

BRUNO BETTA

CONSIDERAZIONI SULL'ARTE E SULLA PITTURA

PREMESSA (*)

Mi sono travagliato negli anni per trovare il perché, nonostante l'impegno e la cultura, non riesco a *sentire*, più ancora che a capire, opere di troppi cosiddetti 'artisti' del '900, anche esaltati da 'critici' – e su questi due termini sarebbe opportuno soffermarsi – come grandi, degni dei Musei, antesignani, avanguardie, dada, cubisti, futuristi, metafisici, espressionisti, esponenti dell'astrattismo, del non figurativo, dell'informale, surrealisti, invasati dall'«infantile», *art brut* o 'arte (?) degli alienati', *pop art*, arte *povera*, rifiuto del quadro da appendere, imposizione del *collage*, di sacchi, di rottami e spazzature, merda di artista, *performances* con pecore, handicappati, persone . . . e già questo elenco ben incompleto è per sé stesso indicativo, rivela la Babele nella quale si è precipitati e posti nell'impossibilità di intendersi. La polemica difficilmente dà 'arte'; la distruzione non è ancora costruzione!

Annegato nelle formule, dove, se tutto è 'arte' nulla è più arte, dove la sperimentazione viene fatta passare per avvenuta conquista artistica, dove si può tentare di far credere a progressi e antitesi, a nuovo contro vecchio, ad antico contro moderno, a luce contro oscurità, a superiore ricchezza e originalità contro la povertà dei . . . tradizionalisti, alla superiorità dell'impulso, dell'inconscio, dell'improvvisazione come caratteri della creatività contro il travaglio di una creatività sottoposta al vaglio critico per realizzarsi senza faciloneria, il 'profano' è *stimolato a stare all'erta*.

(*) Avverto che nel mio lavoro la parola «*image*» è scritta sempre con una *m* sola, alla latina. Così «*imaginazione*».

In corrispondenza a questo primo problema, sono stato deluso ed irritato dal linguaggio 'critichese' (per adottare una parola conosciuta analogamente per altro campo), ampolloso e vuoto di cose e di reali ed onesti giudizi, molte parole per non dire quello che andrebbe detto, per confondere a ragion veduta coloro che non appartengono alla confraternita, proprio come gli imbonitori e i venditori ambulanti (ed essi, di mostra in mostra, grande o piccola che sia, di artisti veri e famosi o di piccoli esordienti locali)! Un linguaggio buono per tutto, un funambolismo da acrobati che si sono allenati per sbalordire con riferimenti saputi, con acrobazie e giochetti di prestigio, elaborazione di retori furbi e consapevoli di esserlo, tanto che mi hanno sempre richiamato alla mente il famoso «mirabile videtur, quod non videat haruspex, cum haruspicem viderit» . . . Un enorme spreco – anche se «fruttuoso!» – di elucubrazioni intellettuali nella ricerca di giustificare i fatti compiuti, appoggiare amici artisti, talora già per proprio conto disorientati e frustrati, alla ricerca di imporsi all'attenzione con originalismi, a costo di improntitudine e istrionismo pur di 'piazzarsi', di farsi largo per avere successo economico . . .

Mi ha fatto impressione ed indignato che, parlando di un artista, si faccia continuo sfoggio saputissimo di riferimenti a Tizio, a Caio, Semprio, quasi facendolo apparire, tutto sommato, un poveretto privo di personalità propria e suggestionato da Tizio e Caio in modo tanto visibile da togliere quasi valore ai suoi lavori, incapace di essere stato un osservatore da solo, di aver saputo vedere, scoprire, tradurre le sue conquiste nella propria espressione, anche a furia di tentativi, autocritica, ed autocorrezione! E non mi capacito perché quei poveretti non sentano il bisogno di insorgere e di ribellarsi, affermando quando lo possono fare, la loro autenticità.

Mi hanno fatto impressione la mancata chiarezza e distinzione concettuale, la tendenza di questi 'critici' di apparire *à la page*, originali e spregiudicati, in *battages* pubblicitari e 'recensioni' di mostre, troppo spesso per astuto calcolo, servendosi dei mass-media, per imporre una moda ed un mercato a tanti sprovveduti, con preventivo accordo con furbi galleristi, cresciuti a dismisura, che sanno profittare di questa realtà e di quel lavoro di imbonitori . . . per fare denaro.

Il caotico intrecciarsi delle affermazioni di pittori e critici della così detta arte del '900 è effetto della confusione dei termini usati, di mancate definizioni o dell'uso impreciso e ambiguo di esse. Così quando un Mondrian, per citare un caso, afferma che *astratta* è la natura in quanto «piatta e inconsistente rappresentazione», ignora o comunque trascura il fatto che l'astrazione è solo una tipica e inevitabile operazione della

mente umana e che la rappresentazione di ciò che si chiama, alla buona, 'natura', cioè il mondo esterno (paesaggio, oggetti, figure, ecc.) è piatta e inconsistente solo quando chi ne astrae le note da rappresentare è egli stesso un'artista creativamente piatto e inconsistente. La rappresentazione qualunque essa sia è un atto di astrazione. Altrettanto accade quando, sempre Mondrian, da un orecchiato hegelismo sulla dialettica triade arte-religione-filosofia si ritiene presuntuosamente autorizzato ad affermare che l'arte... è destinata a scomparire, e questo per non aver inteso affatto il significato del pensiero di Hegel. E dire, come fa un critico, che Mondrian non *rappresenta*, ma «*traspone e annienta lo spazio* in quell'oggetto che è il quadro», è dire un'assurdità, poiché Mondrian, mediante la rappresentazione, crea spazi limitati nello spazio un po' più vasto segnato dai limiti del quadro, ma non lo annienta per nulla nell'oggetto quadro. Lo spazio è, come il tempo, una condizione per tutto ciò che riguarda l'uomo.

Questa realtà mi ha spinto a cercare chiarezza senza lasciarmi condizionare, o almeno tentare di sottrarmi all'influsso delle affermazioni altrui e a consentire eventualmente con esse su ciò che avevo conquistato per conto mio, facendo un diverso cammino.

La cosa più sbagliata è credere che si debba accettare ciò che è stato detto, quasi per timore di fare brutta figura o di non essere abbastanza informati; credere che i giochi siano ormai fatti, che certe affermazioni debbano considerarsi definitive e che non si possa pensare in modo diverso staccandosi o anche opponendosi a ciò che sembra un'acquisizione ormai indiscutibile. Bisogna invece mettersi in una posizione analoga a quella di Cartesio delineata nel 'Discorso sul metodo', quella di una mente che pensa sia pure in modo 'ingenuo'.

NOTA

Pur consapevole che anche un grande uomo di gusto ed insigne studioso in un proprio campo può avere limiti in campo non proprio, condivido il giudizio di Mario Praz (in un'intervista, Panorama, 3 dic. 1979):

«Trovo che le rappresentazioni artistiche che vediamo intorno siano un semplice documento. Sono testimonianze di un momento di smarrimento. Non mi pare che abbiano nessun'altra validità che quella della trascrizione di uno stato d'animo. Spesso si tratta soltanto di un'accozzaglia di suoni o di colori. La pittura rifugge dal figurativo e decade spesso nel decorativo. La musica è spesso soltanto rumore... è senza valore alcuno. Sono soltanto documenti di un'epoca particolare... Credo che l'arte dalla rivoluzione dadaista ad oggi, non sia veramente arte... piuttosto una protesta».

E quanto alla critica egli dice:

«Mi pare che la critica d'arte si serva oggi di un linguaggio *passe-partout*, che si arrampica sugli specchi. Spesso non mi sono di nessun aiuto critici come... e... Giulio Carlo Argan, poi, per fare un esempio, può parlare in maniera apparentemente convincente, ma è solo un esercizio di retorica, abile e sottile».

Che la trasformazione economico-sociale del '900, abbia provocato crisi e disorientamento e una disperata ricerca di reagirvi nel mondo degli artisti, è un fatto.

L'imporsi di mezzi tecnici come la fotografia per riprodurre immagini, figure, cose, paesaggi, fatti, eventi, ha tolto ai pittori e ai disegnatori molto del lavoro che potevano fare prima; tuttavia la fotografia non può essere ritenuta una causa di depressione dell'arte; essa fu usata anche da grandi pittori come Degas per esempio.

Il diluvio dell'immagine, e quindi la sua inflazione, imposta a scopo prevalentemente informativo e di suggestione propagandistica; la diminuita o quasi annullata domanda al pittore di interpretare eventi storici, esigenze religiose o sociali da parte di privati o dei pubblici poteri (ma qualche affresco in chiese o sulle pareti esterne o entro gli atrii di edifici pubblici, si fanno ancora; a quali condizioni qui non indaghiamo); il tipo di vita imposto dal sistema produttivo industriale che lascia ben poco tempo e spazio e animo all'accostamento all'Arte, che non sia quella, che pur c'è, di certe trasmissioni televisive, specie a colori, o dei films di registi-*artisti*, o nelle visite turistiche a città o musei, hanno inciso sull'esame dei problemi dell'arte e dell'artista.

Ma una cosa è la ricerca della causa (fenomeno storico) che ha travagliato i produttori di opere che avrebbero potuto appartenere al campo dell'arte e un'altra è la valutazione della risposta a quei fenomeni, che dev'essere fondata su una chiara definizione dell'arte per poter individuare la presenza o l'assenza in quella produzione.

Se è pur vero il rapporto dialettico società-individuo, penso che si possa dichiararsi stanchi di sentire che *tutto* vien fatto risalire alla Società: la crisi della Scuola come quella dell'Arte. Sia chiaro che l'assenza di arte, il brutto, il falso nelle opere prodotte non viene dalla... Società; viene dai produttori di quelle opere. Quando ad esempio un architetto sa e può creare *'arte' nella sua opera* può superare condizioni economiche ed esigenze di tempo che modificano anche un particolare settore sociale. Come fu sempre nel tempo! Comunque, quella crisi che viene attribuita alla Società è imputabile soltanto al gruppo sociale dominante in un certo tempo su altri gruppi sociali, fino a che da essi non sorge l'individuo capace di opporsi. È la sua forza creativa che s'impone allora alla società, e la modifica non solo per l'arte ma per gli effetti stessi che essa ha sulla sua strutturazione. L'arte non viene dall'impegno sociale, ma un artista può, invece, se ne è in grado, dare all'impegno sociale il carattere dell'arte, e proprio con l'arte avere effetto sul piano sociale con ciò che per sè stesso ha carattere estetico.

I problemi si sono susseguiti l'uno all'altro, quasi come ossessionanti scatole cinesi. Mi chiedevo: la causa di questa difficoltà è soltanto soggettiva o è, invece, in quella stessa realtà che si vuol far credere appartenente al mondo dell'arte solo perché è produzione dell'uomo, ma che, se si approfondisse il concetto di arte, non vi apparterebbe? Non potrebbe essere che «non sempre è il profano a non saper bene a quale gioco si sta di fatto giocando in un certo momento» come dice il Gombrich (7, p. 396)? Avverto che il numero si riferisce all'opera indicata nella bibliografia al numero corrispondente.

Se la causa è soggettiva, si potrebbe ricorrere ad una spiegazione psicologica (a prescindere da un impreteribile riferimento culturale) e riferirsi per es. alla differenza fra tipi sensitivi e razionali; se invece è oggettiva, la si dovrebbe trovare nell'opera stessa, ma si dovrebbe allora avere ben chiaro che cosa si deve intendere per arte.

Se dipendesse dal tipo psicologico, a quale dovrei appartenere? Nel cap. 'Temperamento ed espressione' il Read ha esposto accuratamente il frutto delle ricerche degli psicologi, secondo i quali a quattro tipi di personalità caratterizzate dalla prevalenza di una delle attività mentali fondamentali: 1) riflessione, 2) sentimento, 3) sensazione, 4) intuizione corrisponderebbero quattro modi sia di percezione che di attività estetica o stili (¹). Come esse orientano la produzione, così determinano anche la possibilità o la impossibilità di quel tipo psicologico ad essere emozionato, sentire e capire certe opere d'arte. Naturalmente non si deve intendere tutto ciò in modo rigido: vi sono fra questi quattro aspetti numerose ibridazioni. In particolare, riguardo al processo creativo, lo Jung, distinguendo gli *introversi* dagli *estroversi* (nei primi prevale «l'affermazione del soggetto e delle sue intenzioni e scopi coscienti di fronte alle esigenze dell'oggetto», nei secondi «la sottomissione del soggetto alle esigenze dell'oggetto», *'Il problema dell'inconscio'* (11, p. 44) aggiunge un altro elemento per spiegare sia la produzione che la fruizione estetica quello appunto dell'introversione o estroversione.

C'è senz'altro del vero in queste ricerche e ipotesi psicologiche. Per quanto l'educazione e lo sforzo personale agiscano sull'individuo, si deve fare i conti sempre col nocciolo genetico determinante e indistrutti-

(¹) Ad 1) corrisponderebbe realismo o naturalismo; a 2) idealismo, romanticismo, surrealismo, arte fantastica; a 3) espressionismo; a 4) astrattismo o meglio costruttivismo, 'assoluto', 'intenzionale'. Anche a questo riguardo si nota che le forme estreme sono rare e che le vere opere d'arte non sono state mai di un tipo puro.

bile della personalità. Eppure certi atteggiamenti e manifestazioni sono conseguenze di influssi culturali e sociali: non si trascurano forse troppo i retroscena intellettuali degli artisti, le suggestioni, la disgregazione della loro personalità ad opera di droghe e malattie, soprattutto la sifilide, le cui conseguenze sono ben note?

Anche per il fruitore non è possibile che il contrasto e l'incomprensione di un'opera dipendano solo dal suo temperamento e tipo psicologico. Vi è sempre qualcosa che non è *soggettivo* nel rapporto con la produzione artistica o non; esso è proprio *oggettivo*, è *nell'opera*, viene dal fatto che quell'opera ha la propria «espressione» percettiva. La reazione del fruitore viene appunto dalla *percezione*, indipendentemente – seppure entro certi limiti condizionata – dal tipo psicologico cui egli appartiene.

In ogni opera d'arte figurativa l'aspetto oggettivo è costituito, secondo il Read (15, p. 21), da due elementi principali, forma e colore, e dalla combinazione di tre proprietà secondarie, equilibrio, simmetria, ritmo, che insieme costituiscono la composizione.

Per tanta, troppa di quella produzione, si ha diritto di chiedersi, si tratta di 'arte' o solo di velleità, ricerche, sperimentazioni, aborti, proposti surrettiziamente come 'arte'? Che rapporto c'è fra sperimentazione ed arte? Che rapporto c'è fra intenzione polemica, sfogo di rabbia, ricerca ad ogni costo dell'originale e del diverso, giustificati ed esaltati come l'unica vera creatività, per imporsi alla considerazione dei contemporanei o nel mercato ⁽²⁾, applicazione al campo estetico di teorie orecchiate, e appunto per ciò suggestive per gente turbata, eccitata, angosciata, bohémien, spesso malati, schizoidi... ⁽³⁾ che rapporto c'è con l'arte? Forse bisogna tener presente che le epoche creative sono quelle in cui gli artisti e le generazioni a cui appartengono hanno una visione che ispira sicurezza e fiducia in ciò che pensano, credono e conoscono, e si sentono umilmente strumenti di idee in servizio dell'umanità; e che le epoche sterili sono invece epoche di sfiducia, disorganiche presuntuose, in cui gli artisti hanno la spavalderia dei Capaneo, l'*ùbris* dei violentatori, l'oltracotanza di ignoranti e presuntuosi individualisti che vogliono affer-

⁽²⁾ «Il desiderio di essere diversi – dice l'Arnheim – per puro amore della differenza è rischioso, e l'*urgenza di evadere dalla condizione data, deriva da uno stato patologico, come nel 'meccanismo di fuga' dei nevrotici che i freudiani attribuiscono agli artisti*» (2, p. 363).

⁽³⁾ Lo Jaensh, citato dal Read, individua nel rapporto 'temperamento-espressione' un tipo psicologico T (tetanoide), uno B (basedoviano) e un tipo S (sintetico), e nel B individua un tipo 'integrato' e uno 'disintegrato', 'autistico'.

mare soprattutto sè stessi come individui anziché idealità che intimamente nascono dalla convinzione di 'servire' l'umanità.

Non basta ipotizzare che l'artista per effetto delle trasformazioni economiche e sociali sia finito ai margini della società e che abbia *dovuto* vivere da *bohémien* . . . Il tipo di vita adottato è stata una scelta conseguente non ad effetti materiali, ma a quelli mentali. La ricerca di tradizioni artistiche diverse da quelle europee, vedi Klimt che si ispira all'arte bizantina, o Gauguin a quella tahitiana, o Matisse e Picasso a quella africana e a quella oceanica o papuasiana, ecc., si spiega con la sopravvenuta conoscenza e loro incidenza emotivante in un tempo piuttosto sterile di suggestioni, fuorché di quelle provenienti per es. dalla miseria della vita di tutti coloro, che lo sfruttamento degli agrari e degli industriali, riduceva a stentare perfino la sopravvivenza, e che hanno avuto pure capacità incisiva sull'animo di *certi* artisti soltanto, sia in letteratura che in pittura e sono stati snobbati invece da *certi altri* . . . Come lo si spiega? E così il fascino del microscopio, del telescopio, della chimica e della mineralogia, può avere avuto una parte, la stessa che ha un'emozione, la quale però non porta all'espressione, ma solo ad un'effusione così come effettivamente è avvenuto; non porta per se stessa all'arte!

L'arte non è qualcosa che sia riservata ad iniziati. Si impone col proprio *esserci*, da sè. Anche se c'è da tener presente che vi sono stadi successivi di organizzazioni mentali del 'sapere' e che quindi gli iniziati esistono e svolgono un ruolo di conquista successiva e progressiva. È la pseudo-arte, quale viene proposta, che richiede una iniziazione, titoli e spiegazioni. Dove l'opera non ha un linguaggio proprio, come lo ha l'arte quando c'è, si è costretti ad usare un linguaggio in prestito ed è il 'titolo' posto sotto il quadro che, con ciò, è la più palese confessione di inesistenza di arte in quell'opera, condanna e dequalificazione. È vero che gli psicologi hanno formulata l'ipotesi che si percepisce più rapidamente la rappresentazione o il significato di un oggetto quando ne viene *verbalmente* indicata la categoria di appartenenza, ma non si dimentichi che ciò avviene solo perché il lavoro mentale che porta al concetto/parola come al concetto/imagine, è analogo e quindi il loro uso può essere scambievole.

Che cosa è 'arte'? Fra le tante accezioni, in presenza di definizioni ambigue, fumose, spesso facilonesche, formulate anche da addetti ai lavori, che si ripetono e si parlano addosso, diventando come i grovigli che l'anguilla produce col suo lungo viscido corpo quando è presa all'amo, bisognerebbe pur trovare una definizione chiara e stabile, un punto fermo cui riferirsi per intendersi e non alimentare ulteriormente chiacchiere inutili.

L'equivocità si rileva subito quando si parla di 'storia dell'arte, di

storico o di critico d'arte', che hanno già sempre significato restrittivo e si riferiscono esclusivamente alle arti belle. Ma già si parla in modo distinto per la musica, di 'storico della musica, critico musicale o teatrale', di 'critico letterario'. E dopo Kandinskj, amico di Schoenberg, aspetti e vocaboli propri della musica vengono usati per la pittura, sì che tutto si stempera nelle vaghezze che vorrebbero essere forse immagini poetiche e sono solo dei *flatus vocis* . . . (4).

Quali impretebiliti note caratterizzano l'arte? Poiché arte è un termine che non può essere concepito valido limitatamente alle arti belle, ma caratterizza opere in ogni campo della sensorialità umana. Dico questo, perché non può essere definita in termini, come s'usa, di «espressione, rappresentazione, forma, bellezza estetica, linguaggio ecc.», riferibili a pittura e scultura, forse musica e già meno ad architettura; ma non certo a ciò che pertiene al tatto, al gusto e all'olfatto. Alla fine del sec. XIX per un piccolo gruppo di pittori sembra che 'arte' sia soltanto quel prodotto creativo che non faccia riferimento a configurazioni pertinenti alla Natura e alla Storia, ma soltanto a proiezioni fantastiche di elaborazioni intellettualistiche assolutamente non figurative.

È vero, e possibile, che l'arte «non ha essenza e struttura che non sia la propria storia» (Brandi)? O la *storia* dell'arte non riguarda invece soltanto ciò che pertiene al tempo, al luogo, al costume, alla cultura della società in cui vive l'artista, e, certamente, alla sua personalità e alla tecnica esecutiva, mentre l'arte' è l'*elemento permanente* del quale si può appunto dire di tracciare la storia? La storia della scarpa riguarda la calzatura nonostante il variare delle successive sue fogge o forme, così come la storia del veicolo o dell'abitazione o di un qualunque oggetto rimasto permanente elemento nel tempo. Perché non sarebbe altrettanto per l'arte, se dessimo di questa realtà una giusta definizione?

(4) Ecco un esempio:

«Quei pochi tratti di penna (si riferiscono alla *Fanciulla nuda* di Modigliani) si svolgono secondo una musica tutta loro» e 14 righe sotto, parlando della figurina di fanciulla in atto di sacrificare disegnata su un vaso greco, si dice: «anche qui il sottile contorno della figura si svolge secondo una sua musica» e poche righe ancora più avanti «ma il disegno di Modigliani segue una diversa musica» (Salvini, 18, p. 18/19). Come facciano i tratti di penna o i contorni a svolgersi secondo una musica tutta loro, è una vera fumisteria. Come non riesco a capire la giustificazione del giudizio sulla *Visione di Venezia* di Kokoschka, grande opera d'arte «perché attraverso un brulichio intenso e inquieto di colori fiammei esprime una *potente vitalità vulcanica*», la quale tuttavia, come riconosce implicitamente anche il critico, non risponde affatto al carattere di Venezia, sì che il Kokoschka non ha comunicato affatto a chi guarda il suo quadro l'emozione procurata della visione del Canal Grande, ma quasi spregiativamente e prepotentemente soltanto il proprio egocentrismo. E si troveranno espressioni di tal genere a migliaia!

Se 'arte' si intendesse come 'creatività', già saremmo in errore, poiché creatività c'è in ogni campo d'azione: un vestito è una 'creazione' come la teoria di Einstein, come la scatoletta di carne sottovuoto... Se si intendesse come 'forma' altrettanto... L'aspetto storico, cioè la 'storia dell'arte' è cosa ben diversa dall' 'arte nella storia'. Nella quale, evidentemente, la storicità è rappresentata dal mutarsi, dal variare dell'aspetto, 'contenutistico-formale', dal 'modo' di essere, non dall'*esserci* dell'arte. È come per la storicità dell'Uomo: *attore* e nel contempo erede di storia, egli non è *solo* la sua storia, è sempre l'elemento che dà origine e fondamento alla storia, e via via la realizza.

Altro problema: poiché in presenza di certe cosiddette opere d'arte, provo disagio, frustrazione, repulsione, rifiuto, anziché godimento, quiete interiore? Il rapporto con un'opera d'arte si limita solo ad una questione di emozione o mi coinvolge in modo più complesso? e, in tal caso, perché?

Ho cominciato col rendermi conto che nel guardare un quadro mi trovo a fare i conti sì con l'impressione di carattere estetico ma anche con un'inalienabile istintiva esigenza di individuarne il contenuto, di cercare un elemento conoscitivo sotto il quale far rientrare la rappresentazione, cioè di 'leggere' il significato; e di sentirmi frustrato dall'eventuale impossibilità di trovarlo, respinto dalla mancanza di quell'elemento *universale* del quale l'immagine è il contenuto particolare, e così pure nel caso che nel quadro si trovi solo una espressione *assolutamente soggettiva* nella quale il magma *informale*, il caos di sentimenti e stati d'animo del pittore (sia dominati, seppure intellettualisticamente, sia lasciati a briglia sciolta) non abbiano raggiunto il carattere che l'arte imprime sempre là dove l'artista la realizza.

I problemi dell'estetica pittorica riportano tutti all'indagine sulla percezione visiva e sulle leggi che la regolano, sui rapporti fra l'innata attività di classificazione delle percezioni e la visione degli oggetti, così come delle rappresentazioni di oggetti, sui rapporti fra l'attività creativa e l'attività psichica dei fruitori di produzioni estetiche; portano anche alla individuazione e valutazione di ciò che acquista carattere d'arte rispetto a tutto ciò che precede una produzione d'arte e che tuttavia è alla base del giudizio estetico e lo rende possibile: infine porta alla coscienza dell'importanza che hanno le condizioni psicologiche, storiche e culturali, il temperamento e la personalità che incidono come sulla creazione artistica così anche sul giudizio estetico.

Il problema che si pone riguarda dunque il rapporto dell'opera poniamo del pittore – a prescindere dal suo valore o dal suo posto nella storia dell'arte – con il fruitore. Poiché come è stato riconosciuto, l'uomo

in ogni momento non è solo emotività, sentimento, sensibilità, intelletto, ma è un 'tutto', il complesso insieme 'attivo' che è la psiche, nel momento in cui si percepisce un qualunque oggetto che la renda attiva, si crea pur sempre un rapporto fra percezione, emozione, sensibilità e l'attività psichica nel suo complesso, quella cioè che, *fino dalla nascita* ha operato, classificando e astraendo, per giungere al 'concetto' conoscitivo come a quello dell'immagine. Questo è il rapporto che si pone inevitabilmente anche nel momento in cui si percepisce la realtà costituita dal quadro. Qual è il rapporto fra l'emozione che potrebbe essere solo 'impressione tramite gli occhi' e le leggi che regolano il vedere, la inalienabile esistenza delle conoscenze che si sono già da lungo tempo formate e sono radicate nella memoria, l'esperienza del reale come 'naturale condizione comune' dell'uomo, la inevitabile rapida ricerca di identificazione e di comprensione?

Quale è il rapporto fra quella realtà che il quadro mi impone (il 'soggetto', qualunque esso sia e persino l'assenza di 'soggetto') e l'arte, fra esso e la mia reazione psichica, il godimento estetico o la frustrazione, il consenso o il ripudio?

C'è un rapporto necessario fra arte e bello estetico (che può riguardare anche il brutto) oppure bisogna ritenere che il divorzio fra arte e bello abbia un senso e possa essere imposto come una conquista anziché una grave sconfitta? Anche in questo è coinvolta la concezione dell'arte: l'arte come creatività svincolata da ogni rapporto con il reale naturale. Ma può la creatività essere concepita solo come produzione del nuovo, del mai visto in senso assoluto (come fosse possibile!), l'originalità a costo dell'assurdo, del sacrificio del significato?

Qual è stata la conseguenza di una siffatta concezione dell'arte come 'creatività' a qualunque costo? Non è stata forse la terribile eclissi della produzione d'arte, la babele dell'inespressione e della impossibilità emotiva, dell'incomprensibilità, dell'insignificanza? Trionfo di tutto, fuorché di una capacità artistica reale, da un secolo a questa parte?

È possibile il divorzio fra l'arte e il bello? Che forse la creatività deve necessariamente non aver riferimento al bello? La ricerca del bello non è più un bisogno umano? Il bello è caratteristica implicita dell'arte, ma è soggetto a variazioni storicizzate per cui non si pone come categoria assoluta, ma come categoria storica.

Che cosa è il 'bello' e che cosa è il 'brutto', esteticamente parlando, in un'opera d'arte?

Vien fatto di chiedersi: c'è un bello d'arte che possa essere sottratto al 'soggetto' che ha motivato l'emozione estetica, che sia *pura* forma

– come si va dicendo – o il bello estetico è tale solo in quella totalità che è sintesi necessaria affinché l'arte sia realizzata? E giacché l'espressione è da considerarsi inerente a qualunque cosa (Arnheim), non si deve rivedere forse anche la questione del 'bello' di natura?

Può un'emozione estetica essere originata da uno solo degli elementi di cui consiste l'arte, cioè dalla forma senza alcun contenuto visibile, oppure, dal solo contenuto come tale?

L'Arnheim definisce la forma «quella configurazione che *rende visibile un contenuto*», ma aggiunge, «quel contenuto in se stesso può darsi che non sia visibile affatto» cioè sia solo immaginabile e definisce 'Arte' «ciò che rende visibile la natura delle cose» e, aggiunge, «tutto ciò che mi interessa è se la configurazione faccia o meno *comprendere* ai miei occhi ciò che essi vedono. Se così accade, la chiamo arte» (2, p. 430 e 431).

Che è, e come ha origine la 'forma'? Come nasce ad opera dell'Uomo? e che rapporto ha *questa* forma con la forma che contrassegna la realtà naturale? Che rapporto esiste fra forma e simbolo, e tra simbolo e significato? Se un tale rapporto esiste, non esclude esso che si possa avere *ipso facto* un'emozione che non debba riferirsi al '*significato*', per cui la forma è, comunque, significante e significativa?

Con quale legittimità ci si riferisce alla 'forma' come se fosse solo creazione umana e si trascura il fatto che ogni oggetto reale/naturale ha già la propria forma, e che quella che si viene costituendo nel cervello umano, la sembianza, non è che il frutto del lavoro psichico di analisi e di sintesi di 'note' percepite, trasformate in intuizioni per dar luogo così ai concetti conoscitivi come alle immagini 'mentali' che possono poi essere estrinsecate nella rappresentazione?

Come dev'essere concepita la forma nell' 'arte' o dell' 'arte'? non sarebbe assai più chiaro riconoscere che non c'è *la* forma, ma soltanto una *certa* forma per la quale si può parlare di 'arte'?

Possono mai esistere un 'soggetto' che non abbia una forma e una forma che non lo sia di *qualcosa*, cioè di un contenuto?

Può avere realtà d'arte e validità logica l'«informale», e, altrettanto, corrispondentemente, il 'soggettismo', per dire così il *pendant* dell'informale (paesaggio, oggetto, figura di persona o scena storica, religiosa, ecc.) dal quale dipenderebbe il giudizio promosso dalla percezione del fruitore?

Si è detto che «lo sforzo compiuto dall'arte contemporanea» (sic!) è quello di «non riferirsi più alle realtà fisiche quali le percepiscono i sensi» (Huyghe, 10, p. 66) eppure abbiamo sotto gli occhi l'esito dei *tentativi* (lo si noti) non dell'arte, ma dei cosiddetti artisti: in quale altro

modo ci si può riferire alle realtà fisiche? può la verosimiglianza escludere l'arte, e, al contrario, può l'assenza o la negazione della verosimiglianza essere il segno della presenza dell'arte? In altre parole: che cosa contrassegna tale presenza in un dipinto o in una scultura?

L'elemento letterario contenutistico formale di un quadro, inoltre, non costituisce affatto le sue «qualità esteriori», come le dice il Salvini, ma è un tutt'uno con i valori figurativi del quadro *se esso ha raggiunto l'arte*, altrimenti non vale la pena neppure di parlare di quel quadro.

Ogni uomo non può evitare di cercare in un'opera d'arte richiami alla natura, alla storia, alla vita cioè ad un 'contenuto'.

Che significa dunque pittura *pura*, figura *pura*? Non sono esse formule vuote ingannatrici, come lo fu quella dell'arte per l'arte? Può mai una forma avere per contenuto se stessa, essere forma 'informale' anche quando con queste espressioni ci si riferisce a macchie di colore e alla loro composizione, senza alcuna intenzione o pretesa di rappresentare qualcosa al di fuori di se stesse, e ciò senza essere impossibile di soddisfare l'aspettazione del fruitore o, al contrario ogni emozione è necessariamente motivata da qualcosa che fa riferimento alla conoscenza?

Io capisco che un accostamento armonico, piacevole, di macchie di colore diverso su una stoffa d'abito femminile non abbia da dire, se non che, fasciando un corpo, vuole dargli maggiore capacità attrattiva, ma non capisco che un artista pretenda analogo consenso quando fa altrettanto in un quadro da esibire in un salotto! C'è differenza fra ciò che si è proposto di fare un produttore di forme e colori tecnicamente specializzato per ornare tessuti e ciò che si propone un produttore che miri ad un'opera d'arte, quantunque riconosca che l'arte può caratterizzare anche un prodotto funzionale.

Per caratterizzare le opere 'espressionistiche' si è detto che esse sono dovute alle spinte dell'inconscio che raffigurano secondo la fantasia del pittore... ma quale effetto può avere una tale opera su un fruitore che non abbia avuto modo di avere simili spinte e simili fantasie? È incontrovertibile che tutto ciò che è esclusivamente soggettivo (emozioni, fantasia dell'inconscio, l'informe magma neurotico di chi soffre psichicamente nel suo caotico mondo interiore) fin tanto che non passa sotto le forche caudine dell'elaborazione nella coscienza, intenzionale ricerca di realizzazione in forme significative, rimane manifestabile come effusione, rossore, balbettio, segni di terrore ma non giunge a render possibile ad un fruitore di evocare ciò che viene provocato da una *reale espressione*.

Esse non possono contare su un modo usuale e convenzionale di comunicare e di intendere, poiché sono ancora esclusivamente soggettive, non sono, infatti, solo i 'concetti/immagini', ma anche gli stessi 'concetti conoscitivi' ad avere una rispondenza specificamente *strumentale* come mezzo di comunicazione e di identificazione, e una rispondenza assai diversa nella mente di ogni soggetto secondo la *sua* esperienza, il *suo* stato emotivo, il *suo* livello culturale. Il 'mondo' di un malato psichico può essere comunicato allo psichiatra a scopo terapeutico, ne testimonia la realtà e, al tempo stesso, è strumento di liberazione, ma ciò non avviene certo con la pretesa dell'arte, come si è fatto e si fa da parte di certi artisti sotto la spinta di una orecchiata e maldigesta teoria della psicanalisi. In essi infatti tutto rimane caratteristicamente intellettualistico più che autenticamente artistico.

«Non si può negare – diceva già nel 1942 Wilhelm Viola – che alcuni pittori moderni fanno ciò che i francesi chiamano 'épater le bourgeois', probabilmente non c'è niente di male nello 'stuzzicare il buon cittadino', ma ciò ha poco a che fare con l'arte'. (L'arte infantile, VII).

Cattivo esito si ha – dice a sua volta l'Arnheim – «non solo quando l'intelletto interferisce con l'intuizione, ma anche quando il sentimento sfrutta il ragionamento. Un'orgia di autoespressione non è più produttiva che una cieca obbedienza alle regole. Se un'incessante autoanalisi sarà dannosa, altrettanto lo sarà un primitivismo artificioso...» (1, introduzione). Ed il Salvini: «fra lo stato d'animo e l'opera d'arte c'è sempre da passare il ponte dell'espressione dal quale è facile cadere nelle paludi della mera effusione... Bisogna che il sentimento passi dalla sfera pratica e dal piano della immediatezza ad un piano *riflesso*... Accade così che gran parte della produzione espressionistica sia *confusione e sfogo*, e non *espressione, grido* e non *canto*» (18, p. 128) o povertà o estremismo di sintesi, mancato equilibrio.

Io non posso concordare tuttavia che, come si dice, l'espressione di un 'espressionista' si comunichi al fruitore perché il produttore sente così fortemente da porre questo suo sentire nell'opera tanto da divenire in qualche modo contagiosa e da comunicare al fruitore ciò che egli sente (Read, 15, p. 27). Se il fruitore non ha sentito, e può anche non sentire, il magma emotivo dell'artista, o se questi non ha raggiunto la possibilità di comunicargli realmente ciò che ha sentito, non si comunica proprio un bel niente. Non c'è sintonia; il produttore non può pretendere che il fruitore possa condividere ciò che è puramente sua emozione o agitazione, cioè ad uno stadio puramente soggettivo.

Questa questione mi ha indotto ad altre riflessioni: l'arte contras-

segna l'impulsività, l'improvvisazione (magari motivata con l'irresistibile spinta dell'inconscio) o viene sempre dall'intenzione cosciente di raggiungere la composizione armonica dell'opera?

Quanto è 'fortuito' nell'opera d'arte e quanto è frutto di caparbia volontà di perfezione?

Si è affermato che tutte le manifestazioni umane sono dialetticamente fra loro correlate nel tempo, si evolvono storicamente insieme e, perciò, che allo sviluppo scientifico-tecnico non poteva non corrispondere una trasformazione in campo artistico, e quindi, che dalla fine dell'800 e in questo secolo, gli 'artisti', dai cubisti, alle avanguardie, agli astrattisti, in una parola, i non figurativi, hanno esteso al campo dell'arte i modi d'essere della Scienza e della tecnica del lavoro, fissando la loro attenzione – per analogia – sul mondo possibile al di qua e al di là dell'esperienza sensibile, e facendo motivo delle loro pitture il mondo dell'inconscio e quello della fantascienza, gli orrori e il caos, la disperazione e il vuoto interiore, i mostri dell'immaginazione fantasiosa e quelli della paura, oppure le meraviglie dovute al microscopio – di minerali e vegetali, e ali di farfalle, ecc. – o al telescopio – i pianeti, le galassie e gli universi stellari –. Da una parte, 'contenuti assolutamente soggettivi' e, dall'altra, 'contenuti' rilevabili e rilevati solo mediante strumenti tecnico-scientifici ed evidentemente con un rapporto con la Natura, che è importante da ricordare! Da una parte contenuti non rappresentabili in forme dell'esperienza comune, e quindi forme illeggibili secondo il comune linguaggio, in un certo senso, assenza di 'rappresentazione', e pretesa che affermazioni così soggettive da apparire espressione di alienati, schizofrenici o monomaniaci, o tutto insieme, potessero essere condivise dai contemporanei o dai posteri. Dall'altra, contenuti rappresentati in forme che, essendo desunte tramite gli istrumenti offerti dalla Scienza, il microscopio semplice ed elettronico, e il telescopio, forme, sia pure un po' alla volta divulgate sulla stampa periodica da meravigliose fotografie, sono assai lontane dall'essere patrimonio dell'esperienza comune; e, tuttavia, forme possibili solo in quanto sono riferite ad una realtà naturale, rivelata in quel modo dagli studiosi della Natura, e non certo 'creazioni fantastiche'!

Ed ecco ancora problemi: l'avvenuta evoluzione della conoscenza e della stessa concezione della realtà della Natura, a livello scientifico e le conseguenti applicazioni di tale conoscenza sul piano pratico mediante la tecnologia, può avere mai un corrispettivo nell' 'arte'? (Per es. lo «spazio curvo» e la materia come «energia», astrazioni quasi estranee al nostro comune concetto di spazio e di materia). Può l'arte come tale, nella sua

essenza, essere condizionata dal progresso filosofico-scientifico-tecnico o lo possono essere solo i mezzi tecnici usati dagli artisti e i riferimenti storici che appaiono nei «soggetti» rappresentati, come avvenne per la vaporiera o i grandi edifici delle manifatture? ⁽⁵⁾. Gli occhi e il modo di vedere dell'uomo, anche se reso più acuto nel tempo, hanno o no leggi invalicabili dalle quali il pittore non può prescindere? In altre parole, nonostante tutto quello che si può pensare dell'evoluzione storica, la sensibilità dalla quale scaturiscono l'emozione e il giudizio estetico – per quanto attiene alla pittura – è o no legata alla natura della visione e alle sue leggi? E, ancora, se l'arte è una qualità che, come il metodo scientifico per il 'sapere', deve necessariamente *esserci*, qual che sia il campo conoscitivo al quale si applica e, perciò come soltanto per il permanere del *metodo* scientifico si è avuto il progressivo sviluppo della Scienza, così, soltanto per il permanere di quella qualità che denominiamo 'Arte', abbiamo avuto una storia dell'arte. *L'essenza dell'arte* permane pur nel mutare dei modi, dei contenuti, delle tecniche realizzatrici: in pittura rimane sul piano dell'immagine e della sua relazione di *tutta* la realtà in cui l'uomo vive.

L'Arte così come lo sono la Scienza e il Lavoro costituisce una realtà *autonoma* e si inserisce in un 'universo' che comprende la Natura e la Storia. La capacità di conoscere la natura, tramandare la conoscenza ed estenderla, l'attività produttiva e sociale dell'uomo che nell'insieme costituisce la Storia, la sua capacità immaginativa e fantastica che si palesa nell'Arte, sono le condizioni della realtà di quell'universo. Ogni realtà ad opera dell'uomo, se è autonoma nella sua genesi, non lo può essere mai dall'universo in cui egli vive ed opera: appunto la Natura e la Storia.

Sostenere che «l'arte che si astraе dalla natura è *concreta*, è una realtà autonoma ed autosufficiente» è una briciola di verità in una palude di parole. Ogni opera umana è una realtà *concreta* fra tante altre della natura e della storia. La sua concretezza è fuori discussione: anche un buco, quando c'è, è una realtà! Ma la concretezza di un buco è il suo vuoto. La concretezza di un'arte che si astraе dalla natura è come quel buco. Quando poi si afferma che «l'astrazione più integrale dell'opera d'arte» è «quella dell'opera d'arte che si astraе da sè» (Argan), allora diviene

⁽⁵⁾ «Artisti e critici – dice il Gombrich – straordinariamente impressionati dal potere e dal prestigio della scienza hanno tratto sì fiducia nell'esperienza, ma anche una deleteria fiducia e ammirazione per l'astruso».

evidente che si sono raggiunti i limiti dell'assurdo e che con tale atto abbiamo annientato l'esistenza stessa dell'arte.

L'attività creativa che si conclude in arte può forse sottrarsi al fatto che la natura e la storia sono condizioni dalle quali l'uomo non può prescindere nonostante l'immaginazione creatrice? A quale carattere della produzione creativa dell'uomo diamo il nome di arte? Non tutte le opere prodotte dall'uomo infatti sono opere d'arte, ma soltanto *certe*.

Il mio problema è in particolare la pittura e mette al centro perciò la visualità. Dire pittura è dire immagine, è dire rappresentazione; potrebbe esistere pertanto in pittura 'arte' se si prescindesse dalla rappresentazione e quindi da un rapporto con quella realtà che è costituita dalla natura e dalla storia tramite l'immaginazione creatrice? Quali sono i termini entro i quali si può parlare di rappresentazione? Quali le condizioni?

Nel concetto stesso di rappresentazione è essenziale ciò che è rappresentato, e ciò che viene rappresentato è ovviamente *rappresentabile*, deve cioè avere quella forma che è propria dell'oggetto. Non si può rappresentare il niente, il vago e l'informe, neppure l'emozione in sé e per sé.

L'immaginazione e la fantasia introducono certo una realtà al di là della realtà naturale. Il pittore vede e dà espressione figurativa a ciò che rappresenta, anche da punti di vista nuovi difficilmente immaginati in condizioni comuni, in *scorci* per i quali è necessario che anche l'osservatore ricostruisca fantasticamente la realtà rappresentata: un cavallo visto dal basso in alto, galoppante nel cielo, un bambino-angelo che precipita volando dal cielo verso la terra, una mappa di città vista – quando non c'erano aerei o elicotteri a fotografarla – dall'alto e rappresentata in modo meravigliosamente nuovo ed incisivo, oppure forme desunte dal microscopio . . .

Non sempre e non tutto nell'opera di un artista è tuttavia frutto della fantasia creatrice; egli deve fare i conti con l'immaginazione normalmente connessa con la percezione che lo lega inseparabilmente alla natura. Dove non c'è, è ben difficile che vi sia 'arte'. La fantasia si nota soprattutto nella composizione, nel punto di vista più ancora che nelle singole raffigurazioni. Per Jung (11, p. 33 seg.) «non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni, che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace», esistono «categorie dell'attività della fantasia (. . .) che appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione (. . .) cioè l'immagine primordiale o archetipo è una figura demone, uomo, o processo, che si ripete nel corso della

storia ogniqualevolta la fantasia creatrice si esercita liberamente . . . è una figura mitologica».

Anche la fantasia ha rapporto con la realtà conosciuta: un angelo volante con le ali ha corrispondenza con l'uccello; un cavallo per quanto proiettato in una posizione insolita, una figura umana per quanto deformata sono sempre riferibili alla realtà. Gli elementi naturali sono presenti in quanto precedentemente percepiti e memorizzati, e possono pertanto apparire in rappresentazioni dovute alla fantasia.

La realtà d'arte non può sfuggire al processo spirituale dell'uomo che va dall'impatto col mondo esterno fino alla sua traslazione in conoscenza, e, nel caso specifico, va dall'emozione alla sua traslazione in figurazione pittorica in cui il motivo – contenuto – si fa forma o espressione.

Se nella realtà entrano campi prima sconosciuti come l'inconscio o l'astronautica, quali mezzi può avere l'uomo per realizzare, a livello d'arte, la conoscenza e l'emozione da essi provocati? E se non è conoscenza almeno l'avvertimento di essi a livello emotivo?

Impatto e traslazione non possono fare a meno di questo dialettico riferimento né possono essere concepibili in sé al di fuori di questo rapporto: da una parte, il necessario punto di partenza inalienabile, dall'altro, la risoluzione in conoscenza o immagine, tramite l'attività psichica, da una parte conoscitiva e dall'altra immaginifica.

Perciò, se sul piano della 'Scienza', la realtà che si è imposta alla sensibilità dell'uomo sta – come i colori dello spettro fra un *infra*-rosso e un *ultra*-violetto – anche al di sotto di ciò che i soli sensi percepiscono ma anche al di là di ciò che percepiscono, e, su questo dato, ha costruito tutto il suo edificio conoscitivo permettendo un immenso e ancor non terminato campo d'azione pratica, sul piano dell'arte pittorica – *intellettualisticamente* – si è creduto di fare altrettanto operando tentativi per rappresentare ciò che era al di qua e al di sotto della sensibilità comune e, al di là e al di sopra di essa; e gli artisti hanno dato luogo a quei movimenti che si sono succeduti dalla fine dell'800 ad oggi. Ma essi hanno operato intellettualisticamente e non per autentica motivazione creativa d'arte; hanno sostituito per analogia la conoscenza ad un'autentica spinta creativa.

Sono consapevole della difficoltà di affrontare 'ingenuamente', da novizio profano (sino ad un certo punto) questi problemi cartesianamente, consapevole anche dei pericoli che vi sono connessi. Ma, se cercando di sottrarmi alla fumisteria, ci saranno anche solo delle piccole conquiste, se avrò stimolato anche altri – soprattutto artisti – alla riflessione e all'autocritica, forse questo travaglio non sarà stato inutile.

I.

PROPOSTA DI IDENTIFICAZIONE E DEFINIZIONE DI 'ARTE'

Il termine 'arte' è polisenso ⁽⁶⁾. Usato in molte accezioni diverse, fino a quando non verranno definiti il significato essenziale e i limiti del suo uso proprio, non cesserà di creare motivi di fraintendimento e di alimentare così vacue discussioni che nascono dalla confusione. E proprio su questa prosperano gli interessi e gli inganni, si accumulano le formule con le quali si autoproclamano indirizzi o vengono qualificati come arte dai 'critici' – in gara per non lasciarsi sorpassare in sofistica – tentativi, aborti, sperimentazioni, ricerche che hanno imperversato per quest'ultimo secolo, fino a far parlare della . . . morte dell'arte. Forse in modo più corrispondente alla realtà, si dovrebbe parlare invece dello scarso numero di 'genitori di arte', della loro sterilità o povertà creativa . . . Non ogni stravaganza, non ogni originalismo, non ogni effusione intellettualoide, non ogni polemica reazione, può essere fatta passare per 'arte'. Neppure ogni 'creatività' ha valore di arte!

1.1. *L' 'arte' è una realtà che si inserisce fra, ma anche si distingue dalle realtà che siano prodotte dalla Natura e da quelle prodotte dall'Uomo a scopo pratico. È infatti una realtà caratteristica solo di certe opere dell'Uomo, pertinenti tuttavia a tutti e cinque i campi della sensorialità. Essa esiste nel senso proprio del termine in quanto è prodotta con mezzi fisici percepibili e individuabili; può essere riconosciuta solo nell'opera terminata.*

È inutile dire che è una realtà *nuova*, come è stato detto forse per sottolineare che essa si distingue da quelle che esistono *ab immemorabili*. L'arte «esiste da quando esiste l'Uomo. E forse non è mai stata tanto grande come nei tempi in cui gli uomini non sapevano e non si chiedevano cosa fosse e magari non ne sospettavano neppure l'esistenza», per dirlo con le parole del Huyghe (10, p. 8). L'arte non può essere né nuova né vecchia né antica né moderna: queste qualificazioni servono tutt'al più

⁽⁶⁾ Abilità o maestria; insieme di regole tecniche; professione o mestiere; attività creativa; ecc. Il dizionario del Battaglia (UTET) indica ben 18 accezioni e 44 locuzioni. Si va dall'arte del fabbro o del politico o dell'educatore all'arte del dire, dalla guerra, alle «arti belle» a quelle «funzionali» . . . In locuzioni d'uso comune basta uno spostamento di termini per mutare profondamente il significato: «l'arte della pittura» non dà «arte» ad una pittura . . .

ad indicare periodi di storia, caratteristiche di esecuzione, tematiche, ma non contribuiscono alla chiarezza e nascono dalla illusiva presunzione di trovare distinzioni e antagonismi in terreni come la storia, la tecnica, l'etnologia, l'etologia, ecc. le quali appartengono al tempo e testimoniano variazioni e sviluppi.

Si può accettare l'affermazione che sia una realtà *autonoma e auto-sufficiente*, non nel senso di essere in contrapposizione con la Natura, ma solo nel senso che le leggi che regolano l'essere dell'arte sono tali da non dipendere dal tempo e dal luogo, dalla società, dalla materia, ecc. costituenti il supporto contenutistico del quale si deve servire per realizzarsi, tramite l'artista, con la sua psiche, la sua personalità, la sua cultura, gli influssi ambientali 'storici' cioè dovuti alla società nella sua trasformazione. Se 'arte' c'è, in un'opera, *là essa è per certi suoi caratteri costanti, permanenti nel corso della Storia*, per un certo modo di farsi avvertire dal fruitore nel corso del tempo, in popoli e paesi assai diversi.

1.2. Non ogni opera umana è opera d' 'arte'. Potrebbe essere ovvio e tuttavia lo si deve sottolineare. La produzione di qualcosa da parte dell'uomo non comporta per sé l'attribuzione del carattere di 'arte'. Un oggetto, un disegno o una pittura, un carro o una piroga, un tessuto o un ornamento, e via dicendo, così come una poesia o un racconto, una scultura o un edificio, un canto come un'opera musicale, un cibo saporito come un profumo, non basta che sia 'opera' dell'uomo per essere opera d' 'arte'. Dove ogni prodotto dell'attività umana è qualificato come 'arte' si pongono i semi per la confusione e la turlupinatura. Come è possibile affermare che ogni manufatto umano, dalla preistoria ai giorni nostri la scrittura o le pitture rupestri, un vaso o un'arma, una capanna o una chiesa, o... una *performance* di oggi, o il disegno di un bambino, *per il solo fatto di esserci* appartengano all'arte e non siano soltanto un *documento storico* il cui valore è, per quanto importante, solo di *testimonianza*? Ci si è preoccupati di rintracciare la ragione della loro origine? Vi è una bella differenza fra uno scopo pratico e un fine estetico!

In conseguenza di questo mancato chiarimento, grandissima parte delle opere di pittori scultori artigiani architetti, ecc., che pretenderebbero presuntuosamente di aver fatto opere d'arte, e come tali vengono considerate e decantate da pseudo-critici, in combutta per interessi economici con loro, non fu e non è oggi, e non sarà domani, *opera d'arte*, ma solo *documento* di una moda, di un tempo, di un gusto, di un costume e di un livello di povertà creativa, e tali rimarranno. Di questi aspetti si

può considerare costituita la storia. «I quadri dipinti nel nostro tempo verranno riconosciuti per la loro *insignificanza*» (A. Gide).

1.3. *Pertanto più che dire «non ogni opera umana è opera d'arte» sarebbe meglio dire per chiarezza «non in ogni opera umana c'è 'arte'».*

L'analisi delle espressioni correnti 'opera d'arte' e 'capolavoro dell'arte' porta a scoprire che in esse si sottolinea più l'eccellenza dell'abilità tecnica, la maestria, che non la qualità e il carattere distintivo dell'arte, più l'attività produttrice che non ciò per cui quello è capolavoro o opera d'arte, quasi che l'arte fosse nell'azione dalla quale viene l'opera. Ciò è confermato anche dall'analisi di altre espressioni correnti 'l'arte è l'attività creativa' oppure 'l'arte è creazione' o ancora 'l'arte è libera creazione'. E la confusione diviene evidente quando ci si chiede: creativa di *che*? creazione di *che cosa*? libera da *che*? da calcoli economici, politici, da quali condizioni? Attività, azione, creazione denotano movimento verso un fine, ma non esplicano affatto i caratteri di tale creazione, cioè, della creatura. Il rapporto creatore-creazione-creatura, cioè artista-creazione (come termine generico) o espressione (come termine valido in un campo particolare)-arte (come impronta imposta all'opera) è illuminante.

In realtà quelle espressioni non possono significare: l'opera di cui sono in presenza (che vedo o sento o gusto o posso toccare) è caratterizzata da un *quid*, da un'intrinseca *qualità*, da un *certo modo* di essere, che riconosciamo e chiamiamo 'arte'.

Ci si può rendere conto di come sia avvenuta la identificazione di arte con creazione: constatata la presenza dell'arte in un'opera si è andati a ritroso chiamando creazione o processo artistico e simili, quello che ha data luogo a quella presenza, cioè all'arte, e, quindi, l'arte è divenuta . . . il processo creativo, e artista chi l'ha attuato!

1.4. *Non nell'attività per quanto creatrice, non nell'operazione produttiva è l'arte', bensì nel suo risultato, nel prodotto: 'l'esserci dell'arte in un'opera' è la presenza di un complesso di caratteristiche proprie e siffatte da distinguersi fra le altre, da non poter essere trascurate e da imporne la loro individuazione.*

Tali caratteri distintivi possono essere avvertiti solo quando l'opera ha assunto il suo assetto finale, definitivo e proprio, sul piano fisico, relativamente a ciascuno dei campi sensoriali. Ed essi sono permanenti nel tempo e nelle varie civiltà, traspaiono dalle opere a prescindere dai loro 'temi' o 'soggetti' e dalle tecniche di esecuzione.

Questo dev'essere considerato un punto fermo dell'indagine per identificare e definire l'arte in modo da non lasciare posto a fumisterie ingannevoli. Dalla constatazione se l'arte c'è o non c'è nell'opera, oggettivamente, proprio come è inerente all'oggetto l'espressione nei riguardi della percezione, come acutamente sostiene l'Arnheim, si possono trarre deduzioni logiche e necessarie tali da capovolgere molte concezioni.

1.5. *L'arte non è propria solo delle cosiddette 'arti belle', nelle quali sembra che unicamente l'uomo si esprima; ma caratterizza anche produzioni d'uso comune in ognuno dei campi della sensorialità quando vi si può riconoscere la reale presenza del carattere inconfondibile per quello specifico campo. C'è arte in certo modo di vestire, acconciarsi, pettinarsi; c'è arte in un certo modo di disporre fiori in un vaso, nel giardinaggio; c'è arte nel gestire, muoversi, atteggiarsi, nel parlare, nello scrivere, nell'amare; c'è arte in opere di primitivi e di naïfs, ma anche in un certo piatto preparato in cucina, in un certo profumo... come risultato di 'abilità tecnica eccellente'.*

Benché uno dei caratteri dell'arte sia di avere il proprio fine nella propria realizzazione, bisogna riconoscere che vi è stata e vi può essere arte anche in opere che, pur prodotte per finalità pratica, sono realizzate *in un certo modo* in cui, proprio per la loro funzionalità hanno la loro bellezza, e una loro ragione di godimento estetico. La presenza dell'arte si rivela in esse – e sembra paradossale – per *l'adeguatezza alla funzione*, che produce in chi si pone in rapporto con l'oggetto, lo guarda e lo usa, gli stessi effetti psichici di ogni altra opera d'arte. La forma, le proporzioni, l'insieme visto nel suo rapporto con l'ambiente, la cognizione dell'uso suo, per es. in una nave come in una sedia o come in un utensile qualunque, danno al fruitore tanto la certezza dell'appagamento dell'intima e spesso inconscia aspettazione che l'oggetto risponda alla sua funzione quanto il godimento che viene dal rapporto con l'arte.

Un'analoga spiegazione si può dare anche nei riguardi di una donna o di un uomo o di una parte del loro corpo nel raffronto con altri e nell'ambiente in cui sono collocati, in quanto la loro bellezza non viene tanto e non solo dalla piacevolezza sensoriale, quanto dalla funzionalità nel reciproco rapporto fra sessi per le qualità estetiche cui un artista potrebbe ispirarsi motivandolo all'espressione sul piano dell'arte.

L'economista Galbraith ha recentemente accennato (Panorama, 4 sett. 1980) all'importanza crescente, persino sul piano economico, anzi come sicuro mezzo di successo, della presenza dell'arte nei prodotti di uso co-

mune. Nei cambiamenti decisivi che si sono avverati, l'ultima frontiera dello sviluppo industriale non sono le conquiste scientifiche e la tecnologia, l'ultima frontiera, dice testualmente, è *l'artista*: «Quando le cose funzionano, la gente vuole che abbiano un bell'aspetto. Ai livelli più alti di sviluppo industriale è il *design* che importa». Solo grazie alla bellezza dei suoi prodotti, dice, alla sua antica tradizione artistica e non perché la sua tecnologia o la scienza o il *menagement* siano superiori a quelli degli altri Paesi, l'Italia ha progredito costantemente dopo la seconda guerra mondiale. Del resto basta ricordare il successo avuto dal design di Marcel Breuer (poltrona Vassily, sedia Cesca) o Walter Gropius e il suo Bauhaus dove lavorarono oltre al Breuer, anche Kandinsky e Klee.

Si è affermato che tutte le manifestazioni dette 'artistiche' nel corso del secolo XX sono la conseguenza del fatto che il cosiddetto 'artista' si è sentito emarginato dalla società che si era notevolmente trasformata, e, venuto meno il committente mecenate, venuta meno la sua 'utilità' sociale egli è stato spinto a cercare di imporsi all'attenzione in altri modi e si è entrati così in una crisi della concezione dell'arte. Le attuali condizioni sopraccennate sembrano smentire tale tesi e ridare animo alla protesta contro le assurdità in nome di una più chiara esigenza e concezione dell'arte. Del resto, l'Arnheim in un discorso agli artigiani si è espresso così:

«La fabbricazione di oggetti pratici sembra essere la strada più promettente per restaurare gradualmente la mancanza di significato nelle arti (poiché) qualsiasi arte si è evoluta da oggetti di uso materiale ad oggetti di uso spirituale. L'onesto artigiano, pertanto, ha una possibilità di aiutarci a resuscitare la *forma significante*. Questo scopo tuttavia, non si raggiunge mediante la mera praticità... la ricerca di idee deve aver luogo su tutti i fronti della capacità umana». («La forma che cerchiamo», 2, p. 439).

1.6. *Se l'arte appare solo nell'assetto finale dell'opera, tutto ciò che lo precede, essendo materialmente percepibile, non può essere qualificato 'arte' perché anche il processo produttivo stesso che dovrebbe o potrebbe concludersi in 'arte' si può giudicare solo nel prodotto: se questo è caratterizzato dall'arte era 'artistico', altrimenti era solo conato, tentativo, sperimentazione, ricerca, velleità, aborto e mai potrà pretendere di essere identificato con l'arte.*

La sperimentazione, gli studi, i tentativi, la polemica, le manifestazioni di spregio, gli stessi travagli e correzioni operate nel corso di un lavoro, sono tutte cose che con l'arte non hanno ancora nulla a vedere, e proprio perché e in quanto permangono visibili nell'opera, non sono arte.

Solo se nell'assetto finale non possono più essere rintracciate come tali, l'opera si presenta con il carattere dell'arte. Perciò le produzioni di avanguardie, cubismo, futurismo, astrattismo informale e via dicendo in quanto dichiaratamente sperimentazioni e ricerche non possono pretendere di essere riconosciute per sè come appartenenti all'arte. Sperimentazione e ricerche sono solo sperimentazione e ricerca. Per quanto riguarda l'arte come per quanto riguarda la scienza esse possono avere avuto ed avere anche oggi il più grande valore, ma rimangono quelle che sono. E solo se nel loro risultato finale riescono a realizzare 'arte' o ad accrescere 'scienza' scompaiono come sperimentazione e ricerca e possono apparire nella loro realtà nuova di arte e di scienza. Un'enorme parte della produzione dovrebbe essere per tale ragione esclusa e bandita dal . . . mercato!

Non la riflessione, non la meditazione, non la rigida sorveglianza autocritica dell'artista sul proprio lavoro incidono negativamente sulla presenza dell'arte in un'opera, ma l'intellettualismo, l'insufficienza di travaglio generativo, le teorie maldigerite, le idiosincrasie dell'individuo, la sua incapacità di 'bruciare' le scorie, la troppo debole capacità di portare fino alla sua formale espressione un'emozione, la scarsa reale motivazione artistica, una prevalente schizofrenia fra ideali e denaro, l'influsso di droghe e di malattie mentali, l'improvvisazione . . .

L'arte esige da parte dell'artista la conoscenza e il rispetto dell'organicità dell'universo perseguita anche dall'uomo, l'autenticità dell'armonia dei rapporti fra uomo, natura e società, il rispetto nei riguardi degli altri. Una coscienza dilacerata, un mondo interiore in cui rimangono in contrasto forze opposte, spregio/apprezzamento, dilapidazione/ecologia, sopraffazione/non violenza, industrialismo/artigianato, immagini 'insignificanti' perché staccate dalla realtà, concetti staccati dalle sensazioni, una *pretesa* logica che tuttavia non regola l'esperienza generale, non possono produrre arte.

1.7. *L'attività creativa il cui risultato è arte nell'opera ha come suo fine la pura ed esclusiva propria attuazione in sè e per sè come espressione in cui forma e contenuto costituiscono una sintesi tale da non permettere di poterli considerare separatamente, tanto sono intrinseci l'uno all'altra, e da possedere per se stessa un significato. L'arte non ha uno scopo a sè estraneo né una funzione: è un fatto gratuito. L'artista non può avere altro fine se non quello di far corrispondere alla sua intima concezione l'estrinsecazione sul piano fisico raggiungendo con ciò il proprio appaga-*

mento, ineffabile gioia quando l'osserva e se ne fa contemporaneamente giudice (⁷).

Solo tale raggiunta finalità costituisce il valore, l'unicità, l'*irripetibilità* dell'opera d'arte. A posteriori, avendo osservato certi suoi effetti, gli uomini pensano che lo scopo dell'arte sia di educare il loro gusto o il loro sentimento o di procurare loro la gioia o il piacere estetico. Altrettanto accade per quanto riguarda la funzione: cioè che l'arte abbia una funzione educativa, accrescitiva dell'umanità dell'uomo, oppure una funzione sociale in quanto induce a prender coscienza di certi valori... Per la solita imprecisione concettuale si dice che l'arte ha lo scopo non di creare immagini piacevoli o spiacevoli, ma di «trasmettere attraverso l'universale linguaggio della forma, un'emozione individuale» (Salvini, 18, p. 45). A parte le precisazioni dell'Arnheim (2, p. 367) a proposito dell'emozione, rimane il fatto che l'impressione o l'emozione che l'arte provoca è solo il *mezzo* che attiva il processo psichico del fruitore, e non il suo *scopo*. L'arte in sè non ha alcuno estrinseco scopo.

Purtroppo nel nostro tempo ciò che dovrebbe essere soltanto mezzo o strumento è divenuto fine a se stesso: la produzione, la macchina, il denaro ed altrettanto i mezzi e gli strumenti dell'artista si sono trasformati in 'fine' affermando sempre più la pura propria presenza, sostituendosi ad uno dei due elementi essenziali e impreteribili, quello per il quale erano strumenti di 'forma', cioè il soggetto o contenuto, e, pertanto, disgregando la sintesi di cui è costituita l' 'arte' sono rimasti padroni del campo. Che cosa è in fondo il 'peccato', se non la sostituzione del fine con ciò che dovrebbe essere soltanto lo strumento per realizzarlo? mangiare per vivere? no, vivere per mangiare! Lavorare per vivere? no, vivere per lavorare! E così per tante altre cose.

Perciò l'essenza dell'arte ha analogia con l'essenza della moralità personale, quella che dà luogo all'*atto di moralità*, nuovo, unico, autonomo, fine a se stesso, di irripetibile valore che non ha niente da vedere con un qualunque atto morale, ripetizione ossequiosa di ciò che è socialmente codificato dalla consuetudine ed è condizionato dal controllo – giudizio di approvazione o di riprovazione – da parte degli appartenenti ad una certa società, in un certo tempo e in un certo luogo. Per la sua 'moralità', come decisione personale, uno può subire la condanna sociale senza che al suo atto si possa togliere il suo altissimo valore.

(⁷) «La qualità è il fine dell'arte» dice R. M. Pirsig, «La qualità non è il metodo. È il fine verso cui il metodo volge». Cfr. più avanti a pag. 153.

L'arte non nasce, o nasce assai difficilmente ed in modo fortuito, quando il produttore voglia conseguire un fine estrinseco all'opera; in tal caso la sua attività condizionata da una finalità diversa fa assumere all'opera *valore strumentale*. Per questo, manca del carattere dell'arte un'opera il cui motivo e fine sono per es. polemici e in funzione polemica; ad es. la 'merda d'artista', i collages di spazzatura, rifiuti, sacchi e simili che pur vengono fatti passare per opere d'arte; e sono solo irrisione e turlupinatura!

Il fine estrinseco qualunque sia, rivolta, spregio, originalismo, tentativo di raggiungere un beneficio economico o di imporsi comunque ad un pubblico svagato, sprovveduto o in cerca di emozioni o di essere incluso in qualche Museo e acquisire in tal modo motivo per accrescere le proprie possibilità di sfruttare la dabbenaggine, esclude l'opera e il suo autore dal campo dell'arte. Ed è ora che ci si ribelli e lo si dica a voce alta ⁽⁸⁾.

1.8. Complessità della presenza dell'arte in un'opera. *Un fatto così immediatamente percettibile e apparentemente così semplice come la presenza dell'arte in un'opera si rivela all'analisi assai complesso. L'arte è restia a svelare il proprio segreto. Implica infatti molti elementi che, concorrendo da parte del produttore alla sua realizzazione coinvolgono il fruitore.*

Da parte del produttore, l'arte nell'opera risulta:

1. *dal complesso processo percettivo dell'artista in cui sono presenti i dati oggettivi dei quali ha fatto esperienza;*

2. *dal cospirare di ispirazione, intuizione e 'concepimento' guidato dall'intervento critico impegnato per organizzare l'insieme, coinvolgendo l'intelletto e il ragionamento sia pure inconsciamente.*

Da parte del fruitore c'è:

1. *il processo esperenziale antecedente al contatto con la rappresentazione propostagli dall'artista, per es. in un quadro, e c'è*

2. *l'impatto percettivo con quest'ultimo. E va sottolineato e non dimenticato che, all'atto della percezione vengono attivati tutti gli aspetti psichici del fruitore che sono propri del 'percepire mediante la vista'.*

L'arte viene realizzata per il concorso della sensibilità personale, motivazione, intellesione, immaginazione e fantasia o, se si preferisce, crea-

⁽⁸⁾ Dice il Salvini onestamente che «un'accentuazione polemica troppo scoperta... impedisce alla maggior parte dei prodotti di questa tendenza (parla degli espressionisti) di raggiungere le pure ragioni dell'arte» op. cit. p. 41.

tività, che insieme – si deve sottolinearlo – stimolano il produttore a cercare e a trovare sia il modo sia i mezzi fisici per la sua realizzazione. L'arte in un'opera ha coinvolto tutti gli aspetti dell'attività psichica dell'artista: percezione, intuizione, motivazione, sensibilità, attività selettiva o astrattiva, attività sintetizzatrice per categorizzare, classificare, costituire 'concetti' ⁽⁹⁾ sia sul piano conoscitivo sia su quello immaginativo, estrinsecabili per comunicare (per es. verbalmente o per rappresentare q.c. in segni, simboli, figure ecc., per fermarsi solo al piano visivo); ha coinvolto altresì la sua reale cultura e la capacità tecnica. Cfr. 1.11 più sotto.

Nell'opera d'arte c'è tutto il suo produttore: quello che è e quello che possiede, il grado della sua sensibilità, la ricchezza o la povertà interiore, la forza o la debolezza dei suoi ideali umani e sociali, la sua disponibilità o l'egocentrismo, l'egoismo inappagato, la coscienza della sua responsabilità di uomo che, avendo il mezzo di imporre la sua opera alla gente, avverte che cosa deve fare e come deve operare o, al contrario, non avendone coscienza, crede di poter dare sfogo ed effusione a tutto ciò che lo agita ed è in lui inappagato – desideri, invidie, rancori, frustrazioni, traumi infantili, e quello che si potrebbe dire la 'disoccupazione ideale' . . . – C'è anche, dunque, la scelta dei 'soggetti' delle sue opere, la sua poetica, la sua capacità creativa e tecnica per rendere possibile e compiuta la sua realizzazione, o, per contro, c'è la ripetitività ossessiva che ha l'aspetto della 'disintegrazione psichica', dell'automatismo del gesto del demente che per ore ed ore si dondola avanti e indietro o sfrega una mano contro l'altra . . . e analogamente si traduce in decine e decine di minime varianti dello stesso soggetto o di scomposizioni di una figura geometrica variamente colorata con ossessivo uso di tonalità in cui è annegato il vuoto della sua personalità.

Non si può tuttavia ignorare neppure che anche da parte del fruitore vi è tutto un complesso lavoro di conquista del suo mondo di esperienza e dei suoi concetti mentali, conoscenze ed immagini, contesti fra loro e operanti tramite la memoria ove sono radicati, e creano ad ogni occasione l'aspettazione di essere riconosciuti ed appagati.

1.9. *Caratteristiche dell'arte.* L'arte come carattere o impronta impressa dall'artista, non può non riguardare quanto diciamo 'contenuto'

⁽⁹⁾ 'Concetto' infatti è ciò che è stato concepito e si riferisce quindi sia allo schema universale e necessario incluso nella parola (per es. cane) sia allo schema dell'immagine canina sia pure arricchita con i riferimenti particolari di razza e di individuo.

concepito nella sua sintesi con la forma in cui l'artista realizza l'opera; «la forma è un requisito preliminare e indispensabile per la caratterizzazione percettiva del contenuto». (Arnheim, 2, p. 53).

Si è sentito e si sente ripetere tuttavia che l'arte è 'forma', 'sintesi di valori formali', 'emozione che ha trovato la sua espressione'. Che l'arte abbia rapporto con forma ed emozione è ovvio ma è parziale ed è motivo di perplessità e di confusione. Vanno fatte, dunque, alcune osservazioni:

1. Tutto ciò che si percepisce ha *una forma*; ogni realtà *naturale* si presenta in una *sua* forma; ogni realizzazione *umana* atta a soddisfare un bisogno assume una *propria forma*, dallo stuzzicadenti alla funzionale sagoma d'una nave o di un aereo, studiata scientificamente. L'immagine mentale in cui la forma viene concepita dipende dal rapporto sensibile con l'oggetto.

2. Il termine 'forma', in sè e per sè, ha dunque un significato generico. Infatti

a) non ogni forma, per il solo fatto di essere forma, ha il carattere che contraddistingue l'arte;

b) il termine viene usato per indicare sia la forma assunta dalla esperienza nel rapporto uomo-natura, sia quella che si concepisce avulsa da esso, ed, anzi, sembra a coloro che così la concepiscono, che questa sia l'unica e vera caratteristica che distingue l'arte da una produzione in cui siano presenti forme del mondo sensibile! È tuttavia da chiarire se sia possibile che esista e si possa chiamare forma quella figurazione o rappresentazione che non abbia riferimento all'esperienza percettiva, una forma 'creata' senza un contenuto concepibile sulla base di dati sensoriali.

3. È, comunque indiscutibile che 'arte' appare *solo* per una *certa* forma, per un *certo* suo modo di essere, per *certi* caratteri senza i quali rimarrebbe una forma qualunque; l'arte non è *la* forma, ma *una certa forma*. La quale in quanto si percepisce è inevitabilmente riferita a *qualcosa di percettibile*, a un 'contenuto' percepito sensorialmente ed elaborato 'formalmente' nel corso del normale processo percettivo che comporta oltre alla qualificazione, alla categorizzazione, ecc., l'*astrazione*, necessaria in quel campo.

4. E poiché non si può trascurare il fatto che *vi è una forma propria in modo specifico per ogni campo sensoriale*, già si palesano i distinti modi in cui la forma si presenta: per la vista come figurazione; per il tatto e vista come rilievo/scultura; per l'udito come canto e musica; per

l'olfatto come profumo/aroma; per il gusto come sapore, per l'intelletto infine come simboli in vari rapporti fra loro. La sollecitazione sensoriale da parte della forma nei vari campi è essa pure distinta, tant'è vero che vi sono persone refrattarie o alla musica o all'odore o alla pittura. Inoltre, l'emozione prodotta dalla musica non può essere usufuita per riferirsi all'emozione prodotta dalla pittura. La musica non produce forme di immagini come la pittura né il profumo dà luogo a emozioni nel campo cinestetico.

5. Per quanto riguarda la pittura va ricordato che dove c'è *immagine mentale* corrispondente al 'concetto dovuto all'immaginazione', vi è anche il *corrispondente concetto conoscitivo*; alle innumeri varianti individuali che la configurazione assume nella forma (per es. le varie foglie di acero) corrisponde il variare del concetto (per es. di foglia) con lo sviluppo della conoscenza (per es. da un infante ad un botanico o un biologo). Ed altrettanto: dove c'è 'concetto', vi è anche la corrispondente immagine formale pur nella sua enorme varietà e dove c'è concetto vi è anche il correlativo *significato*.

All'amorfo, all'informe, cioè alla mancanza di 'forma', corrisponde anche la mancanza di 'concettualizzazione' e quindi la mancanza di significato. La 'figura' è forma per quanto si riferisce ai contorni, alle fattezze, alla somiglianza di qualcosa.

Nell'ambito della forma possiamo avere la trasfigurazione e la deformazione, così come qualcosa si può trasformare o deformare. Il trasfigurare ha assunto significato positivo, mentre il de-figurare cioè lo sfigurare, ne ha assunto il significato opposto. Perciò tali operazioni da parte di chi 'rappresenta' immagini, sono connesse con la creatività e risultano caratterizzanti l'arte in un'opera sempre a '*certe impreteribili condizioni*'.

Non c'è tuttavia più trasfigurazione né deformazione là dove non c'è alcun possibile riferimento alla figura, alla forma. Si potrà ancora pensare che quell'espressione rappresenti qualcosa, documenti qualcosa, sia un segno o un simbolo per il quale occorre necessariamente la chiave del codice, poiché non si tratta di avere emozioni, ma di intellighere!

Prescindendo dalle cause obbiettive di differenziazione della forma, il problema è quello di rintracciare quali siano le *caratteristiche formali comuni* per le quali è possibile riconoscere la presenza dell' 'arte' nelle produzioni appartenenti allo specifico campo sensoriale.

Mi sembra che possano essere delineate come segue:

a) L'arte rivela *immediatamente e oggettivamente* (cioè con mezzi fisici) *il modo in cui si presenta la sintesi obbiettivo-formale* (in ogni

specifico campo sensoriale). In tale sintesi sono fusi inscindibilmente (eppure ancora rintracciabili) quel certo contenuto sotteso a quella certa forma *assunta* (a parte obietti) dall'opera, *impressa* all'opera da parte dell'artista, cioè gli elementi che, tramite la percezione, provocano l'attività psichica del fruitore.

b) Nella sintesi in cui l'arte si è realizzata: la *forma*, oltre che riguardare ogni particolare, si palesa nella *composizione* e nella *strutturazione* dell'opera, nell'*armonia* fra gli elementi compositivi, nelle *proporzioni* fra grandezze o quantità, nei *rapporti tonali*, nel *ritmo*, e infine nella tecnica esecutiva;

— il *contenuto* si palesa nella significatività e comprensibilità di ciò che la forma sottende: in un'opera dove manca la significatività, non manca solo il contenuto, manca anche la forma, poiché dove viene delusa l'inevitabile ricerca del significato di ciò che percepiamo, là anche la forma perde la sua funzione. Per questo, la forma antropomorfica di Giove rendeva visibile l'invisibile Giove e non deludeva un greco e non delude chi partecipa alla sua cultura, ma deluderebbe un ottentotto che neppure sarebbe in grado di riconoscere 'arte' in quella scultura.

c) La presenza dell'arte produce sul fruitore tre effetti connessi fra loro:

— Il primo è il *piacere estetico*, il godimento del proprio inefabile stato d'animo nel momento in cui il rapporto con l'oggetto della percezione è ancora emotivamente 'vissuto', in cui cioè il fruitore è nella condizione di non cercare la causa e lo stesso tramite del suo piacere, che scaturisce dall'appagarsi del bisogno umano di armonia, simmetria, equilibrio tonale, ritmo, riposo ed altro, e che non manca neppure nel caso in cui l'opera costituisca motivo di evocazione turbativa o di choc, di imprevisto, di novità... E tutto ciò naturalmente nulla ha da vedere con l'edonismo.

— Il secondo effetto è, nel momento successivo al precedente 'vissuto', la ricerca e l'assunzione del *significato*, in cui il fruitore cerca di spiegarsi la causa di quel suo godimento e formula una valutazione critica di approvazione dell'opera rispondente al suo soggettivo bisogno di appagamento, oppure il contrario.

— Quindi la presenza dell'arte ha la capacità di *attivare tutto il processo psichico* alla ricerca di porre ciò che viene percepito in rapporto con la precedente esperienza memorizzata, per stabilire la ragione di quel nuovo stato psichico: non più 'sentire' ma 'individuare la causa', comprendere.

Quest'argomento, per l'importanza che assume in rapporto alla figurazione, all'immagine, alle arti visive, sarà ripreso e sviluppato a parte (capitolo seguente).

d) Tutto ciò che costituisce realmente 'arte nell'opera' traspare in modo evidente e prepotente dall'insieme degli aspetti che legano il contenuto alla storicità ed è quindi correlativo agli elementi che vengono dai luoghi, modi di vivere, costumi, mezzi tecnici usati dalla società nel tempo, ma vengono anche dal carattere, dalla formazione culturale, dalla poetica dell'artista, dagli influssi tecnici del passato che hanno fatto presa su di lui.

1.10. *Arte e godimento psichico*. L'arte appaga un intimo bisogno umano di bellezza, si è detto, di armonia e proporzioni: il godimento che segue alla sua soddisfazione ne è testimonianza. Tuttavia la gioia che procura al fruitore, non entra nel fine dell'opera d'arte, ma è solo un'imprescindibile conseguenza dell'esserci dell'arte nell'opera. Questo fatto analogo alla felicità che coinvolge l'artista nel momento del suo 'parto' in cui sente appagata la sua tensione creativa non può essere trascurata: è essenziale per l'arte. Naturalmente chi prova tale piacere estetico può essere indotto ad attribuire a tale godimento il fine dell'arte, ma è solo un'induzione logicamente ingiustificata.

Si dimentica troppo spesso che l'uomo è 'regolato', condizionato dalla sua appartenenza alla Natura e alla Storia; non può sottrarsi alle esigenze fisiche che regolano la ritmica successione dei bisogni fisiologici; gli stessi suoi movimenti nel lavoro, il passo, il salto, la danza, ecc. (a proposito delle quali esigenze di armonia, simmetria, bellezza, varrebbe la pena di ricordare quanto ha scritto acutamente il Read), o sono 'belli' e 'ritmici' e perciò sono anche adeguati e funzionali, o sono brutti e scomposti, e sono dannosi.

Dal suo millenario rapporto con la Natura sono sorte in lui tanto la concezione del bello quanto quella dell'equilibrio delle proporzioni che l'hanno condotto a cercarle e rispettarle nelle proprie costruzioni e che rimangono come modello ispiratore nel tempo.

Il fatto d'essere uomo comporta necessità e bisogni che debbono essere appagati da qualcosa di pertinente: la fame col cibo, l'istinto sessuale con l'amore, il ritmo biologico col sonno o il riposo... analogamente il suo bisogno di ritmo, simmetria, ornamentazione, armonia, godimento psichico, ecc., cerca e trova appagamento in quanto egli produce con 'arte' nei vari campi della sua sensorialità. Perciò crea o si procura

la gioia della vista mediante pittura, scultura, e via dicendo ed oggi anche oggetti di *design*, la gioia per l'udito mediante canti musicali e loro combinazioni, la gioia per l'olfatto con profumi e aromi, e via dicendo. Ma come non ogni cibo è gradevole, non ogni amore è soddisfacente, non ogni interruzione della fatica è riposante, ecc., così non ogni produzione in pittura o musica o architettura procura quel godimento di cui va in cerca la psiche umana, ma solo quella in cui l' 'arte' è stata realizzata.

In una definizione di 'arte' che possa essere valida in senso generale, se c'è un elemento essenziale per ogni campo sensoriale, questo è legato allo stato psichico di godimento, tramite il senso stimolato, procurato dalla sintesi contenuto-forma costitutiva dell'oggetto percepito. Questo per chi lo può fare, riguarda anche il rapporto con l'informale. Non è un atteggiamento edonistico: «arte è solo quanto, frutto di esigenze psichiche, soddisfa esigenze psichiche» ha scritto intelligentemente il Worringer (20, p. 72).

Si è voluto distinguere e privilegiare fra tutti il carattere e il piacere estetico riferito alle arti 'belle' come se il giudizio in cui si esprime il piacere alla percezione di una bella pettinatura, di un bell'abito, o un bel mazzo di fiori, o un buon profumo non riguardasse il bello, l'armonia dell'insieme che appagano il fruitore, non scaturisse nello stesso modo in cui sorge in presenza del bello in pittura o in musica...

Tale godimento estetico c'è tutte le volte che spontaneamente, immediatamente il fruitore, coinvolto nel rapporto col suo senso, si trova in uno stato psichico che tramite la sensibilità fisiologica lo ha posto nella condizione di dimenticare la causa e lo stesso tramite del piacere per godere soltanto del proprio stato di godimento. Il Worringer ha detto «godere esteticamente significa godere di noi stessi in un oggetto sensorio diverso da noi, immedesimandoci in esso» (20, p. 27).

L'esperienza estetica è appunto quella che ha luogo quando il rapporto fra noi e l'oggetto in un dato ambiente è *intrinseco* al nostro vivere, ha un carattere *attivo*, del quale parlerò più avanti per quanto riguarda la pittura.

1.11. L'essenza dell'arte è rivelata dalla sua capacità di stimolare l'attività psichica del fruitore *nel suo complesso* (cfr. 1.8 e 2.1), motivando, mediante la percezione anche tutto quanto è derivato dal processo di formazione e crescita mentale del soggetto, memorizzato nel suo sistema nervoso centrale e periferico, cosicché vengono messe in moto *insieme* le conoscenze già acquisite e la ricerca di categorizzare, identificare, riferire

a qualcosa di già noto ciò che si rivela nell'analisi ancora ignoto, non inquadrato, non classificato; viene stimolato il giudizio valutativo; viene operata una discriminazione sulla base dell'esperienza di ciò che aveva procurato appagamento rispetto a ciò che non lo aveva procurato e non lo procura.

Per tanto la chiave per chiarire tutto l'argomento sta ancora nell'esame del processo percettivo. E per quanto qui interessa, di quello visivo in particolare.

Ipsa facto l'arte in un'opera diviene *motivo ad entrare in comunicazione* con ciò che essa presenta, dispone il fruitore a recepire quanto l'artista ha realizzato, e, nel caso di pittura scultura letteratura anche ad intendere il linguaggio proprio dell'artista.

«Sull'arte si ripercuotono *tutti gli aspetti della mente*, sia conoscitivi sia sociali e motivazionali» (Arnheim, 1, p. 25).

1.12. *L'arte mentre caratterizza sempre la realizzazione ed estrinsecazione di una concezione che mediante mezzi fisici un'artista ha voluto tradurre dal suo soggettivo stato mentale ad uno stato oggettivo, in cui sono percepibili quei caratteri distintivi dell'arte di cui si è detto, solo in certi campi sensoriali è anche espressione, e ancor più limitatamente, rappresentazione (pittura scultura arazzi ecc.).*

Il termine 'realizzazione' si estende infatti anche a cose come cibi, profumi, vesti, oggetti di uso comune che abbiano carattere di arte; col termine 'espressione', invece, si vuole indicare quanto riguarda la riuscita esternazione nell'opera stessa da parte dell'artista di emozioni, stati d'animo, ideali, impressioni di fatti e di cose, evocazioni (anche storiche) che costituiscono il 'soggetto' motivante e diretto dell'opera, una forma significativa e comunicativa tale da coinvolgere il fruitore. Col termine 'rappresentazione' si intende invece quella raffigurazione di immagini con le quali si vuol rendere percepibile una realtà prevalentemente *fisica* (perciò, oltre che pittorica e scultorea, può essere anche *mimica*), o comunque esprimibile con immagini del mondo fisico; non c'è rappresentazione di ciò che non è rappresentabile con immagini definibili e significative assunte percettivamente; né è legittimo chiamare 'rappresentazione' ciò che non rappresenta immagini definite dalla loro configurazione. Nell' 'informale' non c'è rappresentazione ma solo una *stimolazione ottica* non definibile. Dove si è operato il *disfacimento dell'immagine*, là non c'è rappresentazione né significato né comunicazione, poiché è distrutta anche la primordiale

unità fra 'concetto/immagine' e 'concetto gnoseologico'. Per l'Arnheim (2, p. 47-48) la rappresentazione consiste nel creare . . . *un equivalente di concetto percettivo tradotto in concetto 'rappresentativo'* dalla mente che guida l'artista nel suo lavoro esecutivo (2, p. 50).

È notevole l'affermazione dell'Arnheim che: «il significato e la espressione di un oggetto pittorico si manifestano soltanto nella misura in cui *la rappresentazione consiste in forme ben definite per quanto riguarda la loro configurazione, proporzione, direzione, colore, e così via . . .* Una immagine non può essere portatrice di un'espressione artistica a meno che i pattern formali mediante i quali il soggetto è rappresentato non contengano caratteristiche strutturali, che *siano portatrici dell'espressione desiderata*» e tali pattern formali vengono *astratti* e costituiscono gli schemi organizzati per la rappresentazione.

Nel termine 'espressione' non si vuol privilegiare il momento dell'attività volta all'esternazione nella forma dell'arte, ma il suo risultato quando esso abbia la capacità di assumere il significato voluto dall'artista e la motivazione ad intenderlo da parte di un fruitore (cfr. 2.10 più sotto).

Il termine è pregnante ed ambiguo. Dopo le sottili affermazioni dell'Arnheim (1, p. 365) c'è da riflettere. Per l'A. «l'espressione risiede nelle qualità percettive del pattern stimolante», è «il contenuto primario della percezione», «ciò che viene percepito come proprio di un oggetto», sono anzi *«le proprietà stesse degli oggetti percepiti (ad essere) responsabili della massima parte (sic!) dell'espressione»*. Egli afferma che «ogni cosa *trasmette l'espressione* attraverso i nostri diversi sensi» perché l'espressione «fa parte integrante del processo percettivo elementare» dal quale «l'organismo ottiene informazioni in merito alle forze amichevoli, ostili o comunque significative cui deve reagire» e non esiste soltanto quando 'dietro' di essa vi è una mente, come potrebbe essere il caso dell'artista né si limita agli organismi viventi dotati di coscienza (2, passim p. 81/82 e 1, Cap. X).

È vero che l'espressione realizzata nell'opera è *una qualità ormai pertinente ad essa*, indipendentemente dal fatto che l'artista soggettivamente abbia o non abbia provato, nel momento dell'attuazione, l'emozione relativa a quanto ha espresso (per es. terrore, rabbia, amore, ecc.) e che tuttavia ha prodotto nel fruitore.

E certamente è vero che l'espressione è tale soltanto se e quando sia *percepita come espressione*: e, apparendo come proprietà oggettiva dell'opera, diviene come tale *potenzialmente stimolo percettivo*. Ad una con-

dizione, tuttavia: che tale percezione possa riferirsi all'esperienza corrispondente del percipiente, sia interpretabile sulla base della memoria lasciata dall'esperienza.

Ma a questo punto vien fatto di chiedersi: che differenza c'è fra i *segni* dell'emozione – rossore, impallidimento, tremore, balbettio, ecc. – che, proprio per l'esperienza personale, possono essere percepibili e interpretabili da chi li osserva come *espressione* di turbamento, paura, amore, e via dicendo e *l'espressione percepibile come segno e qualità oggettiva in un'opera d'arte*? Dove l'espressione è concepita come percezione delle 'forze agenti', dei 'rapporti dinamici' ben più che della 'forma' degli oggetti, più che del 'contenuto' che qualcuno ha voluto trasmettere come motivo d'espressione, quale carattere distintivo dobbiamo cercare di essa sul piano dell'arte? Dove tutto ciò che è percepibile è già 'espressione', si annulla la necessaria distinzione fra l'espressione *che abbia raggiunto il carattere dell'arte* e come tale sia percepibile dal fruitore e gli comunichi il suo particolare significato, e un'espressione qualunque (cfr. sotto 2.10).

Anche a questo riguardo vale, dunque, quanto si è precisato circa la 'forma': si deve rispondere all'interrogativo: espressione *come*, con quale intrinseco *certo* carattere? espressione *di che cosa* (cioè con quale contenuto?). Dire «l'arte è espressione», genericamente, in sè e per sè non fornisce elementi distintivi e qualificanti l'arte: ciò che conta rimane sempre il *modo* in cui avviene l'espressione: valido o no, adeguato o inadeguato, completo o deficiente, ecc.

Per essere espresso sul piano dell'arte questo mondo interiore deve raggiungere una forma significativa capace di comunicarlo, anche al fruitore; dev'essere *rappresentato*. La rappresentazione può essere appunto figurazione pittorica, contando sulla percezione visiva e sulla possibile evocazione dell'esperienza del fruitore; può essere letteraria, contando sulla capacità di attingere dalla memoria situazioni, sentimenti, emozioni e di immedesimarsi per analogia nelle vicende e nei caratteri rappresentati; può essere realizzata con altri mezzi fisici; ma non si dà 'rappresentazione' per mezzo della musica, anche se la musica esprime in linguaggio universale il mondo sentimentale più profondo; la musica può dare solo *motivi di evocazione*.

Considerare l'espressione come propria di ogni cosa con la quale si possa entrare in contatto e non *propria unicamente dell'uomo* lascia in posizione secondaria la parte attiva dell'artista, per affidare al fruitore in posizione primaria il compito interpretativo, ma esclude la differenza che esiste fra la *trasmissione* da parte degli oggetti, e quella che, pur

essendo, per esempio, il quadro un 'oggetto', o una sonata 'una fonte di suoni', *riguarda qualcosa che è al di là e al di dentro della realtà fisica, quel mondo, appunto, del quale quella è . . . l'espressione.*

L'espressione e il linguaggio dell'arte. Quando l'espressione in configurazioni adeguate è per sé stessa significativa può esserlo sotto due aspetti: o soltanto perché palesa e documenta il mondo dell'artista senza coinvolgerci il fruitore, oppure perché potenzialmente gli comunica qualcosa, lo stimola alla ricerca e decodificazione del messaggio o significato, per cogliere il senso di quel *linguaggio*, poiché segni, suoni, parole, acquistano valore solo se vengono intesi.

A proposito delle concessioni, a questo riguardo, che un artista deve fare al pubblico dice il Gombrich «se concessioni al gusto volgare sono fuori dell'arte, quelle fatte in vista della comprensione dell'opera non lo sono. Ogni comunicazione consiste nel 'fare concessioni' alle nozioni di chi la riceve. Ciò è imposto dal contesto, e dal sapere che sono possibili interpretazioni diverse che debbono essere invece escluse. Se l'osservatore si identifica con l'artista, l'artista in compenso deve identificarsi con l'osservatore».

Più che parlare di 'linguaggio', pertanto, si dovrebbe parlare di 'significanza', 'stimolazione psichica', 'rapporto con l'esperienza nell'ambito specifico della sensorialità', per il fatto che vi è una notevole differenza fra il cosiddetto linguaggio in pittura, in scultura o in musica e quello della letteratura: nelle tre prime, il modo di comunicare è valido al di fuori e al di sopra delle particolari lingue dei vari popoli, la sua validità è legata alle condizioni della percezione comune al genere umano – a prescindere da qualche particolare aspetto culturale e storico –, mentre in letteratura, essendo i linguaggi diversi per ogni popolo (o gruppo di popoli) e quindi più fortemente limitativi della comunicazione, devono essere tradotti da uno all'altro. Tanto più che il termine 'linguaggio' non si riferisce soltanto a quello parlato o scritto, ma ad ogni sistema di segni stabilito per comunicare (degli occhi, delle mani, della mimica facciale, e, un tempo, dei fiori, del fazzoletto, del ventaglio, del piede, del colore e via dicendo) e molto spesso la comunicazione è legata alla *convenzione*, dipende dal codice nel quale avviene. Di questo si deve tener conto quando si vuol capire perché un'opera venga rifiutata da un fruitore, perché egli non riesca a intendere l'idea o l'intenzione dell'autore.

Il linguaggio è strumento *solo potenziale* di trasmissione di significati.

Non si può dimenticare che il linguaggio

1. è un fatto sociale, il risultato di un uso continuato, il cui variare storico lascia permanere strutture valide dalle quali viene la possibilità di comunicare;

2. nella lingua le singole parole e le forme sintattiche hanno valore *convenzionale*. Se un pittore vuol 'parlare' non può esimersi dal rispettare il valore che hanno nella mente umana le 'rappresentazioni pittoriche', poiché esse corrispondono alle parole ed evocano dalla memoria immagini mentali dovute all'esperienza visiva;

3. chi usa un linguaggio non può non tener conto che esso vale fino a tanto che rispetta il carattere convenzionale del significato.

Comunque il linguaggio fa appello inevitabilmente alle più elevate facoltà di sintesi della mente, all'immaginazione e alla capacità evocativa dell'esperienza memorizzata, e attiva un processo psichico inconscio nel quale il mondo espresso dall'artista viene comunicato al fruitore. Infatti l'espressione, se per un aspetto si esaurisce nella propria attuazione, per un altro, proprio in quanto realizzata, si pone a disposizione anche di chiunque altro sia indotto a percepirla.

A questo punto se l'artista vuole che la sua espressione possa venire recepita e parli al fruitore, comunicandogli ciò che costituisce il contenuto espresso, significhi qualcosa per lui, deve sottostare alle condizioni per le quali ogni linguaggio è tale, *dev'essere cioè intelligibile per chi lo usa e per chi lo riceve*. Non può essere «Papè Satan Papè Satan Aleppe» o una successione di mugolii o di urla né un groviglio di colori alla Pollok seminati dai barattoli come sarebbero stati lasciati da un gatto impazzito dal terrore . . . Né si può paragonare ciò ad un linguaggio straniero – il 'barbaro' dei greci – solo perché temporaneamente non compreso e pur sempre traducibile da chi lo conosce. Se il linguaggio è tale solo se comunica qualcosa, se significa qualcosa, è evidentemente una contraddizione in sé che sia *insignificante*. (Cfr. più sotto III, *Lingua e linguaggio*).

1.13. L'arte nella rappresentazione anche se coinvolge l'intelletto non può essere avulsa dal mondo delle forme della natura e della storia che, tramite la percezione e l'immaginazione produce le immagini mentali potenzialmente rappresentabili da parte dell'artista e potenzialmente evocabili dalla memoria da parte del fruitore.

La rappresentazione non può essere intesa come in campo scientifico nel quale una formula per es. Na Cl 'rappresenta' il sale da cucina

e come tale viene inteso nel linguaggio fra scienziati oppure TBC o neoplasia fra medici.

Può essere trasfigurazione o anche deformazione dell'immagine desunta dalla sembianza dell'oggetto percepito e percepibile, ma mai totale assenza di riferimento ad esso; né frutto di velleitaria pretesa di abolire un punto di vista solo perché si sa che ne sono possibili parecchi (cubismo) ⁽¹⁰⁾ possibili sì ma *necessariamente non nello stesso momento*, dimenticando le coordinate spazio-temporali. L'intrusione di ciò che si 'conosce' nell'atto in cui si 'vede' un oggetto è *intellettualistica*, non artistica: e perciò nel cubismo i vari punti di vista non potevano essere affatto fusi in un'unica immagine, poiché ciò che successivamente era proprio di ciascun punto di vista rimaneva tale e non poteva dar luogo ad una sintesi. L'occhio umano nella percezione non opera per sovrapposizione di ' trasparenze ' come nel cinematografo . . . Una siffatta rappresentazione da parte di un pittore sarebbe ridotta tutt'al più alla velatura sovrapposta ad immagini precedentemente già realizzate.

Ove manca un codice convenzionale prefissato come in campo scientifico non sono possibili la decodificazione, la comunicazione, l'intellegibilità.

1.14. L' 'arte' non ha soltanto 'significanza' e non procura soltanto il 'godimento estetico', ma ha *anche capacità 'evocativa'* sollecitando il fruitore a partecipare a quanto l'artista ha provato nelle condizioni proposte dalla sua opera. È il caso per es. della pittura impressionistica che induce a completare le configurazioni ed evocare l'atmosfera. L'arte stimola anche la fantasia del fruitore rendendogli talvolta possibile la 'proiezione' quando permette per es. di 'vedere' in una nuvola un cavallo o un volto. Ciò avviene quando non siamo consapevoli del processo di classificazione e di interazione fra fare ed imitare proprio come succede all'artista che realizza casualmente una configurazione che poi gli suggerisce un'immagine che corrisponde veramente a ciò che vuole esprimere.

Un dipinto si può 'sentire' e 'leggere' solo se è in grado di provocare la totale attività psichica del fruitore in modo da evocare la sua personale esperienza che risulta di emozioni e conoscenze, sentimenti e riflessioni sopite o attive nella memoria.

⁽¹⁰⁾ «I pittori non volevano rappresentare il mondo come lo vedevano, ma come lo conoscevano nella sua struttura», secondo il «diritto di *muoversi* attorno ad un oggetto *fondendone i vari punti di vista in un'unica immagine*» (I. Golding, Storia del cubismo, tr. it. Mondadori: p. 35-36).

1.15. Ritengo dunque 'arte' una realtà che risulta nell'assetto finale dell'opera prodotta dall'insieme di qualità o caratteri che contrassegnano fisicamente in modo inconfondibile la sintesi di contenuto/forma che costituisce l'opera, per la quale si distingue dalle altre produzioni umane e da quella della Natura.

Tale carattere è stato impresso dal suo produttore, in questo caso a pieno diritto chiamato 'artista', nell'estrinsecazione della sua concezione, realizzata con mezzi e strumenti fisici, percepibili e individuabili. Esso costituisce la sua 'espressione', cioè la qualità di quell'oggetto che diviene motivo della percezione del fruitore.

L'artista passa dall'iniziale ispirazione prodotta da emozioni e sentimenti alla strutturazione composita dell'opera, cercando di adeguare l'esecuzione all'iniziale 'figurazione ispiratrice', correggendola via via e talora modificandola per gli stimoli che gli vengono dal risultato del suo lavoro da lui osservato criticamente, giungendo talora anche ad una completa sostituzione.

Egli cerca con ciò di appagare la sua tensione verso l'eccellenza al fine di far corrispondere ciò che ha dentro di sé con ciò che vuole vedere realizzato con mezzi fisici e tecnici fuori di sé, e raggiungendo in tal modo, per un attimo almeno, uno stato ineffabile di godimento nella sua valutazione.

La 'creazione' cioè il risultato artistico testimonia l'avvenuto processo psichico e per questo l'opera si offre non alla sola emotività del fruitore, ma all'insieme complesso della sua interiorità.

A questo punto, il carattere realizzato nell'opera è tale da procurare anche al fruitore che ne entra in rapporto e lo coinvolge in modo esteticamente positivo, un godimento psichico analogo a quello dell'artista e gli dà l'opportunità di attribuirlo, sia pure in modo intuitivo e inconsciamente, al carattere di 'arte', anche se può non essere in possesso di una chiara nozione, ed è inevitabilmente influenzato dal suo temperamento e dalla sua cultura.

Tale carattere di 'arte' risulta in sintesi:

1. da una certa forma, quella caratterizzata dall'armonia della struttura intima e propria della composizione, tale da avere effetto sulla sensibilità del fruitore;
2. per un contenuto percepibile, comprensibile, significativo sotteso a quella forma con la quale è in sintesi;
3. tale realtà percepibile, comunicando un'emozione 'estetica', stimola l'attività psichica del fruitore nel suo complesso e ne

4. *soddisfa l'istintivo e tipico bisogno umano di armonia, ritmo, proporzione, contesto significativo, distensione psichica, aspetti dei quali è costituita la 'Bellezza estetica'.*

L' 'arte' non dipende dal Paese, dalla gente, dall'epoca; non è condizionata da, nè soggetta a influssi ideologici, ragioni economiche, finalità estrinseche; si impone per forza propria al di fuori e anche contro giudizi e 'pressioni' ad essa estranei.

La prova dell'esserci dell' 'arte' è nel suo affermarsi e durare nel tempo, nel suo sottrarsi alle mode e agli imbonimenti e riconoscimenti ufficiali, nel suo rifiuto degli intellettualismi, nella sua capacità di imporsi alla considerazione di successive generazioni.

In sè e per sè l' 'arte' non ha storia; c'è storia solo di quel che riguarda aspetti estrinseci, si riferisce al variare nel tempo delle capacità creative e tecniche, dei soggetti ispiratori, ai costumi rappresentati, ai gusti caratterizzanti un certo tempo, ecc., tutto ciò non intacca l'essenza dell' 'arte'.

II.

CHE SUCCEDA QUANDO SI GUARDA UN QUADRO O ALTRA OPERA D'ARTE O PRESUNTA TALE?

*Dal processo percettivo alle deduzioni che si possono trarre
a proposito di un quadro*

La ricerca di una definizione di 'arte' che non concedesse fraintendimenti è stato il mio primo impegno. Ma un altro interesse è stato per me quello di trovare una spiegazione quando l'ineliminabile bisogno del fruitore di capire il senso o significato di un'opera, proposta come 'artistica', rimanga frustrato e provochi ripulsa o disgusto, e questo, senza che sia lecito imputargli insensibilità, ignoranza o stupidità. C'è qualcosa, che pertiene inequivocabilmente all'opera, cioè al suo produttore, e, se c'è, quale è?

Importanti deduzioni si possono trarre dalla riflessione sulla conoscenza del processo percettivo visivo e sulla complessa attività psichica sviluppata durante questo rapporto. Esse non solo offrono una spiegazione

al fatto, ma possono suggerire qualche proposito anche agli artisti intelligenti e maggiore umiltà e onestà di valutazione ai critici.

Dice l'Arnheim (1, p. 120):

«Se le persone della nostra civiltà e del nostro secolo percepiscono come 'simile al vero' un modo rappresentativo particolare (il figurativo) che non sembra tale a chi crede in un approccio diverso, così i sostenitori di un approccio diverso (il non figurativo) sono altrettanto convinti che il loro modo rappresentativo sia non soltanto accettabile, ma del tutto 'simile al vero'» (le sottolineature sono mie).

Un'asserzione che nella sua apparente neutralità dimostra il tentativo di giustificare la produzione astrattistica e al tempo stesso è una prova del relativismo, dell'incertezza e della mancanza di chiarezza prevalenti nei nostri tempi e dai quali dobbiamo uscire. Il lavoro dell'A. «nato come antidoto al dilagare senza limiti di soggettivismo e di relativismo» già, apparve una 'trappola per topi' ad un intelligente giovane insegnante del Dartmouth College. Ma è proprio studiando attentamente le affermazioni scientifiche dell'A. che il . . . topo non entra nella trappola.

L'asserzione sopra citata è dichiaratamente fondata sul *credere*, sulla *convinzione!* Non ha alcun valore probante, non serve a dirimere una controversia; lascia vivo il problema: per quale motivo, a prescindere necessariamente da una o altra credenza, accade che si crei un dissidio fra «ciò che si percepisce» e «il fatto che esso non risponde alla ricerca di significato» (incomprensibilità di linguaggio o assenza di senso in quel linguaggio, se di linguaggio ancora si può parlare)?

Che l'artista, a cui l'A. allude, *veda* nel proprio dipinto qualcosa di un certo tipo, con le sue configurazioni, con i suoi particolari e colori, quasi per autosuggestione, non comporta affatto la sua pretesa che altri lo percepiscano in quei suoi particolari, e, tanto meno, che persino possa essere percepita, se il termine 'percezione' ha ancora il proprio senso. L'A. stesso riferisce un episodio probante: quando lo scultore Lipchitz, avendo contemplato un dipinto cubista di Juan Gris, lo invitò a non toccarlo più, ritenendolo compiuto, il Gris, arrabbiatissimo, gli gridò: «Come? non vedi che non ho finito i baffi?». E conclude: «Egli (si noti bene: egli!) vedeva così chiaramente dentro il dipinto una figura maschile *da credere* (si noti anche questo!) che tutti la percepissero in ogni particolare . . .» (op. cit. p. 121).

Altrettanto sintomatico è anche che Picasso abbia detto, in un raro momento di sincerità: «Un quadro mi viene da lontano (. . .) tuttavia, *l'indomani, nemmeno io stesso vedo ciò che ho fatto!*»

Io sono convinto che è accaduto nel campo delle arti visive quanto è accaduto sul piano scientifico.

È ormai pacifico che il 'vedere' è un processo attivo, non una 'registrazione', come è pacifico che l'occhio di un 'artista' non è diverso da quello di un uomo comune, sì che la creazione d'arte non è che un effetto di quell'attività umile consuetudinaria degli occhi che avviene nella vita quotidiana. Il modo di vedere d'un artista può essere più acuto, preciso, smalzato, sulla base della sua conquistata maggiore capacità di discernere, e può armonizzare, analizzare, sintetizzare, semplificare, schematizzare e via dicendo, più di quello dell'uomo comune. Ma dal momento in cui egli abbandona il rapporto con le configurazioni strutturali oggettive che costituiscono i dati essenziali della percezione visiva, e inizia quel lavoro di intrusione *intellettualistica*, per il quale persegue 'strutturazioni' che astraggono sempre di più da ciò che *realmente* si vede, per sostituirvi illazioni, proiezioni, simboli, isolando ed estremizzando 'dinamismi', sottolineando il 'cospirare di forze', di 'fattori strutturali', *sogettivizzando* l' 'espressione' che è fenomeno pertinente all'oggetto e qualità della percezione, in modo da farne proiezione personale esclusiva o per specialisti con i quali egli ha stabilito una convenzione, diviene egli stesso uno specialista analogo a quello in campo scientifico e dal momento in cui diviene tale, come un matematico, un chimico o un fisico, e si crea come loro un linguaggio simbolistico del tutto astratto e proprio, valido solo per altri specialisti appartenenti allo stesso campo, non viene più inteso dall'uomo comune, nonostante gli sforzi di studiosi teorici, come appunto l'Arnheim.. Si crea lo stesso abisso esistente fra scienziato e uomo comune, per cui quest'ultimo è tagliato fuori; può sì usufruire delle produzioni tecnologiche che si riversano su di lui, che egli gode e consuma senza conoscerne la genesi, inebetito e materialmente soddisfatto, così come può comperare per suggestione una cosiddetta opera d'arte (dai 'tecnici'!) cui si è attribuito qualche valore economico, ma non possiede la chiave per la sua comprensione, e, tanto meno, per il suo godimento, anche se la chiave dev'essere intesa in senso culturale.

È assai importante l'affermazione dell'Arnheim: «le forme visive non contano se non per quanto ci dicono». Chiediamoci: che dice all'uomo comune anche colto ma non specialista, una formula chimica, il linguaggio simbolistico scientifico? Analogamente: che dice una forma visiva che si presenta come un rebus di stimoli simili ad una formula di tipo scientifico in cui egli cerca invano il significato?

Si può legittimamente pensare che, come per *capire* il linguaggio delle varie scienze uno deve conoscere le formule e i simboli in cui si

esprimono, così *per capire* l'arte in opere astrattistiche o informali deve conoscere il loro specifico linguaggio, e che, chi vuole interessarsene, proprio di questo deve curarsi . . . Universale nell'ambito degli specialisti, il primo, e, si dovrebbe supporre, altrettanto universale . . . per gli specialisti il secondo . . . Ma a questo si dovrebbe ridurre il linguaggio 'universale' dell'arte, ad essere limitato ad una assai esigua minoranza?

2.1. *L'atto visivo coinvolge l'attività psichica nel suo complesso.* D'altra parte «per percepire, lo spettatore deve *creare* la propria esperienza e la sua creazione deve includere relazioni paragonabili a quelle a cui il produttore si è assoggettato. Esse non sono le stesse in senso letterale . . . ma senza un atto di *ri-creazione* l'oggetto non è percepito come opera d'arte.

L'artista seleziona, semplifica, chiarifica, abbrevia e condensa secondo il suo interesse (e, aggiungerei, secondo le esigenze dell'arte come bello estetico). Lo spettatore deve passare per queste operazioni secondo il suo punto di vista e secondo il suo interesse. In entrambi si realizza un atto di astrazione, che è di estrazione di ciò che è significativo . . .» (Dewey, *L'arte come esperienza*, 4, p. 67).

Il progresso nell'uso di immagini significanti (segnali, simboli, raffigurazioni, colori convenzionali, ecc.) è fondato sull'apprendimento del loro significato convenzionale. Ma se dobbiamo sperare altrettanto circa il linguaggio delle opere astrattistiche-informali, abbiamo una prospettiva desolante: l'inevitabile generalizzazione del 'convenzionalismo', come è avvenuto per la scrittura e i segnali stradali. E l'arte muore là dove è necessario stabilire una convenzione per capirla.

Non è sufficiente rendersi conto di «che genere di cose vediamo», e di «quali meccanismi percettivi siano sottesi ai fatti visivi», ma è necessario tener presente che *non ci si può fermare al solo aspetto visivo perché l'attività psichica dell'uomo è complessa e collega la percezione visiva alla conoscenza e alla memoria di ciò che è conosciuto, alla capacità immaginativa ed evocativa, all'aspettazione dovuta all'esperienza fatta precedentemente.* Lo stimolo visivo che viene da un'opera artistica, come da qualunque altro oggetto, attiva globalmente la psiche, e passa dalla emotività alla ricerca di definire ciò che si vede, di intellighere il significato, di appagare il proprio piacere estetico, di riferirsi a quanto già conquistato e sistemato per l'esperienza precedente. Soltanto quando *percezione* e *sentimento* si integrano possiamo avere appagamento interiore completo. La Gestalt-Psychologie ha messo assai bene in chiaro che dev'essere

sentito come un insieme coerente perché *le situazioni 'fisiche'* (visive per noi) e *le reazioni psicologiche sono interdipendenti*.

Se ciò che è offerto alla vista, producendo quell'attenzione che contrassegna la percezione, non viene 'inglobato' nella totale attività neuropsichica, esso viene respinto come incomprensibile. Una produzione 'artistica' che non parla, che non sa trasmettere almeno generalmente un significato, è come l'elucubrazione di certi professori o politici che parlano solo un linguaggio da iniziati alla consorzeria!

È vero, ed è importante riconoscere, che storicamente si è avuta, nel complesso dell'evoluzione culturale, anche un mutamento nell'appercezione della rappresentazione pittorica e non. È lentamente mutata la 'norma' vigente nel tempo, epoca per epoca, legata non tanto alla reale percezione di ciò che si poteva vedere, quanto all'*abitudine* di veder rappresentare le forme degli oggetti in un certo modo, per es. con fedele corrispondenza alla realtà. Si dovrebbe ipotizzare che questo mutamento avverrà anche in futuro e finirà con l'accettazione di nuove forme di espressione artistica. Eppure c'è da chiedersi entro quali limiti è ancora possibile l'appercezione di tali espressioni quando la reale percezione di esse non corrisponde all'esigenza di trovarvi un significato accettabile e soddisfacente.

Non è detto che l'accresciuto uso di segni e simboli che hanno assunto – anche coercitivamente – certi significati prestabiliti per convenzione e sono divenuti elementi universalmente riconosciuti, debba essere preso a metro di validità ed esteso anche al campo dell'arte. In questo campo non vi può essere alcuna convenzione prestabilita per dare significato a ciò che un fruitore può osservare.

L'arte contemporanea, dice Huyghe (10, p. 66), si è proposta (si noti: *proposta*) di non riferirsi più alle realtà fisiche *quali le percepiscono i sensi*, sempre per quella suggestione dovuta alle affermazioni scientifiche di cui si è già parlato.

Se di percezione si tratta è ben lecito chiedersi:

1. C'è un altro modo di percepire? e se non si tratta di percezione, è legittimo riferirvisi in modo intellettualistico, riducendosi a sostituire alla percezione una astratta simbolistica che è propria del campo scientifico?

2. Quel 'proposito' può mai essere realizzato o rimane solo nella sfera del velleitarismo?

Si tratta di un abbandono del 'mondo' della Natura e di quello stesso dell'Uomo (storia), per limitare la propria cura alla ricerca di rappre-

sentazioni assolutamente non riconducibili ai dati sensoriali dell'esperienza comune, e tuttavia, necessariamente, sottoposte esse stesse alla condizione di dover passare *comunque* attraverso il senso della vista.

È vero che, come afferma anche l'Arnheim, «siamo eredi di una situazione culturale particolarmente inadatta a produrre arte». La grande maggioranza degli artisti sono attratti dalle metropoli, dalle capitali... Vi si sono precipitati in cerca di fortuna, di occasioni, di libertà o licenza quasi fosse una condizione della loro possibile riuscita. E trovano caos, disumanità, difficoltà vitali, disordine, delusione e frustrazione e talvolta il vuoto interiore, ma trovano anche fermenti e novità provenienti da altri campi... Le conseguenze sono documentate dal loro modo di lavorare che rispecchia il disordine, la nevrosi, le angosce che portano in sé anche quando se ne allontanano. E rari sono coloro che reagiscono e si salvano.

Ogni generazione «avida di nuove prospettive, non esita a pagare per esse un capitale lentamente accumulato dai suoi maggiori, magari più valido di quello cui essa aspira» (Huyghe, 10, p. 60). E non è detto affatto che riesca a produrre 'arte' animata com'è da motivi ad essa estranei.

L'arte contemporanea viene spiegata con una causa psicologica: l'esclusione dell'artista dal meccanismo economico della domanda e dell'offerta tende a trasformare l'artista in un osservatore egocentrico; per l'Arnheim «*l'artista indipendente, come lo scienziato, si distacca dalle apparenze individuali per afferrare (...) la pura essenzialità attraverso l'astrazione*». Tuttavia è costretto ad ammettere che «*naturalmente il sintetico messaggio di tali astrazioni rimane valido sintantoché conservi quel richiamo sensoriale della vita che distingue l'opera d'arte da un diagramma scientifico. Da un punto di vista negativo l'astrazione estrema rischia di staccarsi dalla ricchezza dell'esistenza reale (...). Quando si perde il contatto con una gamma completa di esperienza l'esito non è arte, ma un gioco formalistico con forme e concetti vuoti. Esempi estremi di questo pericolo si possono osservare in certe forme di arte schizofrenica...*». E conviene che: «*l'espressione trasmessa da qualsiasi forma visiva sarà evidente soltanto quanto le raffigurazioni percettive che la suggeriscono*» (1, p. 129, 140).

La questione è sempre quell'unica: si è considerato come 'arte' una 'produzione qualunque essa sia' e non 'il carattere, la qualità, che debbono contraddistinguere quella produzione'; si è fatta passare la protesta, lo sberleffo, la provocatoria esibizione di una realtà turbatrice respinta, come arte. Ma questa nasce solo da una potente creativa elaborazione personale, né mai ricorre alle banali esibizioni di 'cose' come barattoli, sacchi, cartacce, collages, ecc., ed essendo elaborazione leggibile *comunica* il disagio

e il giudizio critico negativo in un linguaggio che non è soltanto documento materiale ma è espressione esteticamente apprezzabile.

2.2. *La percezione visiva.* Nell'indagine sulla percezione visiva l'Arnheim esamina il processo visivo in generale nei riguardi di un qualunque oggetto naturalisticamente reale, ma il suo scopo principale è quello di spostare l'attenzione dagli oggetti alle rappresentazioni, in particolare a quelle astrattistiche. L'arte (uso il termine nel senso da lui dato alla parola) offre come 'oggetto di percezione' immagini prodotte dall'artista che sono assai diverse e talora assolutamente non riferibili alle forme di oggetti reali, sono cioè 'creazioni astratte'. Come si vedono? Che cosa si può vedere in esse? La sua risposta: si vedono strutture, rapporti, dinamismi, equilibri di forze, ecc.; e tutto ciò nulla ha a vedere col mondo naturalistico, riguarda le produzioni d'arte . . .

Ma, dopo attenta lettura del suo lavoro, si fa strada il senso di essere rimasti vittime degli intellettualismi di chi cerca di dare una giustificazione *ai fatti in quanto esistono*, e proietta sulle opere altrui la propria 'razionalizzazione', le interpretazioni sue proprie, quando in quegli autori mai sarebbe affiorata nessuna simile concezione o intenzione. D'altra parte alcune ammissioni importanti e rivelatrici sembrano dimenticate proprio quando ci si occupa dell'astrattismo cosicché rinascono dubbi e incertezze; comunque, l'impressione che l'A. non abbia consequenzialmente tratto deduzioni pertinenti per dare risposta al problema che qui ho posto.

Egli afferma infatti alcune cose cariche di conseguenze (in 1, passim):

1. la visione è una maniera creativa di afferrare la realtà, immaginativa, inventiva, sagace e bella ad un tempo (p. 26);

2. le cose visuali si recepiscono per il tramite immediato dei sensi e delle emozioni (p. 24);

3. «vi sono alcuni principi generali secondo i quali il materiale visivo, ricevuto dall'occhio, si organizza per farsi comprendere dalla mente: una configurazione ben organizzata s'impone a tutti i soggetti sostanzialmente come la stessa forma. In ultima analisi (. . .) la corrispondenza fra la maniera in cui vediamo le cose e quella in cui esse sono, è il risultato del fatto che la visione, come riflesso di processi fisici che avvengono nel cervello, è sottoposta alla stessa legge basilare di organizzazione che le cose della natura» (p. 78) (tesi sostenuta anche dal Read);

4. la mente funziona come un tutto: ogni percezione è anche pensiero, ogni osservazione è anche invenzione (p. 27);

5. non si può separare la configurazione da ciò che essa rappresenta; consapevolmente o no, essa è la forma di un contenuto; è giunto

veramente il tempo di ricordarci che, ove non vi è contenuto, non vi può essere forma alcuna (p. 23);

6. le forme visuali contano soltanto per quello che dicono (p. 29);

7. la configurazione non si percepisce mai come forma di una sola cosa particolare, ma sempre di un *genere* di cose; essa è semantica; col solo essere vista compie dichiarazione su generi di soggetti (p. 93/94). Noi abbiamo la capacità di porre rapporti e di riconoscere ciò che rimane identico attraverso le variazioni;

8. fa parte della natura dell'uomo *definire* quanto vede e capire *perché lo vede* (p. 29);

9. la coscienza di *ciò che significa* l'oggetto, la persona, la figurazione rappresentata dà un apporto assai notevole alla *comprensione* di un dipinto (p. 54);

10. nella percezione vi è scambio vicendevole tra proprietà fornita dall'oggetto e natura dell'osservatore, vi confluiscono cioè tanto l'attività neuropsichica quanto i dati oggettivi, le qualità percettive che costituiscono quella che l'Arnheim dice l' 'espressione';

11. la creazione di immagini, artistica o no, è un equivalente reso tramite le proprietà di un mezzo espressivo particolare, di quanto si vede nell'oggetto (p. 94);

12. l'uomo moderno è ormai capace di pensare secondo concetti teorici, ma *seguita a ricercare instancabilmente modelli percettivi* che gli consentono di trattare gli universali nella forma tangibile di un'applicazione concreta. La concretezza percettiva non esclude affatto l'astrazione nel senso di un'accentuazione degli elementi essenziali. In qualsiasi stile, il dosaggio adeguato fra sostanza-realtà da un lato, ed elementi significativi astratti dall'altro, *sembra costituire uno dei segreti della realizzazione artistica* (2; p. 328/9).

Si deve pertanto dare alle qualità oggettive l'importanza che effettivamente hanno, perché da esse dipende la maggior parte del contenuto delle percezioni e dell'attività mentale che serve a riconoscere successivamente sia pure in condizioni diverse, gli oggetti classificati, la cui forma è stata memorizzata.

Che succede quando è assente un possibile riferimento, come accade nel caso delle proposte astrattistiche?

2.3. *Percezione e memoria.* Viene ignorato il fatto che quanto, tramite la percezione, è stato elaborato dalla mente ed è entrato a far parte dell'esperienza personale, agganciato dalla memoria, specie da quella secondaria, rimane attivo e costituisce quella, sia pure, inizialmente, in-

consocia aspettazione nel momento della ricerca del significato delle raffigurazioni con le quali l'individuo è entrato in relazione.

Quando si guarda un quadro è inevitabile che gli elementi configurativi, i colori, l'insieme, stimolino ed evocino dalla memoria tutto ciò che è pertinente a quella raffigurazione; ciò che sappiamo di un oggetto influenza anche il modo in cui ci aspettiamo che venga rappresentato (forma caratteristica, colore, punto di vista; relazione con l'ambiente, ecc.).

Dice l'Arnheim stesso: «le componenti elementari della costanza della forma e della dimensione *sono presenti già dalla prima infanzia*» (1, p. 99). E la Masucco Costa: «le cose stesse hanno caratteristiche dinamiche espressive: la loro forma, disposizione, grandezza, i loro rapporti di proporzioni e di collocamento (...) sono iscritti nel nostro stesso organismo come forza di una certa esperienza affettiva o estetica» (11).

Nel rapporto con la rappresentazione è fondamentale, come già aveva riconosciuto Leonardo da V., che la memoria supplisca alla indeterminatezza, all'accenno, allo schema, al segno che è frutto del naturale processo psichico di astrazione. È necessario ed inevitabile – e lo si è forse dimenticato – di poter contare sulla memoria della sembianza della realtà. Gli 'artisti' che trascurano questo fatto non riescono a costituire un rapporto significativo con il fruitore della loro opera, nonostante i tentativi dei teorici di spiegare come e che cosa si dovrebbe vedere... quando si guarda!

Gillo D'Orfles proprio nella prefazione all'Arnheim (1, p. 15) dice:

«più spesso di quanto non si creda, sulle proprietà oggettive presentate dalle opere (hanno) il sopravvento le proprietà soggettive del creatore e del fruitore, nel senso che queste dipendono, più di quanto non si voglia ammettere, dalle esperienze, memorie, illusioni, aspettative più o meno conscie». E qui c'è da porsi una domanda: «quanto (...) nel verificarsi del processo percettivo, deve essere concesso al bagaglio esperienziale, ai giudizi inconsapevoli, alle aspettative, alle premonizioni?».

(11) Parlando della proporzionalità e delle figure geometriche (ma ha valore anche per ogni altra percezione) l'Arnheim afferma: «una delle esperienze visive fondamentali è quella del giusto e dell'errato. In particolare... ci colpiscono non solo per ciò che sono, di fatto, ma anche col dirci se sono o non sono, ciò che dovrebbero essere... l'esattezza (...) è vista (...) come equilibrio attivo di forze concertate; mentre l'errato è visto come sforzo di liberarsi da una situazione non soddisfacente... Una forma ben equilibrata è fonte fondamentale sia dell'armonia che ritroviamo in numerosi prodotti della natura e dell'uomo, sia del piacere che quell'armonia stessa ci dà... Recenti esperimenti psicologici sull'interrelazione tra percezioni e personalità (...) suggeriscono che certe esigenze generali della mente si manifestano, per analogia, anche nelle relazioni a situazioni percettive che non hanno peso pratico (2; p. 128 e 129).

L'esperienza della memoria, soprattutto quella secondaria che archivia anche per tutta la vita i dati ricevuti, è un fatto dal quale non può prescindere chi cerca la causa della ripulsa del non figurativo se non come mezzo per ornare vestiti femminili o carte da parato. I ricordi rimangono a disposizione e sono richiamati in occasione di stimoli all'aspettazione di 'corrispondenza' come lo sono i titoli messi sotto i quadri. Prendete per es. «Oiseaux dans un paysage» o «Femmes et oiseaux au lever du soleil» di Mirò . . . offerte istrioniche come tante altre simili di Picasso, dove non c'è alcuna corrispondenza fra titolo e rappresentazione e ve ne renderete ragione.

L'arte nell'opera, si deve pur riconoscerlo, ha sempre capacità evocativa, proprio perché sa stimolare i centri della memoria. E con questo non si dice che la memoria sia solo fotografica: ciò che si vede si può introiettare anche parzialmente escludendo elementi non interessanti soggettivamente per cui ciò che si imprime nella memoria può anche non 'assomigliare' all'oggetto esterno a chi ricorda.

2.4. *Guardare e vedere.* 'Guardare' non significa ancora 'vedere': può essere soltanto un 'rivolgere lo sguardo' – ho guardato, ma non ho visto – ho guardato e ho visto –. È l'atto preliminare col quale può iniziare quel complesso processo neuro-mentale in cui consiste il vedere, passando dall'attenzione – interessamento – con il quale si percepisce l'*insieme* dell'oggetto distinguendolo da altri che gli fanno da sfondo e contorno, all'identificazione – classificazione – codificazione dell'informazione visiva.

Se si tratta di un quadro, questo primo impatto si traduce in: 'è un dipinto', 'un disegno', 'uno schizzo' . . . È l'*individuazione*. Il quadro viene affrontato nella sua globalità, non si prende in considerazione solo il contenuto-forma, ma anche la composizione, la struttura e ne viene l'impressione o emozione.

L'occhio intanto continua a muoversi rapidamente: esplora, osserva, cerca di discernere particolari, tenendo tuttavia l'oggetto a fuoco nel suo insieme, distinto nello sfondo dell'ambiente. L'occhio può cogliere un particolare, un colore, una forma distintamente nel complesso e, mentre il lavoro di distinzione e di relazione prosegue, si ha una prima e rapida valutazione: gradevole/bello o sgradevole/brutto. La quale stimola a proseguire la ricerca visiva, nel primo caso, per accrescere il soddisfacimento derivante dal bello, nel secondo caso, per cercare di rendersi conto di ciò che è sgradito.

La scelta che vengo operando nell'esplicare il mio attivo discernimento individua sia pur provvisoriamente elementi essenziali e li *astrae* come note significative importanti, ma nel momento stesso li considera come *propri tanto dell'oggetto osservato quanto della sua sembianza*, cioè dell'immagine che si è formata nella mia mente.

Quest'immagine mentale, in conseguenza della percezione, è *concepita* come schema *configurativo* dell'oggetto mentre contemporaneamente viene elaborato l'altro schema, quello *conoscitivo*. L'immagine della sembianza è un 'concetto figurativo', così come l'universale astratto relativo a quell'oggetto è il 'concetto conoscitivo', la parola, il vocabolo. Il primo riguarda l'oggetto nella sua singolarità, l'altro riguarda la classe, la categoria nella quale tutti gli oggetti di quella sembianza sono individuabili; il primo, è ricco di particolari singolari, l'altro ne è assai povero anche se comprende tutti quelli essenziali, generali ⁽¹²⁾.

Secondo il Bruner, la percezione è la capacità *innata e inconscia*

1. di separare l'oggetto o gli oggetti dallo 'sfondo' in cui sono;
2. di *identificare* un oggetto visto (ma anche sentito, fiutato, tastato);
3. di produrre un'immagine-sembianza;
4. di classificare, o categorizzare (cioè includere in una classe oggetti e particolari equivalenti o simili);
5. dare significato a ciò che percepisce cioè *codificare l'informazione*.

Tutto ciò è alla base dell'attività cognitiva ed è disponibile in successive situazioni. Così si spiega il rifiuto di tutto ciò che non può

⁽¹²⁾ Nelle sue indagini relative alla percezione il Bruner conferma: «le nostre ricerche sul processo del guardare (...) ci hanno portato a constatare (...) che l'occhio si muove dopo aver soppesato tutte le informazioni, e che quel movimento ha la natura di un lancio e (con metodi fotografici e con l'aiuto di un calcolatore elettronico) siamo riusciti ad accertare che, *di fronte ad immagini confuse*, l'occhio comincia con lo scegliere in esse alcune zone preferite che gli servono quali punti di riferimento; e che, successivamente, l'occhio punta, per così dire, su queste carte quali *basi per la ricerca di particolari*. Ossia (...) cerca attraverso i particolari la conferma delle sue prime impressioni. Ecco, dunque, il meccanismo psicologico su cui poggia l'attività intenta alla rapida ricerca di ipotesi e a suffragare quelle ipotesi il meglio possibile. Tutto ciò ha *stretti rapporti col problema del modo in cui l'uomo fa proprie le informazioni che gli provengono ed anche*, per es., *del modo in cui guarda ed apprezza un quadro*». (J. S. Bruner, Come apprendiamo e come ricordiamo, in 'Sfida pedagogica americana', Armando ed., p. 111).

Donde si deduce anche che l'osservatore di un quadro cerca nella rappresentazione che gli viene offerta, mediante i contenuti sensoriali che sono dati dalle immagini, di decifrarli concettualmente e respinge ciò che non può inquadrare, come ciò che non produce in lui stimoli esteticamente piacevoli.

essere codificato, ricondotto a immagini assunte nell'esperienza costitutiva dell'individualità che è influenzata ovviamente dalla cultura e dalla storia, dalla sensibilità personale, dall'educazione del gusto o dalla sua deficienza.

La norma intrinseca al percepire operante inconsciamente e automaticamente è l'*inferenza* cioè la possibilità di attribuire le stesse qualità agli oggetti equivalenti, di generalizzare e di dedurre.

«La percezione visiva è fondamentalmente la stessa per tutte le persone normali dopo l'infanzia, e si conforma a leggi precise». (Whorf. cit. in Arnheim, 2, p. 177) e la forma è imprescindibile condizione per la percezione: essa ha la possibilità di mantenersi anche con contenuti sensoriali diversi (colore, fisionomia, individuo nella specie e nel genere, ecc.). Questa trasferibilità è proprio una *qualità* della forma. Dalle relazioni percettive emerge il 'significato', cioè una *parziale conoscenza*: noi cerchiamo un significato anche quando guardiamo rappresentazioni pittoriche. Se non riusciamo a trovarlo ne siamo frustrati.

2.5. Percezione e intuizione. *Conoscenza e immagine nascono insieme nel processo visivo, ma nell'atto in cui le percezioni stanno per formare 'concetti' mentali debbono divenire 'intuizioni'. Percepire non è ancora necessariamente intuire, né intuire è ancora o sempre immaginare. Con l'intuizione inizia l'intellezione, l'atto assai vario in cui viene concepito come un singolo particolare così una situazione, un rapporto o un insieme di rapporti, un significato, una qualità.*

Vedere è dunque concepire mediante intuizione ciò che è stato percepito. La percettività visiva per se stessa non comporta l'intelligere, il comprendere, il capire; non comporta il sentire né il giudicare né l'individuare la causa o la ragione di ciò che si avverte vedendo, è soltanto avere un'impressione tramite la vista.

Perché il vedere provochi emozione e comprensione è necessaria la possibilità di intuire e collegare fatti e conseguenze nell'esperienza. Per questo, nel bambino si può osservare una totale indifferenza al pericolo in presenza di qualcosa che lo comporterebbe.

Contrariamente a quanto dice l'Arnheim (per es. in 1, p. 59) la visione non è tanto un'attività '*creativa*' della mente quanto un'attività '*concettiva*' promossa dalla percezione: la mente non crea, concepisce soltanto, poiché il concepire indica che nell'atto mentale è ineluttabilmente necessario tener conto dell'elemento oggettivo, il percetto esterno, sul quale opera l'attività nervosa; il concepimento dipende sempre da qualcosa, la creazione è indipendente. Infatti l'oggetto è un evento fisiologico e mentale, fisico e logico, qualcosa che si impone a noi e non qualcosa

a cui abbiamo attivamente partecipato, come dice la Masucco Costa. Ma se si può ipotizzare una storia del vedere della persona, l'oggetto della visione che consideriamo permanente nel tempo (cane, rosa, monte, cielo, ecc.) viene concepito nonostante le variazioni e si arricchisce di intuizioni coll'accrescersi dell'esperienza. Anche nella formazione concettuale si percorre lo stesso cammino: il 'cane' del bambino non ha la stessa estensione né la stessa ricchezza di 'note' del cane di un cinofilo o d'un veterinario! E così è per tutto.

In questo senso il riferimento all'oggetto del vedere non può essere ignorato o misconosciuto. E per questo, nonostante la modificazione storica dell'espressione artistica, rimane pur sempre la stabilità biologica oggettiva, e, per tale stabilità si spiega la comune esigenza che sia soddisfatta l'aspettazione di vedere gli oggetti rappresentati in modi ad essi rispondenti.

NOTA

Quando l'Arnheim dice che «la raffigurazione del coniglio fatta dal Dürer non è strettamente precisa a conigli mai visti da alcuno» e che «è così straordinariamente simile ad un animale vero che deve intervenire l'occhio della cultura per scoprire la differenza sostanziale» e cita il Goethe che di un pittore amico diceva essere «tra i pochi che sanno trasformare completamente l'artificio in natura e la natura in arte» fa confusione e induce in errore. La 'differenza sostanziale' è proprio la differenza fra l'immagine e la realtà; e la citazione da Goethe, anche se è del grande Goethe, contiene anch'essa un errore: non si può né si potrà mai, se non nelle ingannevoli parole, credere che si possa trasformare l'artificio in natura o la natura in arte!

Appellarsi poi alla teoria del realismo ingenuo per il quale non esisterebbe «differenza alcuna fra l'oggetto fisico e l'immagine dello stesso percepita dalla mente; la mente vede l'oggetto come esso è», è un altro fraintendimento e una nuova causa d'errore. Nessun filosofo ha mai sostenuto che non vi sia differenza fra l'oggetto fisico e la sua sembianza percepita né che la mente veda l'oggetto come è, bensì che lo vede come esso le appare, è un fenomeno. La corrispondenza della apparenza dell'oggetto al suo essere, non significa affatto che la mente, rappresentando quell'oggetto, non lo distingua dalla sua realtà e perciò che i pittori e i filosofi 'realisti' dimentichino «la basilare differenza fra mondo della realtà e l'immagine di esso»! Del resto lo stesso Arnheim dice in altro luogo: «la creazione di immagini (dunque anche di quelle realistiche e illusionistiche) non consiste nella proiezione ottica dell'oggetto rappresentato ma è (si badi bene!) un equivalente di quanto si vede nell'oggetto (1, p. 94).

2.6. *Incidenze condizionanti il 'vedere'*. Il vedere è regolato da obiettive leggi ottiche ma è condizionato sotto due aspetti: uno *sogettivo* e l'altro *oggettivo*.

a) È condizionato dalla situazione e dallo stato fisiopsichico in cui il soggetto si trova. Fame, paura, amore, avversione, ignoranza, pregiudizi, insensibilità o inesperienza – al contrario, cultura, spregiudicatezza, – influiscono notevolmente sul *modo* di vedere e su *quello* che si

può vedere. Ognuna di tali cause modifica talora in modo notevole la percezione dandole un'impronta particolare in relazione al motivo. Influenzano il rapporto percettivo visivo anche le droghe, gli allucinogeni, persino il tempo metereologico, e l'inconscio proprio del soggetto. In un'opera pittorica, ciò che uno sta guardando, evoca l'immaginazione secondo il suo inconscio.

Il modo di vedere privilegia od ignora, misconosce o esalta certi aspetti ed elementi obiettivamente pur esistenti. Per Kanitzsa, si tratta di 'interpretazione': «cultura e ambiente sociale non ci spingono come già la psiche a vedere cose che non ci sono, ma a dare interpretazioni differenti di una stessa realtà».

L'uomo si fa interiormente mediante percezioni che si traducono in immagini e sensazioni, le quali promuovono sentimenti: quelli egli cerca nei quadri.

Il fatto che il bambino, e così quasi tutti anche gli adulti, faccia uso di *schemi* di immagini spiega la tendenza all'inquadramento dei caratteri particolari di un oggetto percepito precedentemente e immaginato per la sua rappresentazione e la sua ricerca nella presa di possesso visivo di un quadro; e il conseguente rifiuto se non ci sono.

b) Il vedere è condizionato sotto l'aspetto oggettivo.

Ho trovato molto importante per la mia tesi l'affermazione dello Arnheim (2, p. 79) che *l'espressione è già nelle cose stesse*, o, come egli dice, la percezione dipende essenzialmente dai dati 'espressivi' propri dell'oggettività delle forme; il suo contenuto è appunto la «qualità espressiva della forma dell'oggetto», «l'effetto percettivo (...) equivale a ciò che chiamiamo espressione», essa è «il corrispettivo psicologico dei processi dinamici che si risolvono nell'organizzazione degli stimoli percettivi» e «le qualità espressive che attirano l'attenzione dell'artista, attraverso le quali egli comprende e interpreta le sue esperienze, *determinano i pattern formali che egli crea per tradurre in essi l'espressione osservata...*».

La percezione ci dà nei dati sensoriali anche la loro organizzazione o struttura funzionale che costituisce la loro *forma esteriore* (per es. foglia, volto, tazza, ecc.). Nell'esperienza, con l'esercizio dell'attenzione selettiva, è possibile distinguere separatamente il colore (per es. di un fiore) dalla forma (di quel fiore), l'aspetto qualitativo (per es. il rosso) e l'aspetto quantitativo (per es. la sua gradazione) in una stessa sensazione. Sono questi aspetti sensoriali che hanno grande importanza per l'interpretazione estetica del mondo esterno (cfr. Masucco Costa, 12, I, p. 182). In altre parole, quello che viene considerato *bello* dall'uomo ha già il suo elemento

oggettivo nella sua realtà d'espressione. Al pensiero crociano si contrappone dunque, questa nuova affermazione.

Se si ammette che gli elementi figurativi fanno parte della struttura oggettiva che noi recepiamo, e che «la forma percettiva è il risultato dell'interazione fra l'oggetto fisico, il medium della luce e le condizioni prevalenti nel sistema nervoso dell'osservatore . . .», che «la forma di un oggetto è costituita dalle sue essenziali configurazioni spaziali», e la configurazione «s'impone a tutti i soggetti come sostanzialmente la stessa forma», se si ammette tutto ciò, bisogna convenire allora che vi è un dato dal quale non può prescindere nella sua raffigurazione neppure l'artista; e che non hanno legittimità configurazioni nelle quali si pretenda di imporre una forma che non corrisponda pertinentemente ai dati permanenti che caratterizzano l'oggetto che si vuole rappresentare.

Dice l'A. che le configurazioni visive «devono corrispondere alla oggettiva distribuzione delle cose nel mondo fisico», ci informano sull'aspetto e sulla natura di un certo genere di cose, hanno un contenuto oggettivo e che «la visione è sottoposta alla stessa legge basilare di organizzazione che le cose della natura» (1, p. 77/8).

Ma quando si tratta di configurazioni astrattistiche allora tutto ciò è dimenticato. Non si vuol tener conto, specialmente oggi, dell'inevitabile interferenza da parte del fruitore davanti ad un'opera d'arte, che ricerca tutto quanto sopraddetto e non trovandolo, e rimanendo perciò deluso, la respinge. La trova cioè in-significante.

2.7. L'intuizione: genesi dell'immagine mentale. *Può forse sembrare presunzione sostenere che l'intuizione è un atto distinto dalla percezione, ma l'analisi porta ad individuare il momento in cui essa si palesa.*

La percezione è il tramite che fornisce il 'materiale' che rende possibile l'immagine mentale; l'intuizione è l'atto in cui la mente dà forma al contenuto apportato dalle percezioni. Essa è, dunque, la forma della conoscenza estetica, sia nel senso etimologico che in quello specifico della parola; è l'atto di sintesi per il quale si concepisce l'immagine mentale. La quale è condizionata sempre sia dallo stato emotivo in cui il soggetto in quel determinato momento (meraviglia, paura, fame, desiderio) sia dalla maggiore o minore sensibilità individuale. Lo stesso Croce affermò: «senza la materia delle impressioni, non è possibile l'intuizione» (3, 1922, p. 26).

Il momento dell'intuizione è un insieme di 'immaginazione' e di 'intelligenza'. Mediante esse qualcosa viene sia *concepita* come immagine mentale, sia *intelletta* nelle sue relazioni. Il '*vedere*' segna appunto l'*avvenuto atto concettivo della mente*. Nel campo dell'immagine l'intuizione riguarda

tanto singoli particolari di un oggetto quanto il suo insieme, sincreticamente; nel campo dell'intelligenza riguarda una situazione (pericolo; evento favorevole; conseguenze; previsione di sviluppo, ecc.) o un singolo fatto o la relazione fra fatti o oggetti, fra particolari e insieme di un oggetto o di una situazione.

Il fatto di riconoscere l'intuizione, ci permette di comprendere anche il perché e il come nessun atto di intelligenza o nessuna immagine, concepiti a quel livello, va più perduto, ma entra, anche se viene 'dimenticato', nell'esperienza personale, nell'inconscio o nel subconscio, e può riaffiorare nella memoria in certe occasioni o in certe condizioni, e (questo è importante per quanto riguarda la produzione artistica) nella fantasia ispiratrice.

Mediante l'intuizione noi diveniamo padroni dei dati concreti fornitici dalla percezione. Nell'intuizione l'attività psichica si manifesta in un complesso di operazioni: generalizzazione, classificazione, e quindi astrazione di certi dati necessari alla composizione di uno schema concettuale da un lato e di una figurazione, isolata dallo sfondo, con qualità e quantità di colorazione, dall'altro. Quest'immagine è da principio schematica, ma, col sopravvenire di nuovi percetti, diviene sempre più ricca di particolari. Solo questo distingue l'immagine di un esperto pittore da quella di un bambino: una questione, essenzialmente, di scelta quantitativa ma anche di qualità significative. Infatti stimolando e guidando l'attenzione, cioè la capacità percettiva del bambino, sulla base delle rivelate manchevolezze, rivelate assenze o erroneità delle sue intuizioni, si ha la possibilità (e dal punto di vista didattico anche la necessità) di accrescerle fino ad un livello inimmaginabile da parte di chi non ha esperienza pedagogica, tale da suscitare la più grande meraviglia. (cfr. 2.11 più avanti)

Con l'intuizione si entra in possesso di 'concetti' in funzione di riconoscimento del *generale*, per sè e per la comunicazione con altri, e di 'immagini' in funzione del riconoscimento della forma dell'oggetto particolare, cioè della sua *sembianza*.

NOTA

La Masucco Costa parla dell'intuizione come di un certo tipo di apprendimento, che per certi psicologi sarebbe un ragionamento abbreviato, di cui non si distinguono coscientemente le parti, preparato da un lavoro mentale precedente, e per altri, fra i quali il Piaget, sarebbe l'ultimo istante di cosciente adeguazione fra strutture mentali e strutture reali, per l'ampia partecipazione *attiva* di tutti noi stessi, corpo e mente, nel processo di interazione reciproca. La Masucco Costa definisce l'intuizione: «il coronamento perfetto di vari tentativi di organizzazione mentale che dà al soggetto il pieno possesso del materiale appreso»; essa «emerge da un lungo, talora oscuro lavoro problematico» (12, I, p. 140/2).

2.8. *L'intuizione è un 'vissuto', valido per il solo soggetto.* Nell'intuizione noi non distinguiamo ancora l'oggetto esterno *reale* dalla sua *apparenza* nell'immagine che ne abbiamo concepita, né abbiamo ancora coscienza che l'oggetto è collocato in uno spazio e in un tempo. Questa distinzione e questo collocamento avvengono *insieme* nel momento in cui si 'costituisce' psichicamente la realtà dell'oggetto come *esterna* e non identificabile con se stessi, e, quindi, viene collocata nello spazio: in quel momento l'immagine diviene *oggetto di un atto di coscienza*, e allora la si vede proprio come *sembianza*. Forse è questo che il Croce intendeva quando così insistentemente identificava l'intuizione con l'espressione? Comunque, questa identificazione non mi ha mai persuaso, e dirò il perché più avanti.

L'intuizione in sé e per sé, dunque, è un vissuto nel quale percezione ed emozione sono indistinte, e si effonde in me costituendo un elemento della mia esperienza totale ed organica: vi lascia l'immagine concepita. Ad essa potrò tornare successivamente, evocandola dalla memoria. In me, dunque, l'immagine avviene senza che io ne possa o no volere la formazione, e soltanto quando diviene oggetto di attenzione io la esamino coscientemente e la possiedo in modo da poterla estrarre rappresentandola fuori della mente, sulla carta come disegno, sulla tela con colori. Naturalmente lo stato emotivo che la pervade e che esisteva al momento in cui l'oggetto era percepito si può rilevare nella rappresentazione perché era presente nell'intuizione.

2.9. Intuizione non è identica ad espressione. *L'intuizione è dunque immagine a se stesso, e non è né può essere, come affermò il Croce, espressione, neppure a se stesso: non per nulla abbiamo due vocaboli diversi, che corrispondono a due atti diversi.*

La chiarezza e completezza dell'intuizione è una realtà a sé stante che il soggetto *vede*, in certi casi fino ad assumere quella forma che per la sua vivezza e vitalità si dice 'eidetica'; una realtà compiutamente autonoma e intrinseca, indipendente dal suo estrinsecarsi nella rappresentazione esterna, la quale tuttavia corrisponde sempre al grado di chiarezza e di completezza dell'intuizione e avviene quando il soggetto, artista o no, proietta coscientemente la sua attenzione per palesare gli elementi, o l'intera *sembianza* dell'intuizione posseduta, per renderne possibile la visione a sé o ad altri. Questa è *rappresentazione* (esteriore) di quella intrinseca; costituisce una *oggettivazione* che può servire al controllo nel paragone con l'oggetto reale ed eventualmente uno stimolo per nuovi arricchimenti. In tal modo l'impressione si fa espressione. Si può esprimere solo ciò che si è intuito ed è fatto oggetto di attenzione. Questo rap-

porto è regolato da leggi che sono valide per il bambino come per il pittore.

L'espressione, come ben dice il vocabolo, è soltanto quella volta dal soggetto verso l'esterno ed è inerente alla rappresentazione o comunicazione.

2.10. L'espressione. *Dunque: dalla percezione, l'intuizione. Dall'intuizione, l'immagine mentale e il concetto gnoseologico. I 'concetti visivi' in parallelo con i 'concetti conoscitivi', e l'ulteriore loro arricchimento di particolari omogenei, rendono possibile l'espressione (cfr. 1.12).*

In tal caso non si tratta di quell'espressione che può essere colta da un osservatore come segno di uno stato emotivo (affetto, collera, disperazione, dolore) ma che non è voluta intenzionalmente dal soggetto: chi ama o è incollerito o disperato, proprio nel momento della manifestazione del suo stato fisio-psichico, è assai distante da colui che *esprime* amore, collera o disperazione. Si trova nella situazione di 'vivere' quelle emozioni che è cosa assai diversa da quella di saperle esprimere. Egli è *in amore*, o in analogo stato fisiologico emotivo che non si è e non può essere tradotto in espressione cosciente tale che possa essere interpretata intenzionalmente come amore o analoga emozione. Quella espressione è *oggettiva* del soggetto.

L'espressione quando è elaborazione cosciente dello stato emozionale, è la sola che può assumere il significato correlativo; poiché, per divenire espressione, la rappresentazione deve assumere per chi la percepisce, significato espressivo. Va ricordata comunque l'importanza che nel processo di formazione dell'immagine e dell'eventuale sua rappresentazione ha sempre l'astrazione.

L'intuizione *ipso facto* non è, anche se può divenirlo, espressione, rimane atto personale, così come il possesso di un'immagine formatasi spontaneamente nella psiche non comporta *ipso facto* la sua rappresentazione. Inoltre, benché nell'uso comune non si distingua, va detto che il significato proprio di 'immagine' non corrisponde a 'rappresentazione'. Non si può sostenere che «un'immagine non espressa è cosa inesistente» (Croce, *Aestetica in nuce*, p. 21). L'unico documento dell'esistenza di una immagine, è vero, consiste nella sua espressione, che, evidentemente, si riferisce ad una *estrinsecazione percepibile* di quanto è stato prima intrinseco. Ma la pre-esistenza dell'immagine è il necessario presupposto della sua esternazione nell'espressione.

Che qualcuno possa affermare di essere pittore o poeta, di avere cioè l'immaginazione e la fantasia creatrice per un'opera d'arte della quale non può presentare testimonianza perché non c'è ancora, può essere evidentemente illusorio e velleitario da parte sua, e dedurre da questo una

possibile identificazione fra intuizione ed espressione comporta un'illecita forzatura, ma non impedisce di dover riconoscere *l'esserci soggettivo dell'intuizione*, che se c'è, c'è anche prima e anche separatamente dalla sua espressione che la documenti ad altri.

E se, come vorrebbe il Croce, i termini esprimere e comunicare non possono essere scambiabili è perché effettivamente esprimere non è comunicare, per il fatto che l'espressione può anche rimanere non comunicata (per es. chiusa in un cassetto!) oppure non esser tale da poter comunicare qualcosa ad altri perché non usa termini ad essi comuni ed è il caso di una pittura che vorrebbe essere l'espressione dell'inconscio dell'artista quando esso rimane fatto puramente personale.

2.11. *Intuizione e rappresentazione.* Quando l'espressione è una rappresentazione o, più specificamente, una figurazione, ogni punto dell'intuizione globale, o, se si vuol dir meglio, ogni intuizione particolare si palesa in piena corrispondenza. Dove nella rappresentazione appaiono difetti o mancanze, là le intuizioni parziali sono effettivamente mancanti o difettose, limitate o incomplete rispetto alla realtà. E, particolarmente da parte di un bambino, la rappresentazione svela le manchevoli intuizioni di particolari attinenti alla sembianza dell'oggetto. D'altra parte, se si prova a disegnare o a dipingere un qualunque oggetto comune, animato o inerte, o una qualche scenetta, dopo averne proiettata l'immagine ad occhi chiusi a sè stesso, quasi nella sua forma eidetica, evocata nel buio della mente, si vedrà con precisione che cosa *possediamo* veramente di quell'immagine, nei suoi concreti particolari e nel suo insieme; e ci succederà allora di accorgerci di quali correzioni o completamenti o perfezionamenti quella rappresentazione ha bisogno. (A questo argomento ho dedicato un saggio specifico «A proposito di arte infantile»).

Se una forma dell'espressione può essere la rappresentazione, mi sembra opportuno fare una precisazione: rappresentare qualcosa non è ancora esprimere qualcosa: chiedersi «che cosa rappresenta un disegno» non è la stessa cosa che chiedersi «che cosa esprime quel disegno».

La rappresentazione riguarda la configurazione degli oggetti percepiti e immaginati e può essere figura, trasfigurazione, deformazione, schema; l'espressione invece riguarda tanto le emozioni, i sentimenti, gli stati d'animo, i significati attribuiti ad un fatto, ecc. di chi li vuol esternare, quanto *ciò che egli è riuscito a realizzare come espressione*, cioè le connotazioni delle emozioni o dei sentimenti, e via dicendo, estrinsecate nell'opera e percepibili come tali da chi la guarda.

2.12. *La rappresentazione come figurazione.* La rappresentazione è fonte potenziale di una successiva percezione visiva. Nel necessario lavoro di organizzazione dei materiali percettivo-emotivi dell'intuizione per tradurli in nuova percettività, la rappresentazione richiede di tener presente quanto è avvenuto nel processo neuro-psichico di cui si è detto tante volte.

La rappresentazione è sempre un atto consapevole, dominato e controllato, di oggettivazione dell'immagine, la quale si fa figurazione in modo assolutamente distinto da quello mentale. Nasce con uno scopo specifico. Si vuol comunicare o trasmettere? ecco, si va dalla pittura agli ideogrammi, alla scrittura, dal messaggio come ordine a quello come notizia, suggerimento, invito ecc. Si vuole serbare, perché cara al cuore, per la gioia degli occhi, come presenza dell'oggetto del proprio sentimento o come memoria di un particolare momento e si va dalla pittura alla scultura come arte. Si vuole in fine condizionare qualcuno, indurlo a comperare o ad agire in una certa direzione per scopi preventivamente determinati? e siamo alle rappresentazioni di propaganda, commerciale o politica, o di persuasione occulta o palese per gli scopi più nobili o più abietti...

Così pure altrettanto: si vuol essere precisi? la rappresentazione perseguirà la perfezione. Si vuole indurre alla ammirazione? essa modificherà certi caratteri o li trascurerà. Si vuole disorientare o allontanare da un oggetto? lo si rappresenterà in modo da ottenere disgusto e ripulsa. Si vuole emozionare? la rappresentazione seguirà questa intenzione.

2.13. *L'artista come maieuta. Il soggetto artista o non, si fa necessariamente tramite o maieuta, che dir si voglia, per far passare l'intuizione da dentro a fuori: la rappresentazione non è mai immediata e coatta come lo è l'intuizione, è, invece, sempre mediata e voluta liberamente dalla personalità del produttore.*

La rappresentazione può corrispondere o, almeno avvicinarsi molto alla propria immagine mentale, essere una sua ri-costruzione o ri-produzione, ma può anche essere modificata. Tale modificazione può avvenire in modo inconsapevole, per inesperienza tecnica o per emozione o per deficienza di intuizioni particolari. Può palesarsi come proiezione, o come segno o simbolo con cui viene evocato in modo immediato l'oggetto o una sua parte, ma può essere anche frutto di un lavoro di essenzializzazione, semplificando certi caratteri della forma; può esplicarsi come elaborazione dell'immagine mentale, come trasfigurazione, sublimazione, deformazione. *La forma estrinsecata nella rappresentazione testimonia quali elementi, astratti come significativi, sono stati 'premiati' dal produttore artista per suggerire certi caratteri o attenuarne altri fino all'annullamento della forma*

dell'immagine e la sua sostituzione con altro (colore, spazio vuoto, artifici vari). Questa intenzionalità ha riflessi assai importanti sull'arte.

Si può osservare, qui, che ogni rappresentazione sia essa figurativa sia astrattistica è frutto dell' 'astrazione'. La differenza è tutta nel tipo e nel grado, che portano il processo astrattivo naturale e normale *intenzionalmente e intellettualisticamente* fino a volere l'informale per motivi che vanno esaminati a parte. A tanta distanza dall'apogeo del romanticismo, mai si è potuto vedere un'esplosione così virulenta del *principio romantico dell'originalità ad ogni costo*, dell'affermazione della necessità di distruggere ogni 'convenzione', della velleità di un rivoluzionarismo parallelo a quanto avveniva nella realtà economico-sociale dell'industrialismo.

È bene sottolineare che quando la rappresentazione modifica le immagini che si sono formate nell'uomo dall'infanzia e continuano a formarsi secondo le leggi che regolano il vedere umano, in modo così radicale che le riproduzioni delle nuove immagini possono non essere più riconoscibili, deve intervenire una convenzione che permetta di attribuire ad esse un significato: così avviene per i segnali o nelle raffigurazioni usate dalla propaganda commerciale. La modificazione o il disfacimento dell'immagine quale si è formata ed è presente nella mente, sia pure con i condizionamenti dovuti alla civiltà in cui uno vive, al tipo e al grado di cultura, e alla soggettiva sensibilità, provoca un immediato choc di reazione che non può essere considerata avulsa dal naturale modo di operare della psiche, per il quale l'uomo cerca prima di tutto di capire ciò che gli è innanzi e di istituire un rapporto con la fondamentale esigenza della vita.

La rappresentazione del vero non è imitazione o trascrizione.

Dato che ciò che viene veduto non è mai una semplice registrazione da parte dell'uomo ma è una effettiva elaborazione di dati ed istituzione di rapporti, *nessuna rappresentazione è mai una semplice trascrizione del vero*, ma è anch'essa costruzione della configurazione e dei rapporti fra intuizioni parziali e globali, fra linee, volumi e colori.

Il 'vedere' è prima di tutto un atto sincretico, coglie l'insieme e, in esso, qualche particolare più attrattivo; solo con insistente osservazione si colgono sempre più numerosi particolari entro quell'insieme, si costituiscono sempre più rapporti tra quelle singole parti nell'ambito di quel tutto intuito ed emotivamente stimolante. La rappresentazione corrisponde al modo di vedere: se i rapporti risultano armonici e corrispondenti a quanto è posseduto nell'immagine anche l'opera diviene artisticamente con-

vincente. Il «vedere la rappresentazione come oggettivazione dell'immagine» è avere di essa una nuova percezione.

Come si è detto sopra, ogni formazione di immagine mentale è connessa con l'emotività che l'accompagna ed ha sempre attinenza con la conoscenza dell'oggetto relativo. La mente rifiuta come il caos, l'informe, il disordine, la disarmonia, l'assurdo così l'eccessivamente e gratuitamente regolare e cerca sempre un senso, un significato; è appagata solo da armonia corrispondente all'aspirazione di un rapporto gradevole e sereno; in altre parole, anche inconsapevolmente aspira al bello in senso estetico (che comprende anche il brutto purché esteticamente apprezzabile). Rifiuta l'incomprensibile.

Qualcuno può insistere sul fatto che dalla vista venga l'emozione. Evidentemente non si ha modo di *vedere* quando gli stimoli provengono da qualcosa che non ha una forza significativa, ma *dal momento in cui qualcosa si vede, un'immagine si è già costituita*. Se, l'oggetto è una cosa, una persona o le sue parti, un paesaggio, luci, forme, colori, il contenuto dell'immagine riguarda quella realtà che per convenzione si chiama 'naturale'; se l'oggetto invece è una *rappresentazione*, il contenuto viene imposto da ciò che essa rappresenta e riguarda *questa* realtà che è opera di artificio umano. Il contenuto rappresentato può essere *formalmente definito* oppure può essere *informale* oppure ancora una *deformazione* o una raffigurazione mostruosa. Chi guarda, cerca di orientarsi per cogliere un senso in quelle rappresentazioni. Il consenso o il dissenso è immediato, a livello prima di tutto inconscio, e dipende dal tipo di rappresentazione. Si può capire che essa rappresenta *qualcosa*, ma non *che cosa* rappresenta; e soltanto una rappresentazione che esprime qualcosa può essere, subito o più tardi, compresa e insieme sentita. E ciò dipende dalla riflessione che è elemento finale del processo artistico che si conclude nel fruitore.

Certe – e oggi moltissime – rappresentazioni costituiscono appelli e comunicazioni per l'intelletto, ma operano quasi esclusivamente sulla sfera emotiva: sono quelle usate nella vita pratica dalla propaganda. Ma l'inflazione provoca assuefazione: ciò che è spesso sotto il possibile sguardo, anche se si guarda occasionalmente, *non si vede più*. Per questo occorre mutare qualità e intensità, variare e caricare il colore, il suono, la forma, al fine che la rappresentazione usata solleciti ancora e di nuovo la sensibilità delle masse, sempre più attutita, sempre meno sensibile alle sfumature e alla grazia. E così per il suono fino ad assordare nelle discoteche impazzite dai juke-box e dalle luci 'psichedeliche'...

Un altro aspetto va ricordato per la sua importanza nel rapporto fra stato d'animo emotivo e immagine, e, corrispondentemente, fra esso e

la rappresentazione. Riguarda sia l'evoluzione mentale (della specie e del singolo) sia quella culturale. La cultura e la civiltà incidono in modo determinante sulla formazione e sull'interpretazione di un'immagine come *rap-presentazione*: è evidente quello che succede oggi con le immagini-simbolo per la rapida conoscenza del loro significato tramite un semplice sguardo. L'attuale civiltà, detta 'delle immagini', testimonia drammaticamente il passaggio dalla vita fondata sulle parole e sullo scritto e da essi stimolata intellettualmente, come era fino verso la fine dell'Ottocento, ad una vita prevalentemente fondata sulla *sensorialità*, emotiva e acritica, imposta con ogni mezzo al puro scopo del guadagno, o dovuta alla cresciuta difficoltà e spesso impossibilità di poter contare su una conoscenza sul piano scientifico riservato agli specialisti. Come sottolinea l'Huyghe «oggi tutto viene assorbito mediante sensazioni. E la sensazione, a differenza del pensiero, non dialoga con l'oggetto, ma si identifica in esso limitandosi a registrarlo e a subirlo. Non cambia dunque soltanto il mezzo di apprendere, ma anche il modo». Si conta sul riflesso condizionato, non sulla riflessione, egli giustamente ricorda. Che questa realtà abbia inciso anche sugli astrattisti, mi sembra incontrovertibile e così anche essi hanno contribuito all'indebitamento generale che contrassegna il nostro secolo!

III.

CONSIDERAZIONI SULLA FORMA IN CAMPO VISIVO, SUL LINGUAGGIO E SULLA GENESI DELL'ARTE NELL'OPERA

Arte, come si è detto, è la qualità assunta dalla strutturazione contenutistico-formale ad opera dell'artista dall'assetto finale di una sua opera. Tale carattere, se si tratta di pittura, riguarda dunque la qualità della rappresentazione ed è necessariamente legato alla percezione visiva.

La rappresentazione riflette la sintesi in cui forma e contenuto sono inscindibilmente uniti, ed è legata alla riconoscibilità di ciò che la sintesi contenutistico-formale esprime.

Ma quando una produzione pittorica che in quanto tale fa appello alla percezione visiva, è totalmente priva di riferimenti a forme legate all'esperienza, come accade nell'astrattismo informale e si presenta come «astratto incastro di configurazioni, contorni, colori» che non possono

fare appello alla riconoscibilità, si può considerare ancora come rappresentazione? si può ancora parlare di forma? o effettivamente in esse non c'è più né forma né contenuto e perciò neppure significanza sul piano della sensibilità anche se quella rappresentazione potrebbe averla sul piano intellettualistico?

Se la fantasia creatrice si alimenta *necessariamente* dell'apporto percettivo, è ancora possibile ritenere che le produzioni astrattistiche siano opera della fantasia, o non sono invece opera intellettualistico-razionale che ha la preminenza sul patrimonio immaginativo-conoscitivo derivante dalla sensibilità, per cui la forma viene sostituita dal simbolo o da una formula, come avviene in campo scientifico? Si può ritenere che siamo ancora nel campo dell'arte visiva o ne siamo già fuori, siamo nel campo della razionalità come la fisica, la chimica, l'elettrologia o l'elettronica?

Credo che si dovrebbe aprire un'indagine critica sulle affermazioni del Worringer riguardanti le figure astratte. Per lui, punto di partenza dell'impulso creativo è «il bisogno di creare dei punti di quiete, delle occasioni di riposo, delle necessità nella cui contemplazione possa *sostare* lo spirito». E questo bisogno trova soddisfazione «nella astrazione geometrica pura, che liberata di ogni correlazione con il mondo esterno, rappresenta una forma di felicità la cui misteriosa spiegazione affonda le radici nell'intimo della costituzione psicosomatica (dello spettatore) . . . un puro dettato dell'istinto» (20, p. 53/54).

Ma io domando: l'impulso creativo riguarda o no anche la strutturazione del quadro? Dove non c'è immagine leggibile ma solo simbolizzazione, geometrica o non, o dove c'è solo uno stato emotivo collegato ad un concetto come angoscia, guerra, paura, violenza, pazzia e via dicendo, non si può ritenere che si possa parlare di 'figurazione dovuta alla fantasia creativa', ma solo di elaborazione intellettualistica nella quale la fantasia è soccombente rispetto all'intelletto.

La forma nel realismo.

Se si ripercorre onestamente il cammino dalla percezione all'espressione o rappresentazione della forma di un oggetto qualunque, si deve convenire che la forma data alla rappresentazione della sembianza di una qualsiasi realtà naturale non è mai un'imitazione, ma è *il prodotto del complicato processo mentale, di una somma enorme di osservazioni, di un lavoro di astrazione, essenzializzazione, scelta significativa* da parte del produttore dell'immagine, proprio *quando* e *perché* egli, nella sua sensibilità, ha cercato di eguagliare nella rappresentazione che egli sta facendone, l'ima-

gine mentale dovuta al processo percettivo la quale è già immancabilmente contrassegnata dalla sua sensibilità più o meno ampia ⁽¹³⁾. Il vero realismo è oggi molto edotto sul piano visivo: possiede la prospettiva, la raffinatezza delle proporzioni, lo scorcio, la sovrapposizione di figure o di loro parti, la scelta preferenziale di certi aspetti più adatti al fine della rappresentazione, e molto altro ancora.

In varia proporzione il processo cui si è accennato è proprio di ogni uomo e per questa ragione egli cerca inevitabilmente ogni volta nella forma dell'opera d'arte il riferimento alla sembianza che ha costituito in lui l'immagine mentale fino dall'infanzia. Quando ciò è possibile l'uomo ne è soddisfatto.

Va ricordato anche che in ogni rappresentazione *figurativa*, e non soltanto in quella cosiddetta astratta, ha operato la caratteristica tipica attività psichica di astrazione che è propria del processo percettivo, per cui la differenza tra l'una e l'altra sta solo nel *tipo* e nel *grado* di astrazione e nella sua complessità un'eccessiva astrazione può portare a povertà di espressione e quindi a privazione di godimento. Tutto ciò conferma che mai si tratta di imitazione o riproduzione ⁽¹⁴⁾.

Forma e realtà. Quando l'Arnheim dice (2, p. 19) che «la bella (o buona) forma non si vede» perché «gli espedienti formali impiegati risultano sommersi nella realizzazione, nell'effetto» e «questa intrinsecità è precisamente uno dei requisiti della grandezza di un'opera» dice una cosa ovvia e giustissima. Non è tuttavia possibile condividere la successiva affermazione che «una statua che *rappresenti* una donna è una donna, non una *forma* di donna». Un'immagine dell'oggetto non è e non può essere mai in nessun caso l'oggetto. L'intrinsecità degli elementi formali non esclude la netta distinzione fra quegli *espedienti* che realizzano la forma e l'*identificazione* dell'oggetto rappresentato – nel suo caso una donna – sicché la significatività, il 'dissolversi della forma entro il contenuto' non annulla il fatto che il contenuto esista e che esiga dall'osservatore di essere indivi-

⁽¹³⁾ Sul piano dell'arte «il lavoro creativo è caratterizzato da una incredibile somma di osservazioni e da una quantità enorme di quella specie di intelligenza che viene adoperata nel percepire un rapporto qualitativo» (Dewey, 11, p. 63). E, come dice ancora l'Arnheim, «l'arte si connette al mondo dell'esperienza in quanto veicolo di idee»; le è necessario «la ricerca lunga e paziente e disciplinata di quell'unica forma che si attaglia all'esperienza da essa sottesa» (2, p. 21/23).

⁽¹⁴⁾ «La rappresentazione non è semplicemente una riproduzione più o meno fedele o una semplificazione... Occorrono due opposti punti di partenza: da un lato, il materiale stimolante dell'oggetto; dall'altro, la forma, condizione preliminare e indispensabile della comprensione visiva. Percepire, come rappresentare, una cosa, significa trovare nella struttura di essa, una forma». Così Arnheim (2, p. 52).

duato, immerso nell'intima sintesi operata nella realizzazione dell'artista. Anche tenendo per buono il giudizio di Renoir che era appagato del suo lavoro quando alla sua rappresentazione della modella era tentato di dare una manata sul sedere, come avrebbe fatto con lei, egli non l'avrebbe data di certo al ritratto! Sarebbe da chiedere ad Arnheim se la sua statua la vorrebbe a letto! È vero che, comunemente parlando per es. di ciò che è rappresentato in un quadro si dice, poniamo, «un gruppo di donne stanno sfilando per una strada per una dimostrazione; i loro volti sono alterati dalla rabbia», ma questo è solo un modo rapido di esprimere ciò che si vede. Ma poniamo invece di essere davanti ad un quadro informale: certo il pittore non sarebbe contento di sentir dire «questi segni e colori che io vedo sono proprio segni e colori, questa è la realtà, il contenuto non visibile di quella forma!». Che dovrebbe rispondere quel pittore, se non consentire che effettivamente è troppo poco?

Del resto lo stesso Arnheim (1, p. 124) si lascia andare a questa affermazione: «ci vuole un bel lavoro di deformazione intellettuale per giungere a pensare che la rappresentazione di un oggetto non sia soltanto un'imitazione di esso, ma anche del suo medium, cosicché ci aspettiamo che un dipinto non sembri un dipinto ma bensì lo spazio fisico, e una statua non sembri un pezzo di pietra, bensì un corpo vivo in carne ed ossa . . . tardivo prodotto della particolare civiltà in cui ci è toccato di vivere per un certo tempo».

Contraddizione logica nell'affermazione: 'forma di un contenuto invisibile' o 'forma pura'.

L'Arnheim afferma che la forma «rende visibile un contenuto», ma afferma anche che può «rendere visibile un contenuto che in sè stesso può darsi che non sia visibile affatto» (2, p. 430). In tal caso, dunque, di visibile ci sarebbe solo la forma e, naturalmente, per essa si dovrebbe contare su stimoli percettivi che non fanno riferimento a configurazioni del reale. Il contenuto 'invisibile' evidentemente, non è rappresentato né rappresentabile; perciò si deve rendere visibilmente percettibile. Se l'affermazione dell'A. fosse valida, si dovrebbe poterne estendere il criterio anche alla musica: ma la forma musicale potrebbe analogamente rendere udibile un contenuto non udibile?

Se come nell'informale o astratto ciò che è percettibile rimane la sola stessa forma in cui essa *fisicamente* si presenta, è cioè il proprio stesso contenuto, che cosa accade al fruitore? Egli dovrebbe percepire la forma . . . della forma. Se intellettualmente e nominalisticamente è possibile concepire

la 'forma della forma', l'assurdo di quest'atto intellettuale risulterebbe chiaro quando ci si chiedesse: «che forma ha 'la forma della forma'». Se ci si chiede: «che forma ha la forma usata dal calzolaio per sagomare la scarpa?» è chiaro che si vuol sapere quale sagoma è stata data al materiale di cui è costituita quella forma; ma la 'forma di una forma' in pittura non è come la forma di uno stampetto per biscotti che dà ad essi, appunto, la loro forma!

È vero che l'Arnheim afferma successivamente che la forma «non è puramente visiva», è piuttosto «una relazione fra una configurazione e ciò di cui essa è configurazione» (cioè del suo contenuto) e, quindi, potrebbe consistere in un «insieme dinamico di forze», e che «vedere in un dipinto astratto un incastro di configurazioni, contorni, colori, ecc.», è ben altra cosa dal «vedere l'azione organizzata di forze visuali espressive», nel qual caso «le configurazioni si confondono nel gioco dinamico, ed è questo gioco soltanto a trasmettere il significato dell'opera» (1, p. 122). Bisogna però osservare che in qualunque opera pittorica, *dunque anche figurativa*, le forme rappresentate si trasformano in *azione di forze visuali* per dar vita al contenuto, e non solo nelle opere di pittura astratta!

Tradotto che sia il pattern espressivo in «azione organizzata di forze visuali», il contenuto invisibile diverrebbe . . . visibile? Si può ridurre un contenuto pittorico a forze, dinamismi, azioni cospiranti, ecc., entità fisiche razionalizzate, non rappresentabili ma soltanto *pensabili*, senza che sia annullata l'essenza stessa dell'arte pittorica, essendo fatto appello non alla totalità sensitiva, ma solo alla razionalizzazione?

In altro saggio l'A. dice che nell'informale, nel non figurativo, nell' 'astratto' si tratta di «una transustanziazione completa della forma in espressione significativa» (2, p. 19) e che «vedremo la forma dissolversi entro il contenuto soltanto quando intenderemo riferirci al modo in cui l'osservatore percepisce le cose» cioè quando il rapporto stabilito con l'opera porta il fruitore su un piano *al di là del comune rapporto con le cose*. A questo punto, il problema è: se il contenuto è nient'altro che forma, e se questa altro non è che 'espressione significativa', e questa, a sua volta, è la 'sostanza' anzi la transustanziazione della forma, è lecito chiedersi di qual sorta di espressione si tratti e che significatività abbia, se sia strumento di comunicazione e d'intesa o avvenga in un codice per nulla ancora concordato e stabilito. L'A. afferma che «in un pezzo *riuscito* (la sottolineatura è mia perché si noti la precisazione) di arte astratta o di musica, uno schema di forze trasmette la sua importanza particolare di compostezza e di tensione, di leggerezza e di pesantezza» (2, p. 19). Uno 'schema

di forze', dunque, sarebbe ciò di cui l'arte sarebbe costituita e che le darebbe significato?

È vero che dopo aver iniziato il suo saggio 'la forma e il fruitore' ammettendo che oggi «l'arte è divenuta incomprensibile» e che «l'atteggiamento formalistico rispetto all'arte è un espediente per eludere le domande inquietanti che sono l'essenza stessa dell'arte» (ahimè, non possiamo accettare che si concepisca che l'essenza dell'arte siano solo domande inquietanti!) l'Arnheim prosegue: oggi «tutto sembra contare, salvo ciò di cui l'opera d'arte tratta» e conclude che «è giunto veramente il tempo di ricordarci che, ove non vi è contenuto, non può esservi forma alcuna» (2, p. 23).

Sembra che si sia voluto dare a 'forma' un significato polemicamente opposto a quello valido per gli oggetti naturali e le loro relative rappresentazioni: è vera forma solo il . . . *prodotto della creatività*. C'è da chiedersi se la creatività riguardi soltanto il mai visto prima, la produzione onirica, o quella proveniente dall'inconscio, o il delirante, o il 'marinismo', cercato per épater, per stupefare senza riferirsi all'esperienza comune, se è lecito concepire la creatività limitatamente alla produzione di ciò che non fa riferimento a qualcosa della quale esista un'immagine mentale prodotta da oggetti naturali.

A questo punto ci si deve chiedere anche se per la pittura astrattistica/informale si può parlare ancora di 'fantasia'. In realtà essa è dovuta esclusivamente ad un impegno razionale/intellettualistico, per nulla fantastico. Ciò che ne risulta è 'forma' per modo di dire, poiché in siffatta produzione non è individuabile alcuna forma che possa fare appello alla sensibilità, che sia recepibile sensitivamente nonostante che passi per la vista; per definizione è, appunto, 'informale'. Con un balzo oltrepassa l'esperienza sensoriale e si appella immediatamente all'intelletto. Nonostante ciò che si afferma, la vera origine dell'informale/astrattistico non è nella fantasia, ma in un presupposto intellettualistico, sia pure sollecitato da un'emozione. A questo punto dunque, non si tratta più di arte ma solo di scientismo.

Eppure ciò che si realizza 'formalmente' in un'opera non può mancare di riferirsi alla coscienza, all'esperienza, al pensiero che intesse di sé la strutturazione o composizione nell'intero processo di estrinsecazione. Non avviene nel sonnambulismo o per effetto di allucinogeni o nell'apatia: che arte sarebbe? L'arte è un valore tale da esigere sempre la vigile direzione cosciente della totalità psicoculturale dell'artista, anche quando si attua fortuitamente per qualche particolare tocco fortunato.

Ho assistito alla proiezione di un documentario scientifico della B.B.C. a colori sulle forme animali marine primitive e attuali: granchi, polpi, anemoni, vermi e lumache, meduse, ecc. Forme e colorazioni straor-

dinariamente entusiasmanti e meravigliose! Figure geometrizzanti, ma non geometriche, variissime. Pensavo quale mai artista sarebbe capace di tanta fantasia e creatività, quale suggestione potrebbero avere e quale avvilito procurare ad un artista per la sua impotenza! . .

Soprattutto all'inizio del secolo XX per le avvenute formulazioni scientifiche e tecniche e le trasformazioni economiche correlative, per le loro conseguenze sugli artisti, per l'intellettualismo esasperato, per una buona dose di egocentrismo, e per lo spregio antiborghese, si è concepita l'arte come il prodotto della fantasia in contrapposizione e senza alcun riferimento all'esperienza sensoriale, abbandonando la raffigurazione di immagini provenienti da impressioni dovute alla natura e alla storia. Ne sono venute produzioni esclusivamente soggettive, intellettualistiche espressioni di un'interiorità nevrotizzata, inacidita, ma oltracotante, quasi per polemica rivalsa contro il normale, il consueto, per imporsi all'attenzione che era venuta meno o addirittura mancava, e per imporre qualcosa a coloro che pur essendo riusciti a dare un'impronta economica al mondo, non possedevano i valori, i modi e i mezzi di un mondo diverso.

L'Arnheim osserva: «se guardate ciò che si produce nelle arti dello spettacolo e in quelle figurative, troverete che una buona parte di esse – tanto nella televisione che nell'espressionismo astratto – serve in realtà . . . a *distrarre la mente*» e poco oltre: «un uomo che disegna e produce sandali di cuoio (nei confronti di chi dipinge quadri astratti) *ha una meta sensata* per mezzo della quale determina la scelta delle proprie configurazioni . . . mentre il pittore, quasi sempre, non può scoprire a che servano le sue forme». Conclude: «se si può avanzare una predizione circa il futuro della pittura e della scultura, essa va basata . . . sull'osservazione che *un pattern isolato di forme astratte, per quanto possa essere bello e geniale, manca di significato*». E poco oltre egli afferma: «qualsiasi configurazione va determinata in base al fatto di essere la forma di qualche cosa . . . e *forma* dovrà essere, altrimenti degenererà nel caos di una mera sollecitazione sensuale» (2, p. 438-39).

In conclusione egli dice che occorre «resuscitare la forma significante». «Quando io penso all'arte, *penso a ciò che rende visibile la natura delle cose* . . . Tutto ciò che mi interessa è se la figurazione faccia o meno comprendere ai miei occhi ciò che essi vedono» (ivi, p. 431) poiché la forma è «la condizione preliminare e indispensabile della comprensione visiva» (ivi, p. 52).

«La visione, come riflesso di processi fisici che avvengono nel cervello, è sottoposta alla stessa legge basilare di organizzazione che le cose della natura». (Arnheim, 2, p. 78).

Non è possibile che l'arte salti via su ciò che per l'estrema maggioranza degli uomini è ancora fonte unica della loro esperienza del mondo e quindi la rappresentazione formale che estrinseca le immagini mentali prodotte in loro dalla percezione.

Quando leggo (nel grande Dizionario del Battaglia) che in pittura l'*informale* tende a rappresentare il *reale* sia pure indipendentemente da ogni ordine logico spaziale e compositivo affidandosi o al segno rapido sulla tele, cioè alla gestualità, o ai materiali impiegati come nella pittura materica, mi chiedo come si possa affermare ancora che si tratti di 'rappresentare il reale' se 'rappresentare' e 'reale' hanno un loro proprio senso preciso. Il reale ha sempre una sua forma, e la rappresentazione non può riferirsi che all'estrinsecazione di una immagine concepita nel modo che la ricerca psichica ha già ampiamente conosciuto e spiegato, sino a sondare l'inconscio che ha comunque, la sua origine dalla percezione.

Non c'è dubbio che reali sono anche i sogni, le allucinazioni, le fantasie; sono reali le emozioni e i sentimenti. Tuttavia si riducono a immagini trasfigurate o anche deformate provenienti dall'esperienza, memorizzate e, per qualche ragione, evocate; pertanto sono rappresentabili proprio in quanto hanno un contenuto realistico-empirico. Ma come si può rappresentare un sentimento, un'emozione senza che *insieme* si debba indicare in qualche modo ciò che ne è stato il motivo, qualcosa che sia in qualche modo percepibile? Nel film di Ozu, 'Tarda primavera' la morte . . . è presente, è indicata!

Il bello: Natura ed Arte.

Accade a ciascuno coinvolto sul piano estetico, e per ognuno dei sensi, che il rapporto percettivo con qualcosa gli procuri quell'ineffabile stato d'animo, che più che impressione gradevole, più che piacere, è, come l'ha definito il Worringer «godimento del proprio stato di godimento», oppure, al contrario, gli procuri l'impressione di disagio, lo urti, lo indisponga, e che egli sia indotto a conoscerne la ragione.

Se ciò che procura quel caratteristico godimento è prodotto dall'Uomo (quadro, statua, edificio, tessuto . . . ; canto, musica) esso viene riconosciuto, spesso inconsapevolmente come caratterizzato dall'Arte; al contrario si respinge come non artistico se procura frustrazione dell'aspettativa, vi si vede talora persino un tentativo di beffa, di mancanza di considerazione quasi si fosse dei gonzi facilmente turlupinabili.

Analogo godimento nei vari campi della sensibilità viene tuttavia procurato, anche da produzioni della Natura, quando posseggono gli stessi

caratteri che sono propri dell'Arte. Oserei dire che si potrebbe capovolgere l'affermazione.

Mi ricordo che ho provato il medesimo stato d'animo ineffabile da cose della natura prima di conoscerlo ad opera dell'Arte; l'emozione dovuta a quanto trovavo fino dalla prima età 'bello' in Natura, mi ha iniziato al riconoscimento della causa della mia analoga emozione davanti ad un'opera d'arte. Più tardi mi sono reso conto che la individuavo in ambedue i casi nell'armonia dell'insieme e nella 'qualità' degli elementi che lo costituivano, nel rapporto dei toni e dei colori, nel rapporto delle figurazioni . . . mi sono trovato talora persino a rovesciare il riferimento trasferendo i caratteri dell'arte allo spettacolo offertomi dalla Natura, esprimendo il mio stato d'animo con l'esclamazione 'che quadro!'. Sarà difficile negare che altrettanto è accaduto a tutti, anche a persone che hanno posizioni eminenti nel campo della cultura! Ciò scaturisce dal fatto che l'arte è espressione di qualche cosa che soggettivamente si è già provato ma non 'espresso', altrimenti è irriconoscibile.

La distinzione fra la causa oggettiva dell'emozione estetica procurata dall'opera d'arte e l'analoga emozione procurata dalla realtà naturale può indurre a parlare di 'arte' solo per quanto attiene all'opera umana e di 'bello' come attribuzione alle qualità oggettive proprie di quanto appartiene alla Natura? In ambedue i casi tuttavia l'origine dell'emozione e della relativa valutazione è sempre psichica e, solo nel tempo, diviene spirituale. Non è forse la bellezza della natura, essa stessa, il riflesso dello spirito umano, operazione che non ha riscontro in nessun altro animale – che si sappia –, per la qual cosa la bellezza della natura altro non è che identificazione della bellezza come arte? Eppure vorrei sottolineare che, a fondamento del mio sentire, non si può negare che il bello, che pur riconosco come attribuzione di qualità, è già *oggettivamente, come potenzialità*, prima di attuarsi nella mente dell'uomo: con le parole dell'Arnheim si potrebbe dire che sta già nell'espressione' come qualità inerente agli oggetti e presupposto della loro percezione.

Mi sono detto persino che l' 'oggetto' in quanto tale potrebbe essere considerato come 'possibile imagine' o 'luogo dell'imagine dal quale viene stimolata l'immaginazione umana'.

Ha attirato la mia attenzione il pensiero del Read sul fatto che la natura ha imposto, e non poteva essere che così, il proprio esemplare o canone, dando così un marchio all'arte umana. Simile è anche l'impostazione del Dewey. Se alla formazione delle nostre intuizioni e immagini sono necessarie direttamente o indirettamente le impressioni percettive, vuol dire

che in esse c'è quell'insieme di note, quella disposizione e armonia che noi qualifichiamo come 'bello'.

Quando un uomo qualunque, a qualunque livello culturale, in qualunque società o Paese, davanti ad un paesaggio o a un oggetto di natura, animato o inanimato, prova un'emozione estetica ed esclama: «Oh, meraviglia! Quale bellezza! Come mi sento commosso!», egli vi è indotto dall'esistenza *oggettiva* di quelle *condizioni* percepibili del 'bello' che si sono tradotte nel suo giudizio *estetico* (l'esclamazione). Che, se ciò avviene ad un soggetto dotato di talento artistico, esse si fanno talora immediata motivazione ad un'espressione che si estrinseca tecnicamente come pittura, come poesia, persino come fotografia. Ricordo di aver ascoltato una conversazione fra due giovani operaie che guardavano il tramonto dal finestrino del treno e si dicevano, evidentemente intenerite, come lo trovavano *bello*, indulgendo nell'additarsi reciprocamente i particolari in quell'insieme di luci e di colori, di forme all'orizzonte ed entro il campo visivo... Ricordo di aver visto innumeri volte in analoghi casi estrarre la macchina fotografica in un evidente *raptus* estetico!

Se indaghiamo perché l'uomo comune come quello culturalmente più sensibile, valuta qualcosa come 'bella', appartenga essa alla natura come un fiocco di neve, un cristallo, un fiore, o sia un'opera d'arte umana, troviamo che è perché, essendo egli stesso entro la Natura e soggetto alle sue leggi, viene posto nelle condizioni di cogliere ciò che è prodotto dalle leggi meccaniche che presiedono la forma dei corpi e in particolare dalla disposizione e dalle proporzioni assunte in quelle forme dai vari oggetti. Questo trova 'bello', l'uomo; questo cerca in ciò che produce egli stesso, sia un vaso che un vestito, sia un quadro che un edificio, sia un canto che una musica.

Se è vero, come è vero quel che sostiene l'Arnheim che l'espressione è inerente alle cose che percepiamo e a come le percepiamo, non si può più negare ⁽¹⁵⁾ l'esistenza della bellezza inerente alle cose in Natura.

Penso che si debba ritornare sulla dibattuta questione: che sia solo un luogo comune difficile da estirpare l'affermazione dell'esistenza di una bellezza naturale, che sarebbe ispiratrice dell'artista, perché è solo l'occhio dell'artista a vedere la bellezza e a dare significato alle cose guardate.

Rimanendo senz'altro pacifico che nell'opera d'arte si debba centrare l'attenzione sul *modo* in cui è realizzato il suo 'soggetto', cioè sulla forma

⁽¹⁵⁾ Tutta la scienza prot-relativistica è la dimostrazione che la realtà a noi esterna è diversa da come la percepiamo o siamo abituati ad interpretarla!

presa dall'espressione ad opera del pittore, e che, mediante l'occhio di chi guarda tale soggetto venga ad esso attribuito l'aspetto che qualifichiamo come 'bello', si deve riconoscere che esiste *oggettivamente* quell'insieme di elementi senza i quali non si potrebbe pensare possibile lo stimolo emotivo, che sarà maggiormente avvertito, secondo la sensibilità e la cultura di colui che si pone con tali elementi oggettivi in relazione. Se in quel punto e in quel momento, in quelle condizioni usassimo una macchina fotografica con pellicola a colori, ne avremmo un irrefutabile documento, col quale potrebbe essere accostata, per paragone, l'opera pittorica sia pur valutata secondo l'esigenza dell'arte. Un unico 'soggetto' si vedrebbe interpretato diversamente, certo, da più pittori come da più fotografi, anche se esso li ha ispirati tutti: ma sarebbe pur sempre *quel* soggetto e non altri.

Troviamo *belle* non le piume che costituiscono l'ornamento del cappello dello stregone africano, ma il loro accostamento, la forma e il colore dell'insieme; non il vestito di una donna, ma la forma, il colore e l'intonazione di esso con chi lo porta; non la bottiglia o la barca per sè, ma per la loro forma. Come nella realtà non è mai possibile isolare una cosa anche quando essa viene momentaneamente avulsa dal contesto nel quale era posta, così accade in un'opera d'arte; nessuna parte di essa sta per se stessa, ma è in relazione con tutte le altre.

L'osservazione disinteressata che mi porta a qualificare una realtà (o una sua raffigurazione) abbraccia un contesto nel quale i singoli oggetti sono collocati in relazione fra loro; da esso si ha un'emozione che è dovuta all'armonia dell'insieme; il giudizio che ne viene è relativo all'armonia fra l'oggetto percepito e il modo formale di rendere tecnicamente possibile la mia percezione.

Un aspetto dell'estetica al quale non avevo posto finora attenzione è il significato che 'estetico' assume nei riguardi degli atteggiamenti comuni dell'uomo nella vita. Me lo ha fatto capire il Read quando dice che per es. i movimenti istintivi per cercare scampo o riparo in un momento di pericolo, possono permettere di rilevare scatto, economia, grazia; «se i miei movimenti fossero goffi, sarebbero stati inefficaci: sarei inciampato e sarei rimasto ucciso. Sono dunque tentato di chiamare *estetico* l'insieme di quella reazione», e, citando Ogden conclude: «è il sentimento estetico che segna il ritmo della vita e ci sorregge nel nostro cammino . . . Una disposizione a sentire l'esperienza di un fatto, riconoscendolo giusto ed idoneo costituisce il fattore estetico nella percezione» (15, p. 34). Perché mai il gesto

ritmico del falciatore o del seminatore o della donna intenta alle sue faccende o della danzatrice ci appaiono *belli*? Li troviamo esteticamente artistici proprio perché il loro gesto corrisponde armonicamente alla loro funzione.

Dice il Read: gli artisti hanno trovato per intuizione, per istinto *la natura come pietra di paragone*; «gli uomini hanno istintivamente dato alle loro opere d'arte le stesse forme elementari esistenti in natura». Di ciò porta parecchi esempi. Le forme assunte in natura da ogni processo di crescita obbediscono ad un numero limitato di leggi relativamente semplici e sono caratterizzate dalle proporzioni: «quando diciamo che queste cose (di natura) sono 'belle', ammettiamo positivamente che certe proporzioni matematiche producono in noi l'emozione che normalmente associamo con l'opera d'arte» (15, p. 17).

«In natura non esiste una forma che non sia dovuta all'azione di leggi meccaniche sotto l'impulso della crescita. La fase di sviluppo, la funzione, o l'uso possono variare, ma le leggi della fisica non variano... È a queste forze che dobbiamo non solo la varietà ma anche ciò che possiamo chiamare la 'logica' della forma. E dalla logica della forma deriva l'emozione del bello (15, p. 18). La forma non può essere percepita senza il colore... e il piacere o il fastidio sono determinati dalla frequenza con cui le onde o i raggi della luce colpiscono la retina e dall'accordo fra essi» (15, p. 20).

Quando il Salvini dice: «a un pittore di paesaggio sarà inutile chiedere le stesse emozioni che ci dà la natura» mi sembra che dica una banalità; ma quando continua «esse risulterebbero scialbe sulla sua tela» e, più sotto, «a lui chiederemo di darci un'opera d'arte: di creare cioè una forma che esprima un suo sentimento» allora io sento di poter affermare che non è affatto possibile che, se il pittore si è posto sul terreno dell'arte, le emozioni dateci da quel soggetto dipinto, risulterebbero *scialbe*. Perché? forse che un artista non potrebbe e saprebbe comunicarle se le ha provate e purché le abbia provate? perché una veduta cara all'acquirente, come fu cara al pittore, come dice il Salvini, «nulla avrà a che fare con l'arte... sarà un surrogato di quella vista che egli amerebbe di poter contemplare dalla finestra della sua casa cittadina»? In tutto questo io sento pregiudizi e retorica. L'elemento oggettivo che ha stimolato l'artista e che egli ha realizzato in immagine carica di quell'emozione per la quale era stata riconosciuta pittoricamente bella, se è realizzata secondo le esigenze dell'arte, quell'elemento oggettivo era già *predisponente e condizionante, oggettivamente seppure potenzialmente* bello. Che cosa si può obiettare sulla bellezza oggettiva delle diatomee, di insetti, di fiori, di sciabolate di luce,

di trasparenze, di nebbie, di certi ampi panorami o di monti, o di mari in tempesta, e via dicendo che la fotografia ci offre o addirittura impone all'ammirazione? Tutto ciò non avrebbe alcun nesso con l'arte?

Che il piacere estetico sia indipendente dal 'bello' di un soggetto, che esso possa essere provocato anche da un soggetto brutto, quotidiano (il bue squarciato di Rembrandt, un mostro . . .) è fuori discussione, ma che sia provocato da qualcosa di oggettivamente particolare, questo è senza dubbio vero. Si tratta di individuare che cosa sia.

La bellezza di un quadro, quella che suscita il piacere nella sua visione, non è data, dunque, dal 'soggetto' in e per se stesso – che come si è visto può essere anche 'brutto' – consiste nella completezza raggiunta dall'espressione, nel modo in cui il «soggetto» è stato realizzato, nel risultato di un laborioso sforzo verso la piena corrispondenza tra l'immagine mentale dell'artista in sè e ciò che ha realizzato fuori di sè sulla tela.

«La virtù della fedeltà che rende giustizia all'oggetto è essenziale non soltanto per l'orientamento sensorio elementare, ma anche per gli sforzi del filosofo, dello scienziato e dell'artista» dice l'Arnheim (2, p. 365).

«L'incontro tra l'artista e il suo mondo è sempre carico di alta tensione perché il suo risultato deve soddisfare a tre condizioni:

1. rendere giustizia ai 'fatti', vale a dire la visione normale;
2. adattarsi alla particolare visione che del mondo ha il creatore;
3. presentare la struttura più semplice possibile che si possa ottenere per un insieme di condizioni tanto complesse. *Soluzioni non soddisfacenti di questo problema vengono prodotte tutti i giorni. In esse o non possiamo riconoscere proprietà del mondo oggettivo oppure troviamo che la concezione applicata al mondo è debole, distorta, o banale.*

Per questo è stato, ed è, tanto importante e direi necessario tener presente le leggi che presiedono al vedere umano, per spiegare il rifiuto generale dell' 'informale' o 'astrattistico', che appare estrinsecamente e documento di una pericolosa chiusura del produttore nel confronto di tutti gli altri fruitori e dello stesso ambiente naturale e sociale, documento di stati d'animo o di alienazione che la grandissima maggioranza cerca di superare in se stessa e respinge. Per questo bisogna sondare il rapporto fra la realtà come immagine percepita e l'astrazione necessariamente operata dall'individuo, sia o no pittore, nell'estrinsecare l'immagine mentale nella rappresentazione, nel darvi, cioè, la 'forma'.

Evidentemente l'arte dev'essere riguardata sempre dal punto di vista della sintesi continutistico-formale, nella quale si rintraccia inevitabilmente

la presenza del 'soggetto'. Non si è mai potuto inventare una forma del 'nulla' e, ove si propone l'informe o l'informale, è impossibile che l'emozione, che si presuppone da esso procurata, porti all'intelligibilità dell'opera proposta: essa non permette di riferirsi all'esperienza umana in cui si è costruito quel mondo di schemi concettuali degli oggetti e delle situazioni proposte dalla vita, che sono presenti nell'inconscio e nella memoria. Se tutto ciò non viene richiamato dalle immagini nella percezione dell'opera, lascia il fruitore frustrato e disgustato.

Lingua e linguaggio

Ogni lingua ha una strutturazione che le viene dal complesso sistema nervoso geneticamente predisposto in cui funziona la mente umana, per organizzare l'esperienza e il suo uso in modo da corrispondere alle necessità biologiche. Il modo di funzionare della mente umana è valido universalmente e permette fino dalla prima età, nell'ambito di una società, di capire e di comunicare ad altri i propri pensieri e sensazioni. Essendo un prodotto sociale e artificiale, il suo uso deve essere appreso. Questo non può essere dimenticato quando ci si riferisce alla *lingua* dell'arte, poiché anch'essa, sottoposta come è alle leggi biologiche della strutturazione della mente, in particolare quello della pittura tramite la percezione visiva, per essere strumento di comunicazione, non sfugge alla condizione di dover possedere significatività e intelligibilità. (cfr. I, 1.12)

Occorre precisare che la lingua dell'arte è universale *nell'ambito del senso al quale si riferisce* e per intenderla occorre apprenderla. Per apprenderla, occorre talvolta, superare effetti dovuti alle tradizioni, all'incultura, alle credenze, ai gusti, alle tecniche proprie del popolo al quale si appartiene. Occorre ricordare inoltre che solo per l'esistenza delle leggi che governano ogni lingua è possibile la loro traduzione e quindi la reciproca intellesione.

Una lingua usata, come da singoli popoli anche da singoli individui, può essere considerata il loro *linguaggio*.

Ogni linguaggio è tale quando, salve le strutture che sono proprie della lingua, assume qualche aspetto caratterizzante particolare. Così, la lingua universale dell'arte diviene il linguaggio dei singoli artisti, diversi per temperamento e personalità, per il momento storico, per la cultura; diviene il loro caratteristico 'stile'. Ad esempio si può distinguere Mozart da Bach, Verdi da Puccini, Gershwin da Duke Ellington, e via dicendo altrettanto fra i pittori e gli architetti, permettendo ai critici e agli storici dell'arte di rintracciarvi persino gli influssi ricevuti dall'uno o dall'altro.

L'arte in quanto è una *lingua* – quando lo può essere per le condizioni dette sopra – ad opera dei singoli artisti ha dunque diversi *linguaggi*.

Ognuno di essi tuttavia, è tale quando e perché ha da comunicare qualcosa secondo quel codice di leggi che costituisce la possibilità di essere un linguaggio, per cui il suo vocabolario, «fa riferimento ad una base di esperienze comuni che permettono agli uomini di capirsi. Ogni linguaggio, l'arte compresa, ha una ragion d'essere in quanto *significa qualcosa*». (Huyghe, 10, p. 100).

Chi pensasse possibile di mutare il codice, di usare una sintassi mai usata e parole senza aver prima edotti gli altri sul loro significato, si metterebbe nell'assurda impossibilità di parlare, di significare qualcosa, di comunicare qualcosa.

Il linguaggio non è fatto di suoni, colori, configurazioni, gesti *in quanto tali*, ma *dalla strutturazione di essi* in modo da servire a costituire una comunicazione, un messaggio. E come non sono le singole 'parole in libertà' buttate fuori a casaccio a costituire il linguaggio significante, ma solo le parole usate nella struttura sintattica della frase e del periodo a costituire il contenuto di ciò che si sta esprimendo, così in pittura, dove la parola è immagine, il contenuto è composizione, la sintassi è collocazione delle singole immagini nel contesto, non sono i segni, le linee o le pennellate di colore o i ghirigori pazzi e casuali alla Pollock, né in musica sono suoni e rumori in libertà, ma la loro strutturazione nella quale si esprime un significato e per la quale esso si comunica ad altri, può essere compreso e sentito come usato da chi parla la stessa lingua o che possa essere tradotto in essa. Ma diviene incomprensibile quando le 'parole' non hanno il significato convenzionalmente stabilito (e come si sa, può variare nel corso storico e per l'uso nuovo che se ne fa socialmente, mutando addirittura il proprio senso, arricchendosi o impoverendosi) o quando non esiste sintassi, quando cioè nel linguaggio – se ancora si può chiamare così – non si ha un contenuto che costituisca l'essenza stessa del suo essere strumento di comunicazione.

Benché la strutturazione della lingua risulti dalla genetica predisposizione del cervello umano e quindi permanga nei secoli, essa, per un certo aspetto, ha variazioni e trasformazioni. È il suo aspetto storico. Anche nella sintassi si operano modificazioni; ma mai una lingua può mancare di sintassi e di significatività. Una nuova sintassi non sarebbe altro che rumore senza senso, come dice il Gombrich (7, p. 392).

Riecheggiando il pensiero di Worringer, dire che un'opera d'arte è esteticamente inaccessibile, non significa disprezzarla. Quando l'opera pittorica non parla un linguaggio «tale da essere captato e inteso da una lim-

pida e costante sensibilità elementare, così dice il Worringer, ma si richiama piuttosto a tutto quel diverso complesso di esperienze psichiche che muta in ogni individuo, in tal caso non è più *accessibile esteticamente* (si noti!), *ma solo al singolo individuo*» (20, p. 50).

Una precisazione a proposito del linguaggio.

Anche per quanto riguarda 'linguaggio, comunicazione, messaggio' riferiti all'arte in un'opera, non si può escludere che l'arte 'parli', 'esprima', 'trasmetta un messaggio' purché esso venga *interamente da parte dell'opera stessa*, a non sia solo nell'intenzione dell'autore, nel qual caso per la mancanza di arte si dà l'addio anche al messaggio. Comunicazioni e messaggi, di cui si riempiono la bocca artisti e critici, o nascono dall' 'esserci' nell'opera e ne sono per ciò stesso conseguenza, o non avvengono per niente. L'artista che pretendesse di affidare al suo lavoro un messaggio, sarebbe condizionato da tale fine, che risulterebbe estrinseco all'opera e non realizzerebbe il fine intrinseco di essa (l'arte) per il fatto che la tratterebbe come strumento di tale estrinseca finalità. Di qui il suo totale fallimento. La sua motivazione intellettualisticamente aprioristica non coincide con la motivazione alla realizzazione dell'arte per sè stessa. Alla sua pretesa di comunicazione non corrisponde nei fatti il messaggio. L'opera rimane muta. Il proposito è rimasto velleitario. E la prova del velleitarismo è lì, nell'impossibilità di comunicare.

Considerata come realizzazione di ciò che l'artista aveva intimamente concepito, l'opera può essere intesa dal fruitore solo quando il modo di esprimersi dell'artista avviene nella lingua usata anche dal fruitore o può esservi da lui medesimo tradotta. Se ciò è impossibile addio comunicazione, addio messaggio! L'artista è un mediatore indispensabile; può essere un iniziatore, non un violento prevaricatore.

Arte, riproduzione e massa

È insostenibile la tesi (cfr. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della tecnica*) che è scomparsa l' 'aura' di autenticità e irripetibilità dell'opera d'arte nell'epoca delle masse. L'opera d'arte è stata e sarà sempre un prodotto 'aristocratico'; sia pure essendo storicamente condizionata, nasce a prescindere da . . . un'epoca determinata; e non può essere considerata 'ripetibile' anche quando per i mezzi tecnici di cui il nostro tempo è in possesso è 'riproducibile' fino a quella perfezione che è stata raggiunta dal salisburghese Guenther Diez.

Che la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifichi il rapporto delle masse con l'arte, come sostiene il Benjamin (par. 12), è addirittura banale. Ma che questo possa essere indicato come causa della crisi della pittura o della musica, perché essa «non è in grado di proporre l'oggetto alla riflessione collettiva simultanea» cosa che invece riesce all'architettura e al film, è cervelotico e insostenibile. Forse che una sinfonia Beethoveniana incisa su disco o in cassetta in alta fedeltà-stereo non è una riproduzione perfetta d'un opera d'arte a livello di massa pur rimanendo il suo ascolto inevitabilmente individuale? e analogamente per es. per 'L'ultima cena' di Leonardo da Vinci?

Di Benjamin va colto certamente come utile proposta alla riflessione il tema – individuato nell'epoca delle masse – dell'importanza del *momento della ricezione* dell'opera d'arte, dovuta ai mezzi tecnici per la sua riproducibilità. Ma io vedo l'importanza del momento della ricezione non tanto per il fatto della riproduzione 'quantitativa' dell'opera d'arte, del quadro, quanto invece perché l'artista, pur sempre mantenendosi sul piano dell'arte, *deve trovare il linguaggio adeguato* a questo contatto, a questa esigenza dell'animo dell'uomo che forma la massa, linguaggio che non può prescindere dal fatto umano del modo di vedere, di sentire, di immaginare, di avere desiderio del bello, di godimento del bello in un'esperienza propria in ogni uomo, anche di quello che è costretto a vivere nelle miniere o nelle fabbriche o negli uffici o nelle domestiche faccende per tante ore del giorno . . .

Che le masse abbiano una sempre maggiore importanza nell'epoca attuale, non è una questione che riguardi il loro rapporto con l'opera d'arte, anche se ne è possibile un'enorme riproducibilità. Tale rapporto resta sempre *individualizzato*, com'era anche precedentemente. L'esigenza di rendere le cose *più vicine*, non è esigenza delle masse, come vorrebbe il Benjamin (par. 3), ma, se mai, dell'artista. E se può essere esigenza pubblica il superamento dell'*unicità* dell'opera d'arte per l'accresciuta riproduzione 'tecnica', ciò va a vantaggio o a beneficio della loro possibile gioia estetica, dell'educazione del loro gusto, ma solo a condizione che l'artista abbia saputo *parlare*, commuovere, toccare il nocciolo dell'umanità che è propria di ciascuno in un certo tempo, in una certa civiltà e cultura. Se questa condizione, che riguarda il linguaggio e l'essenza dell'arte, non è rispettata, nessuna opera d'arte avrà successo e sarà invano proposta dalla sua riproduzione in innumeri copie! come è accaduto e sta accadendo, a detrimento del gusto e del sentimento.

Non so se si possa sostenere che, dopo la fotografia, «l'arte (sic) avvertì l'approssimarsi della crisi» che oggi, dopo cent'anni, è diventata

innegabile, e che vi «reagì con la dottrina dell'arte per l'arte» e, successivamente, con quella dell'arte pura.

È comunque certo che con tali teorie si operò un netto e assai dannoso distacco dalla possibilità di comunicare con l'uomo; spesso l'artista si è chiuso in un mondo avulso dalla realtà sociale, è divenuto un eroe donchisciottesco, che piatisce dal potere appoggio economico, viene mercificato dai galleristi, vive sulle menzogne propagandistiche dei 'critici' da lui spesso pagati, si è creduto un innovatore, un banditore del 'niente'... E i persuasori pubblicitari si sono accaniti per diffondere falsa arte e false teorie sull'arte, falsi messaggi e 'impegni' e ancora si accaniscono generando sfiducia e ripulsa, come sempre succede nell'inautenticità.

Arte e pubblico.

In certe epoche il popolo s'interessava ai progetti e alle opere dei pittori. Il suo giudizio, il suo gusto, non erano affatto in contrasto con quello dei 'critici' contemporanei. Per quale ragione oggi, operando allo stesso modo, avremmo con un giudizio molto divergente, assai spesso la condanna dei critici? Non è forse perché allora il linguaggio di quegli artisti era comprensibile per la cultura comune, mentre in questi ultimi decenni il linguaggio è incomprensibile e le opere sono spesso solo esibizioni di poetiche irrealizzate dal punto di vista dell'arte?

Taluno ha sostenuto che per colpa delle Accademie si rafforzò l'equivoco che l'arte fosse sinonimo di tecnica e che il pubblico, per questo, fu indotto a considerare bravi solo quegli artisti che 'sapevano disegnare' o comunque rispettavano la 'maniera' di certi artisti del passato. Ma il pubblico non è legato solo al giudizio sulla tecnica, esso cerca un 'soggetto realizzato in modo leggibile' e se non lo trova, evidentemente respinge l'opera. Quando si sente che 'quel Tale non sa dipingere (o non sa disegnare)' si deve interpretare così: «io non vedo corrispondenza fra ciò che mi aspetto e ciò che ricevo. E poiché quando guardo la realtà che mi circonda sono in grado di capirla e di giudicarla, so di poter fare altrettanto nei confronti di un quadro o di un edificio... Ma quando ciò che guardo non ha alcun riferimento al linguaggio con cui parla la realtà che mi circonda, quando non c'è nell'opera che mi viene esibita, nessun nesso con la realtà nella quale vivo e alla quale sono stato iniziato fino al momento in cui sono entrato nel mondo, come pretendete voi ch'io possa e debba approvarla?».

Non c'è in ciò nessun equivoco, nessuna confusione. Non è questione di deficienza di cultura e di gusto. Va bene che a questo riguardo si può

parlare anche di gusto per l'orrore, il macabro, l'assurdo, ecc., ma non si può accusare chi non ha questo gusto, di essere 'privato' di gusto o di avere un 'pessimo gusto' solo perché esso non coincide con quello di un 'critico' che avesse quel certo gusto per l'orrore o l'assurdo.

L'arte, se è tale, è una lingua d'uso alla portata di tutti perché «si connette al mondo dell'esperienza in quanto veicolo di idee» (Arnheim) e l'artista non può crederci solo perché non l'usa, e, anzi, si sente obbligato ad esprimersi in una lingua non comprensibile dal comune mortale sia in pittura che in musica o in letteratura.

«L'assottigliarsi dell'impalcatura logica e del contenuto pratico... del quadro», «la conseguente inafferrabilità del contenuto oggettivo», «l'impalpabilità del soggetto» che caratterizzano l'arte d'oggi perché «il sentimento dell'artista contemporaneo ha contorni (sic!) meno netti e meno afferrabili» sì che dà luogo «ad apparenze astratte e improbabili... a un linguaggio... sganciato da ogni giustificazione realistica, privo persino di ogni chiaro riferimento al 'soggetto', ossia alla materia della rappresentazione» e produce opere «nelle quali il contenuto sfugga o per la sua esilità, o, al contrario, per essersi fatto troppo astruso e complesso», dice il Salvini (18, p. 11-13). Ed io posso legittimamente inferire che egli, implicitamente, ammette ciò che ho sempre pensato a questo proposito, che si tratta cioè della più bella documentazione non di «contorni del sentimento» meno afferrabili, ma della minore potenza, della minore varietà, della minore ricchezza di quel sentimento, e della enorme confusione, della non raggiunta arte, dell'immaturità formale dell'espressione, come di un parto prematuro e non vitale, che i 'critici' altrettanto corrivi e poveri hanno cercato di avallare e propagandare come valido. Altra retorica e altro accademismo!

Ma non possiamo dimenticarci che «un linguaggio artistico che non facesse riferimento, pur superandola, ad una *lingua di comune comprensione* sarebbe totalmente *incomprensibile, incomunicante*, ossia non sarebbe un linguaggio. Nessuna arte può pretendere di rescindere ogni legame con la natura, non dandosi umana esperienza che non sia in qualche modo esperienza della natura». (Salvini, 18, p. 146).

Il nuovo e il diverso nell'arte.

Il fatto che l'opera d'arte sia irripetibile permette di trarre qualche deduzione contro certe affermazioni correnti: che un artista del 1980 non possa tornare su quanto è stato 'detto' in passato, che debba 'dire' sempre qualcosa di nuovo, di diverso (come se l'arte fosse un prodotto di con-

sumo), che per rappresentare la realtà basti la fotografia e altre cose simili . . . Forse che la vista di due buoi da parte di Romolo e da parte mia, oggi, è una ripetizione? E se diviene motivazione per un quadro, oggi, rispetto, poniamo, allo stesso soggetto in un quadro del Fattori, è una . . . ripetizione?

La questione nei riguardi dell'arte va vista sotto due aspetti distinti: uno si riferisce al 'soggetto', l'altro al *modo* della sua esecuzione, che inevitabilmente è legata sia alla diversa personalità dell'artista, sia ai mezzi tecnici da lui usati, sia alle condizioni storiche, all'ambiente nel quale quel 'soggetto' ha ispirato l'artista. Il 'nuovo' e il 'diverso' può riguardare soltanto il secondo aspetto, non il 'soggetto' ispiratore in quanto 'realtà oggettiva'; non riguarda perciò neppure l'esserci dell'arte nell'opera. Il nuovo è imposto dalla realtà sul piano storico: poniamo l'aratura di 150 anni fa poteva essere fatta con buoi o cavalli come si leggeva nello '*Stagno del diavolo*' di G. Sand o si poteva vedere nei quadri del Segantini, oggi si fa con trattori attrezzati . . . Vi può essere un'opera d'arte con lo stesso soggetto di una di Monet o di Guttuso, ma essa sarà sempre un'opera diversa, personale, originale, nuova e irripetibile nella sua motivazione, composizione ed esecuzione. «Ogni grande artista dà vita a un nuovo universo in cui le cose più familiari appaiono in una maniera in cui non sono mai apparse prima a nessuno . . . reinterpreta l'antica verità in maniera nuova, fresca, illuminante» ribadisce l'Arnheim (1, p. 68).

Come ogni individuazione in ciascuna specie naturale (una foglia di betulla, un fiore di rosa, un volto umano, un singolo animale di una certa specie, ecc.) è unica e irripetibile e perciò individuabile tra milioni, così ogni volta che un artista realizza nuovamente la rappresentazione di una di queste individuazioni lo fa in modo unico e nuovo.

Il nuovo e diverso è inevitabilmente legato al tempo, alla storia, alla realtà sociale, alle condizioni di vita, ma vi sono degli aspetti che permangono pur nelle più grandi variazioni nel modo di apparire: c'è l'immensa Natura con i suoi più vari spettacoli, c'è il mondo umano con sentimenti e vicende, vita e morte, tristezza e gioia, momenti di pace e di lotta. C'è il mondo della quotidianità come per Chardin o Vermeer o Morandi o nel cinema di Ozu!

Arte e storia dell'arte.

Se l'arte è una specifica qualità, una caratteristica, un valore permanente e universale di certi prodotti dell'attività umana, se, tuttavia, si ha una storia come di ogni altro aspetto dell'attività umana anche dell'arte

(storia della pittura, della musica, della letteratura, ecc.) ciò che è materia di tale storia è il *modo* in cui l'arte si è realizzata nel tempo. Tale modo è legato al complesso culturale, all'ambiente socio-economico, al livello delle conoscenze di un certo tempo e di una certa società, alle conquiste visive, alle conquiste tecniche dell'estrinsecazione, ai gusti prevalenti in un certo tempo e in una certa classe sociale egemone, al paesaggio e ai costumi di quel tempo e via dicendo.

Il giudizio sull'opera d'arte che non tenga conto delle premesse che influiscono *sul* e anzi determinano *il modo* in cui è stata realizzata, non avrebbe validità.

Parlare di un'arte antica o di un'arte contemporanea, di un'arte occidentale o di una orientale e simili ha solo il senso che riguarda il *modo* in cui l'arte si è realizzata nel tempo considerato, *non la sua essenza*. Nel modo di realizzarsi vi sono tanto il contenuto storicamente variato e variabile, quanto le tecniche della realizzazione formale. Dove i contenuti fossero inesistenti e si pretendesse tuttavia di vederli nella *pura forma* non si potrebbe fare a meno di affermare *l'assenza di arte* poiché vi è assenza di riferimento storico (contenuto) come vi è assenza di modo di realizzarlo.

Dire che l'arte 'moderna' «è riducibile a processi di analisi della struttura dell'arte» documenta quella confusione tipica di certi critici come fosse possibile identificare 'l'analisi strutturale', che è momento critico, con l'arte, che è invece un carattere intrinseco risultante a conclusione di un antecedente controllo critico sull'impulso creativo.

Fortuito e intenzione nell'opera d'arte.

L' 'arte' nell'opera: evento fortuito o risultato intenzionale, faticosamente, coscientemente raggiunto?

Immediatezza, spontaneità, effusione d'impulsi o gestazione e lavoro di composizione e di estrinsecazione? Che posto vi hanno e che valore l'improvvisazione, lo schizzo, l'appunto?

Qual è la genesi dell'opera d'arte? c'è e quale è la responsabilità della 'generazione' (o creazione) da parte dell'artista? Fino a che punto l'impulso creativo viene sottomesso alla volontà e disciplinato per raggiungere l'arte?

Che parte hanno la poetica dell'artista, la sua personalità nella genesi dell'opera d'arte? La concezione della vita e il tipo di società nella quale l'artista è posto a vivere?

Ecco un'altra serie di problemi.

Jung vede l'opera d'arte nel momento del suo nascere come un complesso autonomo che viene di certo percepito, ma che non può essere sottoposto né al controllo cosciente né all'inibizione né alla riproduzione volontaria. «Per una ragione qualsiasi (...) entra in attività una regione della psiche fino allora incosciente; una volta animata essa si sviluppa e cresce, attirando verso di sé le associazioni con lei affini».

Egli distingue due tipi di opere d'arte:

a) nate da intenzione e decisione cosciente per rappresentare quel che vuole l'artista che è «un tutt'uno col processo creatore... Egli stesso è il processo creatore, in cui si è interamente immerso e non se ne differenzia malgrado tutte le sue intenzioni e il suo talento»;

b) opere che si impongono all'autore, in cui «ciò che l'artista vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere, gli viene imposto (...). Egli viene sommerso da un fiume di idee e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione e che la sua volontà non avrebbe voluto creare».

Gli artisti della prima maniera sono introversi: si affermano e affermano le loro intenzioni e scopi coscienti di fronte alle esigenze dell'oggetto. Quelli della seconda sono extravertiti; essi si sottomettono alle esigenze dell'oggetto. «Nel primo caso si tratta di produzione intenzionale, accompagnata e diretta dalla coscienza, che, per mezzo della riflessione giunge alla forma e all'effetto voluti; nel secondo caso (...) si tratta di un fenomeno che sorge dalla natura incosciente e si realizza senza l'intervento della coscienza» (11, p. 42).

Io non sono convinto che tutto ciò corrisponda al vero.

Freud parlando di Leonardo da Vinci nel suo saggio omonimo, pur ammettendo che «la natura della funzione artistica è per noi inaccessibile nelle linee della psicanalisi», con quella tendenza ossessiva e farneticante che non può non colpirci, afferma: «è ormai certo che quanto un artista crea, costituisce nello stesso tempo uno sfogo per il suo desiderio sessuale» (ma quale certezza? quale scientificità?).

Questo accenno, che non condivido, mi ha fatto tuttavia riflettere sulla differenza tra l'impulso istintivo all'appagamento sessuale e la sua disciplina, dovuta alla coscienza della responsabilità della generazione, la paternità e maternità cosciente, che è atteggiamento della maturità dell'uomo nella Storia. E mi si è fatto chiaro che analogo problema si presenta anche nei riguardi di quell'altro aspetto generativo-creativo che riguarda l'arte e si inserisce sul piano della responsabilità sociale generale. Voglio dire che anche per l'artista la creazione di un'opera d'arte non può dipendere dal solo istintivo impulso, chiamiamolo 'genetico-creativo',

ma è disciplinato dalla coscienza della responsabilità non moralisticamente intesa, ma come razionalizzazione di intuizione ed emozione, da un lato, verso la riuscita dell'arte nell'opera, dall'altro, verso gli altri uomini fruitori nella società in cui egli vive. Non si possono responsabilmente generare mostri né fisicamente né artisticamente!

La caratteristica responsabilità verso l'arte riguarda sì l'ispirazione, l'impulso creativo, ma anche la forma e l'esecuzione tecnica e il rapporto con l'umanità in seno alla quale l'opera andrà a finire e sulla quale inciderà in ogni modo. Un discorso, questo, mal tollerato, in genere dai pseudo artisti...⁽¹⁶⁾.

Per capire *come* l'arte opera sul fruitore e *perché* opera in un certo modo – anche se molta gente non lo tien presente –, e infine, *quale è il modo* in cui opera, si dovrebbero esaminare distintamente ma parallelamente

la genesi dell'arte da parte dell'artista

1. l'emozione o ancor meglio l'emotivazione:

fino a che rimane stato emotivo è un 'vissuto' inesprimibile, dà solo effusioni soggettive, è ancora caos, turbamento (di vario tipo), reazioni fisiologiche;

2. l'attivazione psichica nella quale avviene quel complesso lavoro che dà scelta, ordine, classificazione, ecc. disciplina gli impulsi sensoriali;

l'effetto dell'arte sul fruitore

1. l'impressione-percezione con lo choc emotivo:

fino a che rimane tale è anch'esso un 'vissuto'; genera piacere o ripulsa per reazione ancora inesprimibile, ma immediata;

2. anche nel fruitore segue il momento dell'attivazione psichica, nel suo complesso lavoro di ricerca, riconoscimento, classificazione, ordinamento degli impulsi derivati dall'opera, ricerca di significanza;

⁽¹⁶⁾ Dice il Croce: «Intesa l'arte come estrinsecazione dell'arte, l'utilità e la moralità vi entrano di pieno diritto... Infatti, delle tante espressioni (sic!) e intuizioni che formiamo nel nostro spirito, non tutte estrinsechiamo e fissiamo... *Tra la folla delle intuizioni (...) noi scegliamo; e la scelta è guidata da criteri di economica disposizione della vita e di morale indirizzo di essa.* Perciò, fissata un'intuizione, resta sempre da ponderare ancora se convenga comunicarla ad altri, e a chi, e quando, e come: ponderazioni che ricadono tutte egualmente sotto il criterio utilitario ed etico... Sarebbe... fuori luogo invocare quell'altissimo principio... che è l'indipendenza dell'arte, per dedurne l'incolpabilità dell'artista che nell'estrinsecare le sue fantasie calcoli da immorale speculatore sui gusti malsani...» (Est. p. 128/9).

3. l'ispirazione che dà inizio alla creatività, promuove l'attività concettiva;
 4. l'intuizione, la concezione della composizione, la sua strutturazione come ricerca:
 - a) del contenuto (e qui si palesa la ricchezza di qualità, l'estensione e la profondità del sentire, il temperamento, la poetica dell'artista genialità, talento);
 - b) come ricerca del modo formale di estrinsecare ciò che egli ha concepito;
 5. la ricerca dei modi e dei mezzi per realizzare fisicamente l'opera concepita;
 6. l'esecuzione, con i suoi tentativi, errori e correzioni dovute all'autocritica.
3. attività critica, ricerca della motivazione del godimento, nel rapporto con l'opera, o della ripulsa, della frustrazione;
 4. valutazione complessiva degli elementi compositivi:
 - a) della qualità e valore del contenuto formalmente realizzato;
 - b) del modo scelto dall'artista e in quella esecuzione tecnica;
 5. valutazione della tecnica;
 6. ricerca per comprendere le motivazioni ispiratrici dell'opera.

L'inizio dell'attività creativa non è lo stato emozionale, che essendo 'vissuto' è paralizzante, ma è il momento successivo, l'ispirazione, cioè l'intuizione motivante, la quale a sua volta produce il concepimento (o concezione). Ogni azione, purché sia tale e non solo un riflesso condizionato, ha una motivazione e un fine; essa è già iniziale volontà di raggiungere il fine, è già movimento verso il fine. Il motivo, che apparentemente può sembrare provenire dall'esterno, è sempre in realtà intrinseco, soggettivo.

L'azione non è il semplice atto: l'atto può essere inconsapevole, involontario, dovuto ad un riflesso condizionato, ma l'azione è sempre cosciente, nasce e viene sviluppata volontariamente, e la volontà è sempre esclusivamente del soggetto. Va osservato tuttavia che essa può essere *indotta* da particolari condizionamenti psichici e fisiocimici operati dall'esterno; anche il motivo può essere indotto, fatto scaturire da una serie di considerazioni che in un certo modo condizionano l'azione: per es. la poetica che può condizionare il contenuto-forma dell'opera di un artista.

Il fine dell'azione può essere:

- a) disinteressato, nel compimento dell'azione stessa, ed è il caso dell'opera d'arte; oppure
- b) può essere realizzato *mediante* l'azione, ma è *fuori di essa* per es. per ottenere un oggetto pratico cioè per interesse a qualche cosa che è al di là dell'azione.

Mentre le azioni che hanno come fine il raggiungimento di uno scopo pratico – economico, politico, sociale, – sono 'in funzione di', sono caratterizzate dalla formula 'mediante la quale' o 'per' realizzare qualcosa che è il fine, 'per' avere, 'per' ottenere q. c., le azioni che invece sono fine a se stesse, le opere d'arte, – non concepite in funzione economica – *si esauriscono nella realizzazione di sè stesse*; il loro fine è soltanto il proprio esserci.

Ritornando sulla motivazione di un'opera d'arte condizionata dalla poetica, va tuttavia sottolineato che la poetica non interferisce sul fatto che l'opera d'arte abbia finalità intrinseca, si realizza, anzi, essa stessa nell'opera. La poetica fa parte fondamentale del soggetto attore, della sua concezione della vita e del posto che in essa ha la creazione artistica. Per questo influisce sull'azione e la orienta intimamente verso il compimento dell'opera. L'«*age quod agis et respice finem*» si conchiude nell'opera concepita.

La folgorazione iniziale, l'ispirazione, sono all'origine del processo d'espressione, 'muovono' alla ricerca della forma, del modo e dei mezzi per realizzarla *fisicamente*, realmente fuori di sè, ed è in questo processo che si deve vedere la presenza dell'intenzionalità che guida l'attività verso il fine, cioè verso la realizzazione completa dell'opera concepita: l'arte realizzata nell'opera ha un rapporto essenziale con l'intenzionalità. Non c'è nessuna vera estrinsecazione espressiva che non sia necessariamente frutto di intenzione cioè frutto di volontà.

L'origine dell'opera d'arte è sempre nel *volere artistico*. Esso può essere pensato come latente esigenza interiore, che esiste per sè, del tutto indipendente dall'oggetto e dal modo della creazione; si manifesta come 'volontà di forma' e costituisce il momento primario della creazione artistica; è un impulso *cosciente del proprio scopo*. Dove esso manca e al suo posto ci sono solo spinte casuali, manifestazioni incontrollate, scoordinate, frutto di puro impulso, il risultato è tutto il contrario dell'opera d'arte.

Questo per quanto riguarda la *presenza* che sorregge la continuità d'azione fino al suo compimento. È la volontà di creazione che trova il

modo tecnico di realizzare ciò che vuol creare; il sapere tecnico non è che la conseguenza del 'provare e riprovare' necessario alla espressione. Dobbiamo tuttavia convenire che l'esistenza di certi materiali e colori dovuti al progresso scientifico sono condizioni dell'attuarsi tecnico della volontà creativa: il modo tecnico, costituisce un mezzo a disposizione nel tempo secondo le conquiste tecnologiche, ma non incide nella creatività come motivo dell'artista.

Potenza e atto nella genesi dell'arte in un'opera.

L'arte in un'opera caratterizza la fine di una tensione verso il compimento, la conclusione di un lavoro perseguito in un lungo travaglio. Non contrassegna l'improvvisazione. Ciò che era solo 'potenzialmente' nell'animo dell'artista deve attuarsi e divenire fisicamente perfezionabile. Per realizzarsi passa per prove e riprove, tentativi errori e correzioni. Esige la dialettica alternanza di azione e di sospensione di essa per un intervento 'critico'.

Appare chiaramente quando si pensi al disegno di un architetto: esso è soltanto *potenzialmente* opera d'arte; è, appunto, il tracciato tecnico che deve precedere la costruzione reale, e solo *questa* – se lo sarà –, sarà opera d'arte e sarà percepita come tale.

Altrettanto si può dire per lo schizzo, o per un appunto poetico, o per un tema musicale: essi sono solo un'iniziale possibilità che vuol essere realizzata e compiutamente sviluppata. Basta esaminare le monografie dei pittori, i loro albums dove sono gli spunti per successivi sviluppi, o le trasformazioni di un'iniziale poesia, le mutazioni subite dallo spunto originario, per es. negli autografi di Leopardi... Che poi uno schizzo possa essere apprezzato per se stesso, che gli si possa attribuire un valore – anche un prezzo – è un'altra cosa. Che il «mi illumino d'immenso» o simili composizioni possano avere potenzialità evocativa anche così come sono, annotazioni d'uno stato d'animo, può essere apprezzabile senza essere perciò considerabili come opere d'arte... L'ispirazione è il balenio dell'intuizione creativa per la quale si mette in moto l'attività necessaria ad un'attuazione: ma se rimane balenio, rimane allo stato emotivo potenziale e muore con esso. E che differenza ci sarebbe con «e fece chicchirichì» oppure «e piano scese una lacrima sul viso»?

Con ciò non si dice che si tratti qui di quantità numerica di intuizioni o della loro composizione più o meno armonica, quanto invece della intensità e profondità dell'intuizione e del suo valore universale.

Dall'ispirazione al compimento: gestazione, travaglio e nascita.

Quando si tratta di attuare un'ispirazione, un insieme di immagini pensieri, emozioni, propri del soggetto artista, viene da lui subordinato ad un elemento ordinatore, con un lavoro di scelta e chiarimento compositivo e prende forma organica; l'idea o immagine direttiva iniziale, attorno alla quale vengono prendendo perfezione tutte le altre necessarie all'insieme composito, *vive* nel corso dell'espressione e porta alla ricerca dei mezzi e dei modi più adeguati all'ideazione. Giustamente osserva il Dewey che «l'atto dell'espressione non è qualcosa che sopravviene su un'ispirazione già completa. È il procedere verso il completamento di una ispirazione per mezzo del materiale oggettivo della percezione e della facoltà immaginativa» (4, p. 80). Una dialettica interazione, dunque.

Direi che è quanto mai esemplificativo il confronto con la concezione, la gestazione, e il parto. L'intuizione folgorativa dell'ispirazione è come l'atto del concepimento, la fecondazione di un ovulo, è la concezione cui segue la lunga o breve gestazione dell'opera e, in fine, il lungo o breve travaglio del parto, una serie di spinte e di pause che sono i momenti di espressione e i momenti di controllo critico. Solo alla fine, c'è il parto, che è la conclusione del processo creativo; oppure c'è l'aborto, l'espulsione di un feto ad uno stadio più o meno avanzato, ma sempre feto, ma sempre aborto, come è successo e succede a tanti cosiddetti artisti. Si tratta dunque del passaggio alla vita o alla non-vita.

Il 'soggetto' di un'opera d'arte nasce con la motivazione ispiratrice ma *risulta nel corso dell'esecuzione*, perché il motivo che può avere spinto il pittore ad un rapido schizzo, cerca nelle fase esecutiva una strutturazione; in un certo modo, lotta per trovare adeguata espressione e va di pari passo con la ricerca tecnica per la sua realizzazione. E può accadere che, proprio nel corso di questa fase, l'originaria motivazione ispiratrice muti, e venga sostituita completamente per il sopravvenire di una nuova emozione, nata lì per lì dalla casuale realizzazione tecnica dei colori sulla tela, sì che, alla fine, l'iniziale intuizione è sostituita e dà luogo ad un'opera diversa da quella inizialmente prevista. In tal caso l'artista, trovandosi davanti una propria espressione realizzata non intenzionalmente, osservata, sa usufruirla e portarla avanti: nel corso del lavoro, una pennellata ed il suo effetto fra le altre può essere causa di una generale modificazione anche strutturale ⁽¹⁷⁾. Questo è frequente come dimostrano le analisi spet-

(17) Come bene ha osservato Jhon Ruskin nei suoi «Elementi di pittura», Bocca, ed. 1924, p. 125, al par. 152.

trografiche dei quadri di grandi pittori del passato. O anche gli studi e gli abbozzi successivi come nel «Raffaello e la Fornarina» di Ingres.

Ma quando il lavoro viene eseguito, come si dice, per impulsi che si vorrebbero attribuire all'inconscio dell'artista e l'iniziale motivazione viene perdendosi in quell'occasione e preterintenzionale surrogato, l'artista alla fine è obbligato a ricorrere ad un 'titolo' per dargli un significato o comunque indurre il fruitore a cercarvelo, è ben evidente che l'opera non ha il carattere dell'arte, la quale parla da sè il proprio linguaggio. È tutt'altro. Guardiamo ad es. di Klee il «Luna piena» senza sapere che è così titolato: potrebbe essere un tappeto decorativo, un taglio di stoffa per signora e mai si avrebbe la percezione emotivatrice di una notte di luna piena . . . Siamo una buona volta sinceri! Bisogna avere il coraggio di rivoltarsi contro questo modo di gabbare la gente. O l'arte nell'opera è un linguaggio autonomo e proprio – e in tal caso parla da sola e non richiede alcuna intitolazione – o si ricorre al titolo, qualunque esso sia, definito o vagamente allusivo a ricerca, prova, studio, ecc. e allora all'arte si nega di essere linguaggio, si nega l'esistenza dell'arte in quell'opera e si sottolinea il fallimento del suo produttore.

Scelta e significato del contenuto formalmente espresso.

Io credo che la propensione e l'orientamento nella scelta dei contenuti dell'opera di un artista, siano inevitabilmente legati alle sue componenti spirituali e culturali. Dal loro insieme viene la varietà, la 'forza' e suggestività significativa, la capacità espressiva.

La chiusura nella ripetitività, la limitatezza e la povertà dei contenuti espressi, denotano senza tema di smentite, il reale mondo interiore dell'artista e la limitatezza dell'ambiente nel quale si è chiuso. Rivelano se si è arroccato in aristocratici disegni, se è confuso o confusionario, se è nevrotico o schizofrenico.

Il 'mondo' di un artista insomma è espresso dal contenuto delle sue opere; rivela se l'artista partecipa ai problemi della vita. Ecco lo 'Staffato', i carrettieri, i barrocci dei contadini del Fattori, ecco il 'Terzo stato' del da Volpedo o i volti dei calabresi del Carlo Levi, ecco un Guttuso, un Vespignani . . . Così è se l'artista sente la povertà e la solitudine che esclude tanta parte di vita umana: ecco il Vermeer, ecco il Morandi. Ma il paragone fra la ricchezza di temi di un Leonardo o di un Tiziano o di un Coubert e la desolante povertà odierna rivela una triste realtà e assume un chiaro significato. Non si tratta dell'esistenza di un universo conchiuso o della mancanza di esso, si tratta invece della mancanza di im-

pegno a strutturare il proprio 'mondo' perché possa corrispondere veramente ai bisogni umani del proprio tempo; e, nella sensibilità a quei bisogni, trovi i contenuti corrispondenti: contenuti, non grugniti, macchie, rumori, aborti, bruttura e utilitarismo solo perché questa è gran parte della realtà in cui oggi è immerso, volente o nolente, ogni singolo uomo. V'è una affermazione dell'Argan, che è assai significativa e che condivido totalmente. «È la forma artistica – egli dice nella prefazione al *Read* – quella che scava e rintraccia nel profondo dell'essere le ragioni della socialità; ed è la mancanza di quella forma, piuttosto dell'intenzione che la sollecita e del fare che la produce, che segrega gli uomini nel limbo oscuro del loro inconscio e dagli impulsi repressi sprigiona le neurosi individuali e quelle collettive».

È inutile fare appello in questo campo alla . . . ricerca, alla sottigliezza della sperimentazione. La ripetitività del tema, pur nella sua possibile varianza, denuncia i limiti della capacità reale di quell'artista che si gingilla col clichè, una volta che un risultato gli appaia raggiunto ⁽¹⁸⁾. Non lo interessa il senso della vita, la pluralità dei suoi aspetti, la necessità di cogliere ciò cui l'uomo aspira nel profondo e può servirgli da ideale, affermare la bellezza, l'armonia, la serenità che fanno attingere, almeno per un momento, la grande verità che sta nella possibile contemplazione di ciò che non è contingente. Egli rimane arido, chiuso in un egocentrismo presuntuoso. Non sente di dover essere in un certo senso, a livello superiore, un 'servitore' dell'umanità e donare il grande valore della ricchezza interiore, poiché egli stesso non la possiede, aiutare gli uomini a uscire dalle condizioni tristi in cui vivono, attingendo a quel mondo dal quale sono così duramente esclusi per tanta parte della loro vita, qualche momento di gioia e distensione nei valori dell'arte! Non concepisce nella sua aridità e chiusura interiore la intrinseca funzione sociale dell'arte.

Se l'inconscio ha una sua parte nella motivazione dell'artista, si deve riconoscere come inevitabile che esso agisca nell'ambito del temperamento geneticamente stabilito. Esso influisce sino ad un certo punto sull'individuale comportamento, poiché la massima parte della psiche umana si è formata nel rapporto con la Natura, la Storia, e la Società e determina atteggiamenti e scelte dei quali l'individuo è consapevole. Ammessi quindi

⁽¹⁸⁾ Ecco per es. che cosa disse il Morandi all'amico Giuseppe Raimondi che guardava interrogativamente i soliti oggetti disposti sul tavolo e in attesa di essere dipinti: «Sì, sono le solite mie cose . . . sono sempre le stesse. Perché le dovrei cambiare? *Vanno abbastanza bene, non ti pare?*»

l'inevitabile influsso geneticamente ereditario e quello determinato dalle rimozioni e inibizioni nell'inconscio, rimane pur sempre prevalente nell'artista in quanto uomo, la parte della quale *risponde*, della quale è cosciente.

L'organizzazione di un quadro (ma anche di altra opera in altri campi d'arte), riguarda l'insieme, il taglio compositivo, l'equilibrio e l'armonia dei rapporti fra le parti del soggetto, e fa parte del concepimento balenato nell'intuizione ispiratrice; in quel concepimento viene predisposto l'insieme del quadro, gli effetti reciproci dei suoi elementi invece, potranno essere ricercati nel corso del lavoro: basta ricordare gli schizzi preparatori, e le innumeri prove dei grandi pittori. Non posso quindi accettare per vero il pensiero di Cézanne che non sia possibile predisporre già in partenza l'organizzazione di un quadro in quanto è impossibile prevedere gli effetti reciproci di tutti i suoi elementi (in Gombrich, 7, p. 378). Una tale impostazione ha portato alle catastrofiche conseguenze che si sono potute vedere nel corso del secolo ventesimo, con la distruzione di una esigenza estetica di impegno e di responsabilità col trionfo dell'improvvisazione, del pressapochismo e di ingannevoli giustificazioni. Anche qui un dubbio: incapacità di impegno o assenza di capacità e di possibilità di comunicare ad altri sul piano dell'arte secondo le leggi che governano la percezione visiva?

Il contributo della ragione nel processo artistico.

La creatività per giungere al suo fine come arte nell'opera, proprio per la complessità del processo psichico, implica l'intervento della ragione. Essa agisce come giudizio critico per la ricerca – sollecitata e guidata dal gusto e dalla sensibilità dell'artista – dell'equilibrio compositivo. La composizione non nasce automaticamente, quasi istintivamente, nasce come risultato del ragionamento, cioè di una consapevole ricerca critica ed altrettanto consapevole risposta in cui diviene chiara la... ragione – si scusi il bisticcio – della soluzione cercata e trovata come rispondente alla concezione. L'arte non è frutto dell'irrazionale dal quale verrebbe solo caos, disarmonia, disordine. Non è nemmeno il frutto della razionalità, che spegne nel gelo ogni calore umano e porterebbe a risultati assurdi, forse anche dal punto di vista pratico, come è dimostrato dal fallimento, per rifiuto da parte della gente, di certi prodotti di design. Il ragionamento è lo strumento mentale tramite il quale si dà soluzione ai problemi d'equilibrio, proporzione, armonia nei rapporti fra più elementi. Si potrebbe obiettare che il ragionare è sempre influenzato dal sentimento che anima chi è intento a dare soluzione a un suo problema: vuole con-

dannare o assolvere? vuole persuadere e convincere? vuole raggiungere un fine o quello opposto? L'obbiezione non tocca la questione dell'arte: vuole l'artista realizzare la validità artistica o vuole il contrario? È evidente che la domanda non regge: egli non ha un dilemma da risolvere.

L'arte testimonia struttura organica, se si potesse dire così 'ragionata', dominio dell'agitato e caotico intrecciarsi di impulsi ed emozioni.

Il travaglio psichico fino all'esperazione e alla disperazione, può essere solo fase preliminare, perfino inevitabile, dell'elaborazione artistica, ma non può per nessuna ragione costituire la fase ultima, né può il produttore pretendere di legittimarlo come motivo dell'espressione: non si può scambiare uno stato soggettivo con l'espressione! *L'humus* psichico, lo stato di agitazione e travaglio non è che l'alimento d'un fiore, paragonando questo all'arte. Il nutrimento organico-chimico non è l'organizzazione di quel nuovo organismo che è la pianta, il suo fiore, il suo frutto! Quanto caos, quanta marcescenza, quanta azione batterica precedono la nascita, la nutrizione (che è già 'scelta'), la crescita fino al fiore e al frutto!

Un conto è avere coscienza o «avere il coraggio di guardare in faccia e di ammettere il proprio caos interno» come dice la Milner (13, p. 97) a proposito dei disegni liberi e di quelli di Picasso, e un altro conto è, invece, passare da tale coraggiosa coscienza ad un'ordinata espressione che abbia carattere d'arte. La quale è sempre architettura, strutturazione degli elementi disorganici che inizialmente esistono come pressione o motivo o urgenza di forma, di espressione cosciente, ma non la raggiungono se non attraverso la capacità creativa nella quale operano insieme il pensiero, la riflessione autocritica e la ricerca strumentale e tecnica sollecitati dal sentimento o emotività.

L'opera d'arte non è mai frutto di spontaneismo inconscio e pre-intenzionale; la composizione non è mai opera del caso, ma il frutto di un raffinato lavoro che precede e continua nel corso dell'esecuzione. Lo 'spontaneo' in arte non è che la negazione di essa se non è frutto di un completo dominio, di una perfetta assimilazione, di una quantità di lavoro precedente per impulso di un'emozione fresca e vitale che ne avvii e ne sostenga l'espressione.

Ciascuno, dice il Dewey (4, p. 85) assimila qualcosa dei valori e dei significati contenuti nelle esperienze passate in vario grado e secondo l'individualità di tipo psicologico; alcune cose scendono in fondo, altre restando a galla sono facilmente rimosse. «Non è vero che noi 'dimentichiamo' o lasciamo sprofondare nell'inconscio soltanto le cose estranee e sgradevoli. È anche più vero che le cose che abbiamo fatto diventare

più completamente una parte di noi stessi, che abbiamo assimilato per comporre la nostra personalità (...) *cessano di avere un'esistenza separata e consapevole*».

In un'occasione determinata, che agiti la nostra personalità, nasce il bisogno di esprimersi: in questa espressione vi sarà un'intima unione fra l'attualità, l'immediatezza e l'individualità di quella situazione reale e tutta la complessa sostanza dell'esperienza passata che ci ha formati e che abbiamo incorporata. Il raggiungimento di tale accordo è raro: «e allora, anche se dopo lunga incubazione e dopo precedenti doglie, l'espressione finale può scaturire con la spontaneità felice tipica della fanciullezza». Ma tale pienezza di emozioni e di spontaneità di linguaggio è possibile «solo a coloro che si sono immersi nell'esperienza (...) che sono stati a lungo assorbiti dalla contemplazione del materiale relativo alle situazioni oggettive, solo a coloro le cui fantasie sono state a lungo occupate nel ricostruire ciò che essi vedono e sentono. Altrimenti lo stato d'animo è più simile a un delirio in cui il senso di una produzione ordinata è soggettivo e allucinatorio... la spontaneità o è il risultato di un lungo periodo chiarificatore o è così vuota da non essere un atto di espressione» (ivi p. 87).

L'espressione 'spontanea' in un'opera d'arte si realizza quando lo stimolo che si è maturato a lungo nel subcosciente spinge l'artista al lavoro in modo che ciò che viene espresso avviene nell'*immedesimazione dell'artista nella sua stessa espressione* (1981).

L'arte in un'opera è un fatto gratuito e, forse, fortuito.

Mi sono chiesto se, pur essendo la realizzazione dell'opera d'arte frutto, sempre, di un'intenzione, di una tensione creativa, si possa ritenere che l'arte come carattere o qualità presente nell'assetto finale di un'opera dipenda soltanto dall'intenzione o non sia anche un risultato gratuito e fortuito, che vien quando viene, indipendentemente dal fatto di essere stato voluto da parte dell'operatore e dalla sua pazienza tecnica nel perseguirlo; sia un fiore o un frutto raro, che vien fuori dalla sintesi di elementi che possono essere esaminati sì, uno per uno, nell'analisi di ogni opera, ma che solo quando sono realizzati in *certo e unico modo* hanno il carattere di 'arte', carattere che non dipende soltanto dalla volontà dell'artista ma che fortuitamente ne è venuto fuori riempiendo l'artista di gioia e, altrettanto, ogni altro fruitore. Così come non si può 'voler pensare', ma si pensa oppure non si pensa, posti che siamo in una situazione problematica che esiga una soluzione, altrettanto, mi sembra si possa dire che accade per l'arte: non basta 'voler' essere artisti per realizzare l'arte

nell'opera che si sta eseguendo, ma essa nasce e si realizza come atto di grazia e c'è... quando c'è. Il pittore per es. cerca di attingere l'arte, ma è solo la fortuna a permettergli di raggiungerla! Non ogni lavoro che documenta l'attività di pittore è 'arte'; è e rimane solo documento e tecnica! Per questo, rispetto alla produzione, poche sono le opere in cui l'arte abbia stanza. E vi si ritrova nel tempo, nonostante che i modi di realizzazione e i contenuti siano diversi mutando nel corso del tempo: l'arte *permane caratteristicamente* nella storia. Variano i soggetti e le tecniche corrispondenti alla cultura, alla società, ai costumi e agli stili, ma l'arte che si è realizzata in essi e vi ha imposto il suo carattere, permane e per ciò può esservi riconosciuta, sia per un Bantù (nell'ambito suo proprio) sia per me nell'ambito culturale mio proprio, anche se per chi sia in altra posizione culturale possa non apparirgli a causa della stratificazione culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. ARNHEIM R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano.
2. ARNHEIM R., *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino.
BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della tecnica*, Milano.
BRUNER J.S., *Come apprendiamo e come ricordiamo in «Sfida pedagogica americana»*, Armando, Roma.
3. CROCE B., *Aestetica in nuce*, Laterza, Bari.
CROCE B., *Estetica*, Laterza, Bari.
4. DEWEY J., *Arte ed esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
5. FREUD S., *Leonardo da Vinci*.
6. FROMM E., *Psicanalisi della società contemporanea*, Ed. Comunità, Milano.
FRACASTEL P., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino.
7. GOMBRICH E. H., *Arte e illusione*, Einaudi, Torino.
8. GOMBRICH E. H., *La storia dell'arte raccontata*, Einaudi, Torino.
GOLDING, *Storia del cubismo*, Mondadori, Milano.
9. HAUSER A., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino.
10. HUYGHE R., *Dialogo con il visibile*, Parenti, Milano.
11. JUNG C. G., *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino.
12. MASUCCO COSTA, *Psicologia, Vol. I e II*, Paravia, Milano.
13. MILNER M., *Disegno e creatività*, La Nuova Italia, Firenze.
14. MONTESSORI M., *Il metodo della pedagogia scientifica*, in «Educazione alla libertà», Laterza, Bari.
15. READ H., *Educare con l'arte*, Ed. di Comunità, Milano.
16. RUSKIN J., *Elementi del disegno e della pittura*, Bocca, Milano.
17. RUSSELL B., *Saggi scettici*, Laterza, Bari.
18. SALVINI R., *Guida all'arte moderna*, Garzanti, Milano.
19. VIOLA W., *L'arte infantile*, La Nuova Italia, Firenze.
20. WORRINGER W., *Astrazione ed empatia*, Einaudi, Torino.
21. WHITEHEAD A.N., *I fini dell'educazione ed altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze.

RIASSUNTO – Considerazioni sull'Arte e la pittura. L'A. si pone numerosi interrogativi circa l'«arte nell'opera». Propone innanzitutto di identificarla e definirla in modo che non dia luogo a fraintendimenti, distinguendola nettamente dalla ricerca e sperimentazione e tenendo presente il fatto che anche il fruitore ha la sua importanza. A questo scopo esamina il processo percettivo, approfondisce il concetto di intuizione individuata dal Croce, separandola nettamente dall'espressione, e deduce nuove conclusioni dalle affermazioni dell'Arnheim, per il quale l'espressione è già nelle cose stesse. Il che imporrebbe anche di riformulare il concetto di «bello di natura». Questo è un dato dal quale neppure l'artista, se è tale, può prescindere nelle sue raffigurazioni. Configurazioni che non abbiano riferimento pertinente ai dati oggettivi non hanno possibilità di entrare in comunicazione emotiva col fruitore, che per il complesso processo psichico rifiuta l'incomprensibile informe. L'artista non può essere che un «maieuta» fra l'espressione propria e l'espressione che pertiene agli oggetti, sfruttando lo stretto rapporto fra concetto figurativo e concetto conoscitivo, l'immaginazione e l'attività della memoria. L'artista non può creare, ma solamente concepire. In tal modo un gran numero di lavori non pertinenti vengono legittimamente esclusi dai caratteri dell'arte.

RÉSUMÉ – Considérations sur l'art et la peinture. L'A. se pose nombreux interrogatifs sur «l'art dans un'oeuvre». Il propose d'abord de l'identifier et définir en manière que ne donne lieu à des incompréhensions en la distinguant nettement de la recherche et de l'expérimentation en donnant sa propre importance au regardant. A' ce fin l'A. examine le proces perceptif, en approfondant le concept d'intuition déjà propre de Croce, mais en le séparant de l'expression; tire des nouveaux conclusions d'après les affirmations du M. Arnheim, pour le quel l'expression est déjà dans les choses mêmes. Ce qui est considéré «beau» chez l'homme est fondé dans la réalité. Pourtant des configurations qui n'aient référence pertinent aux données objectifs n'ont chance de communication émotive pour le regardant, qui à cause du complexe procès psychique, refuse l'incompréhensible ou l'inconcevable. L'Artiste ne peut être que un «maieute», un trait d'union entre l'expression propre à lui et l'expression pertinent aux objects, en exploitant l'étroit rapport entre le concept figuratif et le concept intellectif, l'immagination et l'activité de la mémoire. Car l'artiste ne peut pas créer, mais seulement concevoir. Pourtant on vien d'exclure de l'art nombreux travaux non pertinents.

ABSTRACT – Considerations about art and painting. The author begins with arising to himself several questions about «the art in the masterpiece». He firstly suggests to identify it and to determine it in such a way that it cannot give rise to any misunderstanding, by clearly keeping it apart from research and testing, and taking in due account the fact that also the user has its own importance. With such aim in mind he studies the perceptive process, he deepens himself into the intuition concept as acknowledged by Croce, taking it clearly away from expression, and he draws new conclusions out off Arnheim's statements. For this thinker actually the expression is already enclosed in the things themselves. This much would also require the need of formulating anew the concept of «naturally handsome». This one is a feature, from which even the artist himself, if he is one, may refrain in his representations. Representations having no pertinent connection to the objective data, have no possibility of entering into an emotional communication with the user, who, because of the complex psychological process rejects the shapeless not understandable. The artist may be nothing else than a «maeutist» between the expression itself and the expression pertaining to the objects, taking advantage from the close connection between representation concept and knowing concept, the imagination and the memory. The artist cannot create, but only conceive. In such a way a great lot of non pertinent works become lawfully excluded from the features of the art.