittorica europea e ne fanno vacillare le fondamenta. Al loro apparire nessuno rimase indifferente: i critici furono sprezzanti, il pubblico si scandalizzò (probabilmente con grande piacere dell'artista), pochissimi ne intuirono l'importanza storica e la portata rivoluzionaria. Oggi la situazione è ribaltata: la critica esalta queste opere come capolavori, il pubblico le avvicina con rispetto (a volte addirittura eccessivo) e su di esse nessuno osa più avanzare dubbi o perplessità per timore di essere giudicato incompetente, retrogrado.

L'idea di arte non cambia solo da popolo a popolo, ma anche da secolo a secolo e all'interno di una stessa civiltà le teorie estetiche si avvicinano, si modificano, entrano in conflitto... Anche quando l'obiettivo estetico è il medesimo, i mezzi per perseguirlo possono essere diversi, diversi i risultati. In Europa, fra Trecento e Quattrocento, l'artista si poneva come obiettivo la riproduzione sempre più verosimile della realtà che lo circondava: ogni suo sforzo era volto a restituire un'immagine attenta e fedele della natura ("mimesi"). Nonostante l'obiettivo fosse il medesimo, gli artisti del tempo non seguirono un unico metodo per raggiungerlo:

1. Il "realismo" delle opere di pittori fiamminghi quali i fratelli van Eyck fu frutto di una minuziosa e paziente osservazione della natura, di una cura infinita per i particolari che venivano riportati fedelmente sulla tela così come apparivano all'occhio dell'artista; la loro tecnica così finemente miniaturistica affondava le radici nel gusto gotico per i dettagli ed era in buona parte ancora legata a un tipo di estetica medievale.
2. I pittori italiani ebbero un approccio più innovativo e scientifico: teorizzarono procedimenti geometrici e criteri matematici per trasferire sulla tela l'impressione della tridimensionalità. Nel Trecento Giotto applica nuovi accorgimenti per introdurre in pittura l'illusione della profondità. All'inizio del Quattrocento l'architetto Brunelleschi pone le basi della prospettiva e Masaccio è il primo pittore che la utilizza nella realizzazione di affreschi. Nel tardo Quattrocento la prospettiva viene sviluppata e tocca vertici assoluti a opera di Paolo Uccello, Mantegna e Piero della Francesca. Quest'ultimo è anche autore del primo trattato sulle regole prospettiche.

Rifacendosi ai presunti criteri della bellezza classica, pittori rinascimentali come Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci giunsero a coniugare in modo così mirabile rigore scientifico ed eleganza nella composizione, equilibrio delle forme e armonia dei colori, precisione del disegno e raffinatezza dello stile, che negli artisti successivi si fece ben presto strada la convinzione che l'arte fosse in grado non solo di riprodurre fedelmente la realtà, ma potesse anche superarla in armonia e invenzione. Le opere di Michelangelo e Raffaello nacquero come una vera e propria sfida: dimostrare che dalla rappresentazione realistica della natura potesse nascere qualcosa di più bello della natura stessa.

Verso la metà del Cinquecento, pittori toscani come Pontormo, Rosso Fiorentino e Domenico Beccafumi si persuasero che la bellezza della natura fosse stata davvero superata dall'arte. Ora la sfida che si presentava loro non era più quella di riprodurre il vero attraverso un attento studio della realtà e dei fenomeni naturali, bensì di creare bellezza attraverso l'imitazione delle opere di Raffaello e Michelangelo.

I pittori di questo periodo furono chiamati *Manieristi*, in quanto imitavano la "maniera" (lo stile) dei loro predecessori.

Il termine "manierista" ebbe per un certo periodo connotazioni negative: venne usato come sinonimo di "privo di originalità" oppure per indicare opere considerate "eccessive", prive della grazia e della compostezza rinascimentali. Giorgio Vasari, nelle sue "Vite" degli artisti (1568), parla dei Manieristi come di personaggi strani e sofisticati che imitano l'arte e non la natura, che si preoccupano solo di superare le "difficoltà" dell'arte e che, dopo averle superate, ne inventano di nuove per poterle superare con sempre maggior fatica.

Effettivamente, il desiderio di rivaleggiare in bravura e fantasia con i propri maestri, portò i Manieristi ad adottare soluzioni ardite e un po' teatrali, a fare sfoggio insistito di virtuosismi e ad allontanarsi dalla "naturalità", dall'essenzialità dei modelli rinascimentali. Molte opere nacquero con l'intento di stupire lo spettatore per la loro originalità, altre con quello di sperimentare nuove soluzioni estetiche.

Se per Vasari il Manierismo era un'epoca di decadenza, la critica moderna lo ha rivalutato, ritrovando negli ideali del tempo le radici dell'estetica moderna. Infatti è proprio nel tardo Cinquecento che nasce il concetto di arte come tentativo di non riprodurre la realtà "oggettiva", ma di esprimere l'*idea* che l'artista ha in mente; un'arte basata sull'*originalità* e l'*innovazione*, che ha l'intento di mettere sistematicamente in crisi le nostre attese, di offrire un'immagine nuova del mondo (anche bizzarra), di rinnovare le nostre esperienze (utilizzando spesso dei "colpi di scena").

Confrontiamo oggi le opere di influenza africana di Picasso con le tele di Botticelli, di Raffaello e di Pontormo: sembra che queste ultime siano nate da un medesimo ideale di bellezza e non da tre diverse concezioni dell'arte (l'arte che imita la realtà, l'arte che supera la realtà, l'arte che sfida l'arte). **Quando pensiamo che un abisso separi le opere moderne da quelle del passato, dovremmo ricordare che gli obiettivi che si prefiggevano i Manieristi quattro secoli fa (rifiuto dei canoni convenzionali di bellezza / sensazionalismo / sperimentazione) sono, in sostanza, gli stessi di Picasso e di molti artisti contemporanei.**

In Francia, a cavallo fra Sette e Ottocento, i pittori neoclassici (prima David e poi Ingres) sostenevano che l'artista doveva rifarsi ai modelli di bellezza classica (greco-romana), realizzando tele in cui la compostezza dell'immagine, la nitidezza dei contorni, la minuziosità dei dettagli, la prospettiva rinascimentale e l'uso non violento del colore dessero alla composizione un'armonia e un equilibrio perfetti. Come per i Manieristi, anche per i Neoclassici l'arte non nasce dalla natura, ma dall'arte stessa: l'arte dei grandi maestri del passato.

I pittori romantici (come Eugène Delacroix) pensavano, invece, che l'artista dovesse esprimere i suoi stati d'animo, i moti dello spirito, nel modo più diretto possibile. Ritenevano che il colore fosse più importante del disegno, la fantasia più della tecnica; non amavano l'arte classica, preferivano l'arte cristiana del Medioevo (il Romanico e il Gotico). Alla compostezza delle modelle di Ingres, Delacroix contrapponeva l'impeto dei cavalli selvaggi, il dinamismo della caccia al leone, il fascino dell'esotico. Le sue opere traboccano di pennellate violente e di colori contrastanti.

I Neoclassici, ovviamente, detestavano lo stile dei Romantici, così scomposto e caotico, privo di qualsiasi senso estetico. Il loro ideale di bellezza era quello classico: universale e immutabile.

A loro volta, i Romantici erano stanchi dei dipinti neoclassici, così freddi e accademici, quasi imbalsamati. Proponevano un nuovo ideale di bellezza: soggettivo e mutevole.

I primi avevano un atteggiamento più razionale, i secondi più passionale.

Col tempo sembra sia prevalsa la visione romantica del "bello". Una cosa non è bella in sé: è il giudizio di chi guarda che la rende bella oppure no. E il giudizio è soggettivo.

Diventa così impossibile stabilire se sia "oggettivamente" più artistica una raffinatissima odalisca di Ingres, sdraiata su un morbido sofà, o una coppia di cavalli imbizzarriti che esce dal mare dipinta da Delacroix. Ognuno sceglierà secondo il proprio gusto e la propria sensibilità. Limitiamoci a constatare che il Romanticismo fu un movimento di rottura rispetto al Neoclassicismo e che, a suo tempo, anche il Neoclassicismo fu un movimento di rottura rispetto alle ridondanze barocche e ai fronzoli rococò del periodo precedente.

Come spiega Tom Wolfe, nel Ventesimo secolo anche in Europa il primo modernismo era nato come reazione al realismo ottocentesco. E l'espressionismo astratto statunitense *"era a sua volta una reazione al primo modernismo, soprattutto al cubismo"*.

Oggi la disputa fra Neoclassici e Romantici può ancora toccarci? Di fronte alle opere di rottura degli artisti contemporanei, ai nostri occhi smaliziati le tele di Delacroix non appaiono, forse, "tradizionali"? Cosa avrebbe detto Ingres dell'uso rivoluzionario del colore nei quadri di Monet, di Van Gogh, di Matisse? Oggi le sue invettive ci sembrano così datate, ridicole... incomprensibili! E non sono passati neanche centocinquanta anni dalla sua morte.

Però è importante osservare un fatto: alcuni contemporanei di Ingres disapprovavano le sue idee, ma ne ammiravano le opere e ne invidiavano la padronanza tecnica. **Sembra che l'Arte si possa apprezzare indipendentemente dagli artisti e dalle loro teorie.**

E' divertente notare che, talvolta, i movimenti artistici hanno basi teoriche fondate su convinzioni errate. Gli architetti e gli scultori neoclassici, per esempio, credevano di emulare i canoni ellenici di bellezza erigendo palazzi di marmo bianco, con statue bianche e facciate ornate di colonne e capitelli bianchi. Non sapevano che il Partenone e tutti gli edifici della Grecia antica erano in realtà policromi, e così pure le statue. Queste venivano ricoperte di una cera dai colori vivaci, che all'occorrenza poteva essere rinnovata. (I colori delle statue, a volte, erano addirittura "sfacciati": Plinio parla degli "occhi violetti" della Venere di Cnido). Immaginate la delusione di Pericle di fronte alla monocromia fredda delle sculture di Canova. Eppure l'idea di un Partenone tutto colorato provoca anche in noi un senso di repulsione. Se il più famoso monumento greco venisse completamente ridipinto a tinte vivaci non saremmo i primi a gridare allo scandalo? a parlare di atto vandalico, di apoteosi del cattivo gusto?

E' inutile: per quanto ci sforziamo, non potremo mai percepire l'arte greca nello stesso modo dei Greci antichi. Non solo la concezione di Arte è variata, ma il modo stesso di percepire la realtà è variato. Un esempio? Pare che gli antichi Greci non percepissero il verde come un colore diverso dall'azzurro, ma lo interpretassero come una sfumatura di azzurro. Viceversa, gli antichi Romani

possedevano per il bianco e il nero una sensibilità che ai nostri giorni è andata perduta. Lo dimostra il fatto che in latino vi sono due vocaboli che traducono la parola bianco: uno serve a indicare il bianco che riflette (es.: il bianco della neve) e l'altro quello che non riflette (es.: il bianco del guscio dell'uovo). Anche per il nero i latini usavano due vocaboli: uno per il nero "lucido" e l'altro per il nero "spento".

I nostri occhi sono cambiati?

III

La libertà e la creatività dell'artista sono rivendicazioni piuttosto recenti.

Buona parte di quella che i profani scambiano per "arte pittorica" dell'Antico Egitto è solo un esercizio di bella calligrafia: i geroglifici che ornano gli interni delle piramidi ci sembrano splendide decorazioni di sommi artisti soltanto perché ci riesce difficile pensare che in realtà sono "soltanto" un complesso sistema di scrittura. Per un faraone era importante che il suo scriba fosse preciso e attento a rispettare le regole grammaticali tramandate dalla tradizione. Non poteva capitargli niente di peggiore di uno scriba creativo, che invece di copiare fedelmente il passato abbellisse i geroglifici tradizionali con ornamenti più personali. Bisogna riconoscere che gli scriba non si occupavano solo di calligrafia, ma anche di vera e propria pittura; ma la pittura, come la scrittura, aveva una "rigida grammatica": regole ben precise che andavano rigorosamente rispettate a discapito dell'originalità dell'opera. A un pittore venivano richiesti gli stessi requisiti che noi oggi chiederemmo a un perito tecnico, a un geometra, a una macchina fotocopiatrice... E **questo spiega perché nell'arco di tremila anni l'arte egizia sia rimasta quasi completamente immutata: la creatività non solo veniva considerata dannosa, ma, nella maggior parte dei casi, era decisamente proibita**. Una teoria estetica di tipo romantico o manierista nell'antico Egitto sarebbe parsa un affronto al comune senso del pudore!

Soltanto durante la diciottesima dinastia (Nuovo Regno) Amenofi IV (il faraone "eretico" conosciuto anche con il nome di Ekhnaton) riuscì a scuotere i rigidi canoni espressivi della tradizione e indirizzò l'arte verso un realismo sconcertante e, prima di allora, impensabile. Ma già durante il regno del suo successore, Tutankhamon, l'antico stile egizio venne ripristinato e per ulteriori mille anni non subì più alcuna innovazione di rilievo.

Per tutto il Medioevo i problemi formali che l'artista doveva porsi erano prevalentemente di carattere teologico o filosofico. L'armonia della composizione era subordinata al contenuto della composizione. Poiché **l'arte medievale aveva uno scopo educativo, la chiarezza del messaggio e la sua esattezza dovevano necessariamente venire prima della bellezza**. Quindi, in una composizione con più personaggi, la figura della Madonna doveva essere sempre più grande di quella delle altre figure, perché la Madonna era di gran lunga il personaggio più importante della rappresentazione; poco importava se la scena non risultava realistica, se la Madonna appariva un gigante sullo sfondo e gli altri personaggi dei nani in primo piano.

Che grande errore di valutazione se considerassimo gli artisti medievali ingenui o superficiali solo perché oggi ci fa sorridere la prospettiva non realistica adottata nelle loro opere. A quei tempi, se un artista avesse anche solo osato teorizzare l'idea di una prospettiva realistica sarebbe stato immediatamente additato come eretico, forse mandato al rogo.

Nel Seicento veniva lasciata all'artista molta più libertà nell'esecuzione di un soggetto religioso che non nel Medioevo; tuttavia Caravaggio, a cui era stata commissionata una pala d'altare che raffigurasse San Matteo nell'atto di scrivere il Vangelo, fu costretto a dipingerne una seconda versione in quanto la prima (più originale e innovativa della seconda) venne ritenuta irrispettosa del soggetto trattato. Infatti il santo vi appariva in un atteggiamento scandalosamente troppo umano: corrucciato nello sforzo di scrivere, quasi fosse un contadino analfabeta. La critica moderna ritiene la prima versione del "San Matteo" (purtroppo andata distrutta durante il bombardamento di Dresda del 1944) un capolavoro; la Chiesa del Seicento, invece, lo reputò uno sfacciato esempio di cattivo gusto, un'offesa alla decenza e al decoro.

Michelangelo Merisi da Caravaggio fu un astro folgorante che illuminò con il suo genio tutta l'Italia del Seicento: nacque in Lombardia (a Milano e non a Caravaggio), si trasferì a Roma, lavorò a Malta, a Napoli e in Sicilia. Le sue opere (non più di una trentina quelle giunte fino a noi) ebbero una straordinaria influenza sulla pittura barocca del resto d'Europa e ancora oggi ci abbagliano e ci riempiono di ammirazione. Grandissimo innovatore, sempre in anticipo sui tempi, Caravaggio affrontò qualunque soggetto in modo originale e impreveduto, come nessun pittore prima di lui aveva mai osato immaginare: ogni sua opera può considerarsi una sfida alla tradizione. Ma sfidare apertamente la tradizione è pericoloso e ciò che è più eccitante si scontra prima o poi con la

censura. Michelangelo Merisi di noie con la censura ne ebbe a non finire, più di "Ultimo Tango a Parigi" di Bertolucci.

Tuttavia questo non deve indurci a credere che le limitazioni alla libertà espressiva di un artista vengano imposte sempre dall'esterno.

Un pittore russo di icone, per esempio, quando realizza un'opera che ha forti somiglianze con le icone dei suoi predecessori non resta deluso, contrariato, irritato, non teme l'accusa di plagio o di scarsa originalità; anzi, trova conforto proprio nella consapevolezza che la sua arte ricalchi il modello della grande tradizione ortodossa. Se invece dovesse produrre, in un eccesso di immaginazione, un dipinto senza precedenti, poi si troverebbe lacerato dal dubbio: un dipinto che si scosti dalla tradizione è un dipinto privo di autorità, quindi privo di valore. Una sorta di autocensura lo obbligherebbe ad abbandonarlo, a dimenticarlo. Per quanto possa apparirci anacronistica, la rigidità dell'"estetica medievale" è ancora oggi alla base della produzione di icone nell'arte religiosa greco-ortodossa.

IV

L'estetica moderna ci ha abituati a riconoscere come "opere d'arte" degli oggetti che si presentano come *unici e originali*.

Sull'*originalità* abbiamo visto che non tutte le culture e non tutti i secoli hanno apprezzato quello che nei nostri musei è oggi all'ordine del giorno. Ma va sottolineato che **anche l'esasperata ricerca di originalità è una sorta di autolimitazione: un'arma a doppio taglio che costringe l'artista a precludersi tutta una serie di possibilità espressive che sono retaggio della storia dell'arte** e che, proprio per questo, vengono rifiutate in nome del nuovo, del diverso, dell'imprevedibile. Il manifesto dei Futuristi (inneggiante la fede nel progresso e nella macchina e la totale avversione per tutto ciò che è antico) e il manifesto Surrealista (che impone all'artista di operare in modo inconscio, senza alcuna logica che non sia quella del sogno, in nome della libertà dalle ferree regole del raziocinio), se presi alla lettera, sono prigionieri molto peggiori di quella del pittore di icone legato alla tradizione. Che si possa realizzare dal nulla qualcosa di assolutamente originale è un'illusione di pochi ingenui idealisti. **Ogni artista, che lo voglia o no, che ne sia consapevole o no, paga il suo tributo al passato.**

L'*unicità* è un valore nato in Europa intorno al Quattrocento e messo in crisi proprio da alcune tendenze del Ventesimo secolo.

Nell'antica Grecia l'idea di arte era associata all'abilità di costruire oggetti che funzionassero in modo perfetto e ordinato; se un oggetto era ritenuto bello o gradevole se ne ricavano spesso delle copie; anche le copie venivano considerate belle perché si rifacevano a un modello originario che era bello. I Greci non vedevano dunque differenza fra le copie e il loro modello: se il modello era gradevole lo erano anche le copie. Quello che ritenevano "bello" era l'idea e l'idea restava bella anche se veniva riprodotta e ripetuta.

In Europa, prima del Quattrocento, non esisteva una netta distinzione fra arte e artigianato e gli artisti venivano considerati, come nell'antica Grecia, dei lavoratori manuali che svolgevano un'attività meramente meccanica; nel Rinascimento gli artisti incominciarono a preoccuparsi della loro dignità sociale e rivendicarono il loro ruolo di *creatori*: non vollero più essere definiti semplici artigiani, ma uomini di cultura dediti a un'attività prevalentemente intellettuale.

Nasce così la prima distinzione fra coloro che *creano oggetti originali* (gli artisti: lavoro intellettuale) e coloro che *producono ripetizioni di oggetti*, copie perfette di un modello originario (gli artigiani: lavoro meccanico). Nessuno ha mai negato un valore estetico elementare alle produzioni artigianali, ma l'idea di bellezza che a esse veniva associata riguardava non tanto le copie (gli oggetti materiali prodotti) quanto il modello (l'idea di base, il progetto). Pertanto un oggetto artigianale (come un mobile intarsiato) per lungo tempo è stato visto come qualcosa di esteticamente inferiore rispetto all'opera originale e unica di un artista (un dipinto, una scultura...).

Poiché gli artigiani riproducevano oggetti concepiti per assolvere a una funzione pratica, per distinguere il loro lavoro da quello di un "vero artista" si arrivò a definire Arte, o *arti maggiori*, quelle creazioni dell'intelletto che non avevano alcuno scopo pratico (Oscar Wilde affermò che l'arte per essere tale deve essere completamente inutile). Si definirono, invece, *arti minori o applicate* quelle che producevano oggetti estetici la cui funzione principale non era estetica, ma pratica: per esempio ceramiche, tessuti, gioielli, utensili da lavoro...

La rivoluzione industriale e l'avvento delle produzioni in serie spinsero a vedere tutto ciò che è *seriale* come privo di valore estetico: la quantità svaluta la qualità. Di fronte alla mole inimmaginabile di oggetti prodotti dalle fabbriche in modo assolutamente identico e senza originalità per mezzo di macchinari, le opere realizzate manualmente dall'artigiano e la sua attività in generale non potevano che essere rivalutate. Gli oggetti frutto del lavoro artigianale non erano mai

perfettamente uguali fra loro, ma presentavano sempre delle piccole differenze o imperfezioni; a causa di esse i pezzi prodotti dovevano considerarsi "unici e irripetibili" e perciò degni del massimo rispetto. **Paradossalmente furono proprio i difetti e le anomalie a valorizzare le opere dell'artigiano!**

Oggi si cerca di superare la distinzione fra arti maggiori e arti minori: sarebbe assurdo affermare che gli ornamenti e i gioielli finemente lavorati delle popolazioni celtiche siano frutto di un'arte "minore"; che la perizia con cui un monaco medievale realizzava la copertina di un evangelario in oro sbalzato fosse inferiore a quella con cui uno scultore realizzava un bassorilievo; che la fantasia di un decoratore non fosse all'altezza di quella di un pittore, e così via.

Il movimento dell'Art Nouveau (in Italia chiamato Liberty) nacque sul finire dell'Ottocento proprio come un'arte ornamentale, "decorativa" (William Morris disegnava carta da parati, l'architetto Victor Horta progettava ringhiere e infissi). Nel Novecento, artisti astratti del calibro di Paul Klee, Kandinskij e Joseph Albers non disdegnarono di insegnare in una scuola di design, architettura e industria: la Bauhaus, fondata a Weimar nel 1919 dall'architetto Walter Gropius, che credeva fermamente nella proficua contaminazione fra arte e tecnica.

Per noi non è difficile accettare che un oggetto possa avere un valore artistico indipendentemente dalla sua funzione. Tuttavia troviamo ancora spiazzante che un oggetto prodotto in serie possa essere considerato artistico. La legge economica della domanda e dell'offerta ci costringe a pensare che un oggetto *unico*, o comunque realizzato in pochi esemplari, abbia più valore di ciò che invece viene prodotto in quantità illimitata.

Gli artisti della Pop-Art, per provocazione, hanno elevato al rango di arte anche quegli oggetti di uso comune prodotti in serie dall'industria che, una volta utilizzati, perdono la loro effimera utilità e vengono eliminati come rifiuti: bottigliette e lattine di Coca-Cola, barattoli di una minestra venduta nei supermercati, ecc....

Non è necessario aderire all'estetica (o antiestetica) della Pop-Art per capire che le nuove frontiere dell'arte hanno reso privo di valore anche il concetto di unicità. Basti pensare alla fotografia e al cinema: da un negativo si può ricavare un numero illimitato di copie, un'immagine può essere riprodotta all'infinito, un film proiettato contemporaneamente in centinaia di sale. Le copie sono irriconoscibili dagli originali.

Per le immagini stampate o proiettate non ha più senso parlare di "originali": quelle che vediamo sono sempre copie.

Ecco cosa dice il regista tedesco Wim Wenders in un mediometraggio dal titolo "Appunti di viaggio su moda, città, paesi":

"Tutto cambia. E in fretta. Le immagini soprattutto cambiano sempre più in fretta e continuano a moltiplicarsi a ritmo infernale fin dall'esplosione che ha liberato le immagini elettroniche, quelle stesse immagini che oggi rimpiazzano la fotografia. Abbiamo imparato a fidarci della fotografia. Possiamo fidarci dell'elettronica? Con la pittura era semplice: l'originale era unico e il resto copie, imitazioni. Con la fotografia e poi il cinema le cose cominciarono a complicarsi: l'originale era un negativo, senza la stampa non esisteva. Esattamente l'opposto! Ogni copia era l'originale. Ma adesso, con l'immagine elettronica e ben presto digitale, negativo e positivo non esistono più. La nozione stessa di originale è obsoleta. Tutto è copia. Ogni distinzione è ormai arbitraria."

Arti maggiori e arti minori, unicità e serialità, innovazione e tradizione... Ha ragione Wenders: ogni distinzione è ormai arbitraria. **Oggi il concetto di arte viene intuito, più che capito: tutti sappiamo che c'è, ma nessuno sa cos'è.**

Come dice il grande studioso Ernst Gombrich, non solo l'Arte con la "A" maiuscola non esiste, ma a ben vedere probabilmente **non esiste nemmeno "una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti."**

2. E' possibile parlare d'arte?

L'arte è un'esperienza interiore che si manifesta attraverso un processo creativo.

L'arte ha un suo "linguaggio": se non l'avesse non potrebbe comunicare.

L'arte, come ogni linguaggio, per comunicare si avvale di "segni", e precisamente: colori, forme, spazi, volumi, tonalità, movimenti, suoni, gesti...

L'arte parla. Ma è possibile *PARLARE* d'arte?

METALINGUAGGIO: UNA POSSIBILE RISPOSTA

Se vogliamo *parlare d'arte* non possiamo usare lo stesso linguaggio dell'arte: non ci è possibile spiegare un quadro ridipingendolo o dipingendone un altro così come non erigiamo una cattedrale per parlare di architettura, ecc.

PARLARE d'arte significa, allora, utilizzare un certo linguaggio per parlare di un altro linguaggio; nel nostro caso: utilizzare *parole* (scritte) per parlare di *colori, forme, tonalità, proporzioni, movimenti...*

L'arte diventa il "LINGUAGGIO-OGGETTO" della nostra analisi; le *parole* il "METALINGUAGGIO" che ci consente di analizzare il linguaggio-oggetto.

("Metalinguaggio" è un termine che indica un linguaggio utilizzato per spiegare un altro linguaggio.)

E' evidente che un METALINGUAGGIO è un artificio, una "traduzione", un qualcosa di costruito che ha come unico scopo quello di esprimere qualcosa di altrimenti inesprimibile. Per questo motivo *parlare di arte* non può che risultare molto più freddo che accostarsi direttamente all'opera d'arte.

Chi osserva un'opera d'arte vive un'esperienza emotiva. Mettere delle *parole* intorno all'opera significa creare un involucro, erigere una barriera fra l'opera e l'esperienza emotiva, significa tradurre l'emozione in parole.

Le parole sostituiscono l'esperienza emotiva con un'esperienza intellettuale: al sentimento subentra la ragione, il calcolo, l'analisi. Tutto questo può permettere di vedere più in profondità alcuni aspetti dell'opera (il contenuto ideologico, la prospettiva storica, l'abilità tecnica dell'autore, la teoria estetica...), ma sarebbe assurdo pensare che l'arte si possa "capire" - o comunque "apprezzare" - applicando solo criteri intellettuali. E' come cercare di comprendere il mare guardando solo l'atlante: si finisce per pensare che l'acqua sia fatta di un sottile strato di carta azzurra.

Paradossalmente *parlare di arti figurative* genera meno equivoci che *parlare di letteratura o poesia*. Infatti per "parlare" di letteratura dobbiamo usare un metalinguaggio che si avvale degli stessi segni del linguaggio-oggetto: le parole. Ma le *parole* impiegate per scrivere un romanzo o una poesia hanno una funzione ben diversa dalle *parole* usate per scrivere un saggio. C'è il rischio di confonderle, di non riuscire più a distinguere fra letteratura e saggio, fra opera d'arte e teoria dell'arte.

Nel campo delle arti figurative questa confusione viene evitata. Infatti davanti a un quadro, a una statua, a una fotografia, a un film la *parola* non può andare oltre un certo limite: deve fermarsi di fronte alla materia, di fronte al colore, alla luce, al volume... di fronte all'emozione. La parola può descrivere un blocco di marmo, ma non confondersi con esso.

La PAROLA, insomma, è destinata prima o poi a scontrarsi con la presenza fisica ed emotiva dell'opera. E qui è necessario che la parola si fermi! Non solo le è impossibile penetrare ulteriormente l'opera, ma non ha senso cercare di spingerla oltre, di forzarla a un compito che non le compete. Perché ciò che fa di quell'opera un'opera d'arte è proprio il suo lato INDICIBILE, indescrivibile, inafferrabile, oscuro, irrazionale.

L'arte, in ultima analisi, è qualcosa di sfuggente, che non possiamo conoscere razionalmente: è un mistero come lo è la psiche.

Il fascino, la suggestione, l'attrazione (o repulsione) che l'arte riesce a esercitare su di noi nasce proprio dalla sua capacità di comunicare direttamente con il nostro inconscio, di sollecitare le nostre emozioni più profonde, di fare luce per un breve attimo sulle regioni sconosciute dell'anima.

Come dice il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein, **esistono cose che possono essere dette e altre che possono essere solo mostrate**. "CIO' DI CUI NON SI PUO' PARLARE, SI DEVE TACERE."

E ciò che più conta è proprio ciò di cui possiamo solo tacere.

AUTOREFERENZA: UNA DIVERSA ANGOLAZIONE

Fermo restando che la *parola* non può spingersi oltre un certo limite poiché l'arte è fondamentalmente insondabile, ci si può chiedere se è proprio vero che un linguaggio non può descrivere sé stesso. Siamo sicuri che l'arte NON possa anche *parlare di sé stessa*?

Un quadro può spiegare come è stato realizzato o per farlo deve SEMPRE ricorrere a un *metalinguaggio*? I quadri possono *parlare di sé stessi*?

Pensiamo ai quadri in cui viene ritratto un artista nell'atto di dipingere.

F. G. Kersting ritrae Caspar David Friedrich (1774 - 1840) mentre lavora nel suo studio, di fronte a una tela posta su un cavalletto. Non viene mostrato chiaramente cosa stia dipingendo, ma ci viene descritto il modo in cui lo fa: seduto su una seggiola, con la tavolozza dei colori che pende dal polso della mano sinistra, la quale stringe una serie di pennelli di diversa lunghezza, ognuno con una punta diversa. La mano sinistra regge anche una lunga asta che poggia sul bordo superiore della tela e su cui la mano destra scorre. E' facile intuire che grazie al sostegno dell'asta la mano che dipinge resta ferma, impedendo al pennello di tremare.

Il pittore impressionista Claude Monet (1840 – 1926) è stato ritratto mentre dipinge a bordo di una piccola imbarcazione di legno. Questo ci dimostra che non tutti gli artisti lavorano in uno studio appartato (come nel caso di Friedrich), ma che alcuni possono dipingere anche "en plein air" (all'aria aperta).

L'atelier dell'artista è un soggetto piuttosto frequente nei quadri. Un esempio realistico e, nel contempo, allegorico lo fornisce nel 1855 Gustave Courbet, il quale si autoritrae nel mezzo della tela, accanto a una modella, intento a dipingere un paesaggio, mentre si raggruppano intorno a lui a destra gli amici, i collaboratori e gli amatori d'arte, a sinistra la gente di tutti i giorni, il popolo, la miseria e la ricchezza, gli sfruttatori e gli sfruttati: arte e vita si confondono.

Moltissime sono le opere che raffigurano l'artista nell'atto di ritrarre la modella.

In un'incisione del 1525, Albrecht Dürer ci mostra come viene realizzato un ritratto: la modella, in posa a sinistra, viene osservata dall'artista, seduto a destra, attraverso un reticolo posto nel centro del tavolo da lavoro; un reticolo analogo è riportato sul foglio dove l'artista si accinge a disegnare. Ci è facile capire che il reticolo serve a riprodurre sulla carta l'immagine rimpicciolita della modella senza che vengano alterate le proporzioni.

Henri Matisse realizza nel 1917 una tela in cui appaiono in secondo piano una modella seduta e in primo piano il quadro che il pittore, dandoci la schiena, sta dipingendo; il quadro riproduce fedelmente, ma più in piccolo, la modella seduta. Ci dimostra, con eleganza e semplicità, che il pittore dipinge ciò che ha davanti agli occhi.

Picasso va oltre. Riprende il soggetto e l'impostazione dell'incisione di Dürer: dispone a sinistra la modella e a destra l'artista. L'artista osserva la modella, ma sul foglio di carta disegna un ghirigoro. Questa acquaforte del 1927 ci spiega che l'artista riproduce ciò che vede, ma ciò che vede non è necessariamente la realtà come noi la vediamo: l'artista può catturare sul foglio realtà non evidenti, invisibili, inaccessibili, anche astratte. Egli può farci vedere ciò che è di là dall'apparenza. E tutto questo non ci viene spiegato con parole, ma con lo stesso linguaggio usato per realizzare l'opera: l'arte *parla* di sé stessa.

Nei sui film, Fellini non solo ci racconta una storia, ma talvolta ci mostra anche come questa storia viene realizzata. Un esempio tratto da "E la nave va": il regista inquadra una parte di transatlantico, poi il mare e, infine, sorprendentemente, anche il set, su cui è stata montata una striscia di cartapesta blu che nella scena precedente ci aveva dato l'impressione del mare. E' desiderio del regista interrompere brevemente la narrazione per spiegarci che ciò che viene narrato è "finzione" e che per renderla credibile servono artifici tecnici: inquadra i macchinisti in tuta da lavoro, i riflettori che stanno illuminando il set, gli ingranaggi di un macchinario su cui è stesa la striscia di cartapesta e che la scuote in modo da creare l'illusione delle onde, ecc.

Nel 1975 François Truffaut realizza "Effetto Notte", un film sul cinema e sul modo di realizzare un film. Non si tratta di un documentario o del "making off" di un altro film. Si tratta di un film vero e proprio, in parte autobiografico e in parte di "finzione", in cui Truffaut compare anche come attore, interpretando sé stesso. "Effetto Notte" è un film di Truffaut che parla di Truffaut che dirige un film. E il film che viene girato nella "finzione" è un film dentro il film.

Al cinema capita spesso di vedere film dentro film. A volta si tratta di citazioni esplicite (quando i protagonisti vanno a loro volta al cinema oppure guardano la televisione): sono come le scatole cinesi, chiuse una dentro l'altra. Altre volte la citazione è il rifacimento (al limite del plagio) della scena di un altro film, solitamente di un classico (per citare un esempio famoso: Brian De Palma, nel

film "Gli Intoccabili", inserisce la scena di una carrozzina che cade per le scale, chiaro omaggio al regista russo Sergej Eisenstein, che aveva realizzato una scena analoga nel film "La corazzata Potemkin").

Anche in pittura esistono casi di "citazioni", di quadri dentro altri quadri.

Henri Matisse, per esempio, dipingendo il suo atelier ("Studio rosso" – 1911) non si limita a riprodurre la stanza, il cavalletto, i calchi di gesso, ecc.... ma riproduce anche, appoggiati alle pareti, i quadri che ha già dipinto. Si tratta di un'autocitazione: Matisse dipinge una tela, in cui riproduce altre tele dipinte da sé stesso.

Guttuso rende omaggio a Mondrian. Piet Mondrian realizza fra le sue ultime opere rigorosamente astratte (1942-43) "Broadway boogie-woogie": una tela quadrata in cui vasti spazi rettangolari bianchi sono delimitati da strisce perpendicolari di quadratini gialli, rossi e blu alternati (l'insieme può ricordare la planimetria del quartiere di una città visto dall'alto: gli spazi bianchi potrebbero essere gli edifici, le strisce colorate le strade). L'accostamento dei colori e la studiata disposizione delle forme geometriche sulla tela danno alla composizione ritmo e vivacità. Renato Guttuso, pittore rigorosamente figurativo, cita Mondrian in un quadro del 1954, intitolato "Boogie-woogie", dove dei ragazzi in primo piano ballano freneticamente al ritmo di questa danza moderna: i ragazzi sono dipinti in modo molto realistico, mentre la parete della stanza dove si svolge la scena in realtà non è una parete, ma la riproduzione di "Broadway boogie-woogie" di Mondrian.

Parafrasando un'affermazione dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, **sembra che non solo i libri, ma anche i quadri parlino fra di loro.**

Dürer, Picasso, Guttuso, Fellini hanno realizzato opere che possono essere interpretate a due livelli:

- come opere d'arte

- e come opere che *parlano* d'arte.

In effetti, sono entrambe le cose contemporaneamente.

Sembra proprio che l'arte possa parlare di sé stessa!

Quando un linguaggio (o un sistema formale) viene utilizzato per parlare di sé stesso si usa il termine "autoreferenza".

L'autoreferenza sta alla base di una famosa dimostrazione matematica molto complessa, che ha permesso al matematico austriaco Kurt Gödel, all'inizio degli anni Trenta, di dimostrare che un sistema formale (nel caso specifico l'aritmetica) se è coerente è necessariamente incompleto, se è completo è necessariamente incoerente. Quando il sistema è incompleto significa che contiene delle proposizioni indecidibili: di esse non potremo mai sapere se sono vere o false. L'aritmetica, a dispetto di quanto siamo portati a credere, è un sistema formale incompleto perché contiene proposizioni indecidibili.

Per dimostrarlo, Gödel ha tradotto in numeri anche gli enunciati dell'aritmetica. Qui non è il risultato della sua dimostrazione che ci interessa, ma il *metodo autoreferenziale* che ha adottato per arrivare a quel risultato.

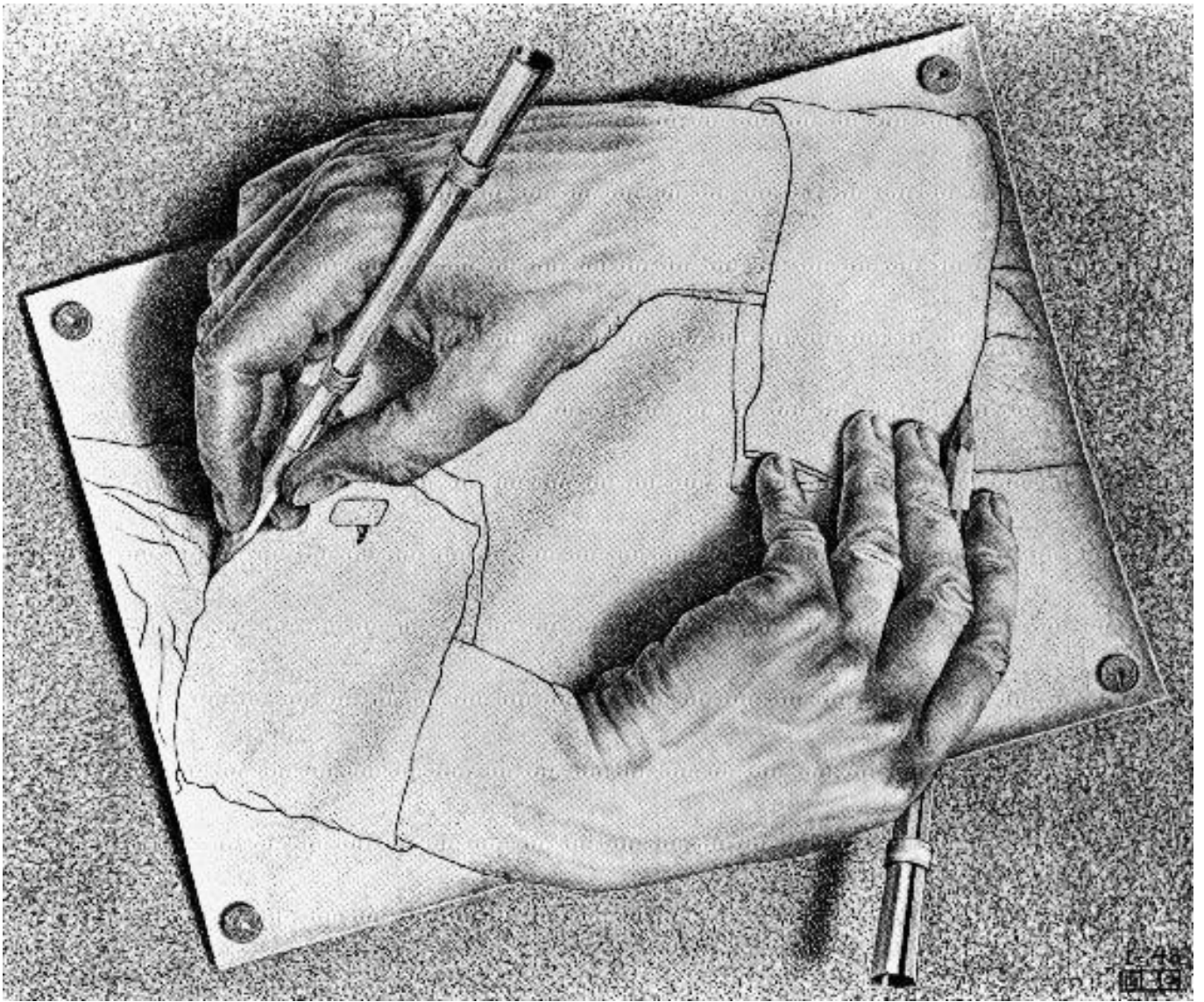
Gli enunciati dell'aritmetica sono proposizioni che riguardano le proprietà dei numeri (e, più precisamente, i numeri interi positivi che compongono l'aritmetica). La funzione di un enunciato è quella di esprimere a una proprietà dell'aritmetica. Un enunciato non è un numero e non parla di sé stesso, parla solo delle proprietà dei numeri.

La grande intuizione di Gödel fu quella di far *parlare* i numeri come se fossero enunciati. Inventò un metodo per tradurre ogni proposizione dell'aritmetica sottoforma di numeri. Le lunghe sequenze di numeri così ottenute erano enunciati codificati: erano, cioè, numeri, ma erano allo stesso tempo enunciati che *parlavano* delle proprietà dei numeri: erano numeri che *parlavano* di sé stessi!

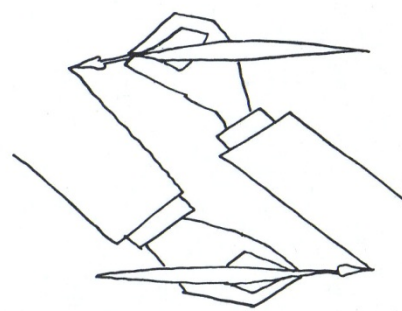
L'*autoreferenza* è un concetto circolare: una specie di serpente che si morde la coda.

Questa circolarità è stata resa visivamente da uno degli artisti più affascinanti del Ventesimo secolo, l'olandese Maurits Cornelius Escher, che fu fortemente influenzato dalle nuove teorie matematiche e le applicò nelle sue opere in modo estremamente originale. Le opere di Escher furono, a loro volta, uno stimolo per i matematici, i fisici e i cristallografi, che le considerarono geniali intuizioni visive delle loro teorie.

Se l'arte può *parlare di sé stessa*, il miglior modo di capire questo concetto è guardare "Mani che disegnano", litografia del 1948, in cui una mano destra, nella parte alta del foglio, sta disegnando una mano sinistra, rovesciata, nella parte bassa del foglio; anche la mano sinistra è colta nell'atto di disegnare: disegna la mano destra che la sta disegnando. Le due mani si disegnano a vicenda e creano una specie di anello: uno "strano anello", come direbbe il matematico Douglas R. Hofstadter. La mano disegna sé stessa. L'arte parla di sé stessa.



Maurits Cornelius Escher *Mani che disegnano* 1948 (litografia)



STEINBERG

Saul Steinberg *The Passport* 1954 (disegno ispirato a Escher)

3. E' NECESSARIO PARLARE D'ARTE?

L'arte può svolgere la sua funzione e raggiungere il suo scopo anche senza la mediazione delle parole (cioè senza l'utilizzo di un metalinguaggio).

Le parole non possono svelare i misteri dell'arte. L'opera d'arte, invece, può anche parlare di sé stessa (funzione autoreferenziale).

Partendo da questi presupposti possiamo chiederci: a cosa serve parlare d'arte?

ORDINE E CAOS

Il critico cinematografico Tullio Kezich ha scritto che **"il vero compito della critica non è quello di assegnare voti ma di seminare idee"**.

Per questo gli studi critici, le monografie, le recensioni, i saggi, i seminari, i dibattiti, gli articoli sui giornali e sulle riviste possono aumentare la nostra capacità di apprezzare un'opera d'arte. Possono invitarci a riflettere su dettagli che altrimenti ci sfuggirebbero, possono inquadrare l'opera nel contesto storico in cui è stata realizzata, possono saziare la nostra curiosità intellettuale sull'artista, sulle sue idee e sulle tecniche che ha utilizzato.

Tuttavia, se un'opera non ci piace, a rigor di logica neanche le parole dovrebbero riuscire a farci cambiare idea. Al contrario, davanti a un'opera che ci ha sempre affascinato dovremmo sentire il desiderio di approfondire, leggere, studiare...

Invece sembra che accada proprio il contrario.

Quando ci troviamo sotto gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, folgorati dalla potenza delle immagini nessuno di noi si pone domande sul significato delle scene rappresentate. Al massimo ci informiamo su dettagli marginali (quanto sono grandi le figure? quanto tempo ha richiesto affrescare la volta?) o sperare in qualche aneddoto (a lavorare trent'anni sdraiato è venuto il mal di schiena a Michelangelo? gli si è rovinata la vista?). Niente di più.

Ma quando attraversiamo le sale di una galleria d'arte contemporanea, provando un certo disagio e un senso imbarazzante di inadeguatezza, una cascata di dubbi ci travolge e una serie di quesiti incomincia a tormentarci: cosa rappresenta? cosa vuole comunicare l'autore? quest'opera ha un significato? ma è davvero arte? perché?

Eppure l'arte contemporanea è molto più facile da capire che non le scene bibliche della Cappella Sistina. Capire il capolavoro di Michelangelo presuppone una serie di conoscenze molto specifiche: la Bibbia, l'interpretazione teologica della Bibbia adottata dalla Chiesa nel Millecinquecento, i simbolismi e le allegorie, le correnti filosofiche dell'epoca, il livello scientifico...

Capire l'arte contemporanea, invece, non ci obbliga a calarci nei panni di persone vissute centinaia di anni fa, in contesti storici e culturali così diversi da quelli attuali.

Gli artisti non fanno che riflettere ideali e modi di sentire della società in cui vivono. Le opere dei contemporanei sono lo specchio del nostro tempo e questo dovrebbe rendere molto più semplice comprenderle.

Allora perché possiamo apprezzare gli affreschi di Michelangelo anche senza conoscerne il significato, mentre abbiamo bisogno di una lunga spiegazione per convincerci della grandezza di Marcel Duchamp?

Cos'è necessario capire per poter apprezzare un'opera d'arte?

Come spiega Ernst Gombrich: **"il segreto dell'artista è che egli esegue il suo lavoro in maniera così superlativa che noi dimentichiamo di domandargli cosa ha voluto significare, per la pura ammirazione del modo in cui l'ha eseguito"**.

Quindi ciò che apprezziamo non è l'opera in sé (il suo significato è irrilevante), ma la maestria con cui è stata realizzata. E' la bravura di Michelangelo che ci fa dire senza esitazione che gli affreschi della Cappella Sistina sono opere d'arte.

Cosa vediamo negli affreschi di Michelangelo che invece non riusciamo a vedere in Marcel Duchamp? Forse può aiutarci a dare questa risposta il matematico Douglas R. Hofstadter, parlando di extraterrestri, di efficacia della comunicazione, della musica di Bach e di quella di John Cage.

Nel 1977 gli Stati Uniti lanciarono nello spazio le sonde Voyager I e II, che lasciarono il Sistema Solare rispettivamente nel 1987 e nel 1989, dirette verso i confini della galassia ("*per arrivare là dove nessun uomo è mai giunto prima*", reciterebbe la sigla di Star Trek).

A bordo di entrambe le sonde furono piazzati vari messaggi affinché un'ipotetica razza aliena che un giorno venga in contatto con una delle sonde possa capire che esiste una forma di vita intelligente che vuole comunicare con altre forme di vita sparse nell'universo.

Uno dei messaggi trasportati è un disco con inciso un breve preludio di Johann Sebastian Bach interpretato dal pianista Glenn Gould.

Perché è stato scelto proprio Bach?

Forse perché la fantasia e il rigore matematico che sono alla base delle sue composizioni raggiungono un equilibrio mirabile e dimostrano che **l'intelligenza umana può utilizzare elaborate strutture di pensiero per produrre emozioni sublimi.**

Questa scelta può essere considerata arbitraria (per esempio qualcuno avrebbe preferito lanciare nello spazio Mozart), ma una cosa è certa: la scelta NON poteva cadere sul compositore contemporaneo John Cage!

Hofstadter si diverte a immaginare lo sforzo immane che dovrà fare l'extraterrestre per riuscire ad ascoltare un disco di musica classica:

- prima di tutto dovrà capire che il disco è un manufatto alieno (cioè qualcosa che non si è prodotto spontaneamente in natura, ma è stato costruito artificialmente da esseri intelligenti);
- poi, analizzando i solchi presenti sul vinile, dovrà immaginare che lo scopo dell'oggetto sia quello di trasmettere un messaggio;
- per ricevere il messaggio dovrà in qualche modo decodificarlo (cioè costruire un meccanismo che gli permetta di rendere esplicito il messaggio, vale a dire un giradischi);
- a questo punto, se l'extraterrestre ha organi analoghi alle nostre orecchie, ascolterà il messaggio, ma non gli basterà averlo decodificato, dovrà anche saperlo interpretare (dovrà, cioè, capirne il significato).

Con questi suoni cosa avrà voluto comunicare l'emittente?, si chiederà l'extraterrestre.

Qui si aprono tre possibilità: ascoltando Glenn Gould che suona Bach l'extraterrestre proverà emozioni simili a quelle umane oppure completamente diverse, oppure non proverà alcuna emozione. Però, indipendentemente dalle emozioni che proverà o non proverà, l'obiettivo della Nasa era quello di costringere l'ipotetico extraterrestre a riflettere sul tipo di intelligenza che aveva prodotto quel messaggio: **un messaggio che presenta una struttura complessa deve per forza essere frutto di un'intelligenza complessa.**

Non saprei dire se questa teoria sia applicabile in tutto l'universo, però è emblematica del nostro modo di pensare: spiega perché la Nasa ha scelto Bach e NON John Cage.

La Nasa era fermamente convinta che da un preludio di Bach fosse possibile dedurre il tipo di intelligenza che lo aveva prodotto. Da una composizione di Cage non è possibile fare altrettanto.

Prendiamo il brano "Paesaggio immaginario n. 4". Hofstadter lo descrive così:

"Per eseguire il pezzo, ventiquattro esecutori si attaccano a ventiquattro manopole di dodici radio. Per tutta la durata del pezzo essi girano le manopole in modo casuale, alzando o abbassando a caso il volume della radio e cambiando contemporaneamente stazione. Il suono complessivo così prodotto costituisce il pezzo musicale."

Cage stesso chiarisce il senso del brano: *"Lasciare che i suoni siano loro stessi piuttosto che veicoli di teorie elaborate dall'uomo o espressioni di sentimenti umani"*. Dunque liberare i suoni dalle gabbie dell'intelletto, dalle strutture complesse e armoniche in cui l'uomo vorrebbe rinchiuderli, lasciare che si propaghino in modo casuale, imprevedibile e disordinato, senza alcuna costrizione, senza alcun disegno prestabilito.

Cosa avrebbe potuto capire un extraterrestre ascoltando il "Paesaggio immaginario n. 4"?

Hofstadter lo spiega:

*"E' estremamente improbabile, se non addirittura impossibile, che gli abitanti di una civiltà extraterrestre possano capire la natura del prodotto. Essi rimarrebbero probabilmente molto perplessi davanti ... al caos della struttura interna. L'apprezzamento di Bach richiede una conoscenza culturale di gran lunga inferiore. Questo può sembrare un paradosso, perché Bach è tanto più complesso e organizzato, mentre in Cage manca proprio l'organizzazione intellettuale. Ma c'è una strana inversione: **l'intelligenza ama le strutture e rifugge dalla casualità.** Per la maggior parte delle persone la casualità della musica di Cage richiede molte spiegazioni; e anche dopo queste spiegazioni si può avere l'impressione che il messaggio sfugga. Invece, di fronte a molte composizioni di Bach, le parole sono superflue. In questo senso la musica di Bach è più autosufficiente della musica di Cage."*

Quindi Cage non è indegno di rappresentare la razza umana nello spazio, semplicemente non è adatto allo scopo. L'extraterrestre (come la maggior parte di noi) non può avvicinarsi alla musica di Cage in modo istintivo, intuitivo o scientifico: serve un approccio culturale. Paradossalmente, la sua arte è molto più difficile da comprendere che non quella straordinariamente complessa di Bach.

Infatti le composizioni di Cage, tolte dal loro contesto culturale, appaiono prive di valore, senza significato, frutto del caso o di un'intelligenza primitiva. Come dice Hofstadter, non sono autosufficienti: per comprenderle bisogna prima conoscere l'evoluzione della musica nei secoli, poi le motivazioni che all'inizio del Novecento hanno spinto le avanguardie artistiche a tagliare i legami con la tradizione e infine gli orientamenti musicali degli ultimi decenni.

Ascoltiamo i preludi di Bach.

Possiamo emozionarci, anche senza conoscere la teoria della musica.

Se, invece, la conosciamo possiamo ammirare la complessità, l'ordine e l'intelligenza con cui sono strutturati i preludi.

Qualora i preludi non ci emozionassero, dovremmo comunque riconoscere che sono opera di un intelletto altissimo. Non è necessario essere degli intenditori per capire la grandezza di Bach, indipendentemente che la sua musica ci piaccia o no.

Questo perché noi **concepiamo l'ordine come il risultato di una forza di volontà, di un'intelligenza**, mentre il disordine come qualcosa lasciato a sé stesso, che prolifera in modo casuale, senza uno schema, senza un progetto. L'ordine è un giardino ben curato, il disordine un giardino incolto.

Siamo ancorati al pensiero di William Paley (teologo inglese del Settecento). Un pensiero che è stato ben sintetizzato da Francesco e Luca Cavalli-Sforza: *"se troviamo su una spiaggia sassi di forma diverse, anche le più strane, non ci meravigliamo; ma se tra i sassi troviamo un orologio, la sua perfezione e la complessità del suo funzionamento ci convincono che dietro l'orologio c'è un orologiaio, qualcuno che lo ha progettato e realizzato: un creatore"*.

Però John Cage ci dimostra che **anche il disordine può nascere dalla volontà e può rivelarsi manifestazione di un'intelligenza superiore**. Allora come possiamo distinguere il caos prodotto spontaneamente dalla natura dal caos realizzato coscientemente dall'artista? Che differenza c'è fra i due processi se entrambi portano al medesimo risultato?

La differenza sta nel pensiero dell'artista, non nel risultato. L'opera finale è soltanto il mezzo attraverso cui il pensiero si manifesta.

Se guardando le opere di Michelangelo possiamo ignorare il suo pensiero e apprezzare la sua tecnica, ascoltando le composizioni di Cage siamo costretti a chiederci qual era l'intento dell'artista. Abbiamo bisogno di qualcuno che ce lo spieghi.

Come la musica di Cage, **buona parte dell'arte contemporanea ha bisogno di parole, molte parole, per giustificare la sua struttura apparentemente disordinata, approssimativa, casuale, talvolta sgradevole e provocatoria al limite del ridicolo. Servono parole per giustificare la sua tendenza al caos.**

FORMA E ASPETTATIVA

La musica si fonda su un equilibrio dinamico che gioca sulle aspettative dell'ascoltatore.

L'ascoltatore viene istintivamente appagato da certe successioni di suoni. Se queste successioni non sono rispettate, l'ascoltatore resta deluso o infastidito. Ma, se l'aspettativa viene appagata subito, il piacere dell'ascolto si trasforma presto in noia.

La tensione nasce dall'attesa dell'appagamento. E' l'attesa che cattura la nostra attenzione, che ci spinge a continuare l'ascolto, come quando divoriamo i capitoli di un *thriller* per sapere come "andrà a finire". Se il *thriller* ci fornisce già nel primo capitolo la soluzione del caso non c'è più gusto a continuare la lettura. La struttura della musica, come la struttura del *thriller*, deve rispettare rigide regole di composizione che stimolino nell'ascoltatore un'aspettativa, che lo costringano a un'attesa ricca di tensione e che risolvano la tensione con una soluzione all'altezza delle premesse.

Durante l'ascolto, la nostra fantasia ci spinge a immaginare (più o meno consapevolmente) la possibile soluzione, ma una soluzione troppo scontata deluderebbe le nostre aspettative e un finale eccessivamente bizzarro porterebbe solo a sconcertarci. Una soluzione appagante dovrebbe essere in qualche modo originale, ma sempre abbastanza vicina alle nostre aspettative così da non lasciarci disorientati.

Pensiamo ai testi delle canzoni. Se la parola "amore" fa rima con "cuore" la rima è un po' troppo banale e genera nell'ascoltatore indifferenza o fastidio. Se, invece, la parola "amore" fa rima con "sudore" (Ivano Fossati) scatta l'emozione. Se nella canzone la rima manca del tutto, possiamo anche restare spiazzati, se era quella la nostra aspettativa.

Il critico musicale Piero Rattalino ci insegna che *"la teoria della musica ha ... elaborato, e mantenuto fino agli inizi del Novecento, la distinzione netta di consonanza e dissonanza: sono con-sonanti i suoni che, in successione o insieme, piacciono all'orecchio, sono dis-sonanti gli altri"*. Ma "la

consonanza non è nemica della dissonanza". "Il fenomeno della tensione, fatto essenzialmente psicologico, può essere legato ai concetti di consonanza e dissonanza". Le tensioni e le distensioni sono "un complicatissimo sistema di attrazioni e di repulsioni che conduce a un equilibrio perfetto. ... Un equilibrio non statico, un equilibrio dinamico".

"Preparare un intervallo dissonante significa pervenire a esso partendo da una consonanza La dissonanza deve tuttavia avere la risoluzione."

I compositori come Bach, basandosi proprio su questi principi, amavano **scomporre la struttura delle loro composizioni e complicarla con grande virtuosismo per creare una "crisi" nell'ascoltatore**. Una crisi è un'aspettativa, cioè il desiderio che la crisi prima o poi venga risolta. Durante l'ascolto il pubblico non solo tollera la crisi, ma la richiede, la cerca, la desidera, la invoca nella prospettiva di una tensione che verrà poi risolta. Qui nasce l'emozione: dall'attesa, dallo sforzo, dalla tensione e, infine, dalla distensione. Distensione che è tanto più appagante quanto più è inaspettato il modo con cui la crisi si risolve: l'indiscutibile piacere della sorpresa.

Il piacere dell'abitudine può farci ascoltare centinaia di volte lo stesso brano: l'abitudine ci rassicura. Il piacere della sorpresa, invece, ci rende più esigenti.

Tuttavia, quello che cerchiamo, quello che istintivamente chiediamo anche alle composizioni più originali, è che, prima o poi, la tensione si distenda... che, prima o poi, la crisi si risolva...

Invece, come riassume Umberto Eco, "la situazione tipica della musica contemporanea" è **risolvere "la crisi con una nuova crisi, lasciando l'ascoltatore in balia di un mondo sonoro che ha perduto i riferimenti prefissati"**.

Nella musica tonale "la crisi è valida in vista della soluzione, ma la tendenza dell'ascoltatore è tendenza alla soluzione, non alla crisi per la crisi". Invece nella musica atonale **la crisi diventa il "fine principale dell'ascolto"**. La nuova musica "mette l'accento non sulla conclusione pacifica e prevedibile di un processo, ma sulla novità che sopraggiungendo a spazzare la serie delle probabilità e introducendo un elemento che si sottrae alle predizioni, **arricchisce psicologicamente l'uditore**".

Le composizioni aleatorie di Cage, quindi, arricchiscono l'ascoltatore perché lo scuotono da un'inerzia psicologica fondata sulla tradizione, sulle abitudini, sulle consuetudini, sulle convenzioni... La nuova musica apre frontiere sonore inaspettate e offre all'ascoltatore la possibilità di "muoversi con libertà istituendo le relazioni che gli sono più congeniali".

"In numerose composizioni della nuova musica, l'opera è addirittura proposta all'interprete in modo che egli materialmente la ricomponga secondo una propria scelta strutturale".

La nuova musica "tende a promuovere atti di libertà cosciente" e la libertà cosciente arricchisce sia l'ascoltatore che l'interprete.

Ma l'ascoltatore viene arricchito solo se sa che quelle composizioni lo vogliono arricchire. Serve una preparazione all'ascolto.

Ci sono brani di musica classica contemporanea che sono addirittura più stimolanti da leggere che da ascoltare: dallo spartito emerge chiaramente la struttura della composizione, la sua architettura e l'invito a ricomporla a piacimento all'interno di un certo campo di possibilità, mentre all'ascolto prende forma soltanto una sgradevole accozzaglia di suoni.

Le note sono sempre le stesse, ma si presentano in modo così destrutturato da far pensare che lo spartito non esista.

Intorno al 1910 in Europa era andata formandosi l'idea di un'arte separata dalla forma.

Nel 1913 il pittore Francis Picabia lanciò l'idea di un'arte amorfa: un'arte che si proponeva di spostare l'attenzione dello spettatore dall'oggetto (la forma) all'idea (il pensiero dell'artista).

Fra il 1913 e il 1916, Marcel Duchamp portò il concetto alle estreme conseguenze, esponendo i *ready made*. Conscio che, in fondo, l'opera d'arte non è altro che un oggetto su cui l'artista mette la firma, decise di esporre come opere d'arte oggetti qualsiasi, di uso comune, a cui non viene attribuito nessun valore artistico: uno scolabottiglie, una ruota di bicicletta, un orinatoio... Separando questi oggetti dal loro contesto abituale (decontestualizzazione), li privò della loro utilità pratica. Apponendo poi una firma su di essi, rese evidente che quegli oggetti non avevano un valore artistico in sé, ma lo assumevano per mezzo di un atto cosciente dell'artista.

Spiega Giulio Carlo Argan: "**ciò che determina il valore estetico ... non è più un procedimento tecnico, un lavoro, ma un puro atto mentale, una diversa attitudine nei confronti della realtà.**"

"Se ognuno può comportarsi in modo artistico, ergo creativo, purché rompa il cerchio delle regole sociali, essere artista non significa più esercitare una professione che richiede una certa esperienza tecnica, ma essere o rendersi liberi. Essendo libertà da ogni obbligo, l'arte è gioco; il gioco contraddice alla serietà dell'agire utilitario, ma poiché la libertà è il valore supremo, soltanto giocando si è veramente seri."

Marcel Duchamp aveva aperto la via al pensiero puro già nel 1923, quando aveva dichiarato che giocare a scacchi sarebbe stata l'unica forma d'arte che avrebbe praticato (e così fece – almeno ufficialmente – fino al 1966).

L'arte concettuale nasce da un pensiero chiaro e profondo dell'artista, ma bisogna conoscere questo pensiero per poter comprendere il senso di quest'arte. Senza una chiave di lettura quest'arte resta muta (un orinatoio resta un orinatoio).

Per farlo dobbiamo spostare l'attenzione dall'opera d'arte all'artista, dal prodotto al produttore, dall'oggetto al soggetto. L'opera concettuale serve proprio a questo: **ci fa sorgere delle domande e ci spinge a trovare delle risposte. Non è più un fine, ma un mezzo: il mezzo attraverso il quale possiamo arrivare a capire il pensiero dell'artista.**

Possiamo essere incuriositi o folgorati dall'idea di arte di questi artisti così come dalle composizioni sonore aleatorie di John Cage, ma per essere attratti dalle loro opere abbiamo bisogno della mediazione delle parole.

Se Cage non avesse espresso in modo sistematico il suo pensiero, potremmo considerare le sue composizioni frutto di una mente disturbata.

Per poter capire il senso, l'intelligenza e il valore delle opere concettuali è necessario ricorrere alla critica d'arte: teorie, interpretazioni, approfondimenti, saggi... In questo modo le opere sfumano in secondo piano, lasciando il posto alle idee, al pensiero puro, al dibattito filosofico, alla polemica intellettuale, alla provocazione e allo sberleffo. Come ha scritto Umberto Eco, il *"prevalere della poetica sull'opera, del disegno razionale sulla cosa disegnata"* comporta lo *"sbiadire del valore estetico concreto rispetto al valore culturale astratto"*.

Il famoso giornalista newyorchese Tom Wolfe nel 1975 aveva sarcasticamente affermato che **"l'Arte Moderna è diventata completamente letteraria: i dipinti e le altre opere esistono soltanto per illustrare il testo"**. Questa era una risposta al direttore della sezione arte del New York Times, che aveva scritto: *"non possedere una teoria convincente significa esser privi di qualcosa di fondamentale"* (cioè di qualcosa fondamentale per capire il valore di un'opera d'arte). **Se manca la teoria non possiamo vedere l'opera.**

Wolfe prende atto che nell'Ottocento *"la teoria dell'arte era stata semplicemente qualcosa che serviva ad arricchire una conversazione di argomento culturale. Ora era un'assoluta necessità, e non più una musica di fondo"*. Non solo: erano gli artisti stessi che imparavano dalla teoria e non viceversa!

Gli artisti d'avanguardia della generazione precedente davano per scontato che l'arte venisse sempre prima della teoria. Chi avrebbe mai immaginato che questo ordine potesse essere capovolto? Capovolto al punto tale che Tom Wolfe, per provocazione, ipotizzò un futuro in cui i musei avrebbero esposto alle pareti pannelli di grandi dimensioni con i testi dei principali teorici dell'arte e, a fianco, piccole riproduzioni delle opere di artisti che avevano "illustrato" quelle teorie. Saremmo andati al museo per leggere più che per guardare.

MANIFESTI E AVANGUARDIE

Il concetto di "avanguardia" diversifica il Ventesimo secolo da tutti gli altri periodi storici.

Oggi è così comune parlare di "letteratura d'avanguardia", "musica d'avanguardia", "cinema d'avanguardia" che si può incorrere nell'errore di usare questo termine anche per riferirsi ad altre epoche della storia dell'arte. Sebbene in quasi tutte le epoche vi siano stati artisti in anticipo sul loro tempo, parlare di "avanguardia" prima del Ventesimo secolo è un anacronismo.

Il vocabolo è di origine medievale e, preso in senso letterale, implica l'idea di lotta, di combattimento; nel linguaggio militare indica un piccolo gruppo staccato dal corpo dell'esercito che avanza e si mette in prima linea.

A partire dal Diciannovesimo secolo il termine incominciò a venire utilizzato anche in senso figurato per descrivere un gruppo ridotto di intellettuali che avversavano le idee riconosciute e accettate dalla maggioranza e si scontravano, anche violentemente, contro il potere conservatore. Non è un caso che la parola "avanguardia" riferita all'arte sia apparsa per la prima volta sui testi dei socialisti utopistici degli inizi dell'Ottocento. Questi non la utilizzarono per designare un movimento specifico, ma per definire tutta l'arte come un "piccolo avamposto della società" in grado di trasformare la società, di produrre cambiamenti significativi al pari della scienza e dell'industria. Verso la fine dell'Ottocento il termine entrò nel vocabolario politico e agli inizi del Novecento fu utilizzato anche dalla critica d'arte.

Il concetto di avanguardia, fa notare Renato Barilli, implica l'esistenza di *"una maggioranza chiamata a muoversi su un terreno ignoto, con relativi disagi e incertezze", un terreno di fronte a cui "le masse esitano, recalcitrano."* *"E allora è opportuno mandare avanti delle minoranze"*

particolarmente agguerrite a saggiare il terreno, le quali però dovranno ritornare a riferire o piantare paletti per indicare alla maggioranza il percorso migliore."

La volontà di cambiamento e l'idea di rivoluzione accomunarono per lungo tempo arte e politica, tanto che la maggior parte degli artisti che si riconoscevano negli ideali social-progressisti si propose di attuare una radicale trasformazione della società per mezzo di opere di grande innovazione formale. Poiché i modi di realizzazione di questa trasformazione variavano da artista ad artista, coloro che avevano idee affini si raggruppavano, dando vita a dei *movimenti*. I movimenti d'avanguardia stilarono documenti letterari programmatici per rendere esplicite le idee che li animavano e gli obiettivi che si proponevano di raggiungere. Questi scritti programmatici furono resi pubblici sotto forma di *manifesti*, con chiaro riferimento al Manifesto comunista di Marx e Engels del 1848, e vennero redatti con lo stesso tono e lo stesso linguaggio corrosivo dei documenti politici. Il Manifesto dei pittori Futuristi (Milano, 11 febbraio 1910) racchiude alcune dichiarazioni che possono riassumere lo spirito che animava molti artisti all'inizio del secolo:

Noi vogliamo:

1) *Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.*

...

3) *Esaltare ogni forma di originalità anche se temeraria, anche se violentissima.*

...

5) *Considerare i critici d'arte come inutili e dannosi.*

6) *Ribellarci contro la tirannia delle parole: ARMONIA e BUON GUSTO (...)*

I manifesti divennero ben presto uno strumento chiave per capire il senso delle nascenti avanguardie artistiche. Le loro opere lasciavano critici e spettatori allibiti o indignati, ma l'obiettivo delle avanguardie era proprio quello di stupire a tutti i costi, di sconcertare i benpensanti ("*épater la bourgeoisie*"), di sconvolgere il loro buon senso e farsi beffe dei luoghi comuni, di costringere le persone a rimettere tutto in discussione, a partire dal proprio modo di pensare e di vedere le cose. Cambiare le persone per cambiare la società.

In effetti la società è senz'altro cambiata, anche se in un modo che le avanguardie del Novecento non potevano certo immaginare. Il desiderio di stupire non stupisce più, anzi è diventato la norma. Oggi il pubblico è smaliziato e pretende quello che un tempo lo scandalizzava: va a una Biennale d'arte come se andasse a una Disneyland per adulti; resta deluso se l'artista non riesce a stupirlo, a provocarlo, a divertirlo, a turbarlo...

Già nel 1963 Umberto Eco constatava che nella civiltà artistica contemporanea "*l'avanguardia diventa non l'eccezione, ma la regola.*"

La necessità di avvicinarsi alle opere d'arte per mezzo di manifesti, spiegazioni, dichiarazioni, articoli è la dimostrazione che l'attenzione del pubblico si è effettivamente spostata dall'arte alla teoria dell'arte, dall'oggetto al gesto, dalla cosa al pensiero.

E questo ha generato due equivoci sull'arte moderna: come fa notare il critico Vittorio Sgarbi, con una battuta, c'è chi la trova incomprensibile e chi la capisce troppo. Da una parte "*troviamo gli insopportabili sostenitori di un perbenismo visivo fermo all'idea che l'arte debba assomigliare alla realtà*"; dall'altra "*i convertiti che si estasiano di fronte a qualunque legno bruciato e pezzo di metallo, perché hanno saputo che l'arte contemporanea può essere fatta con materiali apparentemente impropri*".

Il problema, come afferma Gombrich, è che **noi "vediamo ciò che sappiamo"**. L'arte moderna è muta per coloro che non riescono a recepire i segnali e le suggestioni che essa vuole comunicare. Per poter recepire è necessario che dentro di noi ci sia una predisposizione e questa predisposizione è influenzata dalla nostra educazione, dagli ambienti che frequentiamo, dagli studi che abbiamo fatto e, soprattutto, dalla nostra curiosità. Estendendo a tutta l'arte quello che lo scrittore Antonio Tabucchi dice dei libri, si può pensare che **le opere non valgono in sé, "ma per quello che un'anima vasta riesce a leggervi"**. Del resto il teorico dell'arte Arnold Hauser dice chiaramente che "*il godimento dell'arte sta in rapporto diretto col talento dell'osservatore di capire mediante semplici accenni e di integrare il modo ellittico di esprimersi dell'artista*".

Tuttavia desiderare che l'arte moderna ci comunichi qualcosa a tutti i costi può spingerci a cercare significati che, invece di avvicinarci a essa, ci portano sempre più lontani, sempre più fuori strada, dandoci, però, l'illusione di aver raggiunto un livello di conoscenza a cui pochi possono accedere.

Non vedere nulla nell'arte moderna o vederci troppo sono due atteggiamenti conformistici che derivano dalla medesima cecità.

Il critico cinematografico Tullio Kezich spiega che *"l'arte del XX secolo non racconta aneddoti, non intrattiene, non dà risposta: semplicemente ci cade addosso con il suo carico di rivelazione introversa, di ambiguità e di mistero."* Di fronte a un'opera di Stravinskij, di Picasso, di Beckett o di Antonioni, Kezich ci consiglia di non preoccuparci se restiamo perplessi o senza un'opinione precisa. Non è importante saper rispondere prontamente alla domanda: "Mi piace?". L'arte del XX secolo non vuole piacere, ma fornire nuovi parametri per guardare il mondo, gli eventi, le cose, le persone. *"La risposta vera a chi vi chiede il vostro parere (ma ve ne accorgete solo a posteriori, dopo un giorno o dopo un mese) dovrebbe essere: **Non so se mi è piaciuto, certo mi ha nutrito.**"*

4. Com'è nato lo star system?

Chi decide se un artista è un ARTISTA? Chi decide cos'è arte e cosa non lo è?

La risposta è racchiusa in un secolo: il Quattrocento. Le radici dello star system hanno attecchito lì.

Gli artisti del primo Quattrocento sono ancora gente modesta: sono figli di contadini, di macellai, di barbieri... La loro educazione si fonda ancora sui comuni rudimenti dell'artigianato. Anche se si ritengono artigiani più raffinati degli altri, non hanno avuto un'educazione scolastica, ma vengono dalla bottega, dove hanno lavorato come apprendisti di un maestro per otto (a volte anche dieci) anni. Gli insegnamenti che hanno ricevuto sono stati di natura pratica, non teorica.

Come nell'antica Grecia, il loro lavoro non è ancora considerato frutto di alto intelletto, ma semplice manovalanza: a differenza dei letterati, dei filosofi e dei poeti, gli artisti lavorano con le mani, e questo li pone sullo stesso piano di un operaio, di un ferraiolo, di uno scalpellino, di un orafo.

Verso la metà del Quattrocento alcuni artisti iniziano a godere di una certa fama. La voce si sparge e la loro bottega viene invasa da giovani apprendisti, desiderosi di lavorare con un maestro celebre e di apprenderne tutti i segreti. La bottega non viene più scelta a caso e un maestro ha allievi tanto più numerosi quanto maggiore è la sua fama.

A Firenze la bottega più in vista è quella del Verrocchio (che avrà come allievo anche Leonardo); a Venezia quella di Giovanni Bellini (dove si formeranno Giorgione e Tiziano).

Gli allievi sono mano d'opera a buon mercato e nella bottega dell'artista quattrocentesco domina ancora lo spirito collettivo che animava i cantieri medievali: non c'è l'individualismo e l'exasperata ricerca di originalità che caratterizzerà i secoli successivi. Qui i maestri, per realizzare opere impegnative come i grandi cicli di affreschi, lavorano con intere équipe di aiutanti. L'opera finale non è frutto di un solo artista, ma della collaborazione di molte mani.

Alcune botteghe sono vere e proprie aziende familiari, dove collaborano stabilmente fratelli e cognati (per esempio, a Firenze le botteghe del Ghirlandaio e dei Della Robbia). Altre botteghe sono tenute in società da due artisti, solitamente ancora giovani, all'inizio della carriera, che da soli non potrebbero far fronte alle spese di un'attività in proprio. Ci sono poi padroni di bottega che sono più impresari che artisti: si occupano prevalentemente di prendere le ordinazioni (di "vincere gli appalti") e scelgono successivamente il pittore adatto a eseguirle.

Ma anche le botteghe più famose continuano a ricevere, accanto a commissioni importanti, incarichi più modesti, di semplice artigianato. E i maestri sono i primi a non rifiutarle. Nella bottega di Antonio Pollaiuolo, già pittore e scultore illustre, si continuano a produrre cartoni per arazzi e disegni per incisioni in rame. Andrea Verrocchio, all'apice della carriera, continua ad accettare richieste di lavori d'intaglio e in terracotta.

Ovviamente i pittori famosi come Ghirlandaio, Botticelli o Filippino Lippi non si piegano certo a dipingere le insegne di un fornaio o di un macellaio, ma accettano ancora commesse che richiedono tutto sommato un'abilità modesta: dipingere cassoni nuziali e deschi da parto, disegnare modelli per tappezzerie e ricami, nonché stemmi, bandiere, gonfaloni...

Per i pittori il lavoro a salario rimane la regola fino alla fine del Quattrocento.

Ma chi erano i committenti degli artisti nel Quattrocento?

Erano principalmente due:

- la borghesia urbana,
- le corti principesche.

La borghesia urbana aveva un forte spirito capitalistico: passione per gli affari, amore del guadagno e valori quali l'operosità, la frugalità, la lealtà, la rispettabilità. (**Per rispettabilità si deve intendere "solidità commerciale e buon nome"; per lealtà si deve intendere "solvibilità"**).

La vita borghese era fondata sulla disciplina, il metodo, la razionalità. Tuttavia, conseguita la sicurezza economica, la disciplina si allentava e i grandi commercianti e i grandi industriali cedevano con soddisfazione crescente agli ideali dell'ozio e della bella vita.

Molte delle commesse "minori" arrivano agli artisti proprio da questi ricchi borghesi che vogliono abbellire la propria casa, ma non amano le opere troppo sfarzose (lo sfarzo cui ci hanno abituato le corti principesche): preferiscono qualcosa che si accompagni meglio al tono confortevole e intimo della casa, per esempio: spalliere lignee riccamente ornate, cassoni dipinti, maioliche, piccoli quadri di devozione, oltre ad arazzi, ricami, oreficerie, armature...

Dopo l'antichità classica, il Quattrocento è la prima epoca che offre una rilevante produzione di arte profana.

Tuttavia l'arte sacra continua ad avere un'importanza predominante. Questo perché nell'età dei Comuni i cittadini ricchi e illustri preferivano non mettersi in mostra con il loro tenore di vita: per

rispetto verso i loro concittadini (e per non alimentarne l'invidia) preferivano evitare i lussi eccessivi, conducendo una vita moderata e senza ostentazioni. Ma il loro desiderio di assicurarsi la gloria nei secoli futuri li spingeva a offrire alle chiese doni preziosi (cappelle di famiglia riccamente decorate, statue di pregio, grandiose pale d'altare): quale modo migliore per acquistare fama eterna senza incorrere nel biasimo pubblico!

Il desiderio di fama eterna fu il motore che spinse i principi, i papi e i ricchi mercanti a diventare protettori e mecenati dei più grandi artisti del Rinascimento.

C'erano in Italia molte piccole corti cui urgeva acquistare reputazione e prestigio. Erigere meravigliosi edifici, ordinare tombe stupende o grandi serie di affreschi o dedicare una pittura all'altare maggiore di una chiesa famosa erano considerati mezzi sicuri per legare il proprio nome a un monumento che sarebbe stato ammirato anche nei secoli a venire. Ecco perché molte di queste corti scesero in campo per contendersi i servizi dei grandi maestri. Abbellire gli edifici e assicurarsi le opere degli artisti più famosi era motivo di vanto, alimentava l'orgoglio cittadino e aumentava la reputazione della corte (una straordinaria forma di pubblicità per l'epoca).

Se fino al secolo precedente era il principe a concedere i suoi favori all'artista, ecco che alla fine del '400 è l'artista a onorare un principe o un potente signore accettando una sua ordinazione. Le parti si capovolgono: è l'artista che ora pone le sue condizioni, non più il committente.

Viene finalmente riconosciuta l'autonomia della "grande arte": l'arte libera da ogni fine pratico, l'arte separata dall'artigianato; il lavoro creativo dell'artista, distinto dal lavoro meccanico del semplice artigiano. E da questo momento l'artista diventa l'unico artefice dell'opera. L'opera non è più il risultato di uno sforzo collettivo, ma frutto dell'individualità, della creatività, del genio di un'unica persona. Michelangelo è il primo a dichiarare che l'artista deve avere il pieno controllo dell'opera, dall'inizio alla fine: nessun altro deve metterci mano. E anche opere gigantesche come gli affreschi della volta della Cappella Sistina e il Giudizio Universale vengono svolti da Michelangelo in perfetta solitudine, in totale autonomia.

L'artista diventa manager di sé stesso. Ed è ammesso – cosa impensabile all'inizio del '400 – a corte, accolto con tutti gli onori che un tempo venivano tributati ai poeti e ai letterati.

Anche i principi del Rinascimento vogliono accrescere il loro prestigio, e non solo agli occhi del popolo, ma anche della nobiltà. Anzi: vogliono imporsi alla nobiltà e legarla a corte. Ma la nobiltà non basta a finanziare la corte, così si avvalgono dell'aiuto di chiunque sia utile – nobile o plebeo non importa. Ecco allora che **le corti italiane si popolano di avventurieri fortunati e mercanti arricchiti, umanisti plebei e artisti maleducati, che vengono tutti accolti "come se fossero persone di società". Ed è proprio una socialità "da salotto" che si sviluppa all'interno della corte rinascimentale**, anticipando la moda dei salotti letterari del Sei e del Settecento, nonché la loro copia sbiadita attuale (il Maurizio Costanzo Show ed epigoni).

All'interno di questi salotti relativamente liberi e essenzialmente intellettuali si sviluppa quel patrimonio d'idee che noi chiamiamo Umanesimo (la centralità dell'uomo nell'universo, l'individualismo, la razionalità, l'intraprendenza, il senso del bello, il recupero della tradizione classica). E' un patrimonio di idee gelosamente riservato ed esclusivo, opera di **un'élite "da salotto" imbevuta di cultura latina, quasi una "casta sacerdotale laica", che vuole creare un monopolio del gusto e della cultura, da cui la maggioranza del popolo deve restare esclusa**. E' a questa élite che sono destinate le opere d'arte più significative del periodo.

Gli artisti ambiscono a far parte di questa ristretta cerchia di intellettuali e si muovono sotto la loro protezione e tutela. Gli umanisti si sostituiscono sia alla Chiesa che al maestro di bottega: sono loro i nuovi critici dell'arte, sono loro a conoscere e dettare i canoni della nuova bellezza. E sottostare al loro giudizio è l'unico prezzo che gli artisti devono pagare per la loro scalata sociale, per l'applauso e la gloria.

Per approfondire

- Ernst Gombrich - LA STORIA DELL'ARTE - Ed. Umberto Allemandi & C.
- Ernst Gombrich - SENTIERI VERSO L'ARTE - Ed. Umberto Allemandi & C.
- Ernst Gombrich - ARTE E ILLUSIONE - Ed. Umberto Allemandi & C.
- Angela Vettese - CAPIRE L'ARTE CONTEMPORANEA - Ed. Umberto Allemandi & C.
- Tom Wolfe - COME OTTENERE IL SUCCESSO IN ARTE - Ed. Umberto Allemandi & C.
- Suzi Gablik - MAGRITTE - Ed. Rusconi
- Maurizio Calvesi - DUCHAMP - Art Dossier - Ed. Giunti
- Gillo Dorfles - IL DIVENIRE DELLE ARTI - Ed. Bompiani
- Gillo Dorfles - ULTIME TENDENZE NELL'ARTE D'OGGI - Ed. Feltrinelli
- Federico Zeri - DIETRO L'IMMAGINE - Ed. Tea
- Vittorio Sgarbi - DAVANTI ALL'IMMAGINE - Ed. Rizzoli
- Umberto Eco - OPERA APERTA - Ed. Bompiani
- Umberto Eco - LA DEFINIZIONE DELL'ARTE - Ed. Garzanti
- Arnold Hauser - STORIA SOCIALE DELL'ARTE - Ed. Einaudi
- Arnold Hauser - LE TEORIE DELL'ARTE - Ed. Einaudi
- Albert Schug - L'ARTE CONTEMPORANEA - Rizzoli (1969)
- Mario Faustinelli - IL LIBRO DELLE ARTI - Ed. AMZ Editrice Milano (1967)
- aa.vv. - STORIA DELLA BELLEZZA a cura di Umberto Eco - Ed. Bompiani
- aa.vv. - STORIA DELLA BRUTTEZZA a cura di Umberto Eco - Ed. Bompiani
- aa.vv. - STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE - IL XX SECOLO - Ed. De Agostini
- aa.vv. - LA GRANDE STORIA DELL'ARTE - IL NOVECENTO a cura di Angela Vettese - Ed. Il Sole 24 ORE
- aa.vv. - LA STORIA DELL'ARTE - L'ARTE CONTEMPORANEA a cura di Stefano Zuffi - Ed. Electa
- Piero Rattalino - IL LINGUAGGIO DELLA MUSICA - Ed. Garzanti
- Douglas Hofstadter - GÖDEL, ESCHER BACH: un'Eterna Ghirlanda Brillante - Ed. Adelphi