

# ARTE A PAROLE

Antonio Delle Rose

QUADERNI  
DEL CONSIGLIO REGIONALE  
DELLE MARCHE





## QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE



Opera dell'autore "A poco a poco", 2011, olio e acrilico su tela, cm. 160 x 100



# Presentazione

È sempre un piacere presentare un nuovo lavoro da inserire nella collana “I Quaderni del Consiglio”. Il piacere è ancora più grande quando diamo alle stampe opere che non sono destinate esclusivamente agli “addetti ai lavori”. È il caso di questa raccolta di scritti di filosofia estetica che l’autore – Antonio Delle Rose – dedica a ventiquattro parole dell’arte: del fare arte e del pensare l’arte.

Valente artista marchigiano, Antonio Delle Rose non è nuovo a queste riuscite prove di scrittura. Al suo quotidiano lavoro di pittore, affianca infatti quello di poeta ed anche di saggista. Non già come attività fortuite o episodiche, ma in quanto animato dalla volontà di indagare sulle cose del nostro tempo con altri e diversi mezzi espressivi.

‘Arte a parole’ è un’immersione nella profondità di termini che magari usiamo quotidianamente come ad esempio ‘bellezza’ o ‘interessante’, e che proprio per questo ne diamo per scontato il valore, il loro peso specifico nella storia e nella contemporaneità. Ecco, Delle Rose, con questa pubblicazione, ci aiuta a ricucire la trama di un discorso sull’arte, affidandosi a stimoli scaturiti da ventiquattro parole che custodiscono un mondo. Un mondo che la nostra regione conosce bene, grazie all’immenso patrimonio artistico che ha accolto nel tempo per l’opera e l’impegno di grandi artisti, figli di questa terra o che in questa terra hanno operato.

Buona lettura.

Vittoriano Solazzi

*Presidente dell’Assemblea legislativa delle Marche*

Antonio Delle Rose

# ARTE A PAROLE

2011

**AVVERTENZA** Chi si avvicinasse a queste riflessioni sull'Arte convinto di avere fra le mani una specie di manuale o di vademecum, finalizzato a dare suggerimenti tecnico-pratici sul fare e sul mestiere dell'arte, sbaglierebbe. Non è il libro adatto a tale scopo. Né darebbe soddisfazione neppure a chi pensasse di trovarvi una lettura storica o critica in relazione alle voci qui trattate. A questo punto il lettore potrebbe chiedersi, giustamente: ma allora che cos'è? Non è una domanda a sproposito né le andrebbe negata una risposta. La premessa a questo serve. Sono altrettanto convinto del fatto che, se il lettore ha già consultato l'indice, le voci elencate una qualche indicazione o un lieve suggerimento potrebbero averglielo dato. Come avrà notato ve ne sono alcune notissime nell'ambito di quel pensare e teorizzare in senso estetico; altre più congiunte con categorie interne a movimenti o tendenze dell'arte contemporanea, e altre del tutto avulse da quelle forme di lettura dell'arte alle quali siamo abituati. Sempre quel lettore potrebbe nuovamente domandarsi se ha per le mani qualcosa di confuso o di pasticciato, e meglio farebbe a prenderne le distanze. Ebbene, se vi fosse questo lettore, con le due domande già formulate -andrebbero a suo favore-, e con una naturale inclinazione alle interrogazioni... allora queste carte, che raccolgono alcune voci a domanda, qualche cosa potrebbero dirgli. A tutti coloro convinti della prassi inconfutabile dell'arte contemporanea e certi delle sue logiche e fautori, anch'essi, delle sue strategie... a costoro queste carte non servono.

**PREMESSA** Chi è avanti negli anni sa quanto di vero v'è nella teoria dei tipi psicologici improntata da Jung, lavoro preceduto in nuce da I Caratteri di Teofrasto, dove sono descritte trenta tipologie psicologiche che sono, al di là e in barba alle convinzioni evolutive, categorie profonde e radicate nell'animo umano; tanto profondamente radicate, quanto lo sono le radici di una quercia al terreno che le dà vita. Così, come l'albero trova la sua forza proprio nel sottosuolo per resistere alle forze dei venti alla superficie, così il carattere è quella radice da cui sale la forza dei singoli e differenti individui, per affrontare la realtà storica. E, nel bene o nel male, queste tipologie affiorano sempre e ovunque in ogni latitudine, in ogni longitudine; e per alcune -devo dire "purtroppo" - si rinnovano senza soluzione di generazione in generazione. Da ragazzo non comprendevo il tono categorico di quel frammento di Eraclito, laddove il solitario di Efeso dava al carattere un'importanza per me, allora, esagerata: "Il carattere è per l'uomo demone". Nell'ingenuità giovanile pensavo che proprio l'arte e la cultura potessero agire a tale cambiamento... oggi non più. Eraclito precede Teofrasto e precede Jung. Sofocle, nell'antistrofe III dell'Aiace, a questi fa dire: "Tu sei ingenua, sciocca, se pretendi di mutarmi carattere proprio ora." Per chi volesse approfondire questo discorso, suggerirei la lettura illuminante, per quanto poeticamente sofferta e dolorosamente obiettiva, dell'Esame di coscienza di un letterato del Serra, a ridosso delle allucinazioni e delle devastazioni fisiche e morali della

guerra. I più smaliziati diranno al solito, altri tempi, altre realtà... l'uomo non è più quello; ma proprio a questi Serra ripeteva: "Non cambia". Viene fatto di pensare presuntuosa la messa in dubbio della realtà degli imperativi indiscutibili dell'arte contemporanea a partire da Serra: remoto bibliotecario di Cesena, non uomo incline alle fiere delle vanità, recondito personaggio di provincia, anonimo, senza palcoscenico, fuori da le monde, non a contatto con l'Establishment... com'è pensabile mettere in discussione l'impero delle certezze? Ebbene, a guardar meglio, anche le certezze dell'innovazione, del nuovo, della dissacrazione, della provocazione, dello scandalo, della libertà, dell'arbitrarietà, del dilettantismo, della superficialità e dell'irrisione sono tutte categorie modernissime cucite su misura -come il cappotto di Gogol'- sui caratteri dei numerosi e diversi, ma non infiniti, Basmackin, che ripetono nelle intenzioni e nei modi, a volte anche nelle forme, quanto è stato già fatto nel tempo. Espressa così potrebbe apparire come una dichiarazione limitativa e bloccata a un passato dove tutto stagna fermo e immobile nell'acquitrino melmoso di un tempo remoto senza presente e senza futuro: non è così. Solo a chi si muove sulla superficie, sono estranei i due punti astrali dello Zenit e del Nadir... della "legge morale entro di me e del cielo stellato sopra di me"... del corpo e dello spirito, quali forme profonde del fare e del pensare umano. Uno spazio immenso e un tempo infinito ci stanno intorno e raccolgono, in sé, anche la bestemmia e le distruzioni... a patto, però, che la bestemmia ricerchi la preghiera e le distruzioni perseguano la ricostruzione: in altri termini, una rigenerazione continua dove passato, presente e futuro sono un tutt'uno nel tempo infinito delle Muse, accolto e ascoltato nel tempo limitato dell'uomo. La logica della superficie e del presente assoluto ha sancito la morte dell'Arte e anche la morte della spiritualità ad essa congiunta; ora rimane solo una parte: il corpo, la materia, le cose e tutto va a merce insignificante e noiosa... inevitabili, qui, gli imperativi del nuovo e del cambiamento, amputati del passato e ciechi del futuro. Accolta la virtualità a tutti i livelli, soddisfatti delle presunte soluzioni del

pensiero che pensa se stesso, giustificati dal concetto astratto, per il quale il fare e l'opera sono del tutto insignificanti... con tali certezze l'Arte è stata assassinata e sepolta, ma dai legni della fossa, infradiciati e marciti dagli umori aciduli delle innovazioni e degli azzeccamenti, è sorto l'agghiacciante idolo della superficie scienziata e tecnologica: tutto allora diviene criticabile e dubbio, ma non dubbio né criticabile è l'impero di questo nuovo idolo. La strategia delle merci pianifica tutto; e la globalizzazione è l'olifante di Orlando che fa risuonare la virtualità dell'esistenza in tutti i punti cardinali del globo. Quando si comprenderà l'unilateralità di questa strategia dell'omologazione, si comprenderà anche l'uniformità dei suoi effetti; e se l'economia virtuale, come abbiamo veduto in questi ultimi tempi, ha fatto esplodere il vaso di Pandora delle speculazioni e dell'usura spietate, tanto da mettere in serio pericolo l'economia reale, con la stessa logica e con gli stessi effetti andrebbero lette le identiche strategie distruttive nel mondo dell'Arte. L'Arte doveva morire, Hegel qui c'entra poco; l'Arte doveva morire, così come devono morire la Filosofia, la Religione, la Politica, la Scienza. L'impero della superficie, come tutte le dittature, non accetta né critiche né rivali. Eppure, non sono queste le categorie che hanno offerto all'uomo l'opportunità di poter esprimere se stesso? Tuttavia negare queste categorie è ancora poca cosa. Quello che alla fine veramente si vuole è la sparizione dell'uomo. Non la si venga a recitare a sproposito la teoria del Superuomo o dell'oltreuomo nietzschiana: anche questa, qui, c'entra poco se non addirittura niente. "Il sonno della ragione crea mostri": Goya, aveva visto giusto... ma anche i sogni di una certa ragione li crea. La razionalità assoluta ha affiancato, ha congiunto nella stessa strategia dell'usura e la merce in quanto niente e la negazione rivoluzionaria in quanto Non Arte o Anti Arte: il fine e il risultato ultimo è identico... il nulla nell'una e nell'altra parte. Scientismo e provocazione, tecnica e innovazione, morte e nuovo si susseguono, ammiccano, dall'una all'altra sponda. Ma i Tipi psicologici sono presenti in entrambe le posizioni e bisognerebbe verificare quali categorie mentali conducono e impongono

no la Danza Macabra della modernità; andrebbero messi in evidenza da quali ambienti e da quali ambiti sociali nascono le mode del nuovo sempre più nuovo e degli azzeramenti che, incomprendibilmente, azzerano se stessi... com'è possibile azzerare lo zero? Forse sarebbe anche opportuno riflettere se il nuovo nasca come naturale bisogno dell'opera in quanto Forma, umilmente contemplato nelle valli di Canaan o di Mambre, oppure se non sia una formula vuota e dogmaticamente imposta come prassi ulcerosa, nelle città di Sodoma e Gomorra. La Morte dell'Arte non sembra più nemmeno una tesi... è uno slogan pubblicitario e pochi si attardano a ridefinirla, tuttavia quanto sia necessario farlo non sono pochi a comprenderlo. In tempi non sospetti Toqueville aveva già individuato il processo evolutivo del nuovo, ne aveva pure individuata la geografia: "La società americana appare animata, perché gli uomini e le cose sono in costante mutamento; è monotona, perché tutti questi cambiamenti sono uguali": non è evidente che, dove né l'individuo ha identità né la sua esistenza ha stabilità, la stessa nozione di mutamento diviene insignificante e priva di senso? Inoltre un certo pensiero dell'arte, come l'usura, non sono più espressione dell'uomo né, tanto meno, della sua umanità. Sono invece insegne al neon lampeggianti nel nero delirio della notte dell'assassino, qui uomo e umanità incontrano la loro più efferata umiliazione. Orde di pubblicitari escono dagli asfissianti cunicoli delle metropoli, come topi divoratori del senso, e un esiguo esercito di mercenari si è posto sugli spalti a teorizzarne la fine e a suggerirne la sostituzione per mezzo di una libertà annoiata e di un novissimo assuefatto e indifferente. Ci si deve sorprendere, allora, se uno dei più famosi e più pagati pubblicitari del mondo dell'arte contemporanea d'oltre oceano, sempre partendo dal presupposto della morte dell'arte, parlava solo di business e di business-Man? Certo, è possibile! Qui il carattere conta. Chiarisco. Non è nella posizione del critico o del censore che faccio questi riferimenti, poiché sia la convinzione del valore della diversità, sia della non esistenza di un pubblico unico, mi vieterebbero il ruolo del critico e tanto più quello di un novello Aristarco

censore superaccigliato; mi spinge a fare questi riferimenti la dichiarata e ingiustificabile posizione ideologica del mondo al quale i riferimenti appartengono, che è incline a forzature di pensiero e a discutibili definizioni di verità. È vero, per quella tipologia di pensiero non provo interesse -siamo sul piano del gusto, degli interessi, delle sensibilità e dei caratteri-, non è qui il problema. Il problema sorge invece quando si tende a fare di quel pubblico e di quelle espressioni le uniche realtà possibili della modernità; allora la strategia di voler far passare la parte per il tutto diventa una sineddoche incomprensibile e provoca sdegno. Di conseguenza anche il continuo ripetersi della Querelle des Anciens et des Modernes sta diventando una farsa noiosa e insignificante, poiché tutto ristagna solo e soltanto sulla superficie. Allora accade come al navigante dopo settimane di navigazione sulla superficie oceanica senza confini, all'inizio l'abbagliante riflesso dell'acqua gli provoca un piacevole senso d'infinito... eppure, a lungo andare, avverte la necessità di chiudere gli occhi e di ritornare in se stesso, ai propri pensieri, alla propria memoria di storia e di vita, di sentimenti e di affetti. Le voci qui elencate proprio questo vogliono suggerire. Una modernità divenuta da tempo, dopo gli Ismi, Accademia del nuovo e della provocazione e delle "rivoluzioni", all'insegna fioca dei Neo e dei Post... ma quale Querelle! Di quali rivoluzioni stiamo parlando? "L'Arte come grande stimolante della vita"; per Nietzsche l'Arte era l'immensa droga dionisiaca e di Dioniso era l'umile giullare e il religioso officiante. Oggi, nel tempo della merce e dell'irrisione, dove l'arte e la vita hanno trovato una morte impietosa, dominano solo le droghe chimiche per dare senso di vita e di arte, alla non arte e alla non vita dell'assassino. I radicalismi del Capitalismo e del Materialismo danno tutto questo per scontato; entrambi rifiutano l'arte e la vita, poiché arte e vita sembrano mantenere in sé tutto il male e il negativo della cultura borghese... tutto deve diventare azione e strategia finalizzata a cambiare il mondo. Alla Morte dell'Arte hanno fatto seguito le morti delle grandi ideologie, delle grandi utopie e delle estese visioni del mondo... tutte intrise, dico-

no, di ripugnante filisteismo borghese, insopportabili nelle loro forme, melassa appiccicosa che frena l'imperativo politico delle rivoluzioni e quello capitalista delle innovazioni. Ogni cosa deve legarsi alla realtà e solo la realtà definisce le cose. Siamo ad uno dei punti più discutibili del pensiero hegeliano... gli hegeliani di sinistra presero le distanze. Ma chi definisce la realtà? È chiaro, chi pone una simile domanda è un uggioso pedante e ritardatario e anche reazionario che si compiace di dividere un capello in quattro, per il semplice gusto di mettere i bastoni fra le ruote a coloro che conoscono già questa domanda e sanno già la risposta: la realtà è la realtà punto! Per costoro queste carte non servono. Per certi tipi psicologici è meglio che tutto sia uguale a tutto; è meglio promuovere la democrazia politica degli appetiti fisiologici, di contro ai ben più rischiosi obblighi di una aristocrazia spirituale di pensiero e di sentimenti. Tuttavia se si accetta la realtà in quanto realtà e se questa realtà determina la vita e la modernità delle cose, vuole anche dire che tutte le ipertensioni teoriche delle contestazioni e delle rivoluzioni, sono solo constatazioni confermative dello stato di fatto; detto in sinossi, negano se stesse nell'atto stesso di volersi affermare come forze di rottura. Proprio qui l'aspetto più rimasticato dell'accademismo dell'arte contemporanea. Libertà, nuovo, innovazione solo come formule matematiche e combinazioni chimiche, già sapute e conosciute nei loro meccanismi combinatori; formule, sistemi costruiti per antitesi e per sole opposizioni... mode veloci, intercambiabili, arzigogoli ironici e ammiccanti, fra furbizia e astuzia pragmatica... sia come sia su questa superficie arsa e arida sono svaporate e tesi e sintesi. L'Arte è stata attaccata barbaramente al suo interno dalla non arte, indifferente al senso profondo della Forma, e la vita è stata svilita da verità e certezze, indifferenti al senso inalienabile dell'esistenza. C'è qualcosa di vero nel dire che l'Arte e la Cultura sono libertà: ma non è detto bene. Si annidano equivoci pericolosi! Arte e Cultura semmai hanno bisogno di libertà, una libertà addirittura opposta a quella libertà dogmatica e impositiva delle "ricerche" e delle "sperimentazioni" coercitive dell'Accademia

del contemporaneo. Se al sostantivo libertà gli si volesse attribuire il suo senso e la sua funzione piena, allora non ci dovrebbero essere censure né imposizioni né, tanto meno, condizionamenti ideologici, questo sarebbe il suo ritrovato senso in rapporto all'esterno, al tempo storico. Differente diventa il discorso della libertà, in riferimento all'Arte nel mondo interno del suo essere Forma: qui non esiste libertà. Assolutamente! Esiste solo il necessario alla forma e all'opera o alla Forma in quanto Opera o all'Opera in quanto Forma... e moderazione e compostezza e limite. Nei momenti dei massimi estremismi la Forma è stata letta come merce e nell'ingenuità delle confuse utopie giovanili, volendo liberare l'Arte dagli arrugginiti ingranaggi della logica borghese delle merci, si sono portate le merci sul palcoscenico dell'Arte... ancora tanti non si sono accorti di aver fatto buon gioco al proprio assassino. Gli estremismi hanno trovato il loro punto d'appoggio su due concetti: Moderno e Avanguardia, entrambi perseguiti dietro e attraverso ideologie politiche e logiche di mercato; l'uno e l'altra negano tutto quanto separa l'Arte dalla realtà. Una realtà tutta esterna, quella appunto del dominio delle merci, che viene rafforzata dalle stesse operazioni di rifiuto e di negazione dell'Anti Arte dell'Avanguardia. Il dominio delle merci viene così riconfermato dalla accettata obbligatorietà dell'inseparabile binomio modernità uguale a realtà; la realtà è quella imposta e patita nella vita reale, definita e delimitata a-priori dalle stesse forze negatrici che si vorrebbero denunciare. Così facendo non si prende più in considerazione quella verità e quella realtà libera e infinita dell'Opera d'Arte in quanto Forma. Vale la pena ricordare Baudelaire, il primo artista ad aver definito lucidamente il concetto di moderno negli anni a ridosso della Rivoluzione del 1848? Forse sì! Baudelaire si preoccupava di distinguere il moderno, anzi di separare il concetto di moderno, da quello presente nelle intenzioni dell'avanguardia e del progresso, poiché sia la prima e sia il secondo ristagnano nell'acqua morta della "conformità". Per Baudelaire l'avanguardia non rappresentava il moderno poiché, come evidenziava giustamente Jean Clair nel

1983 in *Critica della Modernità*: “Esattamente come l’estetica Neoclassica di Winckelmann, essa si conforma ad un modello... è per questo che per Baudelaire il moderno e la moda sono strettamente legati”. Non meno importante è la chiosa finale che il poeta francese ci mette a disposizione quando, affermando che la modernità non è che la metà dell’arte, aggiunge: “L’autre moitié est l’éternel et l’immuable”. Se la “conformità” tiene e fa riconoscere, in quanto moda, tanto la modernità dell’avanguardia, quanto quella del progresso, in conseguenza logica si deve concludere che, avanguardia e progresso, hanno solo nel presente a-storico e solo constataativo il loro piano d’appoggio, eludendo e mortificando proprio l’aspetto eterno e immutabile dell’Arte nel suo essere Forma. E soltanto perché si è accettata la dominazione del pensiero tecnologico, tutta interna all’idea di progresso, che la logica dell’avanguardia ha dimenticato i presupposti originari della sua funzione, i quali non erano e non sono quelli di anticipare razionalmente e concettualmente il futuro nel presente, bensì i presupposti sono quelli di mantenere il futuro libero e indefinibile, dando solo all’uomo la volontà di determinarlo, nella libera necessità di dargli Forma. E solo questa sarebbe pensabile come vera ed unica libertà esterna dell’arte. Però il futuro, qui, sarebbe la necessità e la volontà della forma, ossia dell’arte che, nel presente, si attualizza nel farsi dell’opera, e nella libera -poiché autonoma- volontà di formare del singolo artista. Avanguardia intesa come vita interna dell’Arte e come umanità dell’uomo; come linguaggio profondo e capace di dare forma, nella singola esperienza artistica, alla lingua delle Muse, anima archetipica “éternel et immuable” e dell’esistenza e dell’Arte e dell’uomo. La domanda fondamentale e dominante in queste riflessioni è: per che cosa e per chi l’Arte? Oppure, con Höelderlin: “E perché i poeti in tempi di privazione?” Interrogazioni che inevitabilmente coniugano la vita con l’Arte, ma non nei modi teorizzati dall’avanguardia e dal progresso, poiché la vita qui è l’esistenza del singolo che diventa Forma e non la Forma che si vuole far svanire nella realtà di una vita che non è esistenza. Solo se la Forma presenta in sé

l'esistenza del singolo può rinnovare l'eterno e l'immutabile in cui passato, presente, futuro sono il pentagramma infinito e il solo in grado di rinnovare il canto dell'Arte. Mancando l'esistenza si seguono le mode e non volendo l'esistenza si impongono le mode. Vale anche per l'avanguardia: negando la libera esistenza del singolo, nega se stessa, negando questo, il singolo nella sua esistenza in divenire, essa si annulla in quanto libertà e diviene il suo opposto, moda, astrazione autoritaria e impositiva. Vi sono dei parallelismi bizzarri fra la realtà del mondo storico - politico - economico e quella del mondo della realtà perseguita dalla non arte o anti arte, con quel pirotecnico bombardamento di sperimentazioni e di ricerche avanguardiste. Soltanto per portare un esempio palese, basterebbe riverberare alla mente, alla memoria, la noia e l'inconsistenza del pensiero politico dei nostri giorni; un non pensiero in realtà, tutto appiattito sulla sola formula retorica, sempre più plebea, della constatazione e delle accuse rivolte all'avversario, che si risolve in solo battibecco di accuse e di rimandi pettegoli, in spionaggi del privato, in attribuzioni di colpe passate e prossime... ma non v'è politica, non pensiero né progetto. Però i popoli delle due parti, qui, insorgono e gridano allo scandalo, accusando reciprocamente la parte opposta: però, viva Dio, ci sono anche tanti che si sdegnano per lo spettacolo vergognoso nel suo insieme, nella sua globalità, al di sopra delle fazioni. Altrettanto nel mondo dell'Arte. Anche qui correnti, individui, pratiche tutte bloccate o stimolate soltanto dall'opposto, dall'altro... proprio quello che si vorrebbe denunciare, ma, nella prassi e nel tempo della denuncia, non ci si avvede dei segni ulcerosi che piagano a sangue e il pensiero e il corpo e l'anima. Siamo sul piano del "vero", quello della realtà storica, il piano del moderno, dove l'economia è virtuale, la politica è farsa, l'anti arte non disdegna la banalità, tutte vanno e vengono nell'attimo fugace e nessuna ha più in memoria l'eterno e l'immutabile. La nomenclatura politica, la politica alta, aveva costruito una gerarchia di valori: l'amministratore -l'uomo delle buche e dei lampioni-; il politico -la visione d'insieme-; lo statista -la visione del mon-

do-; oggi, se siamo fortunati, ci capita (e non sempre) qualche discreto amministratore, del secondo non si sente il verbo, del terzo né il verbo né, tanto meno, l'ombra. Il linguaggio e il senso della Politica, il suo alto compito, è così caduto in basso, tanto da consegnare nelle mani dell'amministratore tutta la realtà di ciò che, impropriamente, si continua a definire politica. Nel mondo dell'Arte le cose non stanno diversamente. La vecchia nomenclatura artistica procedeva dall'artigiano, all'artista, al genio... inutile dire, anche qui, chi ha avuto la meglio. Vi è stata però una mutazione, l'artigiano si è elevato ad imprenditore, attentissimo a quanto il mercato richiede e vuole, l'artista esegue quanto gli è stato comandato, mentre il genio si è evoluto in business-Man. Per il niente della politica si fanno e si programmano interminabili tavole rotonde televisive e dibattiti e approfondimenti del niente e più è niente più si vuole approfondire... così, pari pari, in arte; tra "agudeza" d'analisi e tono provocatorio Jean Clair dava una stoccata, da vero virtuoso di schermo, al binomio pochezza- approfondimento e poiché la trovo soave, la riporto per intero: "Poche epoche hanno conosciuto quanto la nostra un tale divorzio fra povertà delle opere prodotte e l'inflazione dei commenti che anche la più insignificante di esse riesce a suscitare." Ora l'affondo portato fra pensiero critico e conoscenza pragmatica: "Una certa 'avanguardia' tuttavia occupa con gran fracasso la ribalta, esposta religiosamente dai responsabili dei musei, che stanchi del passato trovano in essa il brivido della novità, confortata da una critica, il più delle volte inetta, nell'idea di incarnare una legittimità rivoluzionaria, vera e propria cuccagna infine di un mercato che trova in essa dei prodotti labili facilmente rinnovabili come in qualsiasi altro settore commerciale, suscettibili di suscitare il massimo profitto con la minima fatica." Mi si permetta ancora un attimo di piacere, poi non lo citerò più: "E per mascherare tale penuria di sensibilità, la critica si gonfia in proporzione inversa al suo soggetto: più l'opera diventa inconsistente tanto più dotta sarà l'esegesi." Questo signore è l'ultimo poeta dello Spleen contemporaneo. Si potrebbe, per un attimo, contemplare l'ipotesi di mettere in

atto una specie di epoché, una sospensione delle abitudini per mezzo della quale avremmo a disposizione ancora quella visione ampia, estesa, come un orizzonte incastonato sotto un cielo terso di una giornata cristallina di Primavera, in cui l'aria chiara del senso potrebbe espandersi nuovamente fra terra, mare e cielo, congiunti al fuoco dell'anima e del cuore dell'uomo? Suonerebbe disdicevole raccordare la realtà dell'Arte al senso della vita? E porre la vita, l'esistenza, quale piedistallo dell'Arte? Sarebbe sufficiente ricordare la sua origine primordiale, per comprendere quanto sia soffocante e troppo riduttivo e troppo angusto rinchiuderla nel misero spazio del presente storico. Se poi, intorno a quel piedistallo mentalmente erigessimo un tempio -anche piccolo- come quello di Apollo a Delfi che ospitava l'effigie di Dioniso, allora si ritroverebbe il grande e l'immenso del senso dell'Arte e della vita, del fare e del pensare, del corpo e dell'anima, del vero e del verisimile. Folgorante equilibrio, in quel piccolo santuario Dioniso parlava per il tramite della parola di Apollo e la voce di Apollo curava e rimandava le parole di Dioniso. In quel santuario delfico la vita-Dioniso diventava Forma-Apollo e così la Forma aveva in sé la sua vita, la quale non è cosa, si esistenza che attraverso le cose prende Forma e si dice. Nel tempio avrebbero poco da dire il nuovo delle merci e il progresso del mercato. Il binomio vecchio-nuovo, antico-moderno ha fatto il suo tempo: è un falso problema! Bisognerebbe focalizzare l'attenzione, invece, su ciò che è fatto bene nella libera compiutezza della Forma, da quanto è fatto male nella sua incompiutezza di opera... vi sarebbe un pubblico per ogni cosa, un pubblico si riconoscerebbe in una Forma e, altro pubblico, si ritroverebbe in altre espressioni, in altre opere. Tutti livelli di sensibilità e mondi di visioni differenti; modi e maniere diverse, ma tutte rispettose dell'altro. Nessuna seconda a nessuna. Tutte importanti per il rispettivo pubblico, per quel particolare modo di sentire, per quella particolare sensibilità di dare Forma. Quando nella Genesi abbiamo la prima percezione di Dio, l'abbiamo per mezzo di un atto: "In principio Dio creò il cielo e la terra". Il Dio del Pentateuco, come il Dio olimpico Prometeo,

danno Forma; nella Forma ora creata, permane il nascondimento e lo svelamento della sua origine e della sua continua provenienza... è tutt'altra cosa! In tal caso verrebbe rinnovata, finalmente, quell'aria acidula e mortifera entro cui la poiesis dell'Arte sta soffocando; aria malsana, rigenerata dalle stesse avanguardie nella loro accettazione e non importa se pro o contro o anti, poiché comunque divengono conferma della logica del Potere-Bia. Se la voce dell'Arte si sta ammutolendo la colpa, forse, andrebbe attribuita a coloro incapaci di sentire il suo canto che, anche se contemplato in Forma di orrido e di terrifico, resta pur sempre inno e preghiera. E sono domande! Come domanda è l'arte, che nell'opera non si dà come pensiero e concetto, ma come sentimento e espressione della Forma. Tolstoj, nella parte conclusiva della sua esistenza, si sentiva inseguito, era braccato dal dubbio, come una preda trafitta dalla pallottola mortale, sentiva anche lui entrare nelle carni il ferro doloroso delle domande ultime, eterne: il senso della vita, perché l'uomo, il ripetersi immutabile del conflitto fra bene e male, il senso patito -perché sentito- dell'Arte e della Cultura. Dubbi che penetrarono come chiodi fino all'anima, tanto da portarlo a ripudiare l'Arte stessa... e nella sua epoca egli rappresentava il nuovo. Giunto al bivio sentì sempre più forte l'urgenza della conoscenza e della spiritualità; abbandonò il sentiero dell'Arte e intraprese quello del messianismo, del profetismo e questo suo rinnegare portò scompiglio... alcuni restarono increduli, altri esterrefatti e altri, come Turgenev, totalmente addolorati. Il grande vecchio cominciò allora a criticare l'Arte e rinnegò la propria; solo perché la Forma dell'Arte gli parve insufficiente ad intraprendere il nuovo viaggio, nell'immenso emisfero spirituale in cui si stava inoltrando. È vero, l'Arte la criticò, ma non la derise; guardò la propria Arte con indifferenza, ma poi non la trattò più; inchiodò se stesso al calvario del dubbio e della conoscenza, ma non praticò violenza ad essa. Era andato oltre: per alcuni più avanti, per altri più indietro. Però rinnegando la propria Arte non si avvide dell'ingiustizia che stava operando nei confronti della sua maestra, poiché la parte spirituale in essa pre-

sente lo aveva educato e guidato fino a quel momento. Probabilmente rifiutando la sua Arte, Tolstoj stava rifiutando quel clima nuovo del naturalismo e della impersonalità, la sua prosa lì era nata, sotto i dettami del positivismo, dello scientismo e del sociologismo... stava negando la contemporaneità! Si allontanava dal dato di fatto per volgersi, dietro l'educazione ricevuta dall'Arte, ai valori assoluti, poiché educare risulta impossibile se non è in rapporto ai valori. Il profeta di Jasnaja Poljana congedava l'Arte e volgeva la prua verso altri orizzonti. Ci si potrebbe trovare in disaccordo. Tuttavia la sua coerenza va riconosciuta. Parole allora, parole come domande e sono quelle domande che stanno sopra e intorno e prima di dare Forma all'opera; vita che si fa Arte e l'Arte diviene reale epifania di una esistenza entrata nella Forma. Altre vite e altre realtà io conosco, le potrei avvicinare con la ragione... certo, però non mi emozionano e non mi toccano più. Non sono gocce di rugiada, non rinfrescano l'anima dopo una giornata arsa, sono pietre gelide e pesanti come il macigno di Sisifo e anche il concetto e la ragione si rifiutano a questo nuovo. Altre luci, infinite geografie, abbaglianti spazi campeggiano tutt'intorno, se solo si alzasse lo sguardo oltre le periferie delle metropoli dalle innumerevoli torri di Babele. Praterie dove "le buone novità scaturiscono naturalmente dalla buona tradizione", quella "tradizione vivente" eliotiana dove il nuovo è interno, non esterno all'Arte. In qualche parte di quella estesa prateria del senso è conficcato, come pietra miliare, un frammento fondamentale dell'Idealismo tedesco, padre consapevole del Romanticismo e genitore inconsapevole e del nuovo e delle avanguardie contemporanee. È una sintesi abbagliante della filosofia e della poesia di tre giganti, fu trascritto da Hegel nel momento di massima unione spirituale e teorica con Schelling e Hölderlin; è il cosiddetto *Erstes Systemprogramm* di Stoccarda del 1796, pubblicato per la prima volta dal Rosenzweig nel 1917. I caratteri in qualche punto sono mangiati dal tempo, alcune parole sono state sfregate dal gelo invernale e dall'arsura estiva, altre parti risultano levigate, come quelle di certe immagini sante sfiorate in preghiera

dalle mani di erranti pellegrini... Ciononostante è ancora possibile leggerlo per esteso, anche se qui ne riporto solo un frammento: “Io sono ora convinto che l’atto supremo della ragione, in quanto essa abbraccia le idee, è un atto estetico e che verità e bontà solo nella bellezza sono congiunte. Il filosofo deve possedere tanta forza estetica quanto il poeta. Uomini senza senso estetico sono i non filosofi della mera lettera. La filosofia dello spirito è una filosofia estetica. Non si può essere in nulla spiritualmente ricchi, non si può trattare con ricchezza spirituale neppure di storia e in fondo confessano candidamente che è loro oscuro tutto ciò che va al di là di elenchi e registri.” Quando il presente storico giunge ai massimi livelli di saturazione o d’implosione, forse non vi è solo la scelta di ulteriori amputazioni e azzeramenti perseguiti, ancora, dalle logiche dei massacri del Potere... forse potrebbe soccorrere, come sempre nuova istanza, quella “tradizione vivente” intesa non più come citazione dotta, bensì come umile e ritrovata preghiera. Su questo oceano riverberante, forse con ingenua presunzione, vorrebbero navigare le parole qui raccolte.

**ACCADEMIA** Vive una vita tutta al passato, come al passato è ferma la sua interpretazione critica e formale. Sta a significare fatti e eventi in sé compiuti e in rapporto alla storia e in relazione agli stili. L'uso di questo sostantivo ha sempre, ormai è scontato, una valenza negativa, specie se poi venisse rafforzato con accademismo. Ciò sta a dire che non tanto l'accademia nel suo formarsi originario è negativa, bensì negativo diventa tutto ciò che segue e procede da quella prima formazione. Vero è che l'accademia è quello spazio e fisico e di pensiero in cui transita una normativa di categorie, di tipologie, di stili giunti a chiarezza di pensiero e di prassi. In ambito artistico la sovrapposizione dei due piani: accademia e accademismo, oggi fanno tutt'uno. Tanto è vero che quando si dice lavoro accademico, si vuol intendere che quel lavoro propone o ripete quanto già elaborato in precedenza all'interno di strutture storicizzate e perciò stesso negative. Stando a noi la categoria di riferimento è l'arte ottocentesca, fatta di tecnica pittorica e di disegno, di prospettiva e di piani tesi alla rappresentazione della realtà naturale. Ma se pensassimo seguendo il percorso storico, non vedremmo tanto una linea retta, una linea incapace di modificarsi in altre forme, vedremmo invece una linea che, a mano a mano, ha subito mutamenti e suggerimenti tutti congiunti con il passare dei tempi e il cambiare degli uomini. Tutte le avanguardie hanno veduto nell'accademia la testa di Medusa capace soltanto di congelare e impietrire la libertà e l'autonomia espressiva dell'artista. Così l'arti-

sta romantico nei confronti dell'accademismo Neoclassico; così gli impressionisti nei riguardi del Realismo; così i postimpressionisti di contro agli impressionisti e via dicendo. Quasi paradossale: tutti accademici e antiaccademici contemporaneamente. Dalle Accademie e dalle Università sono venute formandosi le "migliori menti delle nostre generazioni". Se l'Accademia fosse veramente quel Caronte impietoso che batte con il remo del dogma inconfutabile, non avremmo mai avuto tutto quel popolo di poeti, scrittori e artisti che abbiamo. Diamo un nome a tutto questo: l'accademia è una scuola... Scuola! L'Accademia, in quanto scuola, è al di là del bene e del male. Ma l'Accademia in quanto individui, che la fanno e la determinano, molte colpe ha e molti peccati commette. E, qui, accademismo ha la sua casa e il suo senso. Ma chi definisce tanto il concetto di accademia quanto quello di accademismo? Con quali presupposti e con quali principi si demarca un prima e un dopo? E a qual fine si ritiene necessario fare questo? Se si galleggiasse sul mare bonario del piacere, tutto questo non avrebbe senso alcuno... ma non si naviga su queste acque. Le acque su cui affonda la nostra piccola barca esistenziale sono quelle grigie e tormentate dalle onde devastanti della tempesta scientifica e, in questo turbinio di gorgi, anche l'arte viene risucchiata negli abissi più profondi. Se il piacere fosse la categoria fondamentale del nostro fare e del pensare e del nostro esistere, tutto questo demarcare e incasellare non avrebbe senso. Lo acquista, invece, se al posto del piacere subentrano le logiche matematiche e dogmatiche della scienza. È evidente: la scienza può inficiare, cassare e può prendere le distanze dal prima di teorie scientifiche, obiettivamente superate da successive teorie meglio definite e più concrete e che meglio incidono nella evoluzione e nella innovazione delle ricerche e delle tecniche. Non è così per l'arte. Riportare la terra al centro del nostro universo, come pensava Tolomeo, non è più pensabile dopo Copernico. Certo. Se qualcuno lo pensasse oggi, sarebbe degno dei migliori aggettivi d'insulto. La scienza ha i suoi fini e sono: la conoscenza per il dominio della natura; la verità, come presupposto alle teorie convali-

date dai risultati; e l'utilità, in quanto soddisfazione dei nostri bisogni e del nostro volere. Il processo è rettilineo, rarissimamente il prima può aver diritti sul dopo; evoluzione e progresso scientifico possono demarcare confini invalicabili, per quanto inconfutabili, e se ci fosse confutazione vi sarebbe cambiamento e questo cambiamento è l'evoluzione che la scienza opera dall'interno della sua logica d'avanzamento. Questo è il percorso della scienza. Mi limito a dire che in parte va bene, poiché non voglio aprire analisi in questo paragrafo e tralascio di verificare se il progresso della scienza, nella sola logica del solo movimento verso e l'oltre, non lasci senza risposta la domanda: a qual fine? E se al termine essa stia andando, seguendo Huizinga, verso "la salvezza o la rovina"... Tutto questo con l'arte non ha nulla a che vedere. A venti chilometri da Atene sorse la prima Accademia, in un luogo votato ad Atena -dea della conoscenza, dell'arte e della scienza- e ad Eros -dio dell'amore cosmico, dell'armonia fra gli elementi-. Platone fece aggiungere un altare alle Muse e, sotto questi numi tutelari, nel 387 a. C. iniziò la sua Scuola. Poi per un lungo tempo rimase chiusa; riaprì nel V sec. d. C. ad opera di Proclo, il quale fece dell'Accademia luogo di chiosatura e di divulgazione e di studio del precedente pensiero di Platone e di Aristotele. Nel 529 Giustiniano la faceva chiudere definitivamente. Già alla sua origine l'Accademia aveva i tratti e la dinamica delle attuali. Una demarcazione netta e chiara: un prima in cui Platone e Aristotele pensavano e un dopo in cui una numerosa famiglia di scoliasti leggevano e annotavano. L'imperatore che decise la sua chiusura proveniva dalla terra, era figlio di contadini; si fece onore sul campo e si fece una sua cultura, ma in realtà la odiava; usò la sua conoscenza in termini pratici, di gestione amministrativa e politica e molte cose le fece bene, ma l'Accademia la fece chiudere. Come si dice volgarmente, si buttò via il bambino con l'acqua sporca. L'Impero in quel momento aveva bisogno d'altro e quel cenacolo di accademici puntigliosi e inconcludenti nulla aggiungeva ai bisogni del progresso. Così allora, così oggi. Se nell'Accademia albergasse quel ponderato senso del piacere disinteressato, coniuga-

to da Kant al Bello e non al Sublime, quel piacere dei sentimenti e non delle passioni, quel piacere che sorge dalla demarcazione del Sublime -Schiller puntualizzava il senso, dicendo che non di erhaben-sublime si dovrebbe parlare, ma di erhebend ossia di ciò che innalza-, quel piacere nel quale la rappresentazione del dolore vero non può essere lo scopo finale dell'arte ma, casomai, rappresentabile è la lotta fra passioni e coscienza... lotta in cui affiora l'umanità dell'uomo, il suo essere tragico e qui non l'urlo del corpo, bensì il pathos dell'arte. Perché albergasse questo piacere le Accademie dovrebbero avere dei Platone e degli Aristotele capaci di trasportare i giovani verso quell'enthousiasmòs nel senso letterale della parola, di chi ha un dio dentro e non, invece, soltanto scolasti che i giovani trascinano verso l'ekstasis e cioè quello star fuori di individui che e l'anima e il corpo hanno perduto. Così non è. Lo dobbiamo constatare, ma non per questo lo dobbiamo accettare. È solo perché si è incuneata l'idea e la prassi scienziata e solo per questa sudditanza alla tecnica che si può delimitare, nella accezione negativa, una realtà in quanto Accademia o accademismo. Tutto ciò non ha più rapporto alcuno con la formazione dell'uomo, ma ha molto da imporre sul piano dell'addestramento e della assuefazione agli imperativi omologanti del progresso e della innovazione; due categorie extra artistiche, esse esigono un nuovo a loro immagine e solo come tale il nuovo viene riconosciuto. Se queste due categorie sono alla base e hanno formato la differenza dell'arte contemporanea, come realtà diversa da quella accademica, allora dobbiamo dichiarare che la storia di tale percorso è lunga e documentata: documentata dalle Avanguardie storiche fino ai nostri giorni ed è lunga, perché facendo i conti, è passato un secolo. Se così è, allora progresso, innovazione, ricerca, sperimentazione, dissacrazione, provocazione e ironia e anti-Arte e rivoluzione e contestazione, stanno tutti in fila a dichiarare la loro storicizzazione, la loro ripetitività e la loro natura di codice. Non mi pare forzatura affermare, in conclusione, che il contro e il nuovo dell'Arte contemporanea la definiscono nel suo essere, da moltissimo tempo, Accademia.

**AVANGUARDIA** Tutta la realtà artistica contemporanea si è costruita in rapporto a questo imperativo. Non è casuale che per definizione si usi il plurale Avanguardie: non poteva essere diversamente. L'Avanguardia ha, in sé, un elemento dinamico, irrefrenabile: per essere tale deve essere sempre rottura con il passato e rifiuto della tradizione. Tuttavia questo dinamismo, se in rapporto alle correnti e ai movimenti sembra seguire un percorso rettilineo all'infinito, dal lato definitorio e storico sembra giunto a fine corsa; tanto è vero che si parla di Neo-avanguardia o di Post-avanguardia. Il termine è, chiaramente, di derivazione militare o esplorativo: come avamposto, avanscoperta è in relazione all'oltre, a ciò che sta avanti, ma non nel senso di un oltre di cui nulla si sa o si conosce, poiché l'oltre è il territorio del nemico o, comunque, lo spazio geografico delimitato delle nazioni o dei luoghi in cui il nemico sosta o dove popolazioni, magari sconosciute, vivono. Non è così per le Avanguardie artistiche: né storiche né, tanto meno, contemporanee. In ambito artistico l'Avanguardia è sempre in rapporto con ciò che sta dietro, il prima, la storia conosciuta, i fatti già accaduti, consolidati e in ambito culturale e di conoscenza. E se guardiamo bene, se consideriamo la struttura di base del senso tutto interno all'Avanguardia, mi sembra palese che dal 1920 non è avvenuto nulla di nuovo nella sostanza. Da un lato la dinamica romantica, da Hegel chiusa col punto finale della famosa definizione della "morte dell'arte", appartenente al passato e superata dal pensiero straluna-

to e trafitto dall' "idea" che darà vita all'artista intellettuale borghese; dall'altro le movenze anarchico-sentimentali dell'Espressionismo, in cui biografismi e ideologie anelano a superare le delimitazioni dello scientismo tecnologico, inclinando strategicamente verso il recupero del "primitivo", senza tralasciare - ricordando Rousseau - l'espressione pura del bambino e senza dimenticare le pulsioni dell'alienato -ricordando il Surrealismo-. Significativo, non curioso, è ripensare a quella attenzione che i Surrealisti ebbero per il marchese de Sade e per Hieronymus Bosch. Curioso, ma significativo, è anche ricordare l'impressione trascritta da De Chirico del 1925, che traccia un quadretto a modo dei surrealisti conosciuti personalmente: "A Parigi trovai una forte opposizione da parte di quel gruppo di degenerati, di teppisti, di figli di papà, di sfacendati, di onanisti e di abulici che pomposamente si erano auto battezzati surrealisti". Non saprei quali e quanti aggettivi avrebbe aggiunto per i dadaisti. Insomma, siamo più sul piano dei Tipi psicologici junghiani, quelli più vicini alle devastazioni delle nevrosi e delle alienazioni del soggetto, che non sul piano delle idee o dei principi. Delimitazione importante e topica per il futuro -a noi presente- percorso di alcune tendenze avanguardiste. Bisognerebbe rifletterci più a fondo. Volendo fare una sintesi dell'evoluzione o rivoluzione avvenuta nell'ambito artistico, possiamo così suddividere: nell'antichità l'opera è una testimonianza dell'Essere, Parmenide dava l'immagine dello sfero "tutto in sé conchiuso"; presso i moderni l'opera raccoglieva senso solo se messa in relazione con la soggettività dell'artista; nella contemporaneità l'opera diviene espressione "pura" della oggettività... questo è il percorso delle Avanguardie. Negli anni '60 le avanguardie, per essere tali, non potevano -e di fatto non fecero- tenersi lontane dal clima rivoluzionario politico. Possiamo ben dire che rivoluzione politica non è sinonimo, quasi mai, di rivoluzione culturale; tanto più se la valenza politica primeggia su quella artistica. Qui un altro passaggio saliente delle avanguardie. Il gesto di Duchamp tendeva ad abolire la cesura fra "sottocultura" e "alta cultura" e, come lucidamente chiariva Luc

Ferry in *Homo Aestheticus*: “È il simbolo di questa volontà di rottura con la banalità che diventa essa stessa banale e banalizzante per il fatto di cancellare ogni distinzione fra l’opera d’arte e l’oggetto prodotto dalla tecnica”. È evidente che, per arrivare a questo punto, tante tensioni presenti nel credo romantico sono state rimosse; come rimosso è stato lo stesso Nietzsche, tanto ripetuto e citato nelle teorie critiche delle Neo-avanguardie. Anche il filosofo ditirambico e dionisiaco, dopo essere stato frainteso, viene dimenticato proprio nella sua dichiarazione più ditirambica: “C’è solo una speranza e una garanzia per il futuro, che il sentimento tragico non muoia”. Se non ci vogliamo buttare della sabbia negli occhi, per giustificarci del fatto di non voler vedere, dobbiamo ammettere che la parte laica, tecnicista ed economica delle avanguardie, proprio questo “tragico” evitano e non vogliono. La posizione di Duchamp è tautologica, è dialettica e retoricamente infantile. Il nulla nichilista viene connotato dalla banalità di un oggetto che viene caricato di valenze simboliche fra ironia e furbizia di concetti; il gioco tutto retorico sta nell’innalzare e nell’abbassare reciprocamente il valore e il non valore dei due livelli: il soggetto è e non è il suo predicato, il predicato è e non è il suo soggetto. Tutto qui? È di una noia mortale. Certo, non si può dire che Duchamp non avesse compreso -specie dopo essersi spostato in America- il senso profondo, il comandamento categorico, latente nel concetto di avanguardia... lo aveva compreso bene e meglio di altri: innovare, innovare, innovare. Nuovo sempre più nuovo; azzeramento dell’azzeramento: un vero idiotismo e formale e concettuale. Ma come può esserci l’azzeramento dello zero? Egli stesso a tarda età ammise, in un momento di sincerità, che ci sarebbero voluti almeno trent’anni, perché si ritornasse sulla retta via: nessuno dei nuovi concettuali l’ha ascoltato. Ed ecco il Neo-concettuale che ci fa vedere appesa alla parete una foto, ed è bene che sia digitale-tecnica-tecnica, con qualcosa rappresentato e sotto o sopra o a terra o in cielo l’oggetto vero, quello che l’immagine ha fotografato. Come dire l’immagine degli abbecedari, in cui all’immagine della casa o dell’albero seguiva, sotto, il

nome computato per sillabe: qui possiamo veramente salvarci o col dire interessante oppure, e sarebbe meglio, con una qualsivoglia manifestazione di sdegno. Ritorniamo alle avanguardie. Pasolini prese posizione contro nel 1966, la sua fu una lettura strapaesana e cioè rivolta all'Avanguardia letteraria italiana. Il titolo era *La fine dell'Avanguardia*. Riprendeva pari pari lo stesso titolo che Brandi aveva usato nel 1949, uno scritto questo molto più ampio nella visione, ben approfondito nelle analisi: andrebbe letto e riletto. È di una contemporaneità commovente. Brandi al primo punto metteva in evidenza "la perdita del futuro"; nel senso che l'Avanguardia svolge l'idiosincrasia della logica occidentale, per la quale la storia è diventata la previsione del progresso, per cui il futuro perde completamente la dimensione ontologica. E con il Postmoderno si è giunti a ipotizzare anche la fine della storia. Che lo stesso Postmoderno è il canto funebre dell'Avanguardia. Brandi dice anche che la massificazione dell'arte porta alla sua degradazione. Sottolineava che la sua lettura era piantata nel profondo della situazione spirituale del nostro tempo; disinteressata al dogma progressista e autonoma dalle ideologie dominanti, senza mistificare un suo disagio nei confronti della società contemporanea. Non è poco. Dal Romanticismo, ci dice Brandi, viene il concetto di Avanguardia "come progresso e come ineluttabile processo dialettico della realtà umana... Donde chi non è all'avanguardia è reazionario e chi si ferma è perduto". E se l'anticipazione del futuro nel presente per i romantici era a tutto vantaggio di un libero e non condizionato sentire dell'individuo, l'avanguardia riduce tutto alla certezza matematica e questa certezza la trova nella "novità" schematica dell'evoluzionismo. Oppure il passaggio svolto nei confronti del romanzo, e Brandi distingue fra la scrittura di Joyce che: "tendeva a carpire l'individualità più riposta della persona, ma solo in apparenza dava la trascrizione, rappresentando invece la liricizzazione massima della prosa. Non così negli autori americani, i quali con codesti e altri espedienti tendono a costituire una tecnica obiettiva, documentaria" e, tutto questo, per Brandi: "Rivelava a qual punto sia stata fat-

ta discendere la considerazione dell'umanità dell'uomo; codesta umanità è confinata al suo apparire, l'essenza è ridotta all'esistenza e questa a sua volta al fenomeno". E da ultimo e per finire con Brandi un'ultima citazione importante e che merita di essere trascritta: "In questa infinita liquidazione dell'umanità dell'uomo, assai più insidiosa per la civiltà che la negazione marxista dell'individuo, sta la liquidazione che la nostra civiltà esibisce nella cultura del romanzo americano". Fin qui, con queste ampie citazioni, siamo ancora ad un buon livello, siamo ancora ai piani alti: ma oggi non ci sono più né quei livelli né quei piani alti. Né si parla più di Avanguardia così come ne abbiamo parlato fino ad ora. Pur essendo ampiamente gestite e programmate, le avanguardie storiche erano comunque un crogiuolo alchemico, in cui si fondevano tutta una serie di complicazioni: ancora la storia, ancora l'individuo, ancora le culture, ancora le nazioni... tutto esageratamente complicato. Bisognava togliere, bisognava eliminare... semplificare... rendere semplice. Bisognava arrivare alla unità di base: "Progresso", nel senso di tecnica e di denaro. E in ciò le Avanguardie o le Neo-avanguardie non sono più funzionali, non sono più organiche. Di che cosa si parla oggi, oggi si parla di ricerca e di sperimentazione avulse da qualsiasi riferimento, specie con il passato. Siamo entrati nell'impero già predetto da Warhol, quello dei quindici minuti di notorietà. Merce e moda così basse nella qualità, tanto da richiedere esegesi critiche così prolisse e voluminose come volumi della Treccani. In una scena così esemplificata rimangono solo due personaggi, che si fanno il verso come in *Aspettando Godot*: da una parte il nuovo e dall'altro il suo rafforzativo: chi si oppone al nuovo non è moderno. Non è un sillogismo, è un ricatto. E nemmeno tanto velato, visto che la minaccia di essere bollati di ignoranza o di essere reazionari coglie tutti coloro che sono di parere diverso. Ricerca in sé e sperimentazione in sé, e biografismi personalissimi in sé, queste le basi dell'odierna prosecuzione dell'Avanguardia. I primi due si fanno riconoscere solo e soltanto per mezzo della tecnica usata, la quale non è più né pittorica né compositiva, bensì

strumentale e cioè quella che deriva dalle innovazioni tecniche della tecnica: la terza valenza, quella biografica si sta dilungando accademicamente a mostrarci i più svariati oggetti del privato individuale: gli oggetti del corpo. E se ricerca e sperimentazione sono insignificanti, specie se riferite al concetto di opera, il biografismo è, a dir poco, demenziale e sul piano dell'opera e su quello del senso. Sperimentazione e ricerca mi sembrano ancora una ripetizione del binomio fotografia-pittura della seconda metà dell'ottocento; quando l'Impressionismo prese in considerazione la novità dei tagli compositivi, che la fotografia mise a sua disposizione. Vero è che là la pittura non subì lo scacco della nuova tecnica. Oggi abbiamo la tecnica che codifica in sé la contemporaneità ed il valore dell'opera. Ma se ci domandassimo che cosa viene proposto con questo nuovo tecnologico, allora apparirebbe evidente il non senso di questo ipotetico nuovo dell'arte. È vero che la tecnica usata è nuova, ma ciò che con questa viene rappresentato è quanto di più scontato e vecchio vi possa essere: ritratti, paesaggi, oggetti, cose. Solo per il fatto di aver utilizzato il digitale o il computer si sancisce e la contemporaneità e il valore dell'opera? Ben più rovinoso è il percorso del privato, del biografico come ci viene propinato dalle tendenze comportamentali, fra video e corpo oggettivo: qui il demenziale esplo- de. Oggi che tutti i valori sono stati distrutti, l'unica valenza presentabile sembra essere il corpo del martire-dio dell'artista... con tutti gli orpelli e il ciarpame dei suoi bisogni. Quando l'aristocrazia della polis immaginava, visualizzava dei; quando la borghesia arricchita dai traffici commerciali e dall'ideologia calvinista, come in Olanda, immaginava, visualizzava enormi banchi da mercato, con in mostra mercanzie di tutti i generi vendute da prosperose popo- lane dal corpo alla Rubens; oggi la democrazia, in cui l'opera livel- latrice delle merci è al suo apogeo, quando immagina visualizza escrementi. Il ciclo freudiano si chiude con il bambino che gioca inconsapevolmente con i suoi excreta. Video, foto, installazioni, che scrutano deambulazioni paranoiche, che ci vogliono scandaliz- zare con l'accademia dei materassi macchiati da mestruì, urina,

sperma... accademia della dissacrazione: ma che cosa intendono dissacrare se non esiste più la categoria del sacro? Tutto sembra fermo e congelato nella logica degli stermini dei campi nazisti, dove carneficine, massacri, amputazioni, segnavano il crollo della humanitas e della pietas dell'uomo storico. Tom Wolfe che non viene dal Congo, ma dalla grande mela, calcolava il popolo dell'arte contemporanea in non più di diecimila anime: un campo di sterminio, un loft per le Centoventi giornate di Sodoma nel castello di Silling, dove i carnefici mettono a punto le loro messe nere e le loro pratiche sado-maso, smerciate e vendute sotto i buoni principi e della purificazione della razza e sotto quella della liberazione dai tabù sessuali e culturali. Due passaggi necessari per far sì che la mentalità pietosamente puritana americana possa trovare giustificazione e, per mezzo della pseudo arte, metterle in mostra. Ma il compiacimento libidico per il puritano pruriginoso rimane una colpa, tant'è che va nascosto, va mistificato per mezzo del peccato e solo attraverso il peccaminoso, e il peccaminoso si coniuga con il patologico, con la devianza, con il maniacale... ma se tutto è filtrato per mezzo dell'arte, bene, allora passa. E di fatto passa. E la schiera dei cannibali, specie con la macchina fotografica in mano è lunga. In tal senso i Musei americani sono veramente dei castelli di Silling, visto che a finanziarli non è lo Stato -quale forma etica di un popolo- bensì i privati, con tutta la loro biografia: culturale, ideologica e di ancestrali inclinazioni... e questo popolo mi pare estremamente uniforme specie nelle inclinazioni. Anche la vecchia Europa non è senza peccato. Da Leonardo, con quella sua "la pittura è una cosa mentale", a Baudelaire, con il suo Spleen e il suo oppio; dal Teatro della crudeltà di Artaud, ai Bataille, ai Klossowski, fino a giungere ai rantoli di recuperati riti dionisiaci, dove Penteo viene nuovamente smembrato dalla sua furibonda madre Agave, la quale sembra riapparsa, ferocissima, fra gli Azionisti viennesi nel lontano e vicino 1963. Da quanto riferisce Fritz Rumler abbiamo una eclatante dichiarazione del grande sacerdote della setta degli Azionisti Otto Muehl, il quale così dichiarava: "Tutto merita di essere esposto..."

anche lo stupro e l'assassinio. Il coito, la tortura e l'annientamento dell'uomo e dell'animale sono l'unico dramma che valga la pena di essere visto... Intendo compiere un assassinio perfetto su di una capra, che servirà da sostituto di una donna... gli umani saranno massacrati, ecc. ecc.". Lascio al lettore le deduzioni. Un altro passaggio è significativo: "Massacrare gli umani non deve essere un monopolio di stato". Qui il pensiero spermatico di Muehl, nella confusione paranoica coglie nel segno. E non è un caso che questo tipo di "arte" trovi molta accoglienza da parte di istituzioni non solo private, ma anche pubbliche. Istituzioni pubbliche e private che dagli anni Novanta non hanno fatto altro che confondere impegno politico e paranoie individuali con l'arte; artisti che promuovono tematiche contro il razzismo, il sessismo, l'AIDS, l'emancipazione gay: ma che cosa centra tutto questo con l'arte? La strategia è sempre quella del ricatto: dato un tema, in sé ineccepibile, lo si impone ad un pubblico il quale accettando il presupposto teorico, deve accettare inevitabilmente anche il correlativo oggettivo: l'opera. L'AIDS, il razzismo non fanno arte da soli, invece servono ad avallare e giustificare tante operazioni alquanto discutibili proprio sul piano artistico. Ma Muehl confonde stati nazionali con stati elitari, ossia stati negli stati, per i quali tali prassi sono consolidate da tempo e da tempo vedono nel vecchio uomo un ritardo e un fastidioso freno alla loro visione di una umanità bionica o robotizzata... e questa "arte", come tutta una serie di campagne pubblicitarie, diviene propaganda ideologica a tal fine. Gli stati pensati dall'austriaco Muehl sono proprio quelli delle diecimila, settantamila o anche sia un milione di borderline irretiti dal potere del denaro. Muehl venne arrestato nel 1990 e condannato dal povero Stato nazionale a solo sette ridicoli anni. Però, una volta liberato gli extra stati lo celebrarono quale paladino della battaglia antifascista e contro la morale borghese... Nel 2001, come informa Jean Clair, riapparve ad un convegno parigino, addirittura al Louvre -tanto per essere chiari, per frodare valore aggiunto-, in concomitanza ad una mostra dal titolo La pittura come crimine, e Clair riferisce che: "Gli

organizzatori pretendevano denunciare il fascismo quotidiano della nostra società e discutere dei mezzi di opposizione”. Come dire facciamo la guerra al tabacco, perché possa passare meglio e di più eroina e cocaina: il primo è degli Stati, le seconde sono degli extra stati. Però il tabacco omologa, le seconde liberano. L'avanzata America storce sempre più il naso al tabacco, man mano che si sale nei puritani salotti delle élite, ma poco o nulla sembra imputare alla presenza di lacci emostatici stretti intorno a milioni di avambracci giovani e vecchi. Però non dimentichiamo che gli extra stati sono tutti per il vietato vietare... libertà, libertà e Dio non appaia e l'uomo, quello che va ammazzato, non rompa. Se nei loro riguardi è vietato vietare, non è così in rapporto all'altro, al diverso da loro: in questo caso loro categoricamente vietano e cassano con il ricatto dell'ignoranza e del borghese. La diatriba non viene da fuori, da ciò che è diverso per sentire e per fare, da ciò che è altro e che è rappresentato dalla realtà di pubblici diversi; no, viene da dentro e va all'esterno, facendo passare l'idea falsa di un solo pubblico, il quale è portatore e del vero e del buono e del bello. Questo è tanto falso per quanto imperdonabile. L'ideologia politica interna alle avanguardie aveva trovato appiglio in quella dichiarazione adorniana che affermava non più possibile la poesia dopo Auschwitz; tuttavia Adorno lasciava intravedere la possibilità di rigenerazione del lessico, dopo che il nazismo, come tutte le dittature, ne aveva distrutto il senso e la sostanza. Invece le avanguardie sembra abbiano volto lo sguardo verso la distruzione, proprio al vuoto che quelle logiche della distruzione avevano operato, al vuoto risposero con il vuoto, al non senso affiancarono non senso. Alla rigenerazione della parola poetica via via sostituivano la visione illuminista del progresso sociale e politico, filtrata dal progresso scientifico; l'unione di queste con il progresso portava, fra l'altro, a confondere il progresso della scienza con l'essere moderni... ma la modernità, come già Baudelaire aveva intravisto, è tutta opposta al progresso. Diversamente non vanno le cose in rapporto alla volontà avanguardista di essere sempre ribelle e rivoluzionaria rispetto al potere co-

stituito; imperativo è l'obbligo di trasvalutare e sovvertire tutti i valori costituiti, assai curioso è vedere tanta sovversione finanziata dagli stessi stati verso cui l'Avanguardia indirizza i suoi anatemi... Che uno Stato paghi per essere sovvertito o è una battuta umoristica o non è credibile! Tutto ritorna al suo posto, se la sovversione la si connette con le logiche degli extra stati, interni agli Stati. Forse sarebbe cosa non sbagliata verificare se, come per la rigenerazione del lessico poetico, non sia giunto il momento di rivedere a nuovo senso tutta quella filastrocca di concetti come: libertà, ribellione, spontaneità, ingenuità, che confondono la superficialità delle giovani generazioni e di molti non più giovani avanguardisti. L'esperienza tragica, vissuta da Primo Levi ad Auschwitz, lo portò a prendere coscienza del senso del vuoto, della strategia del vuoto, proprio quella che reggeva la voce della "follia geometrica" del Lager; Levi dice: "Questo è l'Inferno", qui la lingua non ha parole per esprimere la grande offesa subita, ovvero: "La demolizione di un uomo". Tolti i vestiti, sradicato dal luogo, senza più casa e senza più nome, con solo una numerazione matematica marchiata nella carne come riconoscimento... il vuoto, fare il vuoto, capitombolare al fondo: questo è il senso del "Campo di annientamento"! Il vuoto, la follia geometrica, l'impero della matematica, l'allucinazione del pensiero, l'astrazione del concetto, lo sradicamento dell'idea, l'uomo senza nome... l'Inferno accolto nella vita è una umanità senza Paradiso, l'impero del Lager fattosi mondo! Trovo molto significativa una confidenza fatta da Kafka all'amico Gustav Janouch: "Il lavoro intellettuale sradica l'uomo dalla comunità degli uomini. Il lavoro manuale, al contrario, conduce verso gli uomini. Peccato che io non possa più lavorare nella bottega di un falegname o in un giardino". Dopo tante elucubrazioni, mi sembra di rintracciare, qui, una nota armonica per giungere alla conclusione. Un aspetto latente, per quanto negato dalla prassi avanguardista, è la condizione del piacere del fare e non solo in relazione all'opera, la quale è in quanto è stata fatta, ma anche in rapporto alla realtà dell'esistenza del singolo individuo. Quel piacere del fare in quanto

esistenza come tempo della fine, noi facciamo con il tempo della nostra esistenza, e il piacere negato non è quello dell'animalitas, del corpo e degli istinti, ma quello esistenziale della vita che vive la morte. E non esiste un pubblico unico. Non esiste un sentire omogeneo. Non esiste la sola contemporaneità della programmazione tutta interna alla linea retta della logica scienziata e tecnica. Non esiste solo l'ipertensione ai gigantismi. Non esistono soltanto psicopatici e killer. Non esiste solamente nichilismo intento a divorare, come un topo, le carni di una umanità incancrenita e accartocciata come una mummia, fatta di sola pelle indurita e buona unicamente per essere tirata sul tamburo della marcia trionfale dell'ironia dissacrante... nella sua forma apofantica di ammiccamenti rivoluzionari e innovativi. Né esiste quel pensare unico che gli extra stati propagandano su scala globale... Non esiste! Esistono, eccome se esistono, esistenze toccate dal senso dell'essere, per le quali il fare e il pensare albergano in quella umanità di una vita racchiusa nella parabola della propria naturale durata. I valori elevati il popolo, il pubblico dei non eletti, li avverte e li riconosce, e la dignità di un uomo la sente, così come sente il senso profondo dell'Arte.

**BELLEZZA** Considerandola una categoria eterna, possiamo iniziare da lontano. Quando Senofane diede avvio a quella critica risoluta dell'antropomorfismo religioso e popolare, accusando gli stessi Esiodo e Omero di aver attribuito agli Dei quegli aspetti vergognosi e biasimevoli anche fra gli uomini, spostò la riflessione filosofica dal piano della sostanza fisica delle cose, a quello dell'Essere unico e immutabile: con licenza poetica e tremenda forzatura filologica, qui colloco la Bellezza. Invece quando leggiamo il noto frammento di Senofane che dichiara: "Gli uomini credono che gli dei hanno avuto nascita e hanno voce e corpo simile al loro" e, continua "Perciò gli Etiopi fanno i loro dei camusi e neri, i Traci dicono che hanno occhi azzurri e capelli rossi; e anche i buoi, i cavalli e i leoni, se potessero, immaginerebbero le divinità a loro somiglianza", in forma traslata può essere utilizzato, pari pari, in rapporto al concetto di Bello. Anche nei secoli successivi la riflessione sul Bello definì la sua relatività, proprio a partire dal suo essere in stretto rapporto con il gusto, con la sensibilità e la cultura soggettiva e individuale di chi riflette o guarda o contempla un oggetto estetico o una forma di natura. Il Bello è sempre oggettivato, è sempre in relazione alle forme e solo tramite queste diviene percepibile, anche se relativo in rapporto ai soggetti, esso è comunque contemplabile negli oggetti e nelle forme e nelle opere. A partire da questa sua relazione con le cose, diventava conseguenza logica definirlo nelle parti con canoni, schemi e codificazioni normative interessate a de-

terminarne la qualità: armonia, simmetria, proporzione, unità o le sue varie combinazioni con il Bene, il Vero, il Buono. Ferma rimane la sua natura relativa. Il Leopardi lo sottolinea in più passaggi dello Zibaldone: “Non assoluto, non lo si può dimostrare a chi non lo sente, ma relativo a paesi, tempi, persone singole... nel giudizio sul Bello opera molto l’opinione che varia con le mode, le abitudini che lentamente si formano intorno a noi e in noi...”. Nel pensiero 4416 il recanatese scrive: “La grazia insomma per lo più non è altro che il brutto nel bello. Il brutto nel brutto e il bello nel bello puro, sono medesimamente alieni dalla grazia”. Non solo il bello in quanto concetto è relativo, ma anche in riferimento all’opera un bello totale-puro e un brutto totale sono in sé relativi ai sentimenti dei singoli, oltre ad essere impraticabili sul piano artistico. Non diversamente dal Sublime di cui Kant evidenziava più la valenza del dispiacere rispetto al piacere, poiché in esso leggeva un disaccordo, una discrepanza fra l’immaginazione e la ragione; quindi una impossibilità di giudizio da un lato e, dall’altro, la sola percezione emozionale, che può sentire positivamente o negativamente l’evento, in rapporto alla partecipazione o non partecipazione del soggetto a un fatto a una forma o a un’opera contemplata. Un motto popolare dice, appunto, “non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace”. Se non è oggettivo il bello non esiste; da questa sua adiacenza alla cosa, il bello ha una soluzione positiva, se è in relazione all’opera in cui si forma, ma in rapporto al sentire il bello trova la sua negazione. Proprio sul piano delle opere accade un fatto curioso. Tutti noi abbiamo percezioni di piacere, apprezziamo, ci commuoviamo e troviamo belle opere di periodi artistici differenti e lontani fra loro; opere che non hanno nulla in comune anzi, a volte, sono diametralmente opposte... eppure, nelle loro differenze, entrano e fanno parte del nostro sentire. Come è possibile ciò? Come può toccarci ancora un passato che consideriamo, superficialmente e a torto, superato da un presente più progredito e più evoluto? Se la logica della scienza fosse la stessa anche per l’arte, quel passato non potrebbe più accarezzare i nostri sentimenti... ep-

pure ciò avviene. Disegni rupestri capaci di far vibrare il diapason sentimentale, più dei disegni e delle pitture cristiane del III secolo; idoli dell'arte cicladica di una compostezza formale non inferiori alle sculture filiformi di Giacometti o a quelle essenziali di Brancusi; quella poesia del racconto, chiusa nei teatrini fantastici di Ambrogio Lorenzetti, con gli azzurri cieli delle apparizioni mistiche della fede e, sotto, la vita dell'uomo che contempla sé e l'altro... diversamente da Giotto il quale, pur rappresentando l'altro, dipinge solo il sé dell'uomo; quell'opera e non un'altra, eppure dello stesso artista; quell'artista e non altri, eppure della stessa epoca; la conoscenza di opere importanti e determinanti dell'arte, affiancate da souvenir insignificanti, ma belli, dolci e a volte commoventi. Che cosa hanno questi piccoli gingilli, questi oggetti umili e fatti da modeste mani popolari? Probabilmente hanno la memoria, hanno il ricordo di momenti significativi della vita, quella vita segnata da sentimenti precisi, particolari e che quegli oggetti piccoli hanno il potere di mantenere vivi e facendo ciò diventano a loro modo grandi. Come i disegni dei bambini, che sempre ci sorprendono e ci commuovono non in quanto opere d'arte, ma come testimonianza della ripetizione delle età e ci ricordano il nostro passato, la nostra infanzia con la sua musica, i suoi miti, i suoi sogni. Per averne conferma basterebbe leggere gli scritti degli artisti, dove vengono fatti i nomi amati e i nomi odiati di altri artisti, di altre opere e che tralascio, poiché sarebbe troppo lungo il citare. Perché accade ciò? Se vi fosse il tempo rettilineo della scienza questo non sarebbe più possibile, ma in arte il tempo è ciclico e intero... e le cose portate alla luce, come petali svolti su di un prato primaverile, lì restano senza seccare né sbiadire in attesa che qualcuno, sempre nel tempo, nuovamente li colga rinnovandoli con la propria anima. Fra i pensieri di Ingres ve n'è uno estremamente fecondo: "Dovete avere il culto della vostra arte. Non illudetevi di produrre qualcosa di buono, o di semplicemente accettabile, senza un animo elevato. Per capire il bello, imparare il sublime... Alzate la testa verso i cieli, invece di curvarla a terra come i maiali che cercano nel fango". Diventa ne-

cessario capire in che cosa consista il sublime di Ingres, e quale possa essere il senso di quel brutto nel bello, di cui diceva Leopardi. Nella sua aggettivazione il sublime indica ciò che è altro, qualcosa di irraggiungibile nella sua elevatezza e nobiltà ed eccellenza; ha e non ha una necessaria e obbligata relazione con il bello, così come ha e non ha obbligazione con il brutto... sub-limus, come traducevano i latini in rapporto alla retorica, sta per salire obliquamente. La percezione obliqua -per darne uno schema visivo- non sta nei lati del triangolo che uniscono una tesi in sé a una antitesi in sé, posti ai due angoli della base e poi congiunti, all'angolo superiore, con la sintesi in sé. La percezione obliqua si muove, più esattamente, nell'area interna del triangolo, laddove campeggia la forza dell'espressione oratoria e il pathos trascinate del logos. È più in relazione alle emozioni e alle sensazioni che ai concetti. Tocca più il cuore e meno il pensiero. Volendo dare un volto ai tre angoli, si potrebbe porre, nei due angoli di base, Dioniso e Apollo, nell'angolo superiore Afrodite. Né Dioniso è l'istinto né Apollo è la ragione né Afrodite è l'amore, anche se Dioniso è l'istinto, anche se Apollo è la ragione, anche se Afrodite è l'amore... nel sentire obliquo Istinto e Ragione e Amore sono soltanto proprietà. Ora, per capire il bello imparare il sublime... Thomas Mann, nel Faustus, fa riportare, da Serenus Zeitblom, come impartiva le lezioni di piano il maestro di Adrian Leverkühn, il balzubiente Wendell Kretzshmar: "Vedere come nello stesso tempo e quasi di straforo lo mettesse per la prima volta in contatto con le cose supreme, gli aprisse i regni della letteratura mondiale, lo attirasse, con notizie preliminari atte a destare la curiosità nelle immense lande del romanzo russo, inglese, francese, lo incitasse a preoccuparsi della lirica di Shelley e Keats, di Hölderlin e Novalis, gli desse da leggere Manzoni e Goethe, Schopenhauer e Maestro Ekkehart". Eppure gli doveva insegnare soltanto a suonare il pianoforte: qui l'andamento obliquo si coniuga perfettamente con l'essenza profonda della Bellezza. Non diversamente Klee, che lo espone in una pagina del Diario del 1902: "Ciò che ora conta non è neppure il dipingere soggetti prematuri,

bensì di essere uomo o almeno di diventarlo. L'arte di dominare la vita è la condizione fondamentale di tutte le manifestazioni ulteriori, si tratti poi di pittura, architettura, dramma o musica. Non soltanto dominare la vita in pratica è il problema, bensì un concreto contenuto interiore, occupando una posizione quanto più possibile salda". Guardiamo il Brutto. Mi pare possibile darne una lettura a partire da un'altra riflessione manniana tratta dal Doctor Faustus. Nel secondo capitolo viene presentato il personaggio narrante, il dottore in lettere Serenus Zeitblom, il quale dietro l'intuizione di: "Quella pienezza di vita che si esprime nella devozione iniziatrice della grecità olimpica davanti alle divinità dell'abisso...", ne riporta il senso con chiarezza didattica ai suoi allievi, dicendo "Come la civiltà consista veramente nell'inserire con devozione, con spirito ordinatore, e, vorrei dire, con intento propiziatorio, i mostri della notte nel culto degli dei". I mostri della notte non sono il brutto fisionomico dei caratteri anatomici, ma sono quel terrifico sacro, trattato da R. Otto, e che rientra anche nella categoria del Sublime: tutta la Tragedia greca ne dà immagine. È vero che nel Panteon ellenico e non solo vi sono figure mostruose, mai in quanto carattere, ma sempre in quanto proprietà. Primariamente sono simboli e poi anche concetti. L'obliquità della bellezza cozza contro il dogmatismo della verità dell'arte di oggi, che crede di trovare nella sola verità il suo punto di forza rassicurante e protettivo. Adrian, che è dentro a questo rivolgimento dell'arte moderna, dichiara la sua posizione conflittuale: "L'apparenza e il gioco hanno già oggi la coscienza dell'arte contro di sé. l'arte non vuole più essere apparenza e giuoco, ma intende diventare conoscenza". Diventa difficile, per la bellezza, trovare vita nel cimitero della verità... tanto più che, anche per la verità, giocano le stesse valenze relative evidenziate per il bello. A un idolo è stato sostituito un altro idolo? Zeitblom, nel settimo capitolo, riflette sull'imperativo relativista della società europea, e dice: "In quegli anni la vita scolastica è tutta la vita; è la sola che conti; i suoi interessi chiudono l'orizzonte del quale ogni vita ha bisogno per sviluppare valori che, siano pure relativi, conferisco-

no lustro al carattere e alle capacità di ognuno. Umanamente però lo possono conferire solo quando la relatività rimanga celata. La fede nei valori assoluti, per quanto sia sempre illusoria, mi sembra una condizione di vita”. Se si perde di vista il cielo, ci resta solo il fango e pur credendo di avere in pugno la nostra vita e pensando di governare, da signori, la “ realtà ”, non ci si accorge di scemare, come i compagni di Ulisse, in porci: qui il sublime cede alla verità presunta e il brutto diventa l’osceno dei minuti fatti contingenti e la bellezza soffoca nella insignificanza delle cose relative. Ogni passaggio è scisso, isolato e chiuso nel singolo, separato e solo; la bellezza vuole sì una visione unitaria, ampia, partecipata e accolta dal singolo, ma in quanto parte di un tutto che è la società, in cui egli vive, sente, opera e ama. Proprio in quanto non è oggettivata, diversamente dal bello, la bellezza è luogo di ascolto, è sentire il ritmo del tempo e la profondità di uno spazio, che si apre sotto i nostri piedi in voragini immense e qui le presunte verità delle cose relative precipitano come ciottoli caduti nel buio. Su quel precipizio Dioniso parla la lingua di Apollo e Apollo parla la lingua di Dioniso... così intuì Nietzsche; ma quando, a Torino, Dioniso lo devastò in casa dei coniugi Fino, marito e moglie lo videro danzare nudo come un satiro al ritmo menadico frigio. Il brutto-l’informe aveva invaso la sua mente folle, senza possibilità alcuna per la bellezza; il precipizio lo attraeva a sé, giù, come un sasso precipitato nella notte. Il balzubiente Wendell Kretzschamar del Faustus, in una delle sue conferenze impossibili fa apparire un’altra realtà del precipizio e la fa giungere alle orecchie dei due amici: Adrian e Serenus; è un momento curioso della biografia di Beethoven, il genio tedesco stava lavorando al Credo con fuga e alcuni allievi ascoltavano da fuori, dietro la porta: “Il sordo cantava, gridava, pestava su quel Credo -ed era una cosa tanto commovente e terribile che quei due si sentirono gelare il sangue nelle vene. Ma nel momento in cui intimoriti stavano per allontanarsi, la porta si spalancò all’improvviso e Beethoven comparve sulla soglia- in quale atteggiamento? Nel più spaventoso! Con gli abiti negletti, i lineamenti così stra-

lunati da incutere terrore, gli occhi penetranti, folli, assenti, li fissò dando l'impressione di essere uscito da una lotta per la vita e per la morte con tutti gli spiriti avversi del contrappunto". Nel volto di Beethoven sembra rappresentata la testa di Medusa, quella fanciulla bellissima che Atena punì tramutandola in un mostro dallo sguardo pietrificante. Bellezza suprema la quale, oggettivata in forma, diviene bruttezza estrema e non passa in opera, poiché pietrifica. I due estremi, le due polarità si incontrano nello sguardo di Beethoven assente ai presenti e presente nell'opera: il Credo con fuga. Da quella porta -diversamente da quella torinese- usciva vincitore Apollo e parlava la lingua di Dioniso e in volto restavano i segni della lotta e, nell'opera, permangono i risultati e le conclusioni... Per quanto detto, mai opera poteva portare un titolo più appropriato: "Credo"... Anche la bellezza vuole fede. In questo senso, quando Klee dichiarava che il colore lo possedeva in quell'ora felice in cui il colore e lui erano tutt'uno, ora si può comprenderne bene il senso. Quale artista, meglio di Grünewald, potrebbe chiudere in sintesi questi due momenti del sublime e del brutto? Egli rappresenta l'estasi della vita, nell'ala destra dell'altare di Isenheim e dipinge l'abisso del dolore, nel quadro centrale della stessa. Due pitture sconvolgenti nella loro compostezza formale, tutta impressionata dalla forza della commozione religiosa. La prima è quella della verticalità escatologica del Cristo Risorto e della mistica visione d'insieme in cui, nel cerchio di Dio-mondo, appaiono quattro occhi: due della vista, quelli del volto e due del sentire, quelli delle piaghe sui palmi, visione doppia dunque, che unisce corpo e anima a partire dalla rigenerazione per mezzo del dolore. Ma quel Cristo ora non soffre più, il delirio delle pene del martirio appare solo in quelle tracce di piaghe irrimarginabili su di un corpo rigenerato, e il sorriso, nella più quieta dolcezza, dice che il brutto si è tra svalutato; sul pannello è dipinto il passaggio, l'ascesa, che va dagli azzurri-verdasti innevati dal gelo della tomba, ai rossi aranciati del sangue della vita, tutti chiusi dal calore circolare dell'uovo cosmico. Sotto il Cristo l'uomo armato sta piegato, inginocchiato, bocconi,

con lo sguardo rivolto in basso a cercare l'ombra per la sua vergogna e le armi crudeli appaiono in tutta la loro insignificanza... centurioni e armi sono schiacciati da quella roccia centrale, quasi fosse un fungo atomico che tutti li opprime. Sopra, in quel buio siderale bucato da luci astrali, sta quel cielo stellato (sopra di me) kantiano... tutto congiunto alla legge morale e che dovrebbe essere dentro di noi. La pala centrale invece è tutta serrata nel nero della solitudine dell'uomo. Una tenebra cimiteriale solcata solo dalle acque del fiume Lete, l'acqua della dimenticanza e degli oltraggi, della presunzione e delle carneficine e che il Cristo, piagato e contorto come un ramo testimonia in croce, bruciato da una luce inclemente che tutto dichiara. Due opere, due tempi della stessa esistenza; morte e vita di Cristo, uomo-dio e dio-uomo; due climax dell'espressione, configurati in un unico pathos visivo e in un'unica temperatura di bellezza... quella sotterranea del Credo... un sublime umano e un brutto divino. È nell'insieme, è in quell'area del triangolo di cui si è detto e che potremmo definire aura, che tutto accade. Dice bene Klee: "La bellezza, che forse non può venir disgiunta dall'arte, non si riferisce al soggetto (dell'opera), ma alla rappresentazione figurativa. In nessun altro modo l'arte riesce a dominare il brutto, senza evitarlo". Parlare di bellezza nella lingua dell'arte, non è parlare del bello. Quando si parla di bellezza non si parla di qualità di una cosa o di un'opera, si parla invece di un ascoltare una monodia nascosta e l'effetto è sempre una indistinta elevazione dell'anima... è un sentire, è un avvertire non oggettivato, sebbene poi tutto scivoli nell'opera, come acqua che si accomoda senza impedimenti anche sul terreno più impervio... senza schemi, senza ragionamenti, senza programmazione. La bellezza, come la cultura, è un tendere verso, è un orientamento volto ad un ideale, che non si erge sulle spalle insufficienti di un solo individuo, bensì sopra quelle più numerose di una comunità. Il patto faustiano di eterna giovinezza stipulato da tempo dalle società globali, atto a garantire benessere e piaceri crapuloni, ha disorientato lo sguardo nei confronti della bellezza, sostituendola con edulcorazioni compiacenti

alla logica del progresso di una vita del tutto dimentica della morte. L'uomo diventa sempre di più macchina desiderante, senza limiti e senza limitazioni, fra barbarie e bruttura di un soggettivismo senza mondo, e spazio e tempo sono solo estensioni quantitative... ma la bellezza è qualitativa. È un passaggio determinante questo della bellezza, tanto in rapporto all'esistere, quanto in relazione al fare dell'arte; tanto più che l'arte, senza esistenza nel e del singolo, sarebbe del tutto impensabile... ma, per molti, non sembra né così ovvio né così scontato. Proprio perché siamo giunti in questo deserto arso dal nichilismo di una vita di superficie, impacchettata con carte dorate e nastri variopinti di un benessere insignificante, per quanto non vitale, proprio perché c'è questo uomo sanamente insano dello scientismo e del tecnicismo, solo per questo scrittori come Mann e Dostoevskij hanno mantenuto vivo, quel pensare il sano dal malato e il bello dal brutto. È un dire per contrari, evidenziando la stortura esistente in quel sano del benessere delle sole merci, ma che in realtà risulta essere una subdola malattia; e dall'altro l'evoluzione del dis-gusto, nel quale una imperante idea di bello sottende il brutto della malattia e degli individui e delle società. E la posizione dei due scrittori non è quella di chi semplicemente va a costatare un fatto e lo riporta così com'è, bensì è la posizione di chi prende le distanze, denuncia e dichiara il proprio sdegno. Malato è Adrian Leverkühn, che contrae il morbo a Lipsia, lo stesso che devastò Nietzsche, e lo contrae nell'identico modo; a mano a mano che la malattia lo invade, avviene lo sdoppiamento della personalità e Adrian diviene Faust-Leverkühn. Malato è il Principe Lev Nikolajevic Myskin, de L'idiota di Dostoevskij, malato da sempre di epilessia e idiotismo, vissuto in una clinica Svizzera al di fuori del mondo e rimasto, a venticinque anni, ancora come un bambino. Diversa la genesi di Hans Castorp eroe della Montagna incantata, il "pupillo della vita", il quale sceglie la malattia del Sanatorio internazionale Berghof in Svizzera, per un impossibile amore nei confronti della fatale e affascinante Clavdia Chauchat, avvertendo irrazionalmente un percorso di rinascita che dalla mor-

te conduce alla vita. Tre esempi commoventi e intensi che esplorano: nel Faustus, l'arte; ne L'idiota, il sogno mistico di Cristo-Myskin; nella Montagna incantata, il tempo-vita. Adrian, dopo aver rivelato il patto segreto e disumano con il Diavolo, prima di morire vive dieci anni di demenza... ancora come Nietzsche, spiando la colpa e il peccato, se così si può dire, della creazione non umana, anzi disumana, della musica espressa nella sinfonia Lamentazione del dottor Faust; Castorp, dopo aver trascorso sette anni al Berghof, viene svegliato dal disincanto dal rimbombo del colpo di tuono della guerra della stupidità e Mann lo lascia libero alla sua vita, mentre si perde fra le esplosioni e i corpi e gli incendi della guerra; Myskin, dopo aver seguito fino in fondo il male nella figura nefasta di Rogozin -che lo rende testimone dell'assassinio della bellissima anima persa Nastasja Filippovna-, si chiude nuovamente, come una crisalide, nel bozzolo dell'idiozia... lasciandoci in memoria quella sua allucinata folgorazione: "Il mondo sarà salvato dalla bellezza!".

**BRUTTO** Nella percezione più comune le sue sfumature di senso non sono inferiori a quelle relative al bello, anzi la leggibilità di entrambi è data proprio dalla loro inseparabilità. Sia l'estetica e sia l'arte lo hanno incorporato nel loro ambito d'indagine. Vi è però anche la sua relazione tutta congiunta alla natura psicologica dei soggetti e degli individui. Sia l'estetica e sia la storia dell'arte hanno letto il brutto a partire dal soggetto rappresentato nelle opere, hanno considerato il brutto anche in rapporto a come il linguaggio pittorico o i singoli linguaggi artistici hanno dato forma al soggetto rappresentato. Detto in sintesi: c'è un brutto come soggetto dell'opera, e c'è un brutto interno a come l'opera è stata realizzata, e vi è un brutto come natura di chi l'opera fa. Noi diciamo brutta una persona non solo in riferimento alla sua forma esteriore, potrebbe anche essere bella, tuttavia la diciamo brutta considerando i modi, i pensieri, le espressioni, insomma quell'aura malefica che lo contorna. Non diversamente siamo portati a valutare bella anche una persona fisicamente brutta, la quale però offre alla nostra visione una forma elevata di tutte quelle caratteristiche, che nel primo esempio risultavano espresse negativamente. In rapporto all'opera noi potremmo trovarci davanti a una espressione incompiuta o scorretta, in cui il soggetto pur bello in sé è stato condotto a termine con una sgrammaticatura della tecnica, della materia e delle forme interne ai rispettivi ambiti artistici, tanto che alla fine quel soggetto, in sé bello, risulta comunque brutto. Consideriamo come

esempio la pittura su Maiolica, quella ad Istoriato, in cui la grande bravura esecutiva e del disegno e del colore, per esempio di un Orazio Fontana, magistralmente condotta a termine nel cavetto dei Gameli o dei Piatti da Pompa o nelle Coppette Amatorie, potrebbe essere completamente rovinata da un misero filetto scorrettamente eseguito. Un particolare minimo, in sé apparentemente insignificante, eppure con la capacità di distruggere tutto il meticoloso lavoro pittorico da esso circoscritto. Quando il brutto rimane saldato al bello diviene un elemento catartico e sempre ha la forza di innalzarsi e di innalzare sé, l'artista e lo spettatore; invece quando è solo ha sempre la natura di abbassare e di svilire. In rapporto al brutto l'arte della parola può permettersi molto di più di quanto non possano fare le arti visive. La distinzione lessinghiana, quella che dava alla scultura i corpi, le masse, i piani e alla poesia le azioni, chiarisce anche la dimensione del tempo della scrittura, qui il brutto si svolge fra gli eventi del racconto, eventi che non lo lasciano solo, ma lo congiungono e lo riportano al mondo del racconto. Centro della Tragedia è, appunto, l'azione che i personaggi compiono e rappresentano; centro, nelle arti visive, è la forma la quale, come sola azione, ha l'esecuzione dell'opera. Dove l'azione della tragedia porta al suo racconto, nelle arti visive l'azione è la parte materiale della esecuzione dell'opera. L'azione tragica e ironica e satirica presenti in tutte le arti, non hanno a loro disposizione solo il brutto oggettivo, fisionomico, somatico, esse hanno a disposizione anche il brutto psicologico: Iago è tutte e due le cose insieme; ugualmente i derelitti di Beckmann e i personaggi della satira politica di Grosz. Tanti personaggi rappresentati in pittura si rivestono dei caratteri del brutto più per significare la bruttezza psicologica che quella fisica: il brutto fisico diventa simbolo del brutto interiore. Anche nei due pittori il brutto non è lasciato solo; il brutto in loro è un concetto sociologico, politico e il pensiero dello spettatore aggiunge le motivazioni e i riferimenti reali, offrendo alle immagini pittoriche un inequivocabile piano d'appoggio. Sapendo il raccapricciante storico che le ha provocate il pensiero può sviluppare il racconto del superamento e queste immagini pittoriche diventano catartiche, poi-

ché se vi sarà il superamento di quel brutto storico, si può immaginare il ritorno del bello. Dunque è proprio questo presupposto del superamento della realtà brutta ad avere in sé la presenza del bello. Non diversamente sul piano della tecnica, della pittura e del disegno, qui la ruvidezza e il barbarismo stanno come corretta espressione del brutto denunciato e invece di risultare negative ne diventano il giusto correlativo oggettivo, dando all'opera compiutezza formale. Il linguaggio pittorico di Beckmann e di Grosz non è stato negato dal soggetto politico, ma il politico si è formato sul pittorico e anche se questa loro pittura, in sé, non la trovo affatto bella, qui bella lo diventa. Sul piano pittorico altra compiutezza mi fanno percepire i dipinti di uno Schiele, di un Soutine o di un Kieffer... ma è solo questione di gusto. Il discorso fatto ha considerato gli aspetti del brutto come soggetto rappresentato, e del brutto come modo di rappresentare il soggetto brutto... sono i termini storici dell'estetica e della storia dell'arte. Avevo introdotto un altro elemento del brutto, quello più contemporaneo, ed è il brutto psicologico e ideologico: è l'aspetto più determinante e più inquinante dell'arte contemporanea, e dato che questa non si muove più all'interno né dell'estetica né dell'arte, ne diventa categoria principale. Il passaggio sostanziale avviene quando dal verisimile dell'arte si passa al vero reale e la verità sostituisce brutalmente l'espressione. Proprio il contrario di quanto dichiarava Gottfried Benn: "Nella poesia non è il senso a decidere, bensì la forma", oppure, in contrapposizione ad Heidegger: "Nell'arte quello che conta non è la verità, ma l'espressione". Quando Benn assumeva questa posizione non era più il giovane poeta da tutti riconosciuto come figura centrale dell'Espressionismo tedesco, ne aveva preso le distanze a tal punto, tanto che non dice più espressionismo, bensì espressione. La visione Espressionista è quella di un io ferito, ustionato, di un corpo cosparsa di metastasi e sono i segni del conflitto fra io e realtà, quella realtà esterna impressionista, che dal piano retinico passa a quello dei nervi scoperti del dionisismo espressionista. Ora qui tutto si presenta con gli umori delle piaghe e il disegno, la pittura, la stessa essenzialità delle forme e dei soggetti tutto va a stilizzazione e ogni

soggetto e ogni forma rappresentati portano i caratteri ruvidi, impietosi degli smembramenti dionisiaci. Alla vita snaturata dal reale brutto, quasi in forma omeopatica, gli espressionisti tentano il superamento facendo affiorare il terrifico delle pulsioni primordiali... ecco che prendono corpo gli aspetti gorgonici, quelli non civilizzati, e quelli licenziosi se non laidi simili al gesto di Baubo. Proprio da questa visione da obitorio provenivano le poesie del Benn espressionista, ma proprio da quella lirica da dissezione e atomizzazione di un uomo ridotto a cosa e soltanto stilizzato in stretto rapporto con la brutta realtà storica, ecco, da ciò Benn prendeva le distanze. Proustianamente dal tempo perduto al tempo ritrovato. Da quando si è presentato storicamente l'Espressionismo non ha mai ceduto il campo; né sono venuti meno i due aspetti fondanti della sua natura: da un lato quello formale e dall'altro quello politico. Dall'Informel all'Espressionismo astratto, dall'Happening alla Body, dalla Scuola romana alla Transavanguardia e ai Neoespressionisti tedeschi, con i dovuti distinguo, non v'è interruzione. L'immagine espressionista, l'uomo in essa rappresentato, inizia sì la sua decomposizione con l'urlo della denuncia nei confronti del brutto storico, ma prosegue poi come schema formale, per procedere con le stesse abitudini e la stessa assuefazione e la scettica indifferenza, mostrata dagli aguzzini nazisti ormai indifferenti agli orrori dei Lager. L'orrido, il brutto e l'osceno in quei campi di sterminio, tutti edificati al di fuori delle mura delle città, come al di fuori dalle mura era la Geenna biblica, laddove i cadaveri non ricevevano sepoltura, in quel confine fra uomo e bestia, fra forma e informe il brutto si attestava a realtà, né simbolica né astratta bensì concreta, generata e ampliata dalla brutalità degli aguzzini: brutta la realtà di quei campi, brutta altrettanto e di più quella degli uomini che quel brutto riproducevano. Sono i caratteri del terzo aspetto del brutto, quello psicologico e ideologico, domanda: è il brutto come concetto, in forma generale per quanto astratta, a generare il brutto degli aguzzini nazisti o è il brutto di questi a generare il brutto e come concetto e come realtà e forma concreta? Se Schiller, con il cuore volto alla forma e allo spirito, poteva suggerire la categoria dell'

“anima bella”, per chi invece è fuori dalla forma e non sente il canto che eleva spiritualmente, non è possibile pensare ad un’anima brutta? La formula alchemica più transitata dalla ideologia politica del superamento è chiusa nel barbaro gioco di specchi, in cui si pensa possibile superare il brutto delle realtà storiche con il brutto della Non Arte o dell’Anti Arte. Inoltre, quando queste diventano, come lo sono diventate, schemi e formule semplicemente constata-tive del reale storico, venuto meno all’urgenza dell’ideale spirituale, la presunta formula alchemica non produce l’effetto ipotizzato, non diviene forma catartica, ma solo conferma e solo rinnovamento del brutto in quanto brutto. È la chiusura ideologica dei campi di concentramento dove tutto è brutto. Jean Clair in *De Immundo* ci offre, intelligentemente, un ricordo determinante di Primo Levi, estremamente significativo per questo passaggio. Levi declama a memoria versi danteschi a Pikolo, un giovane segregato anche lui ad Auschwitz, e mentre riporta alla memoria terzine della Divina Commedia, Levi avverte a poco a poco il riaffiorare di quella umanità totalmente violentata e dimenticata in quel mondo degli olo-causti in cui, con le parole di Clair, gli uomini erano “Considerati dai nazisti come Dreck, letteralmente pezzi di merda”. A poco a poco ricordando le terzine dantesche una voce altra gli si avvicina e gli cade come rugiada in cuore e Levi scrive: “Come se anch’io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono”. Il brutto in quanto brutto, ossia il brutto lasciato completamente solo e diventato realtà, non può essere superato tramite un ulteriore brutto che non conosce più altra realtà, se non quella del brutto in cui vive. Tale tautologia può solo riprodurre il brutto. Invece l’intervento altro, esterno a questa realtà, quello delle terzine dantesche, come ci testimonia Levi, ha avuto il potere e la capacità di trarre fuori, di far rinascere il senso perduto di umanità in quanto forma e dignità dell’uomo. In data 26 Gennaio Levi trascrive un pensiero illuminante: “Parte del nostro esistere ha sede nelle anime di chi ci accosta: ecco perché è non umana l’esperienza di chi ha vissuto giorni in cui l’uomo è stato una cosa agli occhi dell’uomo”.

Sappiamo che la stessa pedagogia ha avuto un momento sfrontato quando ha sposato l'insulsa teoria di far conoscere il brutto alle nuove generazioni, perché esse, così immunizzate, potessero allontanarsene recuperando l'altro; i risultati sono palesi e sotto gli occhi di tutti coloro che li hanno ancora aperti. Non diversamente dall'assuefazione prodotta dai massacri degli olocausti, anche qui assistiamo ad altrettanta assuefazione e indifferenza ai massacri cinematografici, anzi assistiamo alla loro riproducibilità tecnica da parte dei giovani. Diventa estremamente difficile accomunarla alla rischiosa visione romantica di Baudelaire, quella che afferma che la bellezza esce dall' "abisso" come da un "cielo profondo", quell' "a riveder le stelle" dantesco sperimentato da Levi. Il poeta francese la bellezza la definisce in una forma che Clear, acutamente, coglie come il centro del brutto moderno; la definizione di Baudelaire afferma: "O Bellezza, mostro enorme, terribile, ingenuo". Clear così chiosa: "L'ingenuità è il tratto dell'artista che, nel nostro tempo, si distoglierà dal bello come prodotto di un sapere, di una esperienza o di un mestiere, per considerarlo unicamente il frutto aleatorio... dell'incoerenza dei discorsi dell'imbecille o del folle, ossia del fascino della sorgente oscura del linguaggio... Il 'terribile' è legato invece all' 'Enormità' di questo 'mostro' che la bellezza è diventata... Il mostro è ciò che sfugge alla misura, alla regola, alla norma. È la manifestazione, nella sua dismisura, della Hybris moderna". La bellezza di Baudelaire vuole andare oltre la bellezza edulcorata del Neoclassico, la quale nella pomposità dei quadri storici di quella grecità classica, giunta a cliché, aveva tolto l'anima e ne rappresentava la memoria con l'indifferenza dello stile Impero. Ciò che resta oggi del concetto baudelairiano è il "mostro enorme" e l' "ingenuo", che tale mostro va a provocare con la cinica produzione di nuovi e vecchi orrori. Eschilo collocava in altro luogo l'abisso, lo fa dire alle Supplici nell'antistrofe III: "Il pensiero di Zeus come saperlo, / immergere la vista nel suo abisso?/". La logica del Dreck nazista prolifera all'interno di un mondo reso cinico da una realtà che nega l'umanità dell'esistenza; colto da un raggio luminoso Baudelaire avvertì che vi sarebbe stato un tempo in cui non solo la

bellezza sarebbe stata completamente bandita, ma che il mostruoso sarebbe stato osannato come bellezza... e che sia questo attuale il tempo del mostruoso e il tempo del “grande disgusto” annunciato anche da Nietzsche non è disdicevole il pensarlo. Nietzsche parlava anche dell’uomo più brutto, colui che uccide Dio per non aver più testimoni alle proprie nefandezze e non dover rendere conto del proprio presuntuoso e misero egoismo. Un assassino che poi si dice ingenuo. Ai veggenti Baudelaire e Nietzsche nel 1954 rispondeva Klossowski, che offriva una formula teorica a tutte le trasgressioni degli anni ’60: “Si insulta Dio per farlo esistere, quindi si crede in lui; il che prova che in segreto lo si ama!”. Bisognerebbe chiedere a Levi se, anche lui, avvertiva un tale amore da parte dei suoi aguzzini! La tragedia classica non rappresentava mai sulla scena gli atti più cruenti, era la bellezza a guardare le atrocità della vita e il brutto era brutto e male e mostruoso, e il bello era sempre bello; il brutto non fermava l’anima dello spettatore al brutto, bensì il brutto rafforzava e caratterizzava il bello dell’anima bella: pativano i pii, e sofferenze procuravano gli empi; a volte soccombevano le anime belle, a volte queste portavano vittoria; ma la legge, non degli uomini, sempre puniva gli empi e sempre riconosceva i pii. Sofocle ce ne dà un esempio struggente nell’Antigone. La figlia di Edipo vuole dare sepoltura al fratello Polinice, sepoltura vietata dal Re di Tebe Creonte la legge degli uomini. Antigone è empia nei confronti della legge di Creonte, ma la sua pietas è pia nei confronti della Legge divina; Dike punisce Creonte, l’unico rimasto in vita, a vivere desiderando di morire, e fa vivere la morta Antigone nel cuore del popolo delle anime belle che, se pur morta, la sentono e sempre la sentiranno viva. La pietà e l’amore di Antigone sono le vere armi capaci di superare il brutto imposto da Creonte; tutto il contrario del cinismo che, accettando il brutto come realtà inalienabile, lo riproduce in tutte le sue fattezze e nefandezze. Antigone è un’anima bella, brutta è l’anima di Creonte. Non è, questa, la bellezza che esce dall’ “abisso” di Baudelaire? Certo! Non è, qui, Apollo che parla la lingua di Dioniso intuiva da Nietzsche nella Nascita della Tragedia? Certo! Però c’è Antigone e c’è Creonte. Nei campi di sterminio mancava

la prima e rantolava allucinazioni solo il secondo. Antigone era entrata ad Auschwitz, solo per un attimo, e portava l'umile veste di lino sidonio, con smemorati ricami di terzine dantesche; solo per un attimo! Poi ancora il volto impietrito della Gorgone e il linguaggio pornografico di Baubo... e tutto precipitava nel baratro tenebroso del delirio delle umiliazioni, degli smembramenti del brutto di morti senza nome e senza corpo. Nel 1816 anche Géricault incontrava lo sguardo di bragia di La Méduse, una nave francese inabissatasi nell'Oceano in quell'anno; centoquarantanove superstiti trovarono salvezza su di una zattera improvvisata; quando venne avvistata dopo quindici giorni, vi erano solo quindici sopravvissuti. Géricault si calò dentro a tale dramma; venne letteralmente risucchiato dal gorgo, dalla enorme voragine del volto di Medusa; su quella zattera non solo si abbattono le forze oceaniche -quello che Mann chiama "primordiale elemento"-, ma si abbattono anche le forze disumane dell'animalità dell'uomo, lì divenuto assassino, cannibale, ritornato animale e che l'uomo non vedeva più come mondo, ma come cosa... non più umana pietà bella, ma solo brutto istinto distruttivo. Sotto l'effetto di quel feroce dramma Géricault entra negli Ospedali e negli Obitori convinto di trovare lì ciò di cui abbisognava; né gli mancarono commissioni pertinenti con il clima ulcerato della sua anima: sono i "ritratti degli alienati" richiestigli dal noto psichiatra parigino Jean Georget; il risucchio gorgonico è così devastante, tanto da spingerlo a farsi dare e portare in studio due gambe e un braccio di cadaveri senza nome... tutto questo macello, tutta questa Geenna è il prima del grande dipinto La zattera della Medusa, del 1819. Ora va fatta una distinzione. Le teste mozate dei ritratti degli alienati, commissionategli, formalmente non sono diverse dalle rappresentazioni pittoriche delle due gambe e del braccio, però le prime sono in funzione di un bisogno scientifico, esse sono documentazione e sono testimonianze per studi medici: qui hanno il loro senso e la loro funzione. Senza forzature, guardandole nel contesto di documentazione scientifica, viene naturale affermare: ma che pittura! Differente, drammaticamente differente è, invece, la rappresentazione formale dello smembramento di quei

tre arti umani, composti con cura da natura “morta” e dipinti nel più totale isolamento, non diversamente da come si potrebbe dipingere una mela o un grappolo d’uva. Il mostruoso, il brutto, il disumano, il cinismo e l’ “abisso” baudelairiano sono tutti presenti, qui, per la prima volta. Nel 1819 Baudelaire non era ancora nato; quando Géricault trapassava nel 1824, il poeta de *Les fleurs du mal* aveva solo tre anni. In questi quadri abbiamo, ante litteram, la rappresentazione disastrosa che anticipa tutte quelle nate dopo, le quali, con il fraintendimento del concetto baudelairiano, purtroppo giungono fino a noi: rimando alla voce *Carne*. Nella grande tela della zattera (491x716 cm), Géricault alla fine sceglie e il momento del dramma patito dai naufraghi e, con esso, sceglie anche la struttura compositiva dell’opera pittorica. Qui a decidere è l’artista con il suo modo di esprimere, non più l’uomo che quel dramma aveva sentito a carne scoperta. L’anticipazione realista del quadro ha comunque filtrato il momento della vicenda storica, Géricault va a rappresentare il momento in cui Argus, la nave salvatrice, appare per la prima volta per poi subito scomparire. Il pittore rappresenta il momento della speranza delusa, il momento in cui viene meno la possibilità di salvezza. Non si è fermato alla superficie corporale della sofferenza, ma si è rivolto all’ideale umano della sofferenza. Medusa è stata lenita e Dioniso è stato mitigato, la sua pittura ora parla la lingua profonda di Apollo, la quale dall’ “abisso” canta l’epica della speranza e della salvezza dell’uomo del suo tempo. Nulla di tutto questo è presente in quegli arti cinicamente fotografati con il pennello. Forse una traccia della brutalità antropofaga avvenuta sulla zattera, la si potrebbe ipotizzare, in riferimento metaforico, nella figura amputata dal lato inferiore verso l’angolo destro del quadro, e nella figura troncata alla vita dell’uomo con la barba, nell’angolo sinistro del quadro... il dramma si percepisce e forte e chiaro, senza bisogno di Obitori né di sadici compiacimenti di chi l’occhio ha fisso ai Lager degli orrori. Il brutto per essere salvato deve entrare nell’ideale dell’anima, non scurrilmente fotografato come anatomia del corpo. Qualcuno potrebbe contestare la lettura fatta sulla bruttezza degli arti dipinti da Géricault, sostenen-

do che una miriade di studi preparatori presentano, appunto, solo parti, pezzi di membra umane: l'infinito numero di piedi, mani, gambe, busti, teste prodotti dagli artisti, potrebbero rientrare in questa strana categoria dello smembramento. Sarebbe solo una forzatura in favore delle logiche del brutto. Tutta quella produzione porta il nome di studi o di studi preparatori per un qualcosa che li andrà ad incorporare: ecco, chi guarda quei frammenti mentalmente li ricompone e davanti agli occhi immagina il corpo concluso, non il semplice pezzo. Nella stessa direzione prosegue la differenza fra carogna di animale e cadavere umano, la carogna può assurgere a funzione metaforica o simbolica della violenza, della turpitudine, della hybris umana; ovvero si trasla attraverso l'animale, l'animalità latente dell'uomo... ma ciò che sottintende è la perdita e della dignità e della umanità; viceversa quando l'uomo viene significato in sé in quanto carogna, qui ne viene fuori soltanto come cosa, considerata solo come animalità... umanità e dignità non fanno più parte del gioco. Quando si evade il senso del corpo come luogo, come casa della umanità dell'uomo, la strada è aperta alla logica della coprofilia, dell'anus mundi dei campi di sterminio. Pensare possibile tale scivolone solo in rapporto alle ideologie del potere devastante delle dittature è una ingenuità imperdonabile, e non percepirla anche nel contemporaneo dell'arte vuol dire o essere ciechi o mentire. Che le stesse ipertensioni le potremmo rintracciare, come ha evidenziato Claire, già in Baudelaire quando con una sineddoche da bordello definiva George Sand "latrina"; poi ripetuta e giocata da Duchamp: "Abbiamo per femmina soltanto il pisciatoio, e ne viviamo", oppure, sempre rivolto alla donna, con la consueta arguzia dadaista dell'insulto e dello svilire: "fossette d'aisance" né chiarisce né rassicura. Dove rimanda questa arguzia salottiera, da snob e da élite della dissacrazione? Scetticismo, odio, banalità, volgarità, indifferenza! Questi sono gli aspetti percepibili. Se potessimo, dovremmo chiedere ancora a Levi dove li aveva incontrati tutti e cinque in fila! Schiller aveva avvertito chiaramente: "Certo, il poeta deve poter imitare anche la cattiva natura, e in quello satirico ciò fa parte del concetto; ma in questo caso la sua

stessa natura bella deve trasferire l'oggetto, e la materia volgare non deve trascinare con sé in basso l'imitatore". E come fosse un anatema, aggiungeva: "Guai... se uomini privi di tutto ciò che si chiama spirito poetico, e in possesso del solo talento scimmiesco dell'imitazione volgare, lo esercitano in modo orribile e pauroso a spese del nostro gusto." Dato che non è per tutti elevarsi verso l'ideale, la formula più battuta dall'arte contemporanea è quella dell'alterità interna alle strategie della dissacrazione, dove a priori si ipotizzano nuova purezza e nuova ingenuità in grado di demolire tutti i condizionamenti e tutte le categorie del potere borghese. A tale scopo risulta sufficiente o il semplice ironismo per contrari duchampiano o l'esaltazione delle sensazioni e delle pulsioni: la realtà resta uguale e la semplice imitazione del reale-reale, con parole di Schiller: "Fa credere che basti questo per fare un poeta". Vi è un passaggio decisivo in Schiller, proprio in rapporto a queste ultime righe e al terzo punto enunciato, quello del brutto psicologico: "Ecco che anche i nemici giurati dello spirito poetico sentono a volte lo stimolo ad abbracciare qualcosa in questo campo e a dilettaare un circolo di amici degni di quel bel gusto". Insomma sta parlando dell'anima brutta, quella appunto della psicologia e del carattere della persona. La sua origine è biblica! Adorno ne dà invece, a livello sociologico-politico, un inizio: è curioso e interessante porgli ascolto. Il passo è esageratamente lungo, ma ripaga ampiamente la fatica di trascriverlo... sarà un mattone sul cuore solo degli ignavi. Nella sua Teoria estetica, al capitolo "Sulla categoria del brutto" Adorno puntualizza: "Il motivo dell'accettazione del brutto fu antifeudale: i contadini divennero capaci di arte..." ( fa riferimento al quarto stato o "proletariato straccione" ) "Il represso che vuole la rivoluzione è ( stando alle norme della vita bella nella società brutta ) grossolano, sfigurato dal risentimento e porta tutti i segni dell'umiliazione sotto il peso del lavoro non libero, soprattutto del lavoro corporeo. Fra i diritti umani di coloro che pagano lo scotto della cultura vi è in polemica con la visione panoramica affermativa e ideologica, anche il diritto a che quei segni vengano attribuiti alla Mnemosyne come sua 'imago'. L'arte deve fare proprio ciò che è bandito come brutto,

non più per integrarlo, per mitigarlo o per fargli accettare di esistere ricorrendo all'umorismo, che è il più repellente di tutto ciò che è repellente, bensì per denunciare, nel brutto, il mondo, che lo crea e lo riproduce secondo la propria immagine; occorre però avvertire che anche qui seguita a sussistere la possibilità dell'affermativo sotto specie di accordo con l'umiliazione, nella quale facilmente si rovescia la simpatia degli umili. Nell'inclinazione della nuova arte per il nauseabondo e per il fisicamente ripugnante, al quale gli apologeti del vigente non sanno contrapporre argomento più forte dell'osservazione che la realtà è già abbastanza brutta e perciò l'arte è tenuta a una vana bellezza, viene alla ribalta il motivo di critica materialistica...". Adorno giustamente dice "bellezza" e non bello; il bello è relativo, la bellezza no. Proprio questa fa diventare bello il brutto, pur lasciandolo esistere in quanto brutto. L'uomo descritto da Adorno, nei suoi aspetti più deleteri, lo conosceva bene Dostoevskij e il suo Rogozin lo rappresenta pienamente. Tutto in lui è eccessivo, passionale, violento; anche il suo amore per la bella Nastasja Filippovna ha gli stessi caratteri; la donna è un'anima persa, ma in cuore porta i segni non decifrati della bellezza ed è proprio perché possiede tale bellezza Nastasja si innamora della ingenua bellezza spirituale del Principe, ma nei confronti della sua purezza si sente indegna, quindi accoglie la proposta di Rogozin. Rogozin sa e vede. Sente che nell'anima della bella russa v'è una parte che non sarà mai sua. Mai potrà averla, neppure comprando. Gelosia, possesso e follia esplodono... non potrà averla lui, non l'avrà il Principe Myskin né la bella anima persa potrà più sperare in una possibile rinascita: ciò che non può avere, può almeno distruggerlo. E Rogozin uccide. Tre personaggi nati dalla penna di un grande malato, la vita non gli aveva risparmiato nulla: galera, pena di morte, miseria, alcolismo, contatto con i diseredati... tutto il peggio e il brutto possibile, ma Dostoevskij non si era fermato a questa superficie di miseria. Per questo Nastasja e Rogosin e Myskin possono essere presi come simboli di tre categorie umane e che bene possono chiarire il concetto di brutto qui argomentato... Vediamo. I due personaggi maschili sono i due estremi inconcilia-

bili, e come concetti sono: Rogozin il brutto e Myskin la bellezza. L'opposizione non è più quella comune, posta all'inizio di questa voce: bello-brutto, poiché sappiamo che anche il brutto può essere bello, se in sé contempla la categoria della bellezza, la quale non è nella forma ma, principalmente, nello spirito. Solo quando la forma-arte parla e dice la voce dello spirito, in quanto anima bella, il brutto in essa rappresentato si trasla e diventa immagine catartica, divenendo bello non perché non è più formalmente brutto, bensì perché in sé porta i segni della bellezza e pur nel suo permanere come brutto, a noi appare inevitabilmente bello. Nella stessa struttura del romanzo Rogozin è il brutto primordiale, mentre il Principe è la bellezza ancestrale; in quanto personaggi di una azione epica, essi sono le voci antitetiche in grado di dare parole al racconto; se considerati come concetti per l'arte, essi sarebbero senza aggettivi. Tra i due sorge il mondo della bella Nastasja, Musa in sé bella, nella quale e bellezza e brutto soffrono, amano, si struggono, si disperano. A volte questa anima persa, come un battello in balia delle onde, beccheggia verso il brutto e brutta diventa, a volte pone la prua verso la stella polare della sua bellezza interiore e bella, ancor di più, essa diventa. Nastasja, nel contesto di questa voce, non può che simboleggiare l'arte che va al brutto; a questa, nel romanzo, si contrappone Aglaja, l'arte che va verso la bellezza: fermiamoci su Nastasja. Davanti ai suoi occhi vi sono due realtà, contempla due mondi: quello realissimo e vero di Rogozin e quello di Myskin, non meno reale né meno vero dell'altro. Il primo porta alla carne, il secondo conduce allo spirito... Lei deve scegliere! Così anche in arte. Soprattutto quando l'arte diventa la forma di una esistenza individuale scegliere diventa inevitabile. Quando giunge il momento della risposta o della scelta, quella che silenziosa tocca il cuore, Nastasja percepisce l'insufficienza delle strategie del bel mondo, quelle dei vezzi giocosi, delle mezze risposte, dei giochi di parole, dei sì e dei no senza senso; Nastasja ora galleggia su di un mare profondo e tutto questo frivolo cincischiare vi affonda. Tuttavia la nostra bella russa prende posizione seguendo, a mio avviso, il movimento di coda di buona parte dell'arte contemporanea: decide per il brutto. È

comunque una decisione sofferta e merita, per questo, una riflessione. La bellezza del Principe provoca in Nastasja un senso di colpa, avverte che la bellezza in suo possesso non sarà “mai” in grado di elevarsi alle vette nivee su cui è fisso il gelido sguardo di Myskin; per giungere a quelle altezze dovrebbe impegnarsi con tutte le sue forze, con tutti i suoi muscoli e con tutto il canto della sua anima: per lei è troppo! Scegliere il Principe sarebbe per lei uno sforzo immane e sarebbe un peso per Myskin... lei così pensa. Da una parte è un gesto d’amore nei riguardi del giovane Principe, dall’altro è accettare uno stato di fatto, il suo, ma lei vuole e non vuole impegnarsi a fondo. Accettare Myskin significa dichiarare la propria incapacità, il proprio limite. Ciò la spaventa! Nulla del suo mondo resterebbe in piedi... tutto franerebbe, né la sua esperienza di donna di mondo servirebbe a nulla. Sola, senza più l’illusione di quel bel mondo che la riconosceva come una regina; sola, con l’atroce incertezza di sapere se, nel mondo di Myskin, potrebbe nuovamente tornare ad esserlo. Ora al suo fianco ha Rogozin, che non ama, anzi odia: lui è il brutto lasciato a se stesso. Ingenuamente la bella Nastasja pensa che quella parte di bellezza presente in lei, potrebbe continuare a permanere e, forse, nel piacere dell’umiliazione, apportare qualche cambiamento nell’anima del suo carnefice. Una convinzione, questa della donna, che Dostoevskij in altro frangente aveva definito “la sfacciataggine dell’ingenuità”.

**CARNE** La rappresentazione della carne morta si è presentata più volte nel susseguirsi dei periodi storici: spaventa, sconvolge, pietrifica, ma contemporaneamente affascina e ammalia; è un'attrazione medusea che penetra con dita anguiformi nel pensiero e nell'anima di chi ha percepito il precipizio tragico dell'esistenza, e accomuna artisti dei più svariati movimenti storici. Tra i più noti Rembrant, con il suo *Bue Macellato* (1655); Chaïm Soutine, con *Carcassa di Bue* (1926); Marc Chagall, con *Bue scuoiato* (1947); o Francis Bacon con *Figura con Carne* (1954); e con maggior evidenza, in relazione agli autori contemporanei dei quali si dirà in seguito, i Frammenti anatomici e le Teste di giustiziati del Géricault (1818-19). Né andrebbero dimenticati i riferimenti ai corpi composti da parti umane e animalesche; da parti umane e oggetti d'uso del vivere quotidiano; oppure i corpi dilaniati, scavati, svuotati e che presentano la vuotezza, il nulla di una cosa senza anima... sono le rappresentazioni delle varie Danze Macabre. O ancora, come esempio, la scultura di Ligier Richier della tomba di René de Chalon, in Saint-Pierre a Bar-le-Duc (oggi collocata nella chiesa di Saint-Etienne della stessa città), quello scheletro che guarda il suo cuore fra macabro gotico e raffinata tecnica barocca. O le pale del Grünewald, in particolare quella di Isenheim del 1515, in questa il corpo straziato e contorto del Cristo in croce non rimanda, ovviamente, alle rappresentazioni pantocratiche di un Dio al di sopra del mondo, ma al martirio della carne più vicina alla visione terrena francescana, che si fa carico della sofferenza degli afflitti, che a

Strasburgo trovavano rifugio in quel Delfinato voluto dall'ordine degli Antoniani, fondato nel 1095, luogo dove si curava quella lebbra infuocata detta Ignis sacer. Il catalogo sarebbe lungo, ma qui solo un accenno per tracciare una geografia. Ritorniamo alla rappresentazione del bue squartato. Gli artisti citati hanno, tutti, trattato il tema della carne morta, dando al soggetto dipinto una valenza simbolica: l'animale è l'immagine traslata dell'uomo e, in alcuni passaggi impietosi, dove la denuncia è forte, dell'uomo in quanto animale. Non è da stupirsi se il passaggio dalla categoria escatologica a quella scatologica è, oggi, una pietosa e triste realtà. Si è soliti rimandare questo tipo di rappresentazioni a Rembrant o meglio al suo Bue Macellato, ma questo soggetto vede i suoi albori nella pittura fiamminga della seconda metà del Cinquecento e, più precisamente, fu Pieter Aertsen il primo pittore a proporre un'opera in cui compariva della carne macellata. Con il suo Banco di Carne del 1551, fu infatti colui che diede il via a questa tipologia di rappresentazione e con lui i suoi successori: il nipote Joachim Beuckelaer e Marteen van Cleef; per arrivare poi a Rembrandt, che riprenderà questo tema con una forza espressiva senza precedenti. La carne sembra essere un elemento che si presta a caricarsi o meglio ad essere caricato di significati altri, in modo da divenire, specie nei riferimenti al passato, un simbolo: seguendo Cassirer della Filosofia delle forme simboliche e Panofsky della Prospettiva come forma simbolica o de Il significato delle arti visive. Al nostro presente, questa carne plastificata e robotica, la vediamo traslitterare in forme impure dietro la confusione operata fra differenti livelli di senso: vero e verisimile, bello e brutto, estetico e politico, aletheia e doxa, arte e antiarte, piacere e nevrosi, sano e patologico. Arrivando più vicino ai giorni nostri, infatti, e soprattutto nella seconda metà del Novecento, diventa sempre più vivo il bisogno di alcuni artisti di esibire una carne defunta, che non si limita ad essere solo animale-metaforica, ma anche umana-politica e questa non è rappresentata, bensì è concreta e reale e fisica. Questa esibizione non viene proposta solo pittoricamente, come avevano fatto in passato ar-

tisti come Aertsen o Géricault, ma tramite scatti fotografici o, in forma ancora più tautologica, tramite performance che pretenderebbero “provocare” un senso di disturbo o di disgusto a un fruitore borghese, già ampiamente assuefatto alle carneficine industriali propinatigli dalle pellicole cinematografiche, dai quotidiani, dalle programmazioni pubblicitarie, dal luridume di alcune zone delle nostre città e dalla violenza mafiosa e demenziale che dilagano ovunque. Tipici esempi di quest’ultimo caso i Teatri delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch (pittore e performer dell’azionismo viennese). Qui gli “attori” venivano completamente cosparsi di sangue e viscere animali, nella inattuale e balorda convinzione di riattualizzare antichi riti pagani; di queste performance nel mercato restano scatti fotografici e reliquie. Ripercorrere oggi la categoria del sacro vuol dire non aver chiarezza del senso interno a quel “mysterium tremendum” analizzato da R. Otto ne *Il Sacro* edito nel 1917. L’autore sottolineava come il “Numinoso” non si possa qualificare in relazione a ciò che è a-religioso e dunque, proprio perché R. Otto faceva uscire il sacro dagli schemi del pensiero illuminista, ossia dello psicologismo e del sociologismo, intuiva l’impossibilità di un suo ritorno. Ciò significa, a maggior ragione, cogliere la sua non riproponibilità in una società come la nostra, poiché il sacro è stato eliminato dai gruppi, dalle istituzioni e dalla società globalizzata e completamente sorda nei riguardi di tale categoria. Il “Sacro”, oggi, senza un riferimento reale e cioè quello dei riti e delle cerimonie collettive non può esistere. E se Rudolf Otto potrebbe apparire citazione troppo esterna al tema dell’arte contemporanea, si potrebbe verificare tale prassi artistica, in rapporto a quanto dichiarava Antonin Artaud in *Il teatro e il suo doppio*, testo teorico del Teatro della Crudeltà; quel teatro che contemplava sangue e violenza come elementi di purificazione, in fondo una “catarsi” in senso aristotelico; quel teatro che apriva alla vita biologica sulla scena. Scriveva Artaud : “Abbiamo del resto formulato un programma che deve permettere a mezzi di regia pura, trovati di volta in volta, di organizzarsi intorno a temi storici universali a tutti noi.”; e, poco

più sopra: “Per quanto vasto, questo programma non va oltre il teatro...”. Qui l’Arte non era ancora scesa nella strada. Per quanto riguarda la fotografia un caso importante, in questo senso, è quello di Joel-Peter Witkin, fotografo statunitense, attratto da tutto ciò che è ambiguo e diverso, allestisce le sue nature morte con parti sezionate da cadaveri, dando vita a rappresentazioni “dissacranti” e macabre. Anche la fotografa Cindy Sherman, nota soprattutto per i travestimenti, dedicherà all’inizio degli anni Novanta la sua attenzione al corpo morto. I corpi da lei scelti però non sono né interpretati dall’artista (come era solita fare) né cadaveri umani come in Witkin, ma bambole e manichini che fungono da alter ego di una umanità e sessualità sempre più inorganica, per quanto mercificata. Altro caso importante sempre in fotografia, è quello di Andres Serrano, anche lui fotografo statunitense, che esegue nel 1992 una serie di fotografie, *The Morgue*, ritraenti corpi morti distesi su tavoli da obitorio, tentando -sempre come ipotesi estetica alquanto dubbia- una vera e propria “glorificazione” estetico-spirituale tramite il mezzo fotografico. Un caso a parte può essere rappresentato dall’artista Christian Boltanski che si dedicherà al tema della morte ma, a differenza degli artisti sopra citati, si avvicinerà a questo tema senza utilizzare cadaveri o carcasse; le sue opere pervase dal tema della morte, della memoria e della perdita, sono infatti una trama di memoriali dedicati alle vittime anonime degli stermini. È evidente che la relazione fra Aertsen, il prima, e i fotografi il dopo a noi contemporaneo, non andrebbe analizzata solamente sul piano retinico e cioè quello dei rimandi formali, dei richiami strutturali, delle citazioni compositive, tutti passaggi possibili ma non determinanti, poiché le immagini fotografiche sono andate ben al di là di una semplice analisi stilistica o iconologica o iconografica, in pieno rispetto della distinzione panofshyana. Ecco il motivo profondo della relazione fra la pittura della borghesia mercantile di Aertsen e la fotografia della democrazia popolare dei Witkin, Serrano, Sherman. Che cosa accadde con il moto riformista, iniziato con Lutero, con l’erasmiano Zwingli, con Bucero, nei Paesi

Bassi? Esso si era strutturato secondo i dettami dell'etica calvinista, per la quale -sul piano socio-economico- il lavoro veniva esaltato e, con esso, il denaro e il guadagno si caricavano di sacralità; era il Consiglio Generale della città che nominava il massimo organo religioso: il Concistoro, formato dai pastori e da dodici laici. Non servirebbe sottolineare l'ovvio e ripetitivo percorso delle evoluzioni delle norme e delle abitudini tutte umane, che il più delle volte iniziano bene e finiscono male e, rarissimamente, iniziano male per poi finire bene. Traducendo con una classica aneddotica politichese potremmo dire: molti nascono incendiari, ma poi muoiono pompieri; oppure, pochi nascono pompieri e pochi muoiono incendiari. Aertsen è pietra di paragone, segna la linea di confine fra il puritanesimo pio del calvinista che guarda e sente ancora la presenza di Dio e, di contro, introduce al calvinismo smemore di Dio e tutto indaffarato in prassi e schemi tutti secolarizzati, fra materialismo e realismo. Il richiamo all'opera di Aertsen e soprattutto a quelle dei suoi successori, Beuckelaer e van Cleef, è evidente in questo quadro di riferimento storico. L'opera di Aertsen è paradigma, nel bene e nel male, di un processo di tracotanza-hybris delle cose-merci che travalicano il soggetto-vita. In fondo una desertificazione del senso dell'essere e del fare. Un labirinto senza via d'uscita, il labirinto delle ripetizioni, e la tracotanza la possiamo vedere ricomporsi e ripetersi, in una specie di riflessi di specchi, in buona parte delle opere di alcuni artisti della seconda metà del Novecento come Witkin, la Sherman e Serrano. Il macabro e l'orrifico invadono sin dall'inizio la vita del cattolico-puritano Witkin, allora leggiamo una sua dichiarazione autobiografica: "Ora, io sono stato in molti ospedali e ho visto molti cadaveri; la maggior parte dei cadaveri è poco interessante perché così come le persone sono noiose in vita, altrettanto lo sono da morti. Il dottore, un piccolo uomo messicano, aprì per sbaglio un altro cassetto in cui c'erano parti di corpi, braccia, gambe, orecchie, che si mescolavano a parti di bambini, inimmaginabile l'effetto di questa brodaglia umana di pus e materia in decomposizione. Dissi a me stesso che ero lì per quello. Non riuscivo a guar-

dare, era come guardare l'inferno! Allo stesso tempo mi chiesi se era davvero quella la strada per fare il mio lavoro, se era quello il modo per dare da mangiare alla mia famiglia..." La prima foto fu *The Feast of Fools*. Dichiarazione allucinante e chiara. "I cadaveri sono poco interessanti"; "l'effetto di quella brodaglia umana"; "il modo di dar da mangiare alla mia famiglia"... Anche l'aguzzino nazista aveva questo problema! Non è terrificante? Scettico, pragmatico, economico. Ovviamente siamo nella seconda fase di quel pensiero calvinista già detto: quella tutta secolarizzata e economica. Visto il tema si potrebbe chiosare con un detto attribuito a Césanne: "La pittura è come la merda: si sente, non si spiega". Certo, qui è difficile spiegare. Certo, si può sentire, ma quello che si sente mi sembra che sia tutto sul piano patologico... non ho conoscenza scientifica specifica né ho interesse ad approfondire. Comunque, sia per il lettore non soddisfatto e in disaccordo con questa mia lettura, sia per il lettore che concorda con quanto detto e che volessero entrambi approfondire il tema, in uno dei cataloghi di Witkin -a cura di un critico italiano- possono rintracciare una vera summa degli sciocchezze. La dotta esegesi del critico sull'opera del fotografo, satura di rimandi e di riferimenti su tutti i fronti delle conoscenze culturali, sembra muoversi in forma rovesciata, ma con la stessa delicatezza e buon gusto, evidenziati da colui che, volendo parlare di amore ad un bambino, lo facesse con il linguaggio e con gli esempi della più sfrenata pornografia.

**CONTEMPORANEO** Se l'uomo è il soggetto principale, allora possiamo dire che contemporaneo è tutto ciò che è presente al presente; se soggetto invece è il pensare scienziata, allora contemporaneo è tutto quell'ultimo operato dalla e con la prassi dell'avanzamento sperimentale, rappresentato dall'ultimo risultato realizzato o teoria messa in atto. L'uomo che è presente al presente è l'uomo presente alla propria esistenza. Ex-sistere: dare la propria esistenza al fuori dell'esistere, in cui permane la reciprocità fra essere ed ente, pensato non in rapporto alla causa, sì in relazione al senso. Il senso non si chiude negli enti, ma sono gli enti che si aprono al senso e il senso è dell'essere, non dell'uomo, e l'angosciante tensione verso la pre-visione, la quale anticipa la novità rendendola già passata, si caratterizza proprio in relazione alla riduzione occidentale della nientificazione dell'essere: l'Essere è niente e l'ente in quanto tecnica è tutto. Il pensare e il fare scienziata progetta l'ente per mezzo della tecnica, trovandosi in linea con la metafisica occidentale, quella che ha ridotto gli enti a realtà di ragione umana. Solo a partire da questa riduzione degli enti a rappresentazione del principio di razionalità, l'uomo si assicura e il dominio sul presente e si salvaguarda dalla imprevedibilità del futuro. È quanto fa lo stesso Nietzsche, che dopo aver avviato la trasvalutazione di tutti i valori, li pone sotto il dominio della volontà e, per di più, di potenza; volontà che diviene il valore supremo dell'esistere non più dell'uomo, bensì del superuomo; e, procedendo sulla logica occidentale, abbandona l'uomo nel deserto assoluto della sua certezza e alla sete dell'antro-

pologica ricerca delle cause. L'Occidente ha in sé il proprio destino, lo dice il nome: è luogo di tramonto... ha in sé la sua fine e questa fine, con parole di Heidegger: "Nella dimenticanza dell'essere promuovere solo l'ente; questo è nichilismo". L'Occidente sta tramontando poiché si è addormentato all'ombra del nichilismo. Non può sorprendere se, stando così le cose, la cultura -come categoria unificante del fare e del pensare dell'uomo- giunge alla sua fine; poiché se il suo senso è tutto serrato nella sola definizione delle cause, a tali cause ha risposto e risponde a miglior livello la scienza, la quale definisce per ognuna il suo perché. Si potrebbe ipotizzare una rinascita della cultura occidentale a partire dal recuperare la domanda e non la risposta, dalla necessità sentita di riavviarsi sul sentiero dove sosta il senso e non la causa? La Contemporaneità viene interpretata normalmente e tradotta comunemente, solo in relazione alle cause; la sua valenza e la sua funzione sono derivazioni e continuazioni del pensiero e della ragione strumentale, ossia di quella ragione che ha condotto l'uomo nel deserto del suo essere niente. La Contemporaneità che demarca, che delimita, che codifica è proprio quella de L'uomo senza qualità musiliano, quella che freddamente registra, sotto la lente del microscopio, la frantumazione di un io e della sua realtà. È quella mefistofelica con il contratto in mano e che richiede la firma di sangue a Faust per offrirgli l'eterna giovinezza... l'eterna Contemporaneità. Ma il romanzo di Musil rimane incompiuto, mentre il Faust goethiano, alla fine, rivolge gli occhi al cielo. Essere assolutamente contemporanei è un comandamento, non è una scelta, non dissimile da quell' "essere assolutamente moderni" rimbaudiano, divenuto altrettanto imperativo categorico. I due piani, quello dell'uomo e quello del pensiero chiuso fra le pareti opprimenti del concetto, potrebbero convivere senza prevaricazione alcuna e mantenersi dialetticamente vicini in un dialogo di scambio... questo non avviene. E a prevaricare è proprio il contemporaneo del concetto, quello della firma di sangue, quello dell'uomo frantumato; quello incapace di uscire dalla voracità dei suoi appetiti, gridando che non vi può essere altro dio all'infuori di

lui. Di un Contemporaneo siffatto ne posso fare a meno. Del contemporaneo tutto scienziato, credetemi, non ne abbiamo bisogno. Non risolve! La sua certezza non è verità. Può chiudere e serrare quanto vuole, ma certe commozioni e differenti percezioni né le può chiudere né le può serrare. Se fosse veramente vero il presupposto del superamento scientifico tutto interno al Contemporaneo, se fosse veramente in atto questa realtà, noi tutti non avremmo più nulla in comune con il passato, poiché tale passato sarebbe concretamente superato e perciò incapace di parlarci... Ma in Arte sappiamo tutti che questo non avviene. Abbiamo sperimentato e sappiamo esistere una contemporaneità storica, al di là delle date e al di là delle nazioni, ciononostante contemporanea al sentire e al pensare e al gioire e al patire del singolo individuo. Esiste! L'ho provata... più volte; l'ho provata e so di non essere il solo. E ci sono poesie e prose e pitture e sculture dalle date antiche, appartenenti a mondi passati... eppure arrivano, ti toccano, ti parlano e ti lasciano una stigmate di commozione. Non è una commozione metaforica né virtuale, è concreta, è reale, è, paradossalmente, contemporanea: allora? Ci sono luoghi ameni o esteticamente del tutto insignificanti, ma è successo qualcosa, è accaduto un fatto per noi importante ecco, quel luogo rimane a volte in testa a volte in cuore. Milioni di foto scattate senza conoscenza tecnica né valori estetici, hanno fissato un attimo particolare della nostra esistenza e rivedendole, a distanza, ci fanno ricordare quelle cose e persone e avvenimenti tutti nostri e solo da noi conosciuti e provati in quell'attimo lontano di vita passata... riguardandole tutto ritorna e tutto quel lontano si fa rivivere in noi che lo riviviamo... di nuovo, a volte con il pensiero a volte con l'emozione. Anche il banale quando è calato nel mare della vita vissuta acquista un valore; intendiamoci, non quello dell'opera, ma quello biografico, quello della nostra vita e che appartiene ad ognuno di noi nelle singole e particolarissime individualità. A differenza di quanto ci vuol far credere una certa strategia avveniristica, non c'è un uomo di sola testa, come non c'è un uomo di solo cuore. A coloro che lavorano per un uomo-supe-

uomo-oltreuomo, bionico e robotico, in programmazione e in attuazione da tempo, da parte di una certa logica scienziata, un uomo fatto di sola razionalità sempre più computerizzata, proprio a questa logica infastidisce la presenza ancora troppo umana del corpo fisico, ancora troppo saturo di carne e sangue e sentimenti e ricordi. A questa macchina così imperfetta dell' uomo storico è stata decollata la testa e ora giace, come immagine di Medusa, su tavoli operatori in attesa di un corpo metallico ed elettronico. Quando la saldatura delle due parti avverrà, solo allora questo nuovo Minotauro diventerà contemporaneo alla contemporaneità di un pensiero che lo aveva già pensato, guarda un po', in un tempo passato. Ancora questo mostro franckensteiniano non si è completamente attuato e anche se continuano a spintonare, anche se continuano a frastornare il mondo con campagne pubblicitarie ben programmate e copiosamente finanziate, l'uomo plasmato con la terra degli avi dal vecchio Dio è tutt'ora presente: se ne facciano una ragione. Dal canto loro hanno tutto: hanno il soldo, hanno la bomba, hanno le guerre, hanno gli stermini e hanno, mi sia permesso solo per amor di rima, un gran branco di cretini... siccome è già tutto programmato, non occorre essere un aruspice per prevedere quale sarà (se così dovesse procedere) l'illuminante risultato finale. Contemporaneo: fosse solo una questione, un problema di forma! Magari! Si potrebbe viaggiare almeno sul binario della vecchia iconografia... magari fosse solo così! Certo, si avrebbero gli enti in sé e la sperimentazione in sé e la ricerca in sé: tecnica, tecnica! Il problema non è qui. Ma se l'uomo è ancora lingua dell'Essere e non strumento degli enti, allora il discorso è un altro e viaggia su categorie più interne all'altro vecchio concetto di iconologia. Il Contemporaneo, qui, arranca, incespica, tentenna fra certezza tecnica e omologazione storica. Come diceva Cundera in *L'immortalità*: "Essere assolutamente contemporanei, è fare il gioco dei propri becchini".

**CRITICA** In forma schematica essa è un giudizio o un apprezzamento o una interpretazione sul senso o il valore di qualcosa: inutile sottolineare, qui, il qualcosa come opera d'Arte. Anche la critica, come l'Arte, non ha un percorso stabilito a priori, essa nasce direttamente e in concomitanza a quel qualcosa che coglie la sua attenzione. Non può essere considerata una categoria astratta né come struttura unica e normativa, poiché nella sua genesi vi è sempre il rapporto con la realtà di quelle cose, di quei fatti, di quelle manifestazioni di volta in volta nate nella successione del tempo; e solo nella logica delle scuole o delle tendenze, accettando queste come mondi totali, è possibile fare della critica una norma. Norma appunto quando il riferimento storico diventa punto di raccordo e di confronto, ovvero modello di riferimento... era questo l'intento, per esempio, dello scritto *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* di Winckelmann. D'altro canto non può essere neppure una indiscriminata formula impersonale e retorica di catalogazione, assimilabile ai dati anagrafici, che ogni cittadino censiscono con gli stessi caratteri tipografici. Se la critica la si pensa in veste di norma, l'Arte perde la sua autonomia; se è la critica a dare il registro, l'Arte perde quella libertà interna alla volontà, tutta dell'individuo, di darle Forme. Evidentemente se il soggetto centrale è l'uomo-l'artista e non la norma-accademia, non si può circoscrivere l'Arte in singole espressioni né in singole soluzioni, bensì andrebbe contemplata l'opportunità che tutte le possibili soluzioni, abbiano stessa dignità e diritto di cittadinanza.

Allora la libertà sarebbe non un'idea astratta o esterna all'opera, ma sarebbe la stessa necessità dell'espressione, interna alla volontà delle singole opere, di darsi e di esprimersi in determinate Forme: quella Forma e non altre, quei cambiamenti e non altri, quella tecnica e quelle soluzioni e non altre, poiché l'artista sente e pensa e vive in quella precisa dimensione e non in altre. Questa è l'unica vera libertà dell'Arte! Non ha nessuna attinenza né con le logiche a priori di un nuovo codificato né ha nulla da spartire con moti di originalità imposti dalle mode e né, tanto meno, con quelle combinazioni allotrie di innovazioni o rivoluzioni tecnico-politiche. Le stesse avanguardie e lo stesso concetto di nuovo vivono contemporaneamente questa doppia realtà, poiché se si contemplano nella volontà della Forma, sono libertà, se si definiscono nella presunzione di essere norma, esse divengono dogmatiche, omologanti e negherebbero lo stesso concetto di libertà su cui si sono edificate. Bisognerebbe parlare invece di differenze, di diversità e non più di nuovo, di innovazione, di evoluzione. I Neo e i Post confermano quanto dico. Ma confermano anche l'insignificanza delle opposizioni, intese come pensiero assuefatto alle logiche di potere; come fronti contrapposti e perennemente in guerra, anche se non pienamente attuata, come nel delirante periodo della Guerra fredda; da una parte gli intelligenti e, dall'altra, i ritardatari e i non informati e i quasi ignoranti. Per sfatare dubbi residui, è di qualche utilità ricordare una dichiarazione fatta da Picasso a Marius de Zayas nel 1923. La domanda postagli verteva a chiarire come si evolveva la sua pittura e Picasso così rispose: " Per me non c'è passato o futuro in arte. Se un'opera d'arte non può vivere sempre nel presente, non deve essere presa in considerazione. L'arte dei greci, degli egiziani, dei grandi pittori che vissero in altri tempi, non è arte del passato"; in forma lapidaria affermava: "Variazione non significa evoluzione"; oppure, molto più interno al fare pittorico: "Motivi differenti, inevitabilmente richiedono differenti metodi di esecuzione. Questo non implica evoluzione o progresso ma adattamento dell'idea che uno vuole esprimere e ai modi di esprimere quell'idea". Penso difficile

per chiunque inserire Picasso nella seconda categoria dei ritardatari. Il presente del passato non è nel pittore spagnolo concetto metaforico, poiché non le citazioni ma le dichiarate riprese di quadri di Goya, Ingres, Velázquez dichiarano apertamente quelle valenze di commozione, di sentimento, di sentire comune che conducevano quegli artisti del passato al presente dell'espressione pittorica di Picasso. In questa congiunzione si palesa quel presente infinito dell'Arte già chiarito nella voce *Techné*. Come artista Picasso ha lo sguardo rivolto alla luce dell'Arte, luce astrale e senza geografia -che, come lo "sfero tutto in sé conchiuso" di Parmenide, io non ho avuto timore di collocare, nuovamente, nelle mani delle Muse - e come uomo Picasso, più di qualunque altro, sentiva sulla fronte la mano non sempre carezzevole del presente storico. Il passato entrava nel presente della sua opera e, allo stesso tempo, era il presente storico ad entrare nella pittura di Picasso: non era lui che andava al passato né era lui che andava al presente... egli stava nel presente senza tempo della Forma. Potremmo chiederci: per quali motivi Picasso scelse quegli artisti e non altri? Io sono portato a rispondere dicendo che quegli artisti, pur lontani, hanno una sonorità vicina alle armonie dello spagnolo; fanno parte del suo sentimentale albero genealogico e, inevitabilmente, sono a lui presenti e tornano vivi e parlano e dicono un linguaggio senza interruzioni di tempo. E quando Picasso affermava che l'opera d'Arte deve vivere al presente, altrimenti non deve essere considerata, mi pare evidente che cosa egli intendesse: il presente non è impersonale, il presente è l'individuo capace di sentirlo, di accoglierlo e farlo rivivere, in un rapporto sentimentale e spirituale; il resto è informazione, conoscenza... ma non lo prendeva in considerazione. Per altri, Velázquez, Goya, Ingres, sono e possono continuare ad essere morti e sepolti! In Tonio Kroger c'è un passo dove Mann fa percepire, con quella qualità stilistica inconfondibile della sua prosa riflessiva, una sensazione sentimentale provata dal protagonista nei riguardi dell'amico Hans. Tonio sapeva quanta influenza poteva avere su Hans, quando era in grado di trasportarlo "verso una reciproca intesa spiritua-

le” e, in quei brevissimi attimi di estatica comunione, sentiva: “Che l’animo dell’amico vibrava per lui di una sensibilità oltremodo intensa e delicata, e, corrispondendovi con gratitudine, gli procurava non poche occasioni di felicità...” Hans corrisponde, potremmo anche dire che collima, oppure coincide o è un tutt’uno con Tonio... siamo sul piano delle “affinità elettive” e queste non si possono circoscrivere in uno spazio e in un tempo delimitati. Per chiarire il senso di affinità fra il passato e il presente in Arte, ho fatto riferimento a Picasso, qui il simile è a tutti gli effetti: pittori i primi e pittore il secondo; però la stessa movenza si percepisce anche in rapporto a coloro che artisti non sono, eppure, in quanto pubblico che si rapporta all’Arte -anche se non conoscitore colto-, rinnova la stessa combinazione sentimentale e di affinità con quell’opera e non altre, con quell’autore e non altri. Di questo non addetto ai lavori ce ne dà una immagine Dostoevskij, ne L’idiota. Quando il Principe Myskin entra in casa di Rogozin, segnata già da una penombra di morte e compressa da aria pesante, tanto che il principe sarebbe voluto uscire al più presto, sopra la porta della camera di Rogozin nota una deposizione, copia del Cristo morto di H. Holdbein il Giovane (quadro visto realmente da Dostoevskij a Basilea), nel rettangolo schiacciato e lungo orizzontalmente è rappresentato il Salvatore, deposto sopra un lenzuolo diventato un piano di gelido marmo bianco. Lo sfondo, non naturalistico, sembra aspirarlo nel nero della tomba; il corpo evidenzia la struttura interna del costato, l’ombelico è sporgente, i piedi hanno i tendini induriti, la mano destra lungo il fianco è contratta e soltanto il dito medio è più disteso, la testa -che qualche carattere fisionomico dell’autore russo presenta- ha uno sguardo vitreo perso nel vuoto trascendente. Il Principe Myskin, pur ammettendo: “Sebbene io non sia un grande conoscitore...”, ne resta fortemente impressionato e lo sente entrare nel suo spirito tanto da fargli esclamare: “Quel quadro! Ma sai tu che, osservandolo a lungo, si può anche perdere la fede?”. È quanto provato realmente da Dostoevskij a Basilea... non conoscitore colto delle arti figurative, ma quella de-

posizione gli era spiovuta nell'anima come un raggio di ghiaccio sceso dalla notte siderale. Anche qui affinità, sensibilità, visione, pathos comuni e passato e presente si congiungono, si sentono, si toccano. Parlando di Critica non faccio riferimento a quella storica, sì a quella cosiddetta militante. Baudelaire è la prima figura, in senso moderno, al quale è possibile attribuire l'appellativo di critico militante. Le pagine su Delacroix sono una testimonianza della corrispondenza fra il verso del primo e la pittura del secondo; il poeta vede nel pittore il suo mondo di parola fattosi immagine, la pittura ha sonorità non dissimili dai suoni presenti nel verso: con Eliot, sembra quasi di vedere in Delacroix il "correlativo oggettivo" di Baudelaire. Aveva una lettura critica di consenso partecipato verso l'opera di Delacroix, affiancata a una critica di dissenso rispettoso, nei confronti di un Ingres e di un David: ne riconosceva l'altezza, ma non la partecipa. Però qualcosa si è sovrapposta e dire semplicemente Critica militante, potrebbe portare a qualche equivoco. Forse vale la pena fare un distinguo. Basterebbe ritornare al senso etimologico dell'aggettivo: militante definisce un impegno e una partecipazione sentita, sia come ideale in ambito culturale e sia, in ambito politico, come fede. In un momento storico ben preciso del secolo scorso, la fede politica divenne un tutt'uno con l'ideale culturale e il militante divenne colui il quale si riconosceva in quelle idee o ideologie politiche, volte a cambiare gli equilibri sociali e i rapporti di potere fra le classi, tra il vecchio potere borghese e la nuova libertà del popolo. Divenne conseguenza logica rafforzare l'aspetto militaresco dell'aggettivo, dandogli la valenza di lotta: militante, allora, era chi si impegnava a far sì che un certo pensiero o una certa ideologia o una certa fede conquistasse la vittoria. Ma, in un batter di ciglio, il pensiero si congelò; l'ideologia si fece censura; la fede non ebbe più anima. Il militante armato non era più in rapporto col mondo, bensì al servizio di una ideologia già programmata e completamente definita. Se questo è il presupposto, parlare di Critica qui sarebbe una forzatura e diventerebbe anche complicato parlare di Arte; però non dovrebbe sorprendere il numeroso popolo

di intellettuali e di artisti dissidenti invitati in vacanza in Siberia per schiarirsi le idee. A est il Realismo socialista rappresentava il potere del Partito-Stato; a ovest, in altri tempi ma con la stessa logica, la Pop Art faceva il pianto del coccodrillo, ma confermava il potere del Mercato-Stato. Nelle due geografie la Critica militante proseguì su questa linea di conferma della realtà di fatto, facendo il canto del gallo ad ogni nuovo giorno già condizionato, per quanto imposto. Non è difficile comprendere che la funzione fondamentale della Critica andava svanendo. La Critica come l'Arte, quando sono vera Arte e vera Critica, si danno sempre come dichiarazioni, poiché in esse vi è l'uomo e non la merce. Sono sempre una presa di posizione, non armata ma dialettica. D'altro canto non si può nemmeno pensare, come evidenziava correttamente Eliot, "una critica fine a se stessa", poiché la critica ha il compito di "delucidare le opere artistiche" e nell'etimologia di militante v'è anche quella sfumatura di senso -e per me è il valore tipico della critica-, che la traduce come partecipazione. Anche Eliot, nel suo saggio La funzione della critica del 1923, da dove provengono anche i precedenti riferimenti, metteva in luce quell'aspetto di affinità elettive che ho già definito con gli esempi di Picasso e del Principe Myskin. Eliot sottolineava la presenza di una eredità e di una causa comune che uniscono gli artisti nel tempo: "Gli artisti autentici di ogni tempo formano una comunità per così dire inconscia". Non diversamente ragionava nei confronti dei critici. Quando parla di "comunità" non la separa da una causa comune; c'è la comunità degli artisti e c'è quella dei critici, ma la causa comune è unica e per gli artisti e per i critici: essa è l'Arte. E se, come ho già evidenziato, vi sono affinità variegiate fra artista e artista, nelle differenti comunità di appartenenza, così è per i critici... ma, per le stesse affinità, vi sono anche corrispondenze variegiate fra i differenti critici e i differenti artisti. Così, come Baudelaire trovò affinità con la pittura di Delacroix e la partecipò e la dichiarò, così ogni critico militante dovrebbe dichiarare la sua partecipazione elettiva con alcune espressioni artistiche e non altre, con alcuni artisti e non altri. Non andrebbero inte-

se come contrapposizioni armate e bellicose, ma come testimonianze poetiche dei differenti mondi e modi di dare Forma alle singole tradizioni di appartenenza. Luciano Anceschi nel 1936 riabilitava il concetto delle poetiche, le quali sono in rapporto all'arte nel momento stesso in cui essa si fa; la poetica, affermava Anceschi, è: "La riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicando i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali". Come si vede sono tutte quelle categorie su cui si strutturano e prendono forma le "affinità elettive", con parole di Goete, oppure quella "corresponsione" ricordando Mann o, ancora, quella "eredità" suggerita da Eliot. Anceschi non tralasciava neppure l'aspetto complessivo, globale, interno al concetto di poetica, vale a dire quello spostamento che permette di estendere la funzione delle poetiche dal piano individuale a quello del sentire collettivo. Ne riconosceva: "L'universalità di un aspetto particolare storicamente determinato dall'attività artistica..." e questa la leggeva come "ricca molteplicità" in grado di dar Forma al "processo organico di significazione unitaria aperto all'infinito nello sforzo di intendere sempre e in ogni caso l'impegno umano e l'umana responsabilità". Al di là della formula coercitiva del pensiero unico, perno del contro canto di gran parte della critica militante, quella critica che "si sforza di insaporire le opinioni già correnti", nei confronti di tale critica Eliot non tentennava nel dire: "Viene la tentazione di eliminarla in blocco". Quando mi ostino a richiamare il sostantivo "Muse", sapendo già quale smorfia disgustata andrà a provocare nel volto di coloro che sono arroccati mentalmente nell'impero del nuovo, intendo evidenziare quella universalità dell'Arte che dà Forma e rende ricca la molteplicità delle espressioni artistiche. E, sempre per affinità, per ognuna di queste espressioni artistiche corrispondono altrettante formulazioni critiche, quelle che partecipano e si dichiarano all'interno delle singole e differenti realtà artistiche, offrendo loro analisi e esposizioni, delucidazioni e presupposti per mezzo della parola.

**ESISTENZA** Se l'arte la si pensa soltanto in relazione al suo essere oggetto, al suo essere cosa, pretestuoso e improbabile apparirà il senso di questa voce. D'altra parte non è possibile pensare l'arte senza avere la percezione del suo essere oggettivo: se non è cosa essa non è. È corretta, ma la proposizione non è esaustiva. Più corretto sarebbe il dire che l'arte si oggettiva nell'opera e anche se l'opera può essere considerata come cosa nella sua forma esteriore, propriamente cosa non è, poiché in sé mantiene il mondo non oggettivo dell'arte. L'arte in primis è aspirazione, è un sentire che si dà forma... anzi è un sentire che abbisogna della forma per potersi dire e per dirsi non può che rendersi oggettivo; il formare, il dare forma all'opera, non è diverso dal dar forma alle svariate cose della nostra esistenza, ma per la nostra esistenza non tutte le cose hanno pari importanza. L'arte è parte integrante di quella esistenza umana, per la quale è evidente la coscienza di esistere; essa tratta e dà forma al problema dell'uomo in quanto mondo, non in quanto cosa. Il dare forma all'opera d'arte, pur mantenendo tutti i passaggi del fare e del realizzare materiale (ne riconosco l'importanza innegabile), non tratta questi come fini, bensì in quanto mezzi determinanti e ineludibili al buon compimento dell'oggettivazione dell'opera e, proprio per questo, essi sono l'opera. L'opera ha in sé il suo fine e i suoi mezzi; i mezzi sono la forma, il fine è il suo contenuto; forma e contenuto nell'opera sono un tutt'uno: coniugarli significa dare esistenza all'opera. Occorre sottolineare che avvicinarsi all'opera intendendola solo come cosa, non è lo stesso che contemplarla come

arte. La cosa nuda fra le cose scivola e si confonde fra le merci e con le merci, e il senso è tutto strumentale ai bisogni e alle necessità, più biologiche che spirituali; l'arte che si dice attraverso le cose, innalza queste verso necessità più spirituali che biologiche. Le cose vengono prodotte, le aspirazioni spirituali vengono generate. Generare significa dare vita; dare vita non può essere disgiunto dal dare esistenza. In arte gli elementi oggettivi, materiali, tecnici, sono il reale e su questo reale si delimita e si rappresenta e si dice e vive l'opera. Gli elementi oggettivi sono la sua esistenza temporale; quello spazio e quel tempo di generazione che danno esistenza all'opera d'arte. Come per il pensiero o per l'idea che in sé non sarebbero se non dopo essere stati pensati, così per l'arte, essa non sarebbe se non dopo essere stata realizzata in forma. Il pensiero non pensato è il nulla; l'arte senza forma è il niente. Anche se appaiono come sinonimi, il nulla non ha lo stesso senso del niente: il nulla è l'essere assoluto, il niente è il non essere relativo all'uomo. Primo Levi, in quella sua ulcerata visione dell'uomo contemporaneo testimoniata in *Se questo è un uomo*, al capitolo ka-Be, mette in evidenza tale differenza in due momenti dolorosi del suo ricordare il tempo del martirio nel Lager di Auschwitz. Levi è entrato in infermeria e, per la prima volta da quando è nel Lager, riesce a conquistare un sonno umano... allora così si esprime: "La sveglia mi coglie nel sonno profondo, e il risveglio è un ritorno dal nulla"; poi, alla fine del capitolo, aggiunge "... noi abbiamo visto partire verso il niente le nostre donne e i nostri bambini...". Non hanno bisogno di essere chiosate. Tutto alberga nell'essere, ma per l'uomo esso è nulla, diviene qualcosa solo quando egli lo pensa... tale pensare è il senso profondo dell'esistenza, in quanto ex-sistere, cioè esser-fuori dal dentro dell'essere; il fare allora, specie per l'opera d'arte, acquista il senso di excerpta ovvero trarre fuori frammenti dal nulla, dandogli esistenza riconoscibile. Ecco perché Prometeo, parlando della techne-arte, dice: "Finché indicai come sottilmente/ si conoscono il sorgere e il calare/ degli astri... e i segni scritti come si compongono,/ la memoria di tutto, che è la madre/ operosa del coro delle Muse./" L'arte ha nel

Prometeo di Eschilo un verso incredibile; il Titano è il primo artista primordiale e il verso afferma: “ Io; scrivo nel libro del ricordo”. Lo scrivere va esteso in senso lato al fare dell’arte: è l’atto che genera e dà esistenza a quanto, al di là della memoria, esiste totalmente nell’essere assoluto in cui tutto è nulla. L’avverbio “sottilmente”, utilizzato nella traduzione di Mandruzzato, così come i versi riportati si prestano a una riflessione. Come sottilmente si conoscono i segni scritti e come si compongono nella memoria, la quale è la madre delle Muse; i sinonimi sono: acuto, penetrante, profondo e tutti in rapporto o al pensare o al percepire o al fare qualcosa. Tre aspetti presenti nel dare esistenza all’opera d’arte. Di riflesso l’esistenza dell’arte ha la necessità o l’obbligo di prendere le distanze o, meglio, di uscire dall’indeterminato nulla dell’essere per mezzo dell’acuto pensiero, del penetrante percepire, del profondo eseguire; nessuno di questi passaggi deve obliare la memoria operosa delle Muse... esse sostano sulla soglia cosmica, laddove fuoriesce l’operosità che porta a dare esistenza alle opere dell’uomo. Solo perché in sé mantengono la memoria del prima, solo in quanto testimoniano la temperatura di quel nulla lavico che li genera, i tre passaggi o i tre livelli che portano all’esistenza divengono mezzi e fini nell’opera d’arte: tutti parlano nella memoria dell’essere, antropomorficamente oggettivato nelle Muse. Solo con il passaggio del Dio fattosi uomo o dell’essere fattosi Musa, all’uomo e all’arte è reso possibile e il pensare e il percepire e il fare che danno esistenza. Decisiva è la materia, determinante è il contenuto, risolutiva è la forma: in sé sono e non sono l’opera, è vero! Ma senza questi l’opera, inevitabilmente, non sarebbe. In sé sono comunque sicuri e certi i primi; insicura e incerta invece sarebbe l’opera in sé, poiché la sua esistenza non è in potenza, bensì in atto e questo è sempre un pensare, un percepire, un fare che portano all’ex-sistere... sono tutte azioni, che “sottilmente” conoscono come si “compongono” i segni-opere, scritti nel libro della memoria dell’arte. L’esistenza dell’opera d’arte non può essere disgiunta dall’esistenza dell’uomo, esistenza come problema che l’uomo ha nei confronti di se stesso.

Anzi l'esistenza dell'opera è la dichiarazione di tale problematicità. Ora, se l'esistenza nella sua alterità si configura soprattutto in quanto atto e forma, anche per l'arte vale la stessa cosa; ogni forma e atto, qualunque essi siano, sono i segni che dicono dell'esistenza dell'opera e dell'esistenza dell'artista. O con o senza le Muse, ossia o per i teisti o per gli Atei, va bene il concetto sartriano: "L'uomo non è nient'altro che ciò che egli si fa". Vero! Sappiamo però quante querule lamentazioni affiorano, come fumi sulfurei, da ogni longitudine terrestre, tutte inclini a colpevolizzare l'esistenza di tutti i mali e di tutte le colpe che affliggono l'umana vita, così accagliata e tanto orbata che anche per Gerione sarebbe stato difficile venirne a capo: qui con comprensione e dolente pietas si può comprendere il desiderio umanissimo di arrendersi alla forza del destino. Non le si può comprendere, queste voci lamentevoli, quando le stesse cose vengono a dirci parlando dell'arte. Dato che l'arte è forma, eventuali mali o evidenti colpe non possono essere attribuite ad essa, ma ben più a coloro che all'arte si avvicinano per darle forma; allora le parole di Sartre, qui, sono determinanti e pertinenti, poiché l'uomo-l'artista diventa il destino dell'opera che va compiendo. Fare l'opera inevitabilmente diventa per l'artista "ciò che egli si fa". Contemporaneamente è dare esistenza all'opera e l'opera è l'oggettivazione di ciò che egli si fa: l'artista genera l'opera e genera se stesso... qui l'esistenza dell'una e dell'altro. Quando in più voci dico arte senza mondo, intendo non tanto il mondo realistico, naturalistico, verista delle immagini che l'opera va a rappresentare, bensì il senza mondo dell'opera è, appunto, la mancanza in essa dell'esistenza dell'autore, in quanto suo destino. Potrebbe apparire contraddittoria in rapporto alla nota e consolidata teoria dell'autonomia dell'arte: l'arte è autonoma, ma l'opera in sé propriamente non lo è, e anche se in sé ha il proprio mondo l'opera se non è fatta, da sé non si fa. Soltanto l'opera il cui mondo collima con quello dell'artefice, può avere certezza di essere messa in atto, un mondo differente da quello dell'artista, l'artista né l'avvertirebbe né, tanto meno, lo potrebbe mettere in opera; il mondo dell'opera se non fa

parte del mondo dell'artista, non esisterebbe. Non vi può essere esistenza dell'opera se prima non è nell'esistenza dell'artista. Lo stesso concetto di ispirazione non esce da detti rapporti. L'ispirazione porta all'esistenza l'opera d'arte, non diversamente dalla maieutica socratica, che portava alla luce e faceva nascere. E come la maieutica si colloca fra la madre e il neonato, così l'ispirazione si pone fra l'arte -nel senso di memoria assoluta autonomamente operosa del coro delle Muse- e l'opera che prende forma. Se si può affermare che la maieutica è l'arte della levatrice, non diversamente l'ispirazione è l'arte dell'artista: entrambe portano a compimento il mondo del prima e il mondo del dopo... però sapientemente o sottilmente devono saper operare l'una e l'altro. Solo chi non appartenesse alla genia di Adamo potrebbe ritenere, ingenuamente, che il bambino è autonomo! Autonomo lo diventa a mano a mano che si rende cosciente della sua esistenza... così l'opera; essa diverrà autonoma solo dopo che sarà compiuta. Un altro passaggio va preso in considerazione: il momento o il tempo della gestazione. Quanto sia importante a molti sfugge... ed è un danno! Meglio lo si può comprendere nella combinazione madre figlio. La madre è in primo luogo tempo e spazio; ciò che salda la madre al figlio comunemente si definisce gestazione. Altro non è che il tempo necessario al processo di formazione e di elaborazione e di sviluppo: tutti possono essere usati tanto in rapporto al feto, quanto in rapporto all'opera. Molto spesso si dimentica quanto sia determinante il tempo della gestazione anche per l'opera d'arte, purtroppo la frenesia del nuovo porta alla sua totale dimenticanza. Tant'è vero che si pensa l'ispirazione come una entità altra e esterna alla gestazione; il diletante la pensa, dietro confusioni di un romanticume da feuilleton da salotto, come una specie di manna celestiale o come una folgorazione mistica calata dai gelidi spazi siderali nella mente dell'eletto, per quanto inconsapevole, unto dal destino. Tutta una letteratura fortunatissima è sorta e un numero con una infinità di zeri di proseliti l'hanno accolta e la stanno testimoniando con le loro opere, le quali trovano nelle dotte e prolisse esegesi dei cultori del nuo-

vo- sempre più nuovo tutte le loro giustificazioni... Lascio stare! Passo oltre! Preferisco parlare con Dio. “E i segni scritti come si compongono” Prometeo li fa conoscere all’uomo; i segni li intendo come la lingua, i modi e le forme necessarie all’arte per prendere forma. Per questi segni importante è il tempo della gestazione, poiché solo tramite questa essi formano la propria esistenza; siamo sul piano del fare, del realizzare, dello sviluppare, dell’elaborare... tutti passaggi determinanti in rapporto al dare esistenza all’opera d’arte. In altre parole è il tempo del dialogo fra opera come fare, e artefice come colui che fa: l’una rimanda all’altro e questi a quella. L’artista parla all’opera e questa parla all’artista, due esistenze che si fanno una nell’esistenza dell’arte e che, soltanto così, diviene opera compiuta. In questo connubio si potrebbe intravedere l’autonomia dell’opera, ma è soltanto una visione di superficie poiché, in rapporto all’arte, né è autonoma l’opera né è autonomo l’artista: entrambi parlano la voce delle Muse. Quando Mosè salì sul monte Sinai coperto da una coltre di fumi brucianti, chiamato dal Dio ardente perché scrivesse le tavole delle Leggi, aveva lasciato lontano, ai piedi del Sinai, il popolo dell’esodo; dunque era solo, con gli occhi incendiati a sangue dall’aria arsa, con la gola graffiata dalle fiamme di Dio. Mosè né bevve né mangiò, lavorò come mano di Dio sulle lastre di pietra, sulle quali la voce del Dio “Geloso” diventava segno inciso... per quaranta giorni, l’adottato dalla figlia di Faraone, rimase avvolto dalla nube asfissiante e alle orecchie gli echeggiava dirompente la voce primordiale. Per questi segni scritti l’Esodo afferma che Mosè ritornò dal monte portando nelle mani le pesanti lastre di pietra, come un muratore porta i mattoni, con le spalle curve e sudato e sporco; ma comunque raggianti, poiché quelle pietre scritte da ambo le parti, portavano i segni del dialogo con Dio... quell’opera così compiuta aveva, in sé, e il tempo della manualità innamorata di Mosè e il tempo della voce infiammata di Dio. Nella valle, ai piedi del Sinai, il popolo “di dura cervice” intanto aveva fuso quei pochi e modesti oggetti in oro, quelli che un popolo schiavo poteva permettersi e una piccola statuetta di vitello

stava adorando. Solo quaranta giorni furono sufficienti per far dimenticare a quella gente senza patria la presenza di quel Dio, che Mosè era andato ad incontrare tra le fiamme albeggianti sul Sinai. In poco tempo Aronne modellò e fuse quel barbaro idolo, e l'oro abbagliava la voluttà della carne e irretiva l'anima di quel popolo "duro di testa". Dunque se le Tavole erano la prima opera che introduceva il concetto d'esistenza nel popolo fuoriuscito dall'Egitto, il vitello era, invece, una povera imitazione di quegli idoli, lungamente modellati all'interno della sapiente esistenza di quella cultura egizia della quale, il popolo di Mosè, non faceva parte... niente di più! Mosè batté le Tavole delle Leggi su quell'immondo idolo, distrusse questo e frantumò quelle; poi risalì dentro la nube vulcanica e ridiede forma alla esistenza futura di quel popolo, che Dio aveva scelto per sé... questa nuova opera richiese nuovamente tempo e, tutt'ora, permane. Dalla parte opposta del Mediterraneo, il mito greco mette a nostra disposizione un'altra struggente combinazione: quella di Pigmalione con la sua opera. È un mito dolcissimo, ha uno spazio brevissimo di racconto ma è intenso. Ne esce una immagine di pensiero nitido e chiaro, specie in rapporto al tempo di gestazione dell'opera d'arte. Pigmalione era casto, ma non era senza amore. Gli osceni allettamenti delle Propètidi, le prime donne che Venere per punizione obbligò a prostituire il proprio corpo, lo allontanavano maggiormente dagli allettamenti della carne, per questi Pigmalione non aveva orecchio. Il suo mondo spirituale voleva altro e a lungo egli si dolse e patì, in solitaria lontananza dal mondo delle cose. Vero è che il vago sentimento avvertito dalla sua anima sempre più prendeva corpo, divenendo immagine chiara davanti ai suoi occhi. Pigmalione allora cominciò a scolpire nell'avorio una statua di donna così, come dall'anima gli giungeva agli occhi. L'opera che aveva chiesto allo scultore di essere realizzata si compì. Pigmalione si stupì egli stesso di quanto aveva compiuto: era bellissima, era dolce, era incantevole... e quell'amore che per tanto tempo si era negato, prese nuovamente a far vibrare le corde del sentimento... lo scultore amava la sua opera! Ovidio in un ver-

so tecnico chiarisce: “Tanta è l’arte, che l’arte non si vede”, e Pigmalione non distingueva più il vero dal non vero; anzi quell’avorio lo vedeva e lo sentiva più vero del vero. È una metafora bellissima e molto aggiunge a quanto sto dicendo. Lo scultore trascorse lungo tempo a coccolare, vezzeggiare, accarezzare e a vestire quella sua opera con stoffe -tinte con il colore delle conchiglie di Sidone-finemente lavorate; intanto le parlava e ad ogni occasione l’accarezzava. Poi, quando a quelle vesti aggiunse gioielli alle dita, al collo, ai lobi, e quando tutto si fece uno con la sua opera egli, di tanto in tanto, baciava quella che donna nel mondo non era, ma che era più che donna nella sua opera. Quell’amore taciuto agli uomini Venere conosceva... fece di quell’avorio una donna e alle nozze dei due offerse la sua protezione. Stupenda la semplicità del mito, ma nulla toglie alla profondità del senso. A Mosè toccò la mano il Dio Geloso, a Pigmalione la toccò Venere amorevole: due opere comunque intense e entrambe vissute nelle carni dei due artefici... opera perfetta la prima, perfetta la seconda. Qui opere e artefici si diedero reciprocamente esistenza e tutti e due, gli artefici con le rispettive opere, mettono in evidenza il tempo della gestazione, la quale dà esistenza alle une e agli altri. Dal Mito e dalla vicenda biblica affiora un alto rapporto importante: quello fra forma e contenuto. È un binomio antico lo hanno preso in considerazione e l’arte e l’estetica e la critica; e come per tutte le cose, ha avuto momenti di albe raggianti e momenti vespertini. Tuttavia chi lo collocò nell’Erebo tenebroso, a vagare come fioca anima nel mondo dei morti, fu l’Astrattismo; quella corrente artistica che dichiarò compiuto il tempo del significato in arte, aprendo la strada alla “pittura pura”. Per essere totalmente pura non dovrebbe avere neppure significato, anche un titolo non le sarebbe dovuto: ma il significato non è il contenuto. Di fatto nessun astrattista pensava e pensa senza contenuto la propria opera. L’Astrattismo si voleva sbarazzare del significato storico, quello del racconto, quello epico, quello delle cose, che nel Neoclassico prima e nel Verismo e nel Naturalismo ottocentesco poi, avevano dato clamorosi segni di saturazione. L’opera

diventava così soltanto ciò che essa è. I tempi generazionali portano, il più delle volte, alla dimenticanza dei passaggi topici del prima e la differenza -o confusione- fra il non significato, il non contenuto e il non senso non trova più inciampo alcuno, sebbene Kandinsky, già fra gli stessi promotori storici dell'Astrattismo, confermasse come la forma e il contenuto si corrispondono indissolubilmente o, con le sue parole: "Il compito dell'artista consiste nell'adeguare la forma al contenuto". Se qualcosa si può aggiungere, in rapporto al prima dell'Astrattismo e al suo momento storico, è semplicemente quella di evidenziare il fatto che dal contenuto esterno si passava al contenuto interno all'artista. L'Espressionismo mantenendosi nel concreto della natura operò quel passaggio introspettivo che dal fuori della natura, entrò dentro alla natura dell'individuo. È palese comunque il fatto che il contenuto continua ad esistere, poco importa se sta fuori o dentro all'artista. Però si è creduto di eliminarlo, poiché lo si pensava e lo si pensa congiunto alle cose e alle immagini rappresentate nell'opera: è un errore! Eliminare la parte oggettiva, rappresentativa dei soggetti, non significa liberarsi del contenuto. Esso comunque permane o nella sfera emozionale o in quella cerebrale. Swift aveva descritto gli artisti dell'isola di Laputa, astratti uomini cerebrali, i quali rappresentavano la bellezza di una donna per mezzo di rapporti e combinazioni geometriche, questa è arte simbolica o allegorica, comunque figurativa. Forse vale la pena sottolineare che anche le opere di uno stesso periodo storico, nelle quali il contenuto era esterno, storico, di racconto, ciononostante non risultano identiche. Come Il naufragio dipinto da Géricault, per esempio, dove palese è la differenza e si percepisce che non ha la stessa temperatura né ha lo stesso clima rappresentativo dei naufragi dipinti da Turner o da Delacroix; né i paesaggi marini di Turner, sono la stessa cosa di quelli dipinti da Constable; né la stessa cosa sono le pitture storiche dell'epopea napoleonica dipinta da Gros, Girodet, Meynier; e neppure sono la stessa cosa le pitture ossianiche di Gérard e di Girodet e di Ingres; né, in rapporto alla letteratura, hanno la stessa poeticità l'Ofelia di

Delacroix e quella struggente di Millais. Ora se il tema, il significato della rappresentazione artistica, ha lo stesso soggetto, queste opere evidenziano la grande e totale differenza di contenuto, e non deve sorprendere, poiché, proprio questo, appartiene all'esistenza tanto dell'opera quanto dell'artista. Il contenuto è, insomma, l'aura dell'opera ed è qui l'esistenza più vera di essa. Proprio per questo Klee, nel 1905, dichiarava che il suo io era un "complesso drammatico"; Kandinsky parlava di "spirituale", come il non-razionale in rapporto alla totalità dell'esistenza e psichico e fisico sono un tutt'uno; Pollock sottolineava il suo voler dipingere i suoi sentimenti, oppure diceva di non essere interessato all'espressionismo astratto, poiché non era interessato ad un'arte senza soggetto né a un'arte "che non rappresenta" o, ancor più incisivamente, affermava che la pittura è uno "stato d'essere" e "ogni buon artista dipinge ciò che è". Ecco, qui è detto in modo ditirambico: l'esistenza si fa contenuto dell'opera. Nel 1932 scrivendo al padre Pollock faceva una dichiarazione importante, e ricongiunge il discorso al tempo della gestazione. Egli diceva che gli occorrevo ancora una "settantina d'anni" per essere un buon artista; "Essere artista è la vita stessa... E quando dico artista... penso all'uomo che costruisce le cose, che crea, che lavora...". Costruire, creare, lavorare, ovvero generare nel tempo l'esistenza delle cose e dell'arte. Ora si può ammettere la combinazione che ogni contenuto vuole e ha la sua forma, e ogni forma è formata dal proprio contenuto... sia come sia il contenuto è esistenza! I Comandamenti ferrei del Dio Geloso trovarono la loro forma nella pietra scalfita dallo scalpello: imperative le leggi, dura la materia, eterna la forma. L'immagine dell'anima innamorata di Pigmalione trovò la sua forma nel candido avorio -simile all'incarnato della verginale Saffo- e il tempo della gestazione lo premiò dando esistenza di carne a quell'opera tanto desiderata dall'anima... non diversamente per gli artisti nominati. Ognuno di loro ha dato, con la propria esistenza, il contenuto e con questo ha dato esistenza alla sua necessaria forma. Fatto tale passaggio e ponendo il contenuto non tanto nel fatto rappresentato, ma sul piano

dell'esistenza, la quale vuole e la sua forma e la sua materia d'espressione, mi sembra evidente che distinguere il meglio o il peggio in rapporto alla veste esteriore: o figurativa o non figurativa, non ha senso alcuno... farlo significa semplicemente muoversi alla superficie del discorso, quello delle mode e del gusto e dei vezzi; cose che, il più delle volte, poco o nulla hanno a che vedere con l'arte.

**ESPRESSIONE** È il concetto tipico dell'arte. Conosciamo però qual è stato il suo percorso nell'arte moderna e contemporanea, questa forma pura e senza aggettivi è stata via via frantumata, scissa in frammenti particolarissimi e tale vivisezione ha portato alla scomparsa del corpo intero. Nel tempo presero forza le parti, provocando una specie di sineddoche e le parti andarono a rappresentare il tutto. Da quando, poi, nei primi anni del secolo scorso, l'Espressionismo si configurò come movimento artistico, espressione passò ad espressivo e ad espressività, neutralizzando completamente il senso altro di espressione. In termini di prassi artistica l'arte diventava dichiarazione del mondo soggettivo del singolo, espresso fra immediatezza e sincerità, libera da qualsiasi costrizione di linguaggio codificato: soggettivismo, individualismo e irrazionalità sono le categorie che determinarono l'Espressionismo e sul piano psicologico, politico ed estetico. Ma siccome la valenza politica incise pesantemente sulle idee degli artisti, l'opera incorporò il linguaggio rivoluzionario, interessato al cambiamento della realtà storica. Gli espressionisti avevano un loro ethos sul piano teorico, in rapporto all'arte ricercavano la liberazione della loro espressività, recuperando mondi apparentemente puri e non inquinati dai dogmi culturali, e credevano di rintracciare questa nuova arte nei mondi del bambino, dell'alienato, del primitivo. Visti i presupposti, le teorie della poetica espressionista sono alquanto caotiche. Più preciso è invece il percorso dell'opera che, proprio per portare al massimo livello la denuncia politico-sociale, sceglie e sceglie gli

aspetti macabri e potenzia la stilizzazione dei soggetti rappresentati. È proprio qui lo spostamento di senso fra espressione e espressionismo. Se espressione appartiene all'ethos dell'artista, espressionismo appartiene alla tecnica e alle cose che compongono l'opera. Più che aver mutato l'arte, l'espressionismo cambiò i metodi e le tecniche attraverso cui l'opera si fa. Solo perché si rappresentano corpi deformi o deformati, sofferenti, martoriati; solo perché si ritraggono scene di violenza oggettiva... quelle della guerra mondiale -in questo caso la prima-; solo perché si denunciano le stupidità della "borghesia" al potere... solo per questo e tramite questo l'espressivo acquista immagine? Non si può dire di no, ma non può essere circoscritto qui il senso di espressione. Se fosse vero, non si potrebbero definire nell'ambito della espressione, tutte quelle opere che non rappresentano questi soggetti e, di conseguenza, sarebbero infinitamente espressive le rappresentazioni oggettive delle carneficine. C'è qualcosa che non quadra! Le carneficine in sé non sono espressive, sono un dramma, un peccato, una follia: sono la stupidità dell'uomo... non sono espressive, sono oscene! Oggi abbiamo i neo-espressionisti che operano fra concettuale e Body; il passaggio all'osceno è stato realizzato. Dietro la giustificazione teorica della denuncia, viene portato sul piano estetico della visione la carne smembrata e offesa di corpi di defunti, ai quali si nega la sepoltura e come offesa ulteriore li si compone a nature morte o a citazioni di quadri storici; come se fossero merci di produzione, gettati nella Geenna della rottamazione industriale. In rapporto all'aspetto soggettivista e individualista presente tanto nel primo, quanto nel contemporaneo espressionismo, è illuminante un passo di Valéry: " Vi sono scrittori che si procurano avventure, irritano i propri traumi, coltivano le proprie infelicità, al solo scopo di scriverne; e da quando la 'sincerità' ha assunto un valore di scambio letterario ( cosa abbastanza stupefacente in questo regno della finzione ) non vi è tara, anomalia o segreto personale che non sia diventato cosa di pregio: una confessione vale un'idea. Farò la mia, e denuncerò anch'io la mia anomalia. Se l'abitudine di esporre in pubblico le proprie cose

personali è considerata umana, io sono costretto a dichiararmi sostanzialmente inumano”. Non aggiungo altro, rimando alla voce Carne. Restando al di fuori dei cortei rivoluzionari e dalle processioni dei fedeli del supernuovo, portatrici dei vessilli degli scandali e delle provocazioni finanziate da lobby più stupide che intelligenti, ma scaltramente promotrici del disvalore totale, fatta eccezione per il solo denaro e non sul piano alto dell’economia, ma su quello della spietata per quanto beccera usura, restando appartati da questo frastuono del niente, allora espressione ritrova e la sua collocazione e il suo senso nel fare dell’arte. Detto in sinossi: espressione è tutto quanto forma una comunicazione, una manifestazione, una rappresentazione oggettiva di una esperienza individuale; un fatto, cioè, capace di concretare pienamente tanto un pensiero quanto un sentimento. In una più serrata congiunzione con il soggetto e quindi più in senso psicologico, espressione va ad evidenziare il processo di relazione e di passaggio fra impressione in quanto domanda psicologica ed espressione in quanto formalizzazione, in quanto risposta, alla domanda provocata dalla impressione. In relazione all’opera, espressione è un fare dello spirito capace di dare ad una realtà interiore una forma contemplabile. Ogni forma artistica ha, in quanto tale, la sua espressione. L’errore che normalmente si commette è quello di coniugare e valutare l’espressione dell’arte con l’espressività di una o di alcune forme dell’arte; e se all’espressività viene attribuito valore, per antitesi, l’espressione perde valore. Il discorso non è corretto. Per uno sguardo più profondo l’arte è una, non molteplice: molteplici sono solo le forme che l’arte vanno a rappresentare. Espressione appartiene a questa unicità, la quale è al di là del bene e del male; ma i modi che l’arte portano alla forma, hanno in sé e il bene e il male... e alcuni sono fatti bene, altri sono fatti male. L’espressione, invece, quando è riuscita, riquadra il ben raggiunto compimento delle opere. Solo nel mondo configurato dalle opere, all’espressione si affiancano aggettivi: espressione delicata, commossa, forte, insulsa, vuota, banale, pornografica, bassa, elevata, ecc. Tutte potrebbero essere opere riuscite; e tutte potreb-

bero esserlo, invece, in forma pessima. Paradossalmente, anche un tema o un soggetto elevato potrebbe non raggiungere la sua composta espressione e diventare, quindi, in rapporto all'espressione, opera totalmente sbagliata; viceversa un soggetto insulso potrebbe articolarsi in una corretta espressione, raggiungendo la compostezza dell'opera. Si sta toccando l'ampia teoria del De Sanctis, quella che scava fra forma e contenuto; quella del contenuto che ha la sua forma e della forma che ha il suo contenuto; quella della forma che è il contenuto e del contenuto che è la forma... non serve chiarire; ma servirebbe di più se non la si dimenticasse. L'arte in sé, come unità metafisica, è la non forma, è un tutto in potenza, essa passa in atto solo nelle forme formate; così anche per l'espressione, che ha in sé tutte le espressioni espresse. Sarebbe come dire umanità, un concetto in sé astratto e, in questa forma in potenza, relativo; ma se riportato sulle geografie terrestri umanità è un insieme di razze, con caratteristiche tutte proprie, particolarissime e sotto l'aspetto somatico e di pensiero e di sentire, ognuna di esse, al proprio interno, ha altrettante sfumature tutte espresse dai singoli individui che le compongono. E solo in quanto riconoscibile nella particolarità del singolo, noi possiamo elencare: il brutto, il bello, l'intelligente, l'arguto, lo sciocco il vanitoso, l'alto il basso, il pio e l'empio... queste sono le forme concrete dell'umanità astratta; concreti sono anche gli aspetti emozionali, psichici, sentimentali, cioè i modi di pensare, di percepire il mondo... sicuramente la valenza più determinante delle differenze. Le singole razze riproducono a propria immagine le variazioni elencate e pur nella diversità tipologica vi è una similarità negli aspetti caratteristici degli individui. Solo queste individualità caratteristiche, formano e danno forma all'umanità. Non diversamente in arte. Non diversamente per l'espressione. L'espressione è prima di tutto una visione del mondo, un sentire il mondo in una maniera e non in un'altra; solo perché si percepisce il mondo in un certo modo, lo si esprime in una certa forma. La percezione del mondo è il contenuto e l'espressione di questo contenuto è la forma che, il particolarissimo individuo, realizza nel e

con la propria opera. E come le razze generano i propri figli, l'espressione crea le proprie opere. Ogni figlio è figlio di un popolo e ogni opera è opera dell'espressione... ci sono figli giusti e ci sono figli empì, entrambi sono comunque figli; ma ai primi si riconoscono pregi, ai secondi si riconoscono difetti e difetti e pregi hanno letture differenti: ai giusti gli ideali, agli empì la barbarie. Certo, tutti e due hanno una visione del mondo; e sappiamo anche che ai giusti può capitare di dire stupidaggini, come agli empì può succedere di dire cose intelligenti... ma sono eccezioni che non inficiano la regola. Tutta l'arte ideologica ha commesso un errore imperdonabile, ha confuso il contenuto con i fatti, gli accadimenti e le verità reali della storia... uccidendo, per insensibilità, la forma; più interessata alla denuncia e alla verità, ha gettato sale nell'orto dell'espressione: ironica nei riguardi del contenuto e indifferente nei riguardi della forma, essa ha viziato e abbruttito l'espressione in semplice pragmatismo. Né deve sorprendere se, la valenza politica, preferisca procedere dal contenuto alla "forma", dato che qui la forma non ha più alcun valore e nessuna funzione; come nessuna funzione ha, qui, l'espressione... ed è per questo che non si parla più di arte, ma di anti-Arte o di non-Arte. Coloro per i quali l'arte è ancora un mondo germogliante, sanno che solo nella forma e attraverso la forma prende voce il contenuto, e la sua voce è la voce dell'espressione. Invece sul versante della frivolezza si procede a far sì che la forma sia libera tanto del contenuto quanto dell'espressione, abbandonandola agli imperativi del nuovo tecnologico, in cui la visione del mondo passa alle cose del mondo tutto dell'uomo. Un autore incapace da sempre di pizzicare le corde delle mie sonorità sentimentali è Oscar Wilde, autore che colloco sia nel gruppo ideologico, sia nel gruppo frivolo. Tuttavia eventi biografici lo condussero sulla via di Damasco e anche il noto rapporto sentimentale con il giovane e dissoluto Lord Dougls - con la scoperta del dolore avvenuta negli anni di reclusione di Wilde nel carcere di S.M. Reading - si trasferirà. Nel 1897 lo scrittore terminava in prigione una confessione, una lunga lettera rivolta al Lord e fra ricordi e ana-

lisi della relazione amorosa, Wilde operò una vera e propria catabasi in quel mondo d'oltre tomba, qual era appunto l'alta società vittoriana, che egli rappresentò essendone divenuto il principe. Il *De Profundis* sul piano biografico è un documento scottante; in rapporto all'arte no!... è solo una lettera ben scritta. Nondimeno in riferimento alla riflessione poetica, nata da quella esperienza dolorosa, è una vera alchimia capace di tramutare il fango in oro ieratico, simile a quello bizantino o a quello religioso dei trittici di Gentile da Fabriano. Oltre ad essere l'unico scritto capace di provocarmi commozione, è anche un documento in grado di chiarire pienamente l'argomento trattato in questa voce; e visto che considero Wilde colpevole di grandi errori, qui, però, gli riconosco grandi meriti e gli offro l'onore delle armi. Nella seconda pagina inizia la sua messa a nudo: "Il vizio supremo è la superficialità": chi meglio di Wilde può dire questo? Sapere di aver offeso l'intelligenza, la propria, portandola dal profondo alla superficie delle frivolezze del quotidiano... non può essere cosa da poco: stupidità e vigliaccheria, due piaghe profonde fino all'anima... e Wilde, da quest'anima trafitta, sente salire le lacrime a pianto. Come le immagini di Santa Cecilia, egli offre le sue pupille sul piatto del martirio e lo tiene in mano, mentre le sue orbite svuotate colgono l'immagine di Cristo, con la vista del cuore. Con voce senza odio si rivolge al giovane Lord, mettendolo e mettendosi in guardia: "I tuoi interessi non andavano più in là dei tuoi umori o dei tuoi appetiti. I tuoi desideri erano solo per i divertimenti, per i piaceri comuni o meno comuni". Più avanti dichiara: "La frivolezza nel pensiero e nell'azione ha un suo incanto: ne avevo fatto la chiave di volta di una filosofia molto brillante espressa in commedie e paradossi. Ma la futilità e la follia della nostra vita erano spesso molto stancanti... Spesso ne ero annoiato a morte..."; e mentre prendeva le distanze da questo mondo senza espressione, recuperava la parola profonda di Pater, di Swinburne, di Arnold, di Poe. Insomma Wilde comincia a cogliere il moto dell'onda oceanica dell'arte, la quale dalle profondità abissali a volte fa affiorare, come una leggerissima increspatura,

quella parola profonda che abbaglia lo sguardo non meno dell'anima. Wilde probabilmente era lontano da quella leggerezza, da quella semplicità e da quella spontaneità che galleggiano sull'Oceano, sull'abisso; mentre la frivolezza la conosceva e per tanti aspetti la praticava, quella frivolezza (non soltanto vittoriana) che invece si annoiava stando seduta sui velluti damascati del Café Royal e del Berkeley. Arrivo ad una citazione importante: "Stanco delle altezze, nella ricerca di sensazioni nuove mi volsi deliberatamente alle bassezze. Ciò che il paradosso era per me nel campo del pensiero, la perversione lo divenne nel campo delle passioni. Alla fine, il desiderio diventò una malattia, o una pazzia, o ambedue le cose insieme. Divenni noncurante della vita altrui. Presi il piacere dovunque mi piaceva, e passai oltre. Dimenticai che ogni minima azione della vita quotidiana contribuisce a fare o disfare un carattere, e che di conseguenza ciò che si è fatto nel segreto di una stanza si è costretti un giorno a gridarlo sui tetti. Cessai di essere signore di me stesso. Non ero più il capitano della mia Anima e non lo sapevo... C'è una sola risorsa per me adesso, l'umiltà assoluta". Da questo punto in poi la riflessione diventa lucidissima proprio sul piano dell'arte, dell'espressione e di quel contenuto-forma che precedono questa traslazione del De Profundis. Wilde aggiunge: "La verità nell'Arte è l'unità di un oggetto con se stesso; l'aspetto esteriore esprime l'interiorità; l'anima incarnata, il corpo infuso di spirito. Bellezza e Dolore camminano tenendosi per mano e dicono la medesima cosa." Chiarito il concetto di espressione, formata in quanto opera in sé perfettamente compiuta, cadono anche le censure delle mode e delle ideologie teoriche, tutte prese dalla superficie delle evoluzioni e delle innovazioni e del nuovissimo. Tanto la censura quanto le mode operano distinzioni assolutamente formali e rivolte alla sola forma dell'oggetto, obbligando i linguaggi dell'arte a seguire le evoluzioni delle tecniche e delle tendenze con ritmi e cadenze stagionali. Un sistema matematico che dice che cosa si deve usare oggi e che cosa si dovrà usare domani; e quanto usato oggi diventa vecchio e inutilizzabile domani: non è così sul piano dell'espressione.

Quando vi è la perfetta espressione il tempo diviene unico, le parole hanno tutte valore, le immagini hanno tutte valore e così le cose, i fatti, i modi sono tutte quelle “minime cose” che “creano o distruggono il carattere” come diceva Wilde. La scelta da parte dell’artista è il germogliare del suo albero genealogico e l’espressione necessaria, per quanto compiuta, le farà tutte presenti e tutte vive. Solo dopo aver compreso e solo dopo aver intrapreso l’esodo del nomadismo dell’Anima... solo dopo può essere pronunciata la verità profonda dell’espressione, immune da equivoci e solo ora Wilde può affermare che: “L’Arte comincia dove finisce l’imitazione”.

**GENERAZIONI** Bisogna tener conto della doppia natura del termine: va ascoltato in quanto sostantivo e in quanto azione. I due aspetti andrebbero tenuti sempre congiunti, specie se riferiti al fare dell'arte e non perché appartenenti soltanto all'arte... ma in modo particolare per quanto riguarda l'arte. È natura delle generazioni il generare; il ciclo evolutivo è fatto dalle generazioni; sul piano storico e biologico siamo usi dire: la vecchia generazione, la nuova generazione e normalmente si attribuisce alla vecchia il negativo e alla nuova il positivo. Tutto il passato è male, tutto il presente è bene. Scientificamente si è ormai abituati a vedere l'ultimo anello della catena come il migliore. La tecnica mostra il futuro sempre come anello di perfezionamento e di avanzamento; il tutto, ovviamente, sempre in relazione ad un passato meno perfetto. Il benessere apportato dalla scienza e dalla tecnica alza muri giganteschi intorno al tempo passato, mentre dispone tappeti rullanti verso il futuro. Solo all'interno di tale logica le contrapposizioni elencate appaiono perfette e sembrano fuori dalle contraddizioni: così non è! O, meglio, esse riappaiono contraddittorie se si esce da quella logica del tappeto rullante. A me interessa proprio quest'aspetto. Ogni generazione ha generato i suoi geni e il loro contrario; hanno commesso errori e, contemporaneamente, hanno compiuto cose encomiabili; hanno avuto guerre e pace; massacri e pie cure umanitarie. In arte hanno avuto i loro capolavori e tanta produzione accademica di scarso valore, avevano chi distruggeva e chi ricostruiva. Una lunghissima nenia lamentosa e noiosamente riproposta di generazione in generazione. Nel tempo della visione ciclica si avvertiva l'unità

che giace al di sotto delle differenze e delle variazioni di superficie; nel tempo della visione rettilinea ha preso piede la logica scienziata, tutta avvolta nelle differenze e nelle variazioni senza più centro e unità alcuna... e la superficie sembra caratterizzare la contemporaneità: e ciò che è diverso dal comandamento del nuovo è rifiutato, poiché è vecchio ed è anche male... ci risiamo! Di nuovo la separazione, nuovamente la contrapposizione. Ma a chi serve e a che cosa serve questa contrapposizione? In arte, tale vizio, sta facendo errori catastrofici. La storia dell'arte è testimonianza di artisti la cui opera somma ha affiancato la voce della realtà storica ad essi presente, ma testimonia anche l'opera somma di coloro che quella voce storica non ascoltarono; erano le differenti visioni delle scuole, oggi sono le diverse intenzioni delle tendenze. Però questo è il discorso di superficie, poiché quando si guarda o si ascolta un'opera d'arte poco importa la tendenza, importa ben più se l'opera è in sé conclusa pienamente o no. E, in questo senso, vi possono essere o solo opere insignificanti o solo opere compiute. Sembra però che non sia questo il centro delle contrapposizioni fra le tendenze né sia questo lo schema su cui opera il nuovo delle ricerche e delle sperimentazioni dell'arte contemporanea; quella contemporaneità che si definisce sulle categorie scientifiche e sui parametri della merce e del nuovo e del consumo materiale. Tre realtà che hanno agganciato, identificandosi e mutando, il senso del passato e del presente e del futuro, ora completamente secolarizzati. Dobbiamo ritornare all'inizio. Se accettiamo la consequenzialità fra generazioni in quanto realtà capaci di generare, né la merce né il nuovo né il consumo hanno diritto di omologare la capacità di generare, libera e interna alle generazioni. L'atto è in rapporto alle generazioni e queste sono libere di generare ciò che a loro più corrisponde; e ogni generazione deve essere libera di generare la propria realtà. Ma quale realtà? Il pensiero rettilineo ha già catalogato la natura, le forme e le motivazioni della realtà; formula, ovviamente, che inficia il libero generare delle generazioni. Accettando questo imperativo non sono le generazioni a dare forma alla loro realtà, ma è una realtà sancita che impone alle

generazioni la sua visione e il suo compimento. Mi pare ovvia la contraddizione. Il nuovo, paradossalmente, nasce vecchio, nasce già programmato; nasce come cosa già prevista. Non è proprio il senso profondo del generare delle generazioni. Generare qui sta per opera, sta per forma, per espressione, per pensiero e modo di sentire; ossia il mondo e la visione del mondo delle generazioni. Il nuovo, quale categoria storica del novecento, ha negato in realtà la libera dinamica del generare, poiché ha omologato il futuro: non sono più le generazioni a formare il futuro, ma è la visione già saputa del futuro a serrare e obbligare le generazioni. Perfetto! Però rimane difficile accogliere e credere alla realtà e alla verità di tale percorso. Passaggio di non poco conto è anche verificare a chi appartiene il concetto di nuovo, e quale senso abbia in rapporto all'arte. Posizionando al centro l'arte, il nuovo in sé non ha più senso. L'arte appartiene alla visione circolare; il nuovo a quella rettilinea. L'arte può avere e il vecchio e il nuovo; il nuovo, invece, non è sempre sicuro che possa avere l'arte. Fermiamoci ancora alle generazioni. Normalmente si è portati a considerare il rapporto fra le generazioni in riferimento al ciclo dell'esistenza umana, quella cioè fra i vecchi e i giovani, padri e figli; non si riflette invece sul tempo delle generazioni... qui il rapporto si rovescia: le più vecchie sono le più giovani e le più giovani sono le più vecchie. Può apparire un annaspire nel vuoto, un cavillare sul nulla... Vediamo! Secondo lo schema rettilineo le nuove generazioni, quelle sempre ultime, avrebbero tutti i requisiti di purezza e di ingenuità su cui si fonda il concetto di nuovo; quelle precedenti, quelle più vecchie, avrebbero invece tutte le piaghe della malizia e della consapevolezza, che hanno fondato le culture limitative per quanto impositive. Se lo riconducessimo al tempo circolare tutto questo schema, apparentemente perfetto, andrebbe a tentennare; se poi lo si rapportasse al tempo totale, potremmo pensare che sia la visione rettilinea, sia la visione circolare ne fanno comunque parte, ma non come conflitto o come contrapposizione, bensì come unità. Questo non è il tempo delle contrapposizioni. Il tempo delle contrapposizioni è quello presen-

te, quello storico, quello della realtà della superficie... e questa diventa una radura, un campo di battaglia, dove troiani e achei ancora si vanno a massacrare senza più dei e senza più eroi. Su questa landa insanguinata, fra le Porte Scee e le acque delle navi, sicuramente potrebbero echeggiare le parole del nichilista Bazarov: "Un buon chimico è venti volte più utile di qualsiasi poeta". D'altro canto se a definire il nuovo è la sola logica delle merci e del consumo, e non più quello dell'arte in quanto opera in sé compiuta, ossia in quanto mondo, possiamo arrivare alle conclusioni già proposte da Turgenev: "Dunque lei non ammette l'arte?" fa dire all'allibito Paolo Petrovic in risposta a Bazarov, il quale così risponde: "Sì, l'arte di far quattrini e di guarire la stitichezza!". Certo, la forma è lapidaria e potrebbe infastidire molti, però si deve essere anche obiettivi, va vista come conseguenza inevitabile della logica rettilinea e della superficie. Bazarov, il nichilista che tutto nega nella noia più assoluta, impietosamente può dire "idiota" a Paolo Petrovic: ma Arcadio, suo amico e della stessa generazione gli obietta: "Ma devi pensare all'educazione che ha ricevuto e al tempo in cui ha vissuto". Nella stessa generazione Turgenev evidenzia giustamente due diversi modi di sentire; un differente sentire che non è solo il contrasto fra "Padri e figli", ma è anche differenza fra figli coetanei e entrambi, Arcadio e Bazarov, sono il Giano della stessa generazione. Su quali presupposti si può attribuire all'uno l'errore e all'altro il risultato? Da una parte il bene e dall'altra il male? Uno giusto e l'altro ingiusto? Bazarov sembra avere la risposta: sono nell'errore coloro che guardano la realtà con occhio romantico... una sdolcinatizza imperdonabile e vergognosa; sono nel giusto coloro che vedono la realtà al di sopra della natura e non sentono la natura come tempio, ma come officina da cui solo l'utile ha ragione d'essere generato. Però Bazarov, nel suo intimo, sa di non aver gusto e sa di non essere capace di sognare... cosa di non poco conto. Forse qualche esempio preso dal mondo dell'arte potrebbe chiarire. Dalla scuola del David uscirono Girodet-Trioson e Gros, il primo di 19 anni più giovane di David e il secondo di 23, ed è del tutto inutile

dilungarsi sulle differenze esistenti fra i due discepoli. Lo stesso David fu maestro di Guérin, di 26 anni più giovane e le differenze fra la sua opera e quella degli altri due discepoli sono, anche queste, evidenti. Guérin, a sua volta, fu maestro di Géricault. Géricault e Gros vennero ampiamente ammirati da Delacroix, di 50 più giovane di David; le differenze fra questi sono gigantesche... epocali in rapporto con il David. Géricault, Gros e Delacroix non guardarono i neoclassici, bensì Caravaggio e Le Seuer e Rubens e Rembrant e Velásquez e Van Dyck. In un periodo in cui la scuola appare ferrea, paradossalmente, abbiamo sotto gli occhi mondi totalmente differenti, pur appartenendo alla stessa generazione. Con un salto nel tempo, troviamo Klimt e i suoi due allievi: Schiele e Kokoschka, il primo di 28 e il secondo di 24 anni più giovani del loro maestro e anche qui le differenze non sono formali ma sostanziali. In relazione al rapporto imprevedibile fra le generazioni, si ricordi l'ammirazione provata da Michelangelo per l'opera del Pontormo, di 19 anni più giovane dello scultore; e l'interesse di Verlaine per Rimbaud, la differenza è di 10 anni e il secondo aveva folgorato il primo a soli 17 anni. Abbiamo due punti prospettici opposti: quello delle scuole, in cui i giovani si rivolgevano al passato, e quello dei maestri che consideravano, con interesse e curiosità, i giovani allievi-artisti. Il mondo dell'arte è fatto da sempre da questi fiumi carsici che scompaiono e affiorano, e il grande spettacolo imprevedibile e folgorante è presentato dalle opere dei singoli artisti. Alcuni guardano al passato e altri guardano al presente e altri ancora ipotizzano il futuro, ma se tutto questo è pienamente risolto in forma, in opera, i tre tempi diventano il tutto del tempo dell'arte. Stiamo parlando delle generazioni in relazione all'arte; sottolineo la priorità e la centralità dell'arte, non nego l'importanza della realtà storica, però questa diviene ancella della prima. Il pensiero rettilineo, invece, vede la realtà storica quale priorità e l'arte come forma di rappresentanza. Abbiamo avuto circostanze storiche di una drammaticità epocale e qui la realtà storica si è dichiarata errata e insostenibile per i vistosi e clamorosi errori e arbitrii, con un moto revisionista, si è

riflutata tale realtà ed anche l'arte che la rappresentava. L'età napoleonica, con il suo Neoclassico; l'età della dittatura sovietica, con il suo realismo socialista; le età delle dittature europee con la loro arte di rappresentanza... quando si sono abbattute quelle, anche la loro arte è stata rifiutata. Vediamo benissimo che è la realtà non artistica a determinare il valore e la funzione dell'arte realizzata dalla propria generazione. Le realtà storiche in prevalenza si muovono sulle categorie: politiche, economiche e tecnologiche; per abitudine consolidata si pensa che la contemporaneità delle generazioni al proprio tempo, derivi assolutamente dall'accettazione, più o meno dichiarata, di tali categorie... di per sé non artistiche. Probabilmente quando ci si renderà conto e si attuerà un nuovo moto revisionista nei confronti dell'ultima dittatura, quella presente e globale, senza più principi né regole, solo allora tanta dell'arte di sua rappresentanza verrà rifiutata. Nella logica dell'arte il percorso è sostanzialmente diverso, come testimoniato con i riferimenti storici sopra riportati; qui non è il nuovo in sé a campeggiare, a definire è la differenza come natura interna del singolo, con le sue urgenze, con i suoi desideri, il suo modo di sentire e di vivere e di pensare... una visione del mondo con l'a-priori di esprimersi e di darsi forma. Non vi è guerra, ma pace; non vi è prevaricazione, ma convivenza; non si persegue l'omologazione dell'uguale ma la libera autonomia delle differenze. Il nuovo non è quindi un calcolo matematico, uno schema, una prassi scientifica; qui il nuovo si genera per naturale e spontanea necessità delle singole nature; per urgenza obbligata dall'onda della espressione; quasi un comando dell'opera all'artista e qui, come ammoniva Eliot, non esiste libertà. Sembra una contraddizione, poiché si pensa comunemente la libertà dell'arte con i parametri della libertà politica. Efferata è quella abitudine di cancellare la memoria dei padri, pur sapendo di non averli superati: superare vuol dire impegno, vuol dire sanguinare nello spirito, avere dubbi e incertezze; cancellare è facile, lo si può fare con un semplice gesto melenso ed annoiato. Un gesto facile anche per Bazarov, il quale, rivolgendosi ad Arcadio, gli racconta come aveva visto suo

padre Nicola Petrovic: “ Ieri l’altro ho veduto che leggeva Puškin. Dovresti fargli capire che è roba di altri tempi...”; siamo sempre davanti alla logica rettilinea, quella della superficie e, inevitabilmente, dell’ignorare... o anche dell’ignoranza. Ai Bazarov di tutte le generazioni dobbiamo dire che hanno sbagliato, sbagliano e sbaglieranno sempre. D’altronde come può sentenziare sull’arte, sapendo di non aver né gusto né la capacità di sognare? Vero è che il sognare, come movenza dell’anima, si è modificato in riflesso condizionato del corpo angosciato e obbligato al solo consumo. Il consumo di per sé, più che soddisfare una profonda elevazione spirituale, impantana l’esistenza nella sugna degli inquinamenti. Al di là delle forme e della loro varietà e differenza, ampiamente testimoniate dalle opere realizzate dalle molteplici Avanguardie e Neo-Avanguardie (ovviamente su queste si posizionano sempre le realtà dei tempi), al di sotto di questa superficie permane invariato il labirinto dove alberga il senso profondo dell’arte e le generazioni sempre rinnovano le due posizioni psicologiche: una volta alla realtà reale e l’altra rivolta alla realtà profonda, in questa il silenzio dell’anima e nell’altra il rumore dei sensi. E vi sarà sempre colui che si vorrà spiritualmente elevare e chi, certo di essere tutto nel reale e quindi nel vero, vorrà tutto consumare. Appunto due modi di essere, capaci entrambi di realizzare opere ammirevoli o opere insignificanti; entrambi con un loro pubblico, con i loro estimatori e i loro detrattori... una pièce teatrale che si ripete nel tempo. Ogni generazione ripete lo stesso canovaccio e più si è giovani e più si dà ascolto al presente, alla realtà di superficie... proseguendo negli anni sempre più a quella profonda: storicamente è tutto ben testimoniato. Le generazioni sorgono sempre più in forma separata e disgiunta dalla generazione precedente. Ogni nuova generazione si caratterizza a partire dalla frantumazione, dalla negazione inconsciente, e ancor più da una assuefazione al concetto di libertà, che non è conquista, ma irrazionale dirompere degli istinti irrefrenabili e sempre più distruttivi. Oltre ad essere dei barbari nell’accezione greca del termine, le ultime generazioni pagano il loro essere sem-

pre più orfane. Gli stessi fatti accaduti in questo Agosto 2011 -tempo della stesura di questa voce- riportano che in alcune città americane e inglesi, non bande, ma veri eserciti di bambini, messi in colonna dall'olifante telematico, impazzano per le strade massacrando passanti, devastando negozi, pestando proprietari e commessi; un esercito di orfani abbandonati a se stessi e devastati dalle droghe dei padri; liberi di consumare, ma non di educarsi e di elevarsi al di sopra della scimmia darviniana o al di fuori del Lager delle merci: un girone infernale dove inconsapevolmente grida e piange il bisogno di essere aiutati, un aiuto che non ha più lingua per dirsi e non ha più mondo per definirsi, tanto che può essere solo urlato con la violenza apocalittica delle devastazioni e delle nuove carneficine. Qualcuno potrebbe pensare che tutto questo è il nuovo di questa nuova generazione. E avrà la sua arte? Con gli stessi presupposti? E soprattutto, con le stesse mancanze? Qui il nuovo, siamo proprio sicuri? Il loro urlo non è per il nuovo, è per la mancanza del prima... "il vecchio"! Sicurissimamente urlano anche nei confronti del vecchio, ma di quel vecchio che si è identificato con l'imposizione del nuovo. Siamo sicuri che queste generazione hanno consapevolezza di poter generare se stesse? Si dovrà spiegare, ancora, che cosa si intende quando le si vuole vedere quali portatrici di purezza e di ingenuità, libere e disgiunte da qual si voglia condizionamento. Mai, come nei nostri tempi, dirompe evidente l'azzardo disastroso operato dalla tecnica e dallo scientismo e dalla economia al di là del bene e del male, senza principi né valori né finalità spirituali, lontane dall'uomo e totalmente indifferenti nei confronti del mondo. Certo, tutto questo si presenta come realtà, ed è altrettanto certo che, non essendoci più mondo, questa realtà è anche l'unica verità. Realtà senza gusto e verità senza sogno; è il punto drammatico di Amleto: "Morire per dormire. Dormire, forse sognare. È proprio qui l'ostacolo; perché in quel sonno di morte, tutti i sogni che possan sopraggiungere quando non ci saremo liberati dal tumulto, dal viluppo di questa vita mortale, dovranno indurci a riflettere". Il Re Claudio, il potere assassino del padre di Amleto,

può ben dire con astuta consapevolezza che: “Parole senza pensieri mai non giungono al cielo”. Andando per metafora: quale e quanto cielo hanno la capacità di generare queste nuove e vecchie generazioni? Ora, questa realtà e verità dei re, non hanno nessun diritto di definire né il buono né il cattivo in arte; non possono dire nulla sul nuovo o sul vecchio; sul fatto bene e sul fatto male in arte. Possono - e di fatto fanno - solo promuovere la propria merce di rappresentanza... quella che seguirà la loro realtà sarà giusta e quella che non la seguirà sarà, inevitabilmente, sbagliata. Tutto qui! Vanno diversamente le cose fra la realtà e la verità dell'arte. Quella segnata dalla cultura e dal bisogno spirituale dell'uomo: qui accogliere o rifiutare, sentire o dissentire, ammirare o criticare un'opera, un autore, un mondo è un diritto e diviene possibile; e non solo può farlo una generazione nei confronti di un'altra, ma lo può operare anche il singolo individuo... ma non diventa censura, bensì diversità. In ogni caso non si dirà mai che Puškin è vecchio e superato; si dirà semplicemente che Puškin non appartiene al mio mondo sentimentale o che non fa parte del mio albero genealogico artistico; dunque qualcuno lo sentirà vicino, altri lo sentiranno distante... nel mondo reale Puškin è morto, in quello dell'arte Egli è e rimane vivo. La stessa cosa per il presente di tutte le generazioni. L'esempio offerto da Aristofane, il quale criticava Euripide e lodava Eschilo, testimonia bene la non novità di tale diritto in arte: ma Aristofane aveva ragione, diceva il vero? Per alcuni sì, per altri no. Aristofane sapeva che anche il suo vero era relativo e in tale forma, in arte, prende nome di gusto. Le stesse generazioni, al di là della visione forzatamente unidirezionale del credo rettilineo, sono portatrici della molteplicità dei gusti. Solo il dogmatismo del nuovo trova difficile accettare quanto sin qui detto... eppure il nuovo sempre più nuovo, da tempo, prende nome di Neo: curioso! No? La bellezza delle generazioni sta nella loro possibilità di portare domande e non in rapporto al nuovo, bensì al senso della propria esistenza, facendo affiorare la meraviglia dal tentativo di generare risposte: qui l'opera, qui l'arte. Hanno parlato le generazioni e nel

tempo hanno dichiarato meraviglia o semplice constatazione; ho preferito farle parlare con la lingua della prosa e della poesia, poiché mi permette una lettura più distanziata, in cui la parte teorica assume una veste generale e non va a scivolare nel particolare della singola opera o del singolo artista, e questo sarebbe stato inevitabile se avessi considerato, nel dettaglio, opere di arte visiva. Così ho anche preferito fare esempi al passato, mantenendo una distanza di riflessione e di giudizio, che non sarebbe stata possibile se gli esempi fossero stati al presente, poiché qui il generale avrebbe potuto facilmente mutarsi in particolare ed assumere la forma di un abito cucito troppo sul mio gusto personale: cosa, tra l'altro, che non sempre sono riuscito ad evitare. D'altra parte non ho assunto, qui, il ruolo dello storico. A conclusione due voci, di due differenti generazioni, voglio far parlare. La prima è quella del settantenne Benn uscito da tempo, da maestro, dagli ardori dell'Espressionismo storico, ed è tolta da *Après-lude* del 1955: "Venite, parliamo fra noi / chi parla non è morto, / già tanto lingueggiano fiamme / intorno alla nostra miseria. // Venite, diciamo: gli azzurri, / venite, diciamo: il rosso, / si ascolta, si tende l'orecchio, si guarda, / chi parla non è morto. // Solo nel tuo deserto, / nel tuo raccapriccio di sirti, / tu il più solo, non petto, / non dialogo, non donna, // e già così presso agli scogli / sai la tua fragile barca / venite, disserrate le labbra, / chi parla non è morto." La seconda è del 1975 dell'orfano Ferlinghetti cinquantaseienne, che scriveva: "Abbiamo visto le migliori menti della nostra generazione / distrutte dalla noia ai readings di poesia." E con il cuore trafitto dalla sua realtà storica accoratamente invitava: "Dov'è la grande visione, / la grande visione del mondo, / l'elevata canzone profetica / dell'immensa terra / e tutto ciò che canta in essa / e il nostro rapporto con essa / poeti, scendete / nelle strade del mondo ancora una volta". Con grande disappunto dei Re Claudio, queste sono parole umide di pianto e di commosso pensiero... il mondo, la vita, l'arte cantano e sempre giungono in cielo.

**GIGANTI** I Giganti della montagna è l'ultima pièce della Trilogia Mitica pirandelliana; è anche l'ultimo dramma che impegnò l'autore prima della morte e rimase non concluso. Pirandello morì nel 1936, il lavoro venne rappresentato a Firenze, nei Giardini di Boboli, nel 1937 mancante del terzo atto, poiché così aveva deciso il destino. Venne definito dal suo autore "Mito dell'Arte"; è preceduto da "Lazzaro", mito religioso e dal mito politico "La nuova colonia". In una lettera indirizzata a Marta Abba, Pirandello dava elementi interpretativi dei Giganti: "Sono il trionfo della fantasia, il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno". Marta Abba ci ha lasciato una testimonianza, un ricordo, un frammento di conversazione con Pirandello sui Giganti: "Loro e la potenza dei Giganti non può nulla quando incautamente entra nel regno della fantasia, dell'arte e della poesia". I Giganti sono quei contemporanei a Pirandello, per i quali l' "eccessivo culto della parola fisica rischia di brutalizzare la vita ove non sia temperata dal culto dei valori spirituali". Se Pirandello parla di mito, vediamo allora come il mito parlava dei Giganti. Dopo aver visto Zeus imprigionare i Titani nel Tartato primordiale i Giganti, loro fratelli, tentarono un attacco al Cielo; Era, prima della lotta, disse agli dei in quale maniera avrebbero potuto ottenere la vittoria e questa non poteva avvenire per mano loro, ma soltanto per mezzo dell'intervento di un mortale: il mortale era Eracle. A sua volta Eracle non poteva ricevere nessun aiuto dagli dei; unico soccorso lo poteva avere da un'erba magica sperduta in qualche punto della Terra; Zeus, informato da Atena,

raggiunse quel luogo, raccolse l'erba e la portò ad Eracle... la lotta ebbe inizio, molti Giganti vennero uccisi, alcuni sopravvissero e si rifugiarono sulla terra. Gli dei li inseguirono; Atena sollevò un maso enorme e lo scagliò sopra Encelado, il quale rimase schiacciato e diede origine alla Sicilia; gli altri fecero, più o meno, la stessa fine. Robert Graves definisce i Giganti non come esseri fisici ma come spiriti della terra, la loro natura non è corporale, ma psicologica. Enfiante, il capo dei Giganti, letteralmente sta per colui che balza sopra, in latino va a incubus; mentre l'erba magica potrebbe intendersi come un rimedio specifico contro gli incubi. Prometeo è l'eccezione dell'intelligenza fra la poca intelligenza dei Titani; i Giganti di intelligenza non ne avevano... erano forza bruta! In una intervista rilasciata al giornalista del Corriere della Sera Bottazzi, Pirandello dava la forma dei Giganti a lui contemporanei, fermandosi a quel momento in cui il piccolo e scalcinato carro di Tespi della Compagnia della Contessa, attori girovaghi "Capitano un giorno in un paese non definito dove vivono strani uomini, veri giganti, abitatori delle montagne, che con enorme violenza hanno costretto le forze della natura ad obbedire alla loro volontà. Sono ricchi e barbari, affatto ignari di ogni sollecitudine intellettuale". Ora, in questo Mito dell'Arte, Pirandello trasporta tutto l'antico della sua terra, quella Magna Grecia patria di Empedocle di Agrigento e di Gorgia di Leontini; terra primordiale attenta al frusciare della Ruota cosmica che là, in quella terra antica, diviene un vociare assorto e lo sguardo si perde nelle assolate latomie dove cresce il lentisco. Da Parigi Pirandello scriveva a Marta Abba: " Sentirai che cosa sono I Giganti della montagna! C'è tutto, è l'orgia della fantasia! Una leggerezza di nuvola su profondità d'abissi: risa potenti che scoppiano tra le lagrime...". Leggendo bene si ha la chiara struttura della tragedia greca: gli abissi sono l'indicibile della Grande Ruota, ciò che rimane nascosto pur essendo presente nella leggerezza di nuvola delle cose; le risa sono quelle del coro alla fine dell'azione tragica... lo scherzo conclusivo, liberatore e capace di asciugare le "lagrime" del pubblico. Né manca l'invocazione alla Musa,

posta sempre all'inizio del canto poetico... quel "Canta, o Dea, l'ira d'Achille Pelide". Anche Pirandello invoca la Musa Marta Abba: "Non è possibile che Tu non sia, come autrice vera e sola, in tutto quello che ancora faccio. Ma io sono la mano. Quello che in me detta dentro, sei Tu: senza più Te, la mia mano diventa pietra"... non ci si deve fermare alla superficie della biografia sentimentale e vedere Marta come Musa innamorata, poiché da una lettera del 1935 a Pietro Mignosi, Pirandello puntualizzava: "Mi basta dentro il cuore, sapere... che sono stato uno strumento puro, credo, nelle mani di Qualcuno sopra di me e di tutti". Vi è la presenza di Tiresia, il mago Cotrone della comunità degli Scalognati, e potrebbe andare in Crotone, terra dove Pitagora aveva formato la sua comunità, la sua scuola; vi è il Tempo, Cronos, divenuto Cromo attore della Compagnia della Contessa; vi è il Caos e questo è tutto interno all'autore, gli era calato dentro sin dalle origini, gli stava intorno sin dalla nascita... lo raccontava lo stesso Pirandello a Pio Spezi nel 1893: "Nato in una casa in campagna vicino ad Agrigento, vicina ad un bosco di querce e di ulivi chiamato 'U vuscu du Causu'". Pirandello allora affermava: "Io dunque sono figlio del Caos". Rimanendo in questa radura del mito, Vittore Nardelli faceva notare, con una coerente possibilità interpretativa, l'aspetto greco interno al cognome Pirandello, lo traslava in Puranghellos, formato da Pur-fuoco e anghellos-nunzio... nunzio di fuoco. È possibile! Ma non determinante. Nel 1893 Pirandello scriveva, in una lettera alla moglie Antonietta: "Io m'immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero imperturbabile": forse il destino lo aveva scelto per annunziare l'eterno fuoco cosmico eracliteo? Non è disdicevole pensarlo, avendo la sua opera a testimonianza. La lotta fra i Giganti e Zeus è la lotta fra il Caos contro il Kósmos-ordine-armonia-equilibrio; solo abbattendo l'ordine, il disordine degli istinti brutali può conquistare potere. La battaglia fu ed è feroce, cruenta: feroci furono e sono i Giganti e altrettanto deciso e irremovibile fu e deve essere l'uomo, quell'Eracle-Ercole, il quale è il solo e l'unico in grado di abbattere il potere brutale,

senza spiritualità e senza anima dei Giganti. Eracle, figlio del Kósmos, calando mortalmente la clava sui Giganti, portando distruzione e carneficina nel Caos favoriva, così facendo, la vittoria della visione apollinea, olimpica; Pirandello, figlio del Caos primordiale, abbatteva il suo umorismo e la sua ironia feroce e sopra le logiche e dentro le certezze mistificanti di un falso Kósmos, edificato senza “valori spirituali” e senza “le potenze dello spirito” da coloro che si mantengono, in realtà, nel più totale e velenoso Caos degli istinti senza intelligenza. Chi ha consapevolezza del Caos primigenio, desidera ordine e misura, desidera il Kósmos; chi non ha l’orecchio attento a questo sciacquio oceanico della Grande Ruota, vuole il Caos dell’arroganza e della presunzione e questo, paradossalmente, diviene comoda e giustificante norma. Necessariamente solo l’uomo può e deve raccogliere il guanto della provocazione; solo l’uomo deve farsi carico della lotta contro l’irrisione e l’uccisione dei valori... e per fare questo ha bisogno dell’erba magica, in grado di renderlo immune, immortale. Pirandello la trovò in quella geografia infinita del Mito e quell’erba, non nominata dal mito, prese nome... Arte. Il campo di battaglia pirandelliano è, senza dubbio alcuno, il palcoscenico, il Teatro; tra simpatie e antipatie egli va considerato il fautore e il promotore del teatro contemporaneo. Il Teatro nel Teatro, il rapporto attore e personaggio, il rapporto fra autore e personaggio, fra la realtà dell’Arte e l’irrealtà della vita, fra la vita nuda e quella profonda, e il grottesco e il doppio e il sentimento del contrario, sono tutti aspetti della clava eraclea usata da Pirandello per abbattere le false verità dei Giganti. Quelle dei Giganti appunto, non quelle dell’uomo. Quelle dei Giganti distruggeva e le innovazioni apportate sul piano registico nascevano per necessità di lingua, di sentimento e d’azione; però all’anima profonda dell’uomo dava tutto lo spazio della rappresentazione e questa costruiva e affermava una umanità incomprensibile, afflitta e dolorosa, ma anche pietosamente amata e partecipata. Alla figlia Lietta scriveva: “Io, che fino a un mese fa ridevo svogliato delle sciocchezze (dicevo io) degli innamorati. Ebbene, sì, la vita è fatta

di queste sante sciocchezze; tristo chi non le cura e non sa dare loro importanza! Io ho potuto finalmente coniugare queste due supreme idealità: l'Amore e l'Arte". Su questo uomo vero, nel quale realtà e mistero sono congiunti, Pirandello operò nel Teatro una rivoluzione copernicana, simile a quella operata da Kant in ambito filosofico... e le affinità non sono poche, specie in relazione con la Critica del Giudizio, dove il filosofo distingue l'universale dell'intelletto, dall'universale del sentimento in quanto giudizio di gusto. Il sentimento ha la capacità di pensare il particolare come contenuto nel generale e, mentre contempla spiritualmente l'oggetto, avverte una corrispondenza con la propria armonia interiore; il contemplare mette in rapporto il soggetto con l'oggetto e l'uomo, quando contempla le cose, riflette in esse il proprio sentimento. Rimesso l'uomo al centro del suo teatro, il pensiero non diventa concetto, bensì diviene maschera del sentimento. Il mondo di questo uomo è quello dell'Arte e, qui, Cotrone ripete: "Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericoli, è vigliacco chi ragiona!" o, ancora, rivolto alla Contessa: "Non bisogna più ragionare". Tolta la ragione concettuale si apre nella villa degli Scalognati uno spazio di sogno, in cui si vive: "Con la divina prerogativa dei fanciulli che prendono sul serio i giuochi, la meraviglia ch'è in noi la rovesciamo sulle cose con cui giochiamo, e ce ne lasciamo incantare"... sono ancora parole del mago Cotrone. I personaggi pirandelliani sono nel pensiero non nella ragione, sono dialettici, ma nella loro dialettica non vi sono concetti... sì dolore e appassionato tormento. Non vogliono essere compresi col ragionamento ma chiedono invece, con la sofferenza duplice del personaggio e dell'attore, di essere soltanto amati... Questo sì! Tanto è il materiale messo a disposizione da Pirandello; molte sono le combinazioni sceniche; dilatato il registro del linguaggio recitante e tutto ha avuto un nome storicizzato. Pirandello è diventato una griglia algebrica e, di volta in volta, per una cosa è divenuto sinonimo di alienazione, per un'altra di cerebralismo, per altro aspetto di relativismo, oppure di scetticismo o di ironico provocatore. Nondimeno

il suo esprimere la vita nell'arte è stato altro elemento di variegate traduzioni: allora alcuni hanno tradotto in chiave romantica, l'arte come vita; e chi in chiave decadentista, la vita come arte; e, altri, in forma classicista, l'arte come imitazione della vita. L'autore e il suo teatro sono stati smembrati, come Penteo fatto a pezzi dalla madre Agave e ognuno ha preso il suo brandello di corpo e lo ha divorato e si è nutrito in base alla relativa fame e in rapporto al proprio delirio. Pochi sono stati coloro in grado di mantenere vivo quell'aspetto profondo della poetica pirandelliana... il più difficile! Quello più intelligente del suo fare arte, quello più impegnativo e arrischiato: quel suo anelito a volere nell'arte e con l'arte la rivelazione della vita e, sempre nell'arte, la sua risoluzione in quanto Forma. Rivelare una vita fondata sull'esistenza vuol dire verità dell'esperienza colma, come un'ampolla da reliquiario, di meravigliata fantasia e di sofferta commozione. Tanti, invece, hanno preferito dare importanza alla macchina scenica degli effetti estranianti e agli ingranaggi del non senso, e focalizzando l'attenzione sulle cose, l'uomo lo hanno portato a cosa, a fantoccio. L'uomo, in quanto fantoccio e portatore del non senso, inevitabilmente nega e irride se stesso e la vita e il sogno. Allora tutto viene soffocato, tutto viene stritolato sotto lo scalpitare apocalittico dei cavalli cavalcati dai feroci e urlanti Giganti, che precipitano come valanga giù dalla montagna. Si attua così una doppia morte: quella del personaggio e quella dell'attore, ma entrambi sono l'uomo e uccidendo loro si uccide anche questo. I Giganti vincono! Pirandello proprio questo non vuole. E lo chiariva: "Questi bruti giganti, davanti alla rappresentazione dell'opera d'arte che si sono concessa come lusso regale, non riescono, naturalmente, a distinguere gli attori dai personaggi che rappresentano, né a capire nulla del valore spirituale dell'opera.... confondono la finzione scenica con la realtà della vita". E quando dopo il banchetto nuziale di Uma di Dòrnio e Lopardo d'Arcifa, i rampolli delle due famiglie dei giganti, riversano la loro ubriaca brutalità sullo spettacolo e sugli attori, Pirandello aggiungeva: "E quando l'attrice (Ilse, la Contessa) insorge in difesa dell'opera d'ar-

te, schiacciano e distruggono lei e i suoi compagni come giocattoli”. Quanti si sono fermati solo alla macchina e agli ingranaggi registici pirandelliani sono i giganti interni all’arte e, come quelli della montagna tutto distruggono e solo smembrano. Da un lato perseguendo romanticamente l’anarchia sublime dell’individuo al di fuori delle regole, e dall’alta la certezza positivista di una realtà oggettiva; ma in entrambe manca quel senso della misura e dell’auto-critica, fortemente presenti nell’arte del siciliano... arte che pensa l’effetto scenico non come sorpresa o innovazione o tecnicismo strumentali, bensì come sempre rinnovata commozione per quell’uomo che sa di stare: “Agli orli della vita, Contessa”. Cotrone aggiunge: “Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l’invisibile: vaporano fantasmi”. Poi chiarisce ancora: “I sogni, la musica, la preghiera, l’amore... tutto l’infinito ch’è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa”. La vita capace di commuovere Pirandello è la vita quotidiana nella quale tutti noi, con parole sempre di Cotrone: “Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore”. Bisogna avere sempre chiaro dove Pirandello va a colpire: colpisce quel mondo, quella non vita e quel non senso dei giganti, che sono diventati, si sono tramutati, in certezze e verità e realtà da cui l’invisibile è stato bandito... questa è la vita irreali. Nei confronti della vita vera dell’uomo, no! Pirandello non colpisce ma si duole e patisce; non v’è derisione né profanazione... solo mesta commozione. Vita vera, quella che non si separa dalla natura, ma in essa si mantiene e di essa si sente partecipe. Nicola Ciarletta, il mio amichevole Professore di Filosofia Morale alla Università urbinata, poteva giustamente chiosare: “La natura è, in ultima analisi, un limite: il limite della conoscenza. Sarà questo limite, infine, che si ergerà come la ragione oscura del giusto e dell’ingiusto”. Nella visione mitica le cose e l’uomo non sono chiusi; le cose del mito sono tutte metamorfosi, sono trasmutazioni viventi del divino in esse mantenuto nella sua indicibilità; la vita in quanto partecipe della natura è il limite dell’azione scenica,

ma è anche quell'orlo estremo toccato dall'invisibile. Il percorso intrapreso dalla poetica pirandelliana ha inizio con la constatazione del mondo così com'è; qui Pirandello comincia subito la sua analisi implacabile e, differentemente dal pensare dei più, non si sottrae alla colpa di appartenere a quella umanità che tale mondo ha realizzato. La constatazione allora non diventa accettazione né la colpa viene scaricata sulle spalle degli altri. Quando poi egli passa a valutare il motivo conduttore -la prassi- in opera nella realtà, di quella realtà che ha realizzato se stessa nella forma da noi conosciuta, allora Pirandello sottolinea la vuotaggine del contenuto interiore dell'uomo, in contrasto con il brillio delle apparenze esteriori. Procedendo nel suo percorso prova a spiegare questo contrasto fra contenuto e forma... sul cammino vede sorgere il ciclopico dolmen dell'assurdo della vita; è un'ombra lunghissima, cupa e copre a poco a poco l'intero globo terrestre, sotto questa pesante ombra tutto il negativo e il contrario e il non senso sembrano trovare protezione. Eracle deve scegliere! Poiché il Mito ci dice che solo l'uomo può decidere l'esito della lotta. L'uomo Pirandello, qui, si trova al bivio: o scegliere di accettare la realtà dell'ombra così come la impongono i giganti e allora non resta che la forma costatativa della beffa o decidere di abbattere il dolmen, riportando sulla terra la calda luce degli astri e allora optare, nuovamente, per quella ironia drammatica della Grande Ruota. Quest'ultima egli sceglie. Non v'è dubbio! Il cammino non è ancora concluso. Pirandello avverte la esagerata incombenza del reale, sente il peso della sua negazione e soffre del fatto che l'arte solo a questo reale è ancora troppo congiunta; e anche se l'arte opera per criticare e negare tale realtà, ne diviene sempre e comunque vittima e ancella. L'ultima scelta di Pirandello è quella di ricostruire il senso della vita come canto poetico tutto interno all'Arte. Qui i Miti conclusivi del suo teatro. Pirandello ci dice quali sono gli effetti provocati nel pubblico; questa sua ultima scelta è devastante. Il pubblico non ha più contenuti interiori, è un bozzolo vuoto, da troppo tempo non cura più la crisalide della poesia e da tanto tempo non ha provato meraviglia ai

fantastici colori della farfalla. Lo dice nelle battute del I atto, nel dialogo fra gli attori della Compagnia della Contessa e Cotrone.

Lumachi Io domando se questa è una situazione possibile!

Ilse (a Cromo) Certo che ne sto morendo! L'ho accettato, come un'eredità! Benché debba dire che non mi parve in principio che dovesse darmi a soffrire con la sua opera tutto questo dolore, che aveva in sé, e che v'ho trovato...

Cotrone E quest'opera in mezzo alla gente -perché d'un poeta- è stata la vostra rovina? Ah come lo comprendo bene! Come lo comprendo bene!

Battaglia Fin dalla prima rappresentazione...

Cotrone Nessuno volle saperne?

Sacerdote Tutti contrari?

Cromo Fischi che ne tremarono i muri!

Ilse Lei ne gode?

Cotrone No, Contessa, è perché lo comprendo bene! L'opera d'un poeta...

Salto alcune battute per giungere alla denuncia, non metaforica, contro il pubblico vuoto:

Il Conte Ma no, io non sono un esaltato; io ho creduto veramente nell'opera...

Cotrone Ah ma sa, io ho detto "opera d'un poeta" non per sdegnarla, signora; al contrario! Per sdegnare la gente che le s'è voltata contro!

Ora, giunto al teatro dei miti, in cui la rappresentazione è il sentire e il pensare interiore dell'uomo, Pirandello evidenzia l'inutilità dei costumi, della macchina scenica e delle imitazioni naturalistiche della scenografia, poiché tutto è scivolato dentro al corpo dell'attore e del personaggio... ossia dell'uomo; egli, le strutture sceniche, non le nega né le vieta, ma nemmeno è disposto ad accoglierle in quanto dovere delle mode; la scelta o la non scelta nascono dall'interno, dal sentire dell'autore e dalla volontà dell'opera e dai bisogni della voce poetica; la battuta è chiara:

Spizzi        E la bellezza del lavoro è tanta, che nessuno bada agli attori e agli accessori che mancano!

Sul palcoscenico la grande volta cosmica cala silenziosamente con la sua cappa notturna, isolando l'uomo e, nello stesso tempo, circoscrive quell' "orlo invisibile" capace di aprire ad una realtà altra; e il risultato finale non sarà nella sorpresa o nella provocazione di un ipotetico nuovo, ma nella commozione meravigliata del sempre. Per cogliere la magia della favola pirandelliana non si può essere spettatori passivi, è vero! Ma nemmeno pensare, come lungamente ha voluto un certo pensiero d'avanguardia, di diventare estemporanei attori del momento. Il teatro è finzione e non vi può essere teatro senza attori né vi può essere teatro senza spettatori; e la pretesa di ripristinare la realtà del rito, quello dell'unione mistica, non è teatro. Si è dimostrata una forzatura ingenua, assai più se si considera lo scetticismo imperante e la mancanza di un sentire comune - assolutamente necessario per l'epifania del rito. La favola vuole partecipazione, poiché come dice Cotrone: "I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi". Il teatro e l'arte, in questo caso, sono quel "punto giusto" cercato da Cromo per ascoltare quella "bellissima musica" della poesia dell'arte. Il pubblico partecipa e meravigliato si viene a trovare nella stessa situazione di Cromo:

Un concerto di paradiso. Ecco, aspettate. Prima era così: m'allontanavo e non la sentivo più; mi accostavo troppo e non la sentivo più; poi tutt'a un tratto, infilavo giusto...

Ecco qua, fermi! Sentite? Sentite?

Ma chi è troppo abituato alla realtà di fatto, chi è preso dal vero delle cose e chi è sicuro della sola lingua della ragione vede tutto questo con gli occhi di Spizzi:

Son tutti trucchi e combinazioni, signori! Non ci lasciamo abbagliare come allocchi noi stessi che siamo del mestiere!

Per tutti questi signori della "vita vera", Pirandello porta fuori il fantasma di Gorgia e lo fa parlare con la voce di Cotrone:

Ah no caro, se dice così, lei non è del mestiere!

Lei dà importanza a un'altra cosa che le preme di più!  
Se fosse, del mestiere si lascerebbe abbagliare, lei stesso  
per il primo, perché appunto questo è il vero segno  
che si è del mestiere! Impari dai bambini, le ho detto, che  
fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero!

**INTERESSANTE** È una consuetudine consolidata, da parte del pubblico delle prime e dei vernissage alla moda, confondere l'interessante con l'opera d'arte; in queste industrie del nuovo si dice opera d'arte ciò che si è trovato interessante... ma sono pochi coloro che trovano un fatto artistico interessante poiché è un'opera d'arte. Buona parte di quanto viene proposto oggi nelle Fiere, in Gallerie, nei Musei sembra prediligere la prima inclinazione. Non sorprende, quindi, la volontà di voler esasperare la categoria dell'interessante a tutto svantaggio dell'opera in sé composta e compiuta. Interessante in quanto aggettivo in sé non ha nessuna colpa; non appartengo a quella categoria di uomini che pensano colpevoli le cose e solo ad esse attribuiscono eventuali errori e colpe. In sé interessante ha la sua giustezza di lingua e di senso. Mi sto riferendo all'uso e ai modi, rifletto sul come normalmente esso viene utilizzato; solo in tale rapporto è possibile evidenziare un uso scorretto o corretto del termine che, in sé, non ha colpa alcuna. Come tutte le cose ha un aspetto positivo e uno negativo. Passare da una posizione all'altra non è in potere dell'aggettivo ma è ad uso di colui che lo tratta e lo usa. L'uso corretto è quello che porta ad una relazione di mondi, di sentimenti, di pensieri; l'altro, quello meno giusto, si posiziona sui dati e sulle informazioni o sulle regole, tutte ben codificate, in cui non avviene quella profonda compenetrazione fra il pubblico e l'opera, ma fra il pubblico e gli aspetti normativi, che qui potremmo individuare come mode. Utilizzato in tale maniera diventa metalinguaggio e non più lingua. Se oggi assistiamo a questo osannare l'interessante, come formula metalinguistica, è perché da tanto tempo erano state gettate le fondamen-

ta; da tempo un certo pensiero aveva svolto un discorso in tal senso. In ambito romantico l'interessante si discostava dalla valenza attribuitagli dal Neoclassico, qui esso si coniugava al Pittresco specie in relazione all'arte dei giardini e si spostava maggiormente verso il Sublime, ossia un sentire per sentimenti e non per concetti. E se il pensiero illuminista sposava, di buon cura, tutti i suggerimenti che la tecnica metteva a disposizione, il Romanticismo individuava relazioni determinate fra tempo e pensiero della sua realtà storica. Tecnica e realtà storica: due imperativi giunti fino a noi e che rimarcano l'interessante a partire da questo rapporto strettissimo con la tecnica -linguaggio oggettivo- e con la storia, quale dato di fatto accolto non dal giudizio, bensì dalla semplice constatazione. Si evidenzia molto bene e si capisce, senza equivoci, qual è la valenza che ha cresciuto e fa crescere l'interessante, ed è anche il motivo del suo successo d'accoglienza da parte di un pubblico vasto per quanto variegato. Accogliere quale forma mentale l'interessante è accogliere i dogmi di strutture extra-artistiche, tutte protette e spintonate dai regimi forti, che condizionano le scelte e codificano i giudizi. Ma la tecnica di per sé non fa cultura né il tempo storico, delimitato fra generazioni di artisti engagé e un pubblico à la page, neppure questo di per sé fa cultura. Se così è, allora interessante è quella formula pseudo culturale, per mezzo della quale tutti trovano una propria collocazione e giustificazione: gli artisti, perché così facendo si sentono "assolutamente contemporanei"; e il pubblico si sente a proprio agio, perché utilizzando l'interessante come espressione generica trova una sua realtà, fatta di dati o elementi facilmente riconoscibili anche da chi è completamente analfabeta al mondo dell'arte. Fatti semplici, piccole operazioni, un misero alfabeto, sufficiente comunque per essere riconosciuti ed ammessi nei salotti degli eletti, fautori e promotori di questo nostro progresso esasperato per quanto cieco. Il popolo dell'interessante è, in fondo, quello del Grand Tour, senza modificazione alcuna dal Settecento ad oggi. Là gli aristocratici stanchi e snervati, qui gli arricchiti senza storia, bisognosi di blasonature di

qualsiasi genere ma inconfutabili. Non deve sorprendere se il turismo di oggi, per il quale si creano attrazioni di svago di ogni tipo -compresi i musei sempre più accondiscendenti con questo pubblico tanto edulcorato e pigro, per quanto demotivato e frastornato-, in questo clima di evasione, preferisca dare prevalenza alla vista e non alla visione. La vista è sempre alla superficie delle cose e presto si stanca e presto vuole altro da consumare, sempre nella più totale indifferenza. È la pellicola filmica svolta dal finestrino del treno, dell'automobile, della carrozza... tutto scorre veloce, uguale, senza tempo e nulla si ferma nella visione. Ci si può addormentare. Dinamica fatale, poiché necessita di continui stimoli e sempre più forti e sempre diversi. Differente è la visione, che ha tempi e spazi ampi, lenti, riflessivi, sentimentali: tutti elementi fastidiosi per il ritmo veloce delle merci e degli affari. La visione ha la sua storia e non solo quella storicizzata, ma anche quella tutta particolare del soggetto; ha anche i suoi luoghi: le Biblioteche, i Musei, il Mondo, la Vita. E qui sta la visione in composto silenzio, fra scaffali e sale e natura e esistenza, nella penombra e in disparte, ma sempre pronta a dialogare con tutti coloro che hanno in cuore la domanda e il dubbio. Luoghi che non si prestano né offrono spazio all'interessante annoiato e distratto; non è casuale che l'interessante della vista, per presentare le sue innovazioni, proprio questi luoghi cerca e vuole; con la convinzione impertinente di alcuni che addirittura teorizzano, con la loro presenza in tali luoghi, la possibilità di aggiungere a queste antiche sedi nuovo valore. Come dire che il Palazzo Ducale urbinato riceverebbe un'aggiunta di valore ospitando il nuovo di uno di questi sfrontati. Nel 1799 Friedrich Schlegel ammoniva: "Il gusto, sempre più abituato ai vecchi stimoli non potrà fare a meno di desiderarne di sempre più violenti e marcati. Passerà ben presto al piccante e al sorprendente. Il piccante è ciò che stimola convulsamente una sensazione divenuta ottusa; il sorprendente è un pungolo analogo per la fantasia. Questi sono i prodromi della prossima morte. La fine è l'esiguo nutrimento dell'organismo impotente, e il sensazionale, sia esso

avventuroso, disgustoso od orribile, è l'ultima convulsione del gusto morente". Ha il timbro di una ammonizione apocalittica! Altrettanto vero e certo è il suo riferimento all'interessante di superficie, dove i linguaggi e il loro senso perdono valore, mentre lo acquistano i modi e i vezzi più furbi che intelligenti. Per questo tipo di interessante non è più l'opera al centro del giudizio, al centro è solo la sua collocazione e la sua relazione con il gusto dominante... solo la rintracciabilità dei segni di congiunzione, fra l'opera e il gusto delle mode, sembrano essere i criteri determinanti per definire un'opera più o meno interessante. Pieter Peepkorn, personaggio importante nel quadro complessivo de *La Montagna Incantata* di Mann, può diventare elemento di chiarimento. Quando il giovane eroe del romanzo Hans Castorp, da Mann definito "pupillo della vita", incontra per la prima volta la voluminosa figura di Peepkorn ha l'anima ancora tutta echeggiante degli insegnamenti dei due maestri rivali: Settembrini e Naphta. Il pensiero e la percezione del giovane formano un movimento assiale fra la visione positivista dell'umanista Settembrini, e quella disperante del gesuita pessimista Naphta. Sono i due dotti compagni di viaggio durante la malattia di Castorp, nei lunghi anni di soggiorno al Sanatorio Internazionale Berghof di Davos-Dorf. Dunque, quando il "pupillo della vita" vede per la prima volta Peepkorn, l'uomo gli è completamente indifferente; la lettura di questo individuo si posiziona in relazione ai giudizi espressi dai due maestri, i quali non sono affatto morbidi né timidi nel definire Peepkorn un "vecchio asino" e "barbugliante beone". Il linguaggio del barbugliante è bizzarro, le sue frasi e i suoi periodi sono interrotti, frantumati, discontinui, sospesi - sono zeppi di anacoluti, anafore, antilogie; il suo pensiero è fatto di impossibili asindeto, di imbarazzanti epanalessi... insomma un martirio e per la logica e per la ragione di un qualsiasi ascoltatore. Qui la separazione fra Castorp e il vecchio olandese è totale. Però Peepkorn è salito al Berghof come compagno della bella Clavdia Chauchat, la ricca ammalata russa, della quale il giovane è da sempre innamorato, tanto da aver

scelto quel luogo di malattia per poterle stare al fianco. Inevitabilmente il mondo della donna ricade su quello dell'olandese; e Castorp inizia a leggere l'uomo in relazione alla sua amata, e la bella russa ha un fascino non solo fisico ma anche spirituale. Se in lei v'è spiritualità, questa non può mancare in Peeperkorn: ciò è impossibile! Il "pupillo della vita" si fa più bonario, diviene più accondiscendente nei riguardi di quel parlare impossibile del vecchio amante della Chauchat. Vi scopre una strana bizzarria di senso, i concetti paradossalmente si concludono e una loro forma incredibilmente riescono ad avere. In ogni modo Castorp, come se fosse sulla ruota del supplizio, ha il corpo tirato a sangue: da una parte verso i due maestri, dall'altro verso l'amore per Clavdia. Non è ancora né da una parte né dall'altra. Castorp, così scisso, comincia a sentire l'olandese come una natura interessante. Ovviamente siamo in rapporto all'interessante di superficie. Thomas Mann fa proseguire la conoscenza dei due uomini, gli dà il tempo del racconto, i due mondi incominciano a compenetrarsi. Durante una visita di Castorp in camera dell'ammalato Peeperkorn, Mann fa parlare quest'ultimo, che ora ha una buona confidenza con il "pupillo della vita", e gli fa dire in un punto di intenso dialogo: "Il nostro obbligo 'religioso' del sentimento. Il nostro sentimento, capisce, è la forza virile che sveglia la vita. La vita è addormentata, vuol essere destata per le ebbre nozze col divino sentimento. Poiché, giovanotto, il sentimento è divino. L'uomo è divino in quanto sente, egli è il sentimento di Dio. Dio lo creò per sentire mediante lui...". In sintesi la conclusione, per il nostro esempio, la si può cogliere alla prima pagina del capitolo Mynbeer Peeperkorn (continuazione), qui Mann mette in bocca a Castorp queste parole: "Ammise che i due superarticolati educatori, i quali si contendevano la sua povera anima, erano dei nani accanto a Pieter Peeperkorn, sicché gli venne voglia d'affibbiare a loro il nome che questi, nell'ubriacchezza regalmente scherzosa, aveva detto a lui, il nome di 'chiacchierini'; e considerò un caso ottimo e fortunato il fatto che la pedagogia ermetica lo avesse messo ancora in contatto con una vera

e propria personalità”. Castorp sente per l’olandese ciò che non aveva mai sentito né per Settembrini né per Naphta, sente la stessa cosa provata invece per la bella Clavdia: amore! L’interessante qui va nel profondo e diviene tutt’altra cosa.

**IRONIA** Vi sono momenti storici conclusi e i linguaggi giungono alla loro saturazione: le idee cominciano a ripetersi, i presupposti iniziatori vanno a dileguarsi, le soluzioni formali divengono cliché impersonali e la ripetizione amplifica il senso di insoddisfazione e di noia, ciclicamente si ripetono come i corsi e ricorsi vicchiani... in ciò non vi è nulla di nuovo. Si potrebbe ipotizzare proprio in questo moto ciclico, non diverso dalla vita che va a morte e della morte che va a nuova vita, il movente profondo, primordiale, delle diverse scuole, correnti e espressioni artistiche succedutesi nel corso del tempo, e che formano una lunghissima sequenza di nomi e di date. Una Ruota Cosmica gira incessantemente rigenerando il movimento degli zodiaci, il ritornare delle stagioni, lo sbocciare e lo smorire delle cose, le gioie e i dolori, il pianto e il riso: l'Eterno Ritorno dell'identico. La stessa arte della natura, a volte, nella contemporaneità dello stesso tempo e dello stesso luogo, ci dà l'identico: il sosia; ovvero non ripete soltanto la specie, ma addirittura il singolo individuo. Questa gigantesca Ruota del Destino imponderabile, sbordante come un'onda schiumosa sulla vita del singolo, al quale il senso ultimo gli è negato, a volte si presenta come una giostra assordante a tal punto che il piacere della prima sorpresa passa, poi, in irrazionale sentimento di angoscia; le luminarie si spengono, le musiche ammutoliscono, il vociare e il pianto dei bimbi e le risate sonore di giovinezza sfumano in un silenzio, che affoga nella notte della solitudine. L'uomo, allora, si trova solo; alle tempie preme l'infinito peso dell'essere senza voce e il cuore è soffocato dalla

zavorra senza senso dell'esistere. Questo uomo, ora solo, immancabilmente avverte, più o meno consapevolmente, di abitare La Terra desolata alla quale Eliot chiedeva:

“ Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono  
Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo,  
Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto,  
Un cumulo di immagini infrante, dove batte il sole,  
E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto  
lo stridere del grillo,  
L'arida pietra nessun suono d'acque,  
C'è solo ombra sotto questa roccia rossa,  
( Venite all'ombra di questa roccia rossa ),  
E io vi mostrerò qualcosa di diverso...”.

A tali domande non tutti rispondono allo stesso modo. Qualcuno resta indifferente. Altri si mantengono nell'umiltà di una operosità che mantiene viva la domanda, e la risposta non può essere che Forma e Opera, e in quanto Opera non è tanto una risposta dialettica, bensì una preghiera a testimonianza. Altri ancora, forti di quanto la razionalità dell'uomo ha sancito, hanno cancellato dalla loro mente le domande e si mantengono nelle certezze del giorno. Inevitabile il rinnovarsi della confusione babelica del senso, delle interpretazioni, del fare, del pensare. Anche qui Ruota Ciclica e Eterno Ritorno... qui ghigna, benevola e nefasta, quella Ironia della Sorte già saputa e detta dalla tragedia greca. Per il primo gruppo v'è solo ironia, ma senza coscienza; per il secondo gruppo v'è l'Ironia della Sorte come consapevolezza; per il terzo gruppo di uomini, vi è l'ironia come mezzo per frodare la sorte: e il concetto d'Ironia cambia e si muta e opera in modi e finalità differenti, per quanto opposte. “Ironia della Sorte!” La visione tragica e quella romantica -che dalla prima in parte deriva- avevano in questo brevissimo enunciato il loro piedistallo d'appoggio. Qual era la veste, la forma dell'Ironia tragica? L'Ironia nella tragedia greca era interna, era tutta conficcata nel presagio della catastrofe, preannunciata da parole dette senza intenzione o senza consapevolezza da uno dei personag-

gi. Conosciamo tutti la storia dell' Edipo Re di Sofocle... non serve descriverla nemmeno in sintesi, serve però evidenziarne alcuni passaggi. Il Dio delfico svela a Creonte la colpa che ha provocato la pestilenza a Tebe, essa finirà solo quando verrà trovato l'assassino di Laio; il veggente Tiresia, senza sapere, svela a Edipo il destino di chi ha commesso il delitto... e, per Ironia della Sorte, Edipo è l'ignaro colpevole di tutto. Sofocle non ci dà un eroe, ci dà un uomo e il dramma è la storia del suo patire. Tre sono i personaggi simbolici: il Dio; Tiresia, colui capace di leggere il silenzio del destino e nominarlo agli uomini; Edipo, l'uomo, a lui gli dei danno gioie e sofferenze. Da qui la Romantik definizione di F. Schlegel. Per Schlegel l'Ironia è l'inconciliabilità di finito e infinito o di individuale e di universale. Non è un caso che la retorica classica vede l'Ironia come una figura di pensiero: proprio qui la sua doppiezza d'uso e di funzione. Poiché l'Ironia ha una valenza di pensiero riflessivo in rapporto sia ai contenuti ed ai valori delle situazioni reali e ideali, nei loro confronti l'ironia tende a mettere in rilievo i rispettivi limiti e le reciproche manchevolezze, tuttavia in tale veste l'Ironia rivendica la libertà e l'autonomia del soggetto. Si comprende bene quali elementi, sopra elencati, vengono eliminati. Separarla dall'universale e isolarla nell'individuale vuol dire limitare l'ironia alle semplici interpretazioni e funzioni cinicamente e scetticamente strumentali. L'assunzione dell'Ironia sul piano umano veniva accolta da Socrate, ma la presenza etica così imperiosa nel suo pensiero faceva dell'Ironia il campo di battaglia, e la stessa maieutica, da Socrate tanto adoperata per far nascere, non sarà sufficiente per evitagli la morte. Di fatto in rapporto a Socrate Platone non aveva nulla da ridire, il discorso di Platone censurava invece coloro che usavano l'Ironia per falsità "eironicon eidos": ovvero quegli atei simulatori che si adattano alle mode e alle idee comuni per ottenere i propri fini; quegli abili giocolieri istrionici del "doppio gioco". Per costoro l'ironia profonda di Karl Kraus lo portava a dire: "Non è sempre auspicabile conoscere un poeta di persona; ma soprattutto non sopporto quei sonnambuli che cadono sempre con i piedi per

terra". Allora due sono le forme dell'Ironia: la prima è quella strumentale, limitata ai bisogni, alla finzione e all'opinione del singolo, tra frivolezza e indifferenza; la seconda è quella del singolo partecipe dell'altro e tra serietà e partecipazione ne ricerca lo svelamento, come necessario bisogno di spiritualità esistenziale. Dare Forma a queste due possibilità non è, ovviamente, la stessa cosa. L'Arte nel suo percorso ha ripetuto e rinnovato sia l'una, sia l'altra. Quale delle due sia più praticata, lascio al lettore la risposta. Resta sempre la domanda: per chi e per che cosa si vuole ancora l'Arte? D'altro canto è la domanda fondamentale di tutte le voci qui raccolte. Non v'è dubbio, l'Ironia è una categoria dell'Arte e, in modo particolare, dell'arte contemporanea. Anzi è la categoria per eccellenza delle ricerche e delle sperimentazioni del fare artistico attuale. Dal Dada in poi è avvenuto quel cambiamento sostanziale, che ha mutato l'Ironia in autoironia e l'Arte si è concretata nel solipsismo di affermare solamente se stessa in quanto contrario di se medesima, divenendo appunto Anti Arte. Sono a tutti note le strutture fondanti la logica dadaista: nessun pensiero, nessuna ideologia, l'ironia, il demenziale, una creatività senza freni, del gesto o dell'idea totali, sberleffo del mestiere, l'antisocialità; il tutto tenuto insieme dal solito rapporto fra vecchio e nuovo e dal rancore politico-sociale nei confronti di un ipotetico borghese... il pubblico deve essere assolutamente sbeffeggiato! Viene da chiedersi se, venendo a mancare questo demonio appestato del borghese -ammettendo per ipotesi che possa esistere, come si vuol far credere, in forma di categoria astratta-, quale senso avrebbero e per l'artista e per il pubblico tutte queste provocazioni artistiche. Viene anche da chiedersi che cosa avrebbero fatto, i tanti provocatori estemporanei, se non avessero avuto a disposizione, l'accomodante capro espiatorio del maledetto pubblico borghese. In rapporto all'Arte il Dada non aveva nessun pensiero e nessuna ideologia da perseguire; però in relazione alla maledetta società borghese aveva pensiero e ideologia ed entrambi erano di estrazione politica; e siccome nella società borghese l'oggetto è merce, la merce è guadagno e il guadagno è ricchezza e po-

tere, allora va distrutto l'oggetto e l'Arte, dato che appartengono alla logica del potere borghese. Anche uno studentello liceale si accorgerebbe della castroneria di questo misero teorema. L'ironia duchampiana ha portato avanti, più di tutte le altre, questa battaglia contro il mercato borghese; la portò tanto avanti, così tanto, da diventare l'alfiere della logica di mercato e quello che teoricamente voleva denunciare, lo andava a confermare e potenziare in pratica: tutto il niente del potere, era pubblicizzato e rafforzato dal niente della Non Arte. L'ironia, qui, è gioco di specchi, di rimandi, di citazioni e dei contrari; tutto è il contrario di tutto; tutto è un sì e un no; tutto è ironicamente relativo e indeterminato. Se si guarda l'oggetto si sbaglia, poiché è l'idea che ha valore; se si considera l'idea si sbaglia, poiché è l'oggetto che andava guardato. E quando Duchamp, con la sua proverbiale ironia nichilista, gioca a dichiarare che ponendo la sua firma voleva dire che quel ready made non aveva un valore artistico in sé, ma lo riceveva dalla volontà dell'autore, sbagliava. In realtà il valore ai ready made lo dava il prezzo economico offerto dal mercato borghese, al quale interessavano moltissimo, poiché gli metteva in mano il potere di determinare il valore del niente dell'opera a tutto vantaggio, tra antipatia e rancore nei riguardi dei valori, della sua supremazia di giudizio strumentale. Mai come oggi vediamo quanto determinante sia il valore economico e quanto il potere economico incida nel determinare o meno la realtà di un'opera. Mi sembra giusto dire che l'ironia dadaista ha consegnato tutto il valore e tutta la realtà dell'Arte in mano a quel potere che, ingenuamente fino al ridicolo, voleva denunciare. Il maledetto potere borghese ha finanziato la sua Non Arte, in quanto niente, poiché esso è tutto. Quanto abbia senso continuare a ironizzare furbescamente in questo modo, mi è molto difficile capire. Non si può più parlare di Ironia della Sorte, ma di ironia della farsa. Si comprende bene come l'elemento ontologico presente nella prima proposizione, viene a mancare affatto nella seconda. Altrettanto evidente è quella prevaricazione operata dal Dada, quando voleva attuare in arte gli stessi modi e metodi che usa la

sorte in rapporto all'esistenza umana. La Sorte appartiene al movimento circolare dell'essere e le sue leggi sono al di là del bene e del male, la sua geografia è imponderabile alla conoscenza dell'uomo. La sorte dadaista è tutta del singolo che, con tracotanza, si pone al di là del bene e del male, dei fatti, delle cose, delle realtà e delle determinazioni attuate e sapute dall'uomo. Una simile ironia mi appare così insulsa, tanto da invitare a riflettere se non sia giunto il tempo propizio per prenderne le distanze. Come ho già evidenziato in altra voce, qui il carattere individuale fa il suo gioco. Però, ritornando alla Ruota Ciclica, se agli inizi queste operazioni avevano un senso nella logica della saturazione dei linguaggi, oggi ne dobbiamo constatare la loro saturazione e l'insoddisfazione e la noia mortifera. Ferma rimane, a mio avviso, l'antica formula dell'Ironia della Sorte; quella che cura in sé l'individuale e l'universale. I nomi e i riferimenti storici sono altri; altre le opere; altri i caratteri. Ovviamente alla visione esausta delle merci e all'imposto insulto contro i filistei non provano interesse; non soffocano nell'aria stantia del grasso borghese né vogliono perdere tempo a massacrare la propria esistenza nel niente del niente borghese. Appartengono a questa visione tutti coloro che avvertono l'Ironia come un gioco serio che non va a farsa ma a dramma, che non diventa vezzo ma satira e con il verso di Eliot: "E io vi mostrerò qualcosa di diverso". Il diverso non nasce come provocazione nei confronti del maledetto borghese: per questo essere insignificante vi sono i moti di spirito linguistici e vezzosi e insultanti di tanto insignificante "nuovo". Pirandello, quando parlava dei "rapporti della cosiddetta convenienza", aveva ben chiaro il peso della lotta per l'esistenza e quando questa diviene estrema, in alcuni si presenta il senso della propria debolezza e ancor più la necessità dell'inganno. La simulazione diventa una vera strategia di adattamento alla realtà di fatto. L'umorismo pirandelliano è quell'ironia profonda capace di leggere la crisi dell'uomo contemporaneo e che egli affrontava, nella sua opera, attraverso il "sentimento del contrario"... ossia contrario alla realtà di fatto. Alcuni distruggono i valori per criticare la realtà,

ma non fanno che confermarla; altri con l'umorismo costruiscono, rinnovano i valori e con questi vanno ad incidere la realtà, scoprendola apparente. Il sentimento del contrario non è anti, come per tante avanguardie, esso è una discesa agli Inferi dell'inconoscibile divenire umano. L'ironia non si ferma alla superficie delle cose ma ne va a rintracciare l'origine epocale, quella dolorosa e drammatica su cui navigano le contraddizioni della vita. Figlio di quella Magna Grecia italica, Pirandello aveva in animo la Ruota Cosmica. Certo, con I Sei personaggi in cerca d'autore apriva ad una differente struttura drammaturgica e chiudeva quella della recitazione dell'illusione scenica, ma la finzione analitica in cui si andava ad analizzare il rapporto fra arte e vita, non distruggeva il linguaggio teatrale: lo cambiava, sì! È vero! Ma non lo distruggeva. Anzi l'Arte ne nasceva rinforzata, più commossa, più incisiva; con I Sei personaggi andava a rappresentare l'Arte come verità della vita e, gli attori, si vestivano di tutta la loro finzione. L'Arte è vera e la vita è falsa, e l'Arte svela il cosmico nascosto nella vita. Poco comportano le merci e, altrettanto poco, importa il piccolo borghese. Ci sono! Li contempla, però l'Arte è sopra. Chi non comprende il senso profondo dell'ironia, pensa possibile rappresentarla in sé, ne fa il soggetto dell'opera; si ritorna alla superficie borghese dadaista. Chi si ferma sulla soglia, tra l'una e l'altre interpretazione dell'Ironia, sono G. Grosz e O. Dix; l'aspetto stilizzato dei soggetti rappresentati dai due artisti è in bilico fra la superficie delle caricature e la profondità psicologica delle macchiette di regime, e il dramma, la sofferenza, la crudeltà, in esse presenti, piangono a sangue le loro opere; queste non dipingono i gesti, gli atteggiamenti, le mosse, ma le intenzioni psicologiche e l'incidere del dramma dell'esistenza. Nel presente senza tempo dell'Arte i rimandi sono veramente molteplici; come non rintracciare nel Parini tessiture similari? In quella società del cicisbeo e della frivolezza dei lumi chiosata ne Il Giorno, il Parini descrive la quotidianità spossata e annoiata del "giovin Signore", aristocratico insulso e frivolo, oberato di gingilli e di vuoti rituali; ciononostante nel poema satirico l'ironia pietosa del poeta diventa

sguardo penetrante non della superficie degli oggetti e degli atteggiamenti, ma della psicologia di quel mondo... non va a caricatura, bensì a smorfia e a satira pungente; non ne viene, come immagine di quella società, una canzonatura... ma una fustigazione. Cervantes e il suo bizzarro Don Chisciotte? Sembra un paradosso il grande interesse sentito da Dostoevskij nei confronti di questo stralunato cavaliere; eppure il Principe Myskin ne ha tutti i caratteri; e l'ironia, insulsa e idiota dell'uno e dell'altro, denuncia l'immoralità di un presente che li insulta e li offende, poiché vede in loro quella immacolata spiritualità che dichiara al mondo i suoi mali e i suoi crimini. Eironeia vuol dire finzione e eiron, da cui deriva, vuol dire dissimulatore; la prima appartiene all'Arte, il secondo al costume. Sono due mondi e sono due visioni del mondo. La finzione nelle arti visive è per l'orecchio e per l'anima; la dissimulazione è per l'occhio e per il concetto. Volendo utilizzare due categorie storiche, si potrebbe inserire l'ironia dell'occhio nel Neo-classico e quella dell'orecchio nel Romanticismo; oppure, per quanto riguarda i movimenti: l'occhio sta tra Impressionismo e Divisionismo e l'orecchio sta fra Simbolismo ed Espressionismo. Per l'arte Neo-classica la critica ha una posizione importante; vi è l'aspetto razionale e progettuale; vuole essere moderna; lo stile non vuole essere una visione del mondo, ma un metodo; i procedimenti dell'arte sono riportati alla ragione, in quanto progetto. L'arte Neo-classica ha un atteggiamento favorevolmente spregiudicato nell'utilizzare tutti i mezzi messi a sua disposizione dalla tecnica; vi è la forte predominanza dell'intelletto. Trasportando questa sinopia sulla geometria dadaista, si vedranno le corrispondenze. Anche il Dada lo intendo come categoria storica; una categoria di pensiero, che procede fino ad oggi e anche le altre correnti nominate sono categorie di pensiero che arrivano fino ai nostri giorni. Considerando gli elementi interni al Romanticismo, ve ne sono alcuni che io ritengo discutibili; da alcuni aspetti prendo le distanze, poiché tanto il genio, quanto il sublime e l'anelito faustiano o prometeico del voler essere oltre l'umano, mi appaiono tutte forme di prevaricazione e di

hybris. Non diversamente dalla superficialità dell'occhio, che limita l'ironia alla sola descrizione delle cose, qui l'ironia presuntuosamente pensa di dipingere come forma in sé, l'irrappresentabile senso cosmico dell'esistenza. Intenzione presente tanto nel Simbolismo quanto nell'Espressionismo. Munch, come esempio, prendeva posizione opposta sia allo spiritualismo di un Redon, e sia all'allegoria pittorica di un Böcklin, arrivando ad affermare, in un passaggio importantissimo del suo pensare l'Arte, che non si supera la realtà fuggendola nel simbolo dato che, al di sotto della superficie, tutta la realtà è simbolica. L'Ironia della Grande Ruota affiora potente, come un caldo respiro ovattato, sul corpo pittorico messo a punto dai vari: Ensor, Nolde, Soutine, Millais, Rops... e sulle sanguinolente visioni della Roma di Scipione... e sulle Amalasunte, sugli Angeli Ribelli, sugli Olandesi volanti di Licini; entrambi marchigiani e nati su quegli eremi colli del confino della fede, e su quei colli anche il Leopardi avvertiva il ripetitivo girare delle stagioni e del destino. Questa Ironia non riceve folgorazioni dal nuovo sistematico ma è intenta, e uso parole di Mann "A rendere interessante ciò che, in realtà dovrebbe essere noioso"; ma il noioso non lo si evade con le distruzioni e i rinnovamenti programmati o con formule e oggetti vuoti "poiché è la vita interiore il vero e degno oggetto del nostro interesse"... sono sempre parole di Mann. Nel saggio *L'arte del romanzo* l'autore de *La Montagna incantata* così parla dell'Ironia: "È un concetto che non ha niente a che vedere con la freddezza e il disamore, con la beffa e il dilleggio. L'ironia epica è, al contrario, un'ironia del cuore, un'ironia amorevole, è la grandezza che s'intuisce su ciò che è piccolo".

**MIMESI** Imitare o non imitare, questo è il problema. Ma è un falso problema. Tutta l'arte è imitativa. L'arte appartiene al mondo e nulla è al di fuori del mondo; anche il gesto più insensato non va al di là del mondo. Imitare o non imitare è il problema dell'uomo scisso dal mondo, il quale si pensa solo e soltanto in rapporto alla realtà da lui formulata. Ho iniziato parafrasato Amleto, ora è bene seguirlo nell'atto terzo scena prima: " Morire per dormire. Nient'altro. E con quel sonno poter calmare i dolorosi battiti del cuore... Dormire forse sognare. È proprio qui l'ostacolo; perché in quel sonno di morte, tutti i sogni che possan sopraggiungere quando non ci saremo liberati dal tumulto, dal viluppo di questa vita mortale, dovranno indurci a riflettere..." Meglio non poteva esser detto! Ora imitare o non imitare va coniugato con il famoso: "Essere o non essere, questo è il problema". L'arte è quel fare che appartiene a un mondo che si dà forma; il mondo è il mondo dell'opera che prende forma nell'opera, e l'opera quel mondo custodisce e riflette. Nel suo essere cosa fatta l'arte è vicina ai movimenti della vita, più di quanto si possa immaginare. Se si accetta questa proposizione, allora imitare o non imitare riguarda più il soggetto-l'artista, che l'oggetto-l'opera. Dunque abbiamo la vita e abbiamo l'arte; una vita che va ad arte e un'arte che va a vita... e vita e arte stanno nell'opera. Amleto ci dice che v'è una vita-arte in cui l'uomo muore nella inconsapevolezza del dormire e aggiunge il rafforzativo "nient'altro": qui i battiti sofferti e piacevoli e imprevedibili del cuore sono negati e allontanati; poi vi è una vita-arte la

quale dorme per sognare e tale sonno di morte, superando il viluppo della vita mortale, ci impone rinnovate domande e inevitabili riflessioni... quelle interne all'arte e alla vita: che pensano, che sognano, che vivono. Sempre nell'atto terzo scena seconda, Amleto disquisisce con gli attori della compagnia teatrale giunta al castello, ai quali chiede di rappresentare il dramma realmente messo in atto dal Re Claudio, fratello assassino del padre di Amleto. Pur vivendo, al momento, il tormento e il dolore per la scoperta e del misfatto e dell'autore di tale crimine, il giovane Principe di Danimarca così parla agli attori dell'arte teatrale: "Poiché nel torrente, nella tempesta, o, come chi dicesse, nel vortice della passione, proprio allora dovete acquistare e dare forma a una sorta di moderazione che ne ammorbidisca i tratti". Poco più sotto un passaggio da vero teorico: "Accordate l'azione alla parola, la parola all'azione, badando in specie a questo: che non oltrepassiate i limiti della semplicità naturale. Poiché ogni esagerazione è affatto contraria ai fini dell'arte drammatica, il cui ufficio, nel passato come ora, è sempre stato ed è quello di reggere, per così dire, lo specchio alla natura, di mostrare alla virtù la sua propria immagine, al vizio la sua propria sembianza, e all'età e al corpo del secolo la sua forma e la sua impronta". Poi, a chiudere, in veste di critico del suo tempo: "Ora tutto questo, se venga presentato in eccesso o in difetto, sebbene possa far ridere gli ignoranti, pure non può che affliggere gli esperti: ed è la censura di costoro che dovrebbe, nella vostra opinione, sopravanzar d'assai un intero teatro stipato di quegli altri". Risulta evidente come per Shakespeare, anche in un momento di totale compenetrazione fra ciò che si vive e ciò che si rappresenta, resti indiscutibile che l'artista deve tendere non all'effetto, ma all'esistenza dell'opera e l'effetto non verrà a mancare se essa sarà ben compiuta. Ingenuamente tanti pensano di superare la mimèsi, poiché caricano l'opera di tensioni psicologiche ed emotive e credono di fare cosa artistica perché in essa vi è la vita individuale dell'artista; in realtà l'opera il pathos individuale lo presenta, perché essa è artistica. Amleto avverte gli attori del pericolo di essere preda del vortice delle passioni, che un

certo pensiero e fare dell'arte invece sviluppa e pratica, pensandola priva di leggi e come una cosa arbitraria e come cieco atto irriflessivo. Amleto invece dice che, proprio qui, si rende necessaria quella forma di moderazione propria dell'arte. Aggiunge di non oltrepassare i limiti della semplicità naturale; forse per chi fa dell'arte la forma dichiarativa della sola individualità interiore, inclinando verso una creatività del concetto e della ragione, per la quale risulta del tutto indifferente o superflua la messa in opera dell'opera, per costoro forse è bene rivedere e rileggere il risultato raggiunto dall'arte presente. In rapporto al pubblico Amleto richiama la funzione alta dell'arte, dicendo di tenere in conto le opinioni di coloro che attendono alle cose dell'arte e non allo stipato popolo degli ignoranti. Stando agli schemi storici Edipo e Amleto sono due miti epocali: il primo rappresenta quello classico, il secondo quello moderno e contemporaneo, di chi è sempre alla ricerca delle ragioni della sua esistenza. Se ciò è pienamente accolto, bisognerebbe accogliere e riflettere anche sui passi qui riportati. La mimèsi shakespeariana non è censoria nei riguardi di quello che può essere definito tema o soggetto dell'opera, egli infatti parla di virtù e di vizio e di tempo storico, quello delle generazioni e della vita quotidiana; però riflette sul come essi vengono messi in atto nell'opera. La mimèsi allora può tornare alla sua origine. Platone, in alcuni dialoghi congiunge la mimèsi al rito e alla "divina mania" di chi è invasato dalle Muse, mentre nel X libro della Repubblica, umilia la mimèsi come forma di riproduzione passiva del reale, di due gradi lontana dalla verità. Da una parte la caratteristica immagine dell'artista strambo e stralunato, il selvaggio tutto pulsione e natura... dall'altra una imitazione che riproduce passivamente la realtà: questo è il punto topico per il discorso sulla mimèsi. Il problema, che fa d'appoggio alla condanna platonica dell'arte, è comunque presente nelle teorie e pratiche artistiche delle avanguardie storiche e contemporanee, che hanno elaborato teorie e pratiche antiartistiche. L'esigenza teorica e concettuale di conformità al vero, e il bisogno etico e politico di dare alla conoscenza una consequenziale relazione alle idee universal-

mente vere, portava Platone a ritenere l'arte una forma né veritiera né utile nella struttura della sua Repubblica ideale. Da una parte l'invasato, ancora tutto partecipe delle forme rituali e posseduto dal Dio, come natura nella natura e, quindi, non come soggetto che fa e definisce in senso artistico, ma in quanto soggetto inconsapevole; dall'altra un soggetto che arte fa, ma all'interno di ciò che la repubblica ritiene e vero e utile (l'artista alienato delle avanguardie); poi, in fine, colui che attua quell'arte inadeguata alla realtà e alla utilità, ma che però sa suscitare passioni e sentimenti tali, da portare scompiglio in quel mondo ideale delle idee platoniche. Dell'invasato dirò in altra voce; del secondo e del terzo proseguo l'analisi. Le Avanguardie in buona parte hanno svolto proprio questo passaggio platonico. L'arte si deve conformare al reale, al vero, all'utile delle società di appartenenza; né cambiano nulla i presupposti ispiratori: il rifiutare e il contestare o l'accettare e il confermare quel reale e vero e utile di quella società. Il reale, in entrambi i casi, omologa l'arte. Sia la Pop Art del capitalismo, sia il Realismo Socialista del materialismo, apparentemente su opposte sponde, sempre confermano la realtà di fatto. Mimèsi del reale e della ideologia della merce la prima, mimèsi del reale e della ideologia politica la seconda. Avendo entrambe negato valore all'arte, pensarono di superarla e -così pensando- di uscire dalla mimèsi artistica, proponendo la messa in opera delle ideologie extra artistiche. Non diverso il discorso per: Dada, Surrealismo, Action Painting, Arte Concettuale, Body Art, Land Art, Minimal Art, Happening, Performance... tuttavia le svariate intenzioni teoriche non risolsero il problema, poiché si definirono proprio a partire dalla mimèsi del reale... compresa la Minimal, in quanto mimèsi della geometria e della razionalità matematica. La terza posizione è quella dell'arte, per la quale la mimèsi non è passaggio critico fra vero e verisimile, poiché tutto viene composto all'interno della realtà dell'opera d'arte, dove vero e verisimile hanno pari portata. Ovviamente il terzo aspetto porta con sé la consapevolezza che l'arte non è semplice copia naturalistica del reale ma, anzi, del suo essere differente e altra rispetto al rea-

le storico, fermo restando che non è mai al di fuori dal reale ontologico. Se è possibile contestare o rifiutare il reale storico, non è possibile contestare né rifiutare il reale ontologico. L'opera proporrà quindi: o la mimèsi delle cose reali o di quelle oniriche o la mimèsi dei concetti o delle ideologie o delle idee o dell'istinto, dell'inconscio, del gesto, del caso e dei materiali e della tecnologia e delle mode... insomma nulla fuoriesce dalla imitazione di qualche cosa. Il percorso intrapreso dall'arte moderna e contemporanea è stato quello di rendere pure e assolute le espressioni artistiche; aspetto sapientemente e correttamente analizzato da Hans Sedlmayr, in *Rivoluzione dell'arte moderna*, testo da cui traggio suggerimenti in questo passaggio, senza andare per citazioni. L'Architettura apre le danze e può essere presa come esempio per tutte le arti. Il desiderio della purezza e della autonomia ha fatto sì che l'architettura espellesse tutti gli elementi delle altre arti: quelli pittorici, scenici, plastici, ornamentali; quelli simbolici, quelli antropomorfi; e, come sottolinea Sedlmayr, "Dovrebbe liberarsi anche da quello oggettivo e funzionale"... cosa questa messa in atto abbondantemente, purtroppo, da una certa architettura contemporanea. Libera da tutto, l'architettura ora è sotto il dominio della geometria. Non diversamente in pittura. L'astrazione ha eliminato tutti gli elementi altri da quello pittorico: da una parte abbiamo la macchia, dall'altra la geometria. Unico rimane l'elemento scienziato, decisivo per il superamento della mimèsi della vecchia concezione dell'arte: le Avanguardie pensarono di superare la mimèsi a partire dal non voler essere più arte, e trovarono conforto e calore nell'abbraccio mortifero dello scientismo. Ora mi sembra di aver chiarito il senso della definizione categorica iniziale: tutta l'arte è imitativa. Conseguentemente, rifiutando le logiche della Non Arte o dell'Anti Arte, poiché non risolvono e non superano il concetto di mimèsi, riprendo quel punto topico della imitazione passiva introdotta da Platone. Imitazione passiva è quel fare che ha e si rivolge soltanto alle cose in quanto cose, e alla realtà in quanto dato di fatto. L'imitazione che ne risulta è più vicina alle foto tessera, in cui,

molte volte, lo stesso soggetto ritratto tentenna a riconoscersi. Tale circostanza può essere rintracciata anche nelle svariate operazioni di rottura avanguardiste: gli oggetti, le persone e le cose vengono presentati nella loro reale fisicità, che però non evidenzia l'individuo come mondo, ma il suo essere diventato cosa. Se per la Non Arte importante non è l'opera, ma i presupposti extra-artistici, non deve sorprendere l'implosione delle categorie ancestrali, che avevano comunque fatto germogliare la grande arte. Come i denti del serpente gettati a terra da Cadmo fecero risorgere i suoi compagni, dalle ceneri dell'implosione dell'arte contemporanea sorgeva il Kitsch della indifferenza nichilista del reale. Compiuto il passo estremo, operate le sperimentazioni più impensabili, condotte le concettualizzazioni all'apice del solipsismo, la non arte ha trovato nel Kitsch il superamento dell'imitazione desueta, logora e limitante della "vecchia arte". Tutto il reale viene così confermato e giustificato, e la semplice cosa, pur rimanendo tale, si crede che sia diventata altro, poiché l'ironia e l'ideologia e il nichilismo, per il solo fatto di essere tutti elementi non artistici, l'hanno tolta dall'imbarazzante contatto con quella imitazione in cui i valori e le categorie demarcavano un confine di intelligenza. Al di là delle ingarbugliate teorie, più o meno lucide o di parte, le opere realizzate dalla logica della non arte sono le più rappresentative e sono quelle che più evidenziano quella imitazione passiva, della quale già non sentiva la necessità Platone e, oggi, ne potremmo fare veramente a meno... Sto sognando ad occhi aperti!

**NOIA** Come tale concetto possa entrare a far parte di questa elencazione di categorie dell'Arte non sarà, a primo impatto, né facile da accogliere né facile da comprendere: me ne rendo conto. Nel tempo infinito e immobile delle cosmogonie il Fato apparve come l'unico ente possibile, gli stessi Dei vi erano assoggettati. Il tempo dell'informe generò lo spazio del Chaos e, solo poi, gli Dei. Informe e Chaos sono in relazione al tempo senza tempo ancestrale... entrambi non sono in rapporto con l'uomo. Se riportato all'uomo, questo tempo infinito, sarebbe appunto il non tempo della noia mortale; poiché qui l'esistenza, inconsapevole di se stessa, resterebbe con il corpo paralizzato e gli occhi accecati dalla notte del nulla. Sarebbe l'indolenza assoluta di Oblomov. Gli Dei hanno dato movimento al tempo dell'uomo togliendolo dalla immobilità del sempre; l'uomo ha così accolto e raccolto il canto del mondo, giacché il non tempo ha preso il ritmo dei secondi, minuti, ore e dei giorni e degli anni... il Chaos prese forma. Ma questo nuovo tempo e questa nuova forma continuavano ad albergare la noia... Fra tutti gli elementi che componevano il Chaos il più ustionante, il più paralizzante. Il presunto pessimismo di Esiodo va letto in adiacenza a questo male primordiale e soltanto il lavoro "onesto", che Esiodo gli contrappone, può vincere tale pena, dando gioia alla vita. Non è pessimismo, ma è la grande consapevolezza greca del baratro sempre presente e sotto i nostri piedi e dentro il nostro cervello. Il pensiero e il corpo continuano ad essere sempre vulnerabili alle malie e ai mali della noia: non il cuore. Solo il cuore sembra immune ai va-

pori insidiosi della noia. I pensieri e le azioni degli eroi, tutti congiunti agli dei, muovevano sempre dal cuore; con Ulisse, eroe separato dagli dei, inizia il pensiero come intelligenza astuta che giunge fino a noi. La verginale Saffo invocava Afrodite, dicendo: “Ti supplico,/ non piegare con tanta noia e tanta pena,/ tu che puoi, questo cuore”. È un cuore sentimentale, tenero, innamorato: non calcola... ama. Le pene non si calcolano, si vivono e le lacrime, sebbene amare, sono anche dolci e non vanno a odio ma a canto... e non v'è posto per la noia, poiché vi è la vita. Una vita che soffre, una vita non sempre facile, ma è la stessa vita che sa accarezzare e sa dar gioie a chi sa avvertire il rantolo e il muggghio del nero mare del non tempo. Ogni tanto qualche lingua amara di questo Oceano immenso ci tocca, è inevitabile. Non possiamo farci nulla; potremmo arrenderci e dichiarare la nostra sconfitta; potremmo accettarla per intero e dire come fa Tansillo: “ Questa vita sì trista e sì noiosa...”. Potremmo dirlo, ma non vorrebbe dire nulla; sarebbe cosa scontata, sarebbe un concetto, sarebbe un pensiero constatativo e non risolverebbe e non aggiungerebbe nulla. Non essendoci cuore né anima tutto ricadrebbe nel baratro indeterminato del Chaos e del non tempo. Ad aprire le nebbie plumbee della notte senza voce e senza sguardo del non tempo fu il periodare del rito. Il tempo dell'uomo iniziò a segnare a forma riconoscibile, quanto nel Chaos giaceva confuso. Ma chi attua il rito? Il rito è sempre nella sfera del soggetto, mai dell'oggetto, e ciò che viene portato alla luce è la forma dell'esperienza vissuta: solo qui l'oggetto, l'opera. Sia nei confronti del soggetto, sia in rapporto all'oggetto la noia è cinica: non crede, non vive e, tanto meno, ama... è una negazione assoluta, riconduce l'uomo nella melma della libertà che ci affonda. Il rito, invece, muove il tempo ciclico e qui l'uomo è, come diceva Wittgenstein nel suo linguaggio lapidario: “Il soggetto non appartiene al mondo, ma è un limite del mondo”. L'opera, in quanto rito del limite, è sempre una catabasi, una discesa dell'anima nel miasma in cui né sono le cose né sono i soggetti; ma è anche l'anabasi, l'ascensione che porta fuori, che conduce alla luce e l'oggetto e il

soggetto. Però sulla soglia dell'enorme portale cosmico, laddove convivono le forze ruggenti del nulla e quelle più afone della vita, proprio lì sosta sempre vigile la noia; appare ospitale, comprensiva e getta gocce d'acqua rinfrescanti, sembra voler aiutare, pare voglia liberare il viandante dall'arsura del cammino... sembra... ma non è così. Quelle gocce fresche sono acqua di Lete e tutto si dimentica e tutto si mescola e tutto si uniforma, in nichilismo, scetticismo, non senso; sembra raggiunta l'oasi della frescura ombrosa... invece è solo deserto. Dove collocare questa triste geografia? Sarebbe troppo semplice e comodo delimitarla secondo meridiani e paralleli, lasciando il deserto in regioni a noi lontane: sarebbe semplice, troppo comodo. Quel deserto, quella landa disumana non è fuori, è dentro ognuno di noi. E la noia se governa, quel deserto e quella landa, aumenta e amplia. Che cosa confessava il povero eclettico e intelligente nipote di Rameau, ospitato come ninnolo nei salotti dell'aristocrazia parigina del Settecento, sapendo che la noia era fiore all'occhiello di quella società? Lo dice Diderot: "Quel che rende così difficile agli uomini di società la scelta dei divertimenti è il loro ozio profondo... Logorano tutto. La loro anima si inebria, la noia la invade". Il nipote replica: "La virtù si fa rispettare, e il rispetto è scomodo; la virtù si fa ammirare, e l'ammirazione non è divertente. Io ho a che fare con persone che si annoiano, e ho il dovere di farle divertire". È ovvio, in una tale pochezza ogni cosa nasce morta. Si procede su di un pendio a spirale, non lo si avverte, ma trascina in fondo, fino a giungere in quella Geenna ulcerosa, e qui l'uomo è fatto a pezzi e quelle carni smembrate non hanno sepoltura, poiché sono, al massimo livello, il truce spettacolo del pensiero presuntuoso e del corpo indifferente della noia. Se giungessimo a convincerci che ogni cosa, ogni fare, ogni espressione di esistenza altro non sono se non forme e strategie che l'uomo intraprende solo e soltanto per far passare il tempo... Se si comprendesse questo passaggio delicatissimo, che è sempre al di sopra di noi e esiste malgrado noi e malgrado i nostri convincimenti, se fosse evidente questo imperativo, l'esistenza e il fare diventerebbero importantissimi. Sarebbe il

gioco serio del fanciullo, che vive appassionatamente nella sorpresa continua e nel trasporto sentimentale. Il tempo si accorcerebbe delimitato dallo spazio dell'esistenza, e le cose e il fare e ogni atto si rinnoverebbero in continua sorpresa, in continuo trasporto... così anche il fare dell'Arte e qui anche il formarsi dell'opera. Curioso, sembra riproporsi lo stesso concetto tutto proprio alla noia: vediamo meglio. Per la noia il tempo non passa, non trascorre è stiracchiato fra taedium e indifferenza: diviene categoria psicologica e metafisica, quando siamo ancora sulla giusta strada; ma se la strada è quella della inconsapevolezza dell'opinione parmenidea, allora ci si muove fra frivolezza e insipienza e la categoria -se ancora è possibile parlare di categoria- è quella della superficie delle mode... non c'è piacere, non c'è tempo, non c'è spazio: tutto è uguale a tutto e tutto è niente. È il mondo in potenza, è il tempo della scaltrezza -la metis di Ulisse-, ma non sarebbe il tempo del nous-del pensiero che accoglie. Nessuno è dove sta; nessuno è ciò che fa; chi è in montagna, vorrebbe essere al mare e chi è al mare vorrebbe essere in montagna; chi governa non governa; chi insegna non insegna; chi legifera non legifera... relativismo e indeterminazione, ma non stiamo parlando di Fisica, stiamo parlando di opportunismo e di mistificazione. Dice bene Virilio: "Così, dopo l'opera senza figura e la pittura senza immagine, è venuto il tempo dell'artista senza opera: l'arte concettuale". Non è così per il gioco. Non è così neppure per il tempo consapevole del suo farsi passare. Gorgia non aveva paura ad ammettere che il serio della sua opera lo considerava un passatempo; anche Platone diceva la stessa cosa nei riguardi della sua filosofia. Oggi il concetto di passatempo viene valutato sotto una valenza di disimpegno, come una formula negativa, poiché ai più sembra che non vi siano quelle realtà della normativa tecnico-economica delle nostre società. Il tempo presente è quello della colpa ed è un tempo dualistico: il tempo del produrre e il tempo dello svago; tanto il primo, quanto il secondo non vivono il tempo, ma lo subiscono. E tutto quanto in esso viene svolto non è un piacere, bensì una punizione; in quanto punizione ogni fare, ogni pensare, ogni rela-

zione perdono di valore sul piano dell'esistenza e si limitano alla sola indifferenza delle cose. Sembra una stupidaggine, ma da ciò ha origine quella alienazione annichilita del nostro presente. Ne viene un paradosso: quella frenesia che sospinge a fare male ogni cosa, togliendoci il piacere del farle e farle bene, è la stessa che ci spintono poi a rintracciare e a recuperare quel piacere, perso prima, in tutt'altre attività e per queste il passatempo aggiunge valore proprio sul piano dell'esistenza. Dove rintracciare, al massimo livello, questo piacere del fare per il fare se non in Arte? E dove, ancora, rinvenire uno spazio in cui lo svago estemporaneo e vuoto e noioso si muta in passatempo rigoroso, in libertà conquistata e non giustificatoria?... ancora in Arte. Eliot è categorico: "Non esiste libertà in arte". Che cosa vuol dire questo? Dice, appunto, la messa al bando del fare senza tempo e dell'esistenza senza anima delle merci. Certo, sappiamo bene qual è il dio bifronte del nostro presente: successo e denaro, e sappiamo anche che, a questo dio, interessa di più la quantità della qualità. Tale logica però non si dovrebbe a sua volta sorprendere se a qualcuno potrebbe provocare sdegno. Sappiamo ancora, altrettanto bene, che il successo non è sempre sinonimo di qualità né, tanto meno, che la qualità è sinonimo di successo. Rimane fermo il problema: o il non tempo della noia, di quella notte tenebrosa "in cui tutte le vacche sono nere" e l'arte appare ingenuamente libera; oppure scegliere il tempo del passare e del trascorre della vita individuale, quello dell'opera che si elabora e si forma all'interno della disciplina rigorosa... allora il "passare il tempo" è il gioco serio della vita.

**NUOVO** Prima c'era una cosa, poi ne viene un'altra diversa dalla prima: la prima diviene vecchia, la seconda nuova. Il nuovo è il contrario del vecchio. Vive, comunque, la stessa dinamica e lo stesso tempo del vecchio: sotto l'impero del tempo il nuovo volgerà al passato per opera della sua stessa natura. Il nuovo uccide sempre se stesso. Il nuovo così schematizzato è tutto moderno: antefatto importante è certissimamente la Querelle des Anciens et des Modernes di fine '600. I moderni si contrapponevano agli antichi: la libertà alla regola. Nella contemporaneità le cose cambiano; a volte alcuni concetti della vecchia disputa affiorano ancora, più in teoria, poiché in pratica le combinazioni sono completamente differenti. Oggi non resta più antico e moderno, oggi non v'è più neppure la disputa fra libertà e regola. Il nuovo ora si contrappone al nuovo. In un mondo liberatosi completamente da tutti gli orpelli della vecchia cultura, autonomo e lontano dai dogmatismi delle vecchie norme, nuovo è diventata una categoria autonoma. Nulla lo frena, può tutto ma non superare se stesso. Però si accampa una fede, una certezza tutta a-priori e, così pare, indubitabile: il nuovo imperativo del nuovo. Il nuovo non ha limiti è un àpeiron non più come qualità dell'essere, ma come condizione illimitata del farsi degli enti. Nel suo procedere verso il desiderio di una libertà totale l'Arte-moderna prima e quella contemporanea oggi- ha messo se stessa sotto il dominio di divinità secolarizzate, non percependo che quel liberarsi dal dominio del prima, la poneva sotto la dittatura dell'adesso, vale a dire la fede dell'infinità del progresso. Il nuovo si è strutturato su due realtà: quella politica, che richiedeva all'Arte una

rivoluzione del tutto simile alla sua e, l'altra, quella -possiamo dire più interna all'Arte- che pretendeva raggiungere la purezza dei singoli linguaggi. Il primo percorso portò alla rivoluzionaria praxis degli azzeramenti e della vita vera; il secondo spingeva verso una esasperata rincorsa volta al raggiungimento di una purezza totale dei singoli linguaggi. Tant'è che l'Architettura e la Pittura entravano sotto il dominio della geometria, la Musica sotto quello della matematica, la Poesia sotto quello del caso. Il nuovo, liberatosi dal pensiero della vecchia tirannia normativa, si metteva liberamente in schiavitù e della tecnica e della scienza nella pia convinzione di poter tutto, fino alla hybris e senza incontrare, più, la fastidiosa e opprimente punizione di Dike. Il nuovo diventava così sinonimo di progresso, di innovazione e di rivoluzione. Una felice battuta di un umorista diceva: "Chi crede che in un mondo limitato sia possibile una crescita infinita è un folle o un economista". E sappiamo che scientismo e tecnica hanno l'economia come padrone. Per l'arte va bene un verso di Eschilo delle Supplici: "Si prende sposo chi sarà padrone?". Tutto il nuovo in Arte si è ridotto a due semplici combinazioni: o è in veste politica o è in veste d'arredamento: in entrambi i casi non ha più coscienza della propria natura. In Arte si persegue il nuovo non diversamente da come lo persegue la produzione industriale; alla saturazione del mercato si oppone la sola strategia dei nuovi modelli, i quali continuano a non tener in nessun conto i veri problemi dei bisogni. Macchine di piccola cilindrata con un numero esorbitante di cavalli; ai problemi di risorse energetiche si risponde con consumi sfrenati; ai limiti di velocità si potenziano i motori; all'inquinamento si ovvia con inquinamento. Il nuovo è veramente il virus delle nostre società che intacca, in primis, il cervello, al quale toglie la lucidità dell'analisi. Il nuovo della tecnica si sposa con il bisogno di avere: benessere, potenza e sicurezza... bisogno apparentemente inconfutabile, a patto di non considerare il fatto che, i tre aspetti, prendono in considerazione soltanto la parte corporale e animalesca dell'esistere. Nella prima strofe del primo stasimo dell'Agamennone, il coro dice:

“Maledizione è figlia di audacie non lecite, là dove spiri potenza oltre il giusto e là dove opulenza trabocchi dalle case. Bene supremo è misura. Innocente spiri la fortuna e basti a chi è savio”. La grande vittima assassinata o l’agnello sacrificale è la Cultura, divorata dalla civilizzazione della barbarie. Il nuovo diviene semplicemente una operazione di sostituzione e di alterazione tutta congiunta con il prima e tutta appiattita sulle cose: una programmazione pretenziosa, per la quale il solo oggetto e non il soggetto ha valore d’essere. Ed è qui il problema. Al soggetto, altro cadavere di una allucinata ideologia politica, si sono attribuiti tutti i mali e le colpe delle vecchie dittature di popolo; esso andava rimosso e, al suo posto, comparve il consumatore di massa... solo per lui, per questo consumatore insaziabile, il nuovo sempre più nuovo delle merci. Viene da sola la domanda: ma per chi e per che cosa questo nuovo? Un nuovo senza corpo, senza anima, senza bisogni, senza necessità interne al fare e che è il fare e il pensare e il vivere dell’uomo, di quell’uomo che sente il bisogno, la necessità di essere e di dirsi mentre opera e che per quel bisogno e per quella precisa necessità, come fosse una voce non zittibile, sente di dover operare in una certa maniera... assolutamente in quel determinato modo. Ecco, qui ci sarebbero i presupposti intelligenti per un nuovo vero. Guardiamo da un altro punto di vista: quello dell’uomo e non delle merci. Alcuni termini e alcuni concetti daranno fastidio a non pochi. “Il carattere è per l’uomo il suo Daimon-destino”, così in un frammento eracliteo; per la modernità lo possiamo vedere, esteso, nei Tipi psicologici junghiani; e per la contemporaneità reso topico dall’antropologia criminale del Lombroso. Inseriamo questo uomo e questo carattere in un luogo preciso, la Scuola, quale microcosmo dove sono presenti, in formazione, tutte le dinamiche che poi si svolgeranno nel macrocosmo sociale. Sapendo di commettere un peccato mortale, uso categorie della vecchia pedagogia popolare: bravo e somaro. Il bravo -sia nella visione del carattere o del tipo o del pazzoide- è uguale a tutti i bravi di tutti i tempi; questo vale anche per il somaro, somaro uguale in tutti i tempi. Il bravo si pone sempre all’ascol-

to e non ha paura di mettersi alla scuola di qualcuno, avverte inconsapevolmente delle melodie e senza sapere ancora con chiarezza, cerca il maestro... appare quasi come un suddito, ma è un principe; non mistifica, non cerca giustificazioni, se c'è un maestro non si sottrae a tempi prolungati di lavoro, poiché avverte che quel lavoro non è il niente, bensì è tempo e esistenza. Diverso il discorso per il ciuco, esattamente l'opposto: non ascolta, non vuole la scuola, i maestri l'opprimono... sembra un principe, ma è un suddito. È vero che in molti casi la scuola non riconobbe e rifiutò il genio, ma è anche vero che rifiutò altrettanti cretini. Alcuni geni passarono e tanti incapaci no. Un fatto resta inconfutabile: tutti i geni sono stati o alla scuola canonica o a quella scuola spirituale liberamente scelta dai singoli individui. E la scuola è fatta da individui, e se i maestri sono bravi, la scuola diviene una buona scuola e sarà pessima se i maestri sono degli incapaci. La colpa non è dell'oggetto-scuola ma è del soggetto-maestro e del soggetto-alunno. La scuola dei capaci è quella della paideia, quella della formazione del soggetto; quella degli incapaci è la scuola delle programmazioni e delle ideologie. Vi sono due tipi di alunni. Se l'uno prende da dentro, l'altro prende da fuori; il primo è un fiume carsico, il secondo è una manciata di coriandoli. Il primo non lo si vede, il secondo invece fa spettacolini. Il primo è vecchio e il secondo appare, quasi sempre, come il nuovo. Se il primo dovesse mai inclinare ad una qualche ironia, questa andrebbe a pàthos, poiché congiunta sempre alla maieutica; il secondo dell'ironia ne fa un costume di scena. Credo che questo aspetto caratteriale sia stato poco considerato in relazione al fare artistico, preferendo inglobare il tutto nella generica categoria della genialità, in cui il genio è latente se non, addirittura, assente. Di conseguenza sono diverse anche le geografie: per il primo il presente ha occhi volti al passato, per il secondo il presente è tutto al futuro. Il passato tende verso la formazione di un albero genealogico, dal quale germogliano emozioni filtrate fra cuore e pensiero; il presente schematizza codici e segnali combinati soltanto con scaltra ragione. Da qui il nuovo. Un nuovo che per il bravo non è

perseguito in sé né è rincorso come necessità esterna, ma è tutto circoscritto all'interno di un fare e di un pensare necessario alla messa in opera dell'opera, la quale si fa facendosi, secondo norme e tecniche a lei necessarie. Anzi si può dire, addirittura, che qui il nuovo in sé, non ha alcun interesse, ancor meno, se congiunto ad una ricerca e ad una sperimentazione del tutto programmate. Significativo il caso Picasso, rifiutava l'attribuzione di ricercatore, giustamente non accoglieva in Arte neppure l'aspetto evolutivo e diceva -glielo faccio dire di nuovo-: "Variazione non significa evoluzione... Motivi differenti, inevitabilmente richiedono differenti metodi di espressione..."; oppure "Per me non c'è passato o futuro in arte... Io non cerco, io trovo". Per il ciuco il nuovo è una realtà matematica, fatta soltanto di cose e sta alla superficie delle cose; per lui si tratta solo di comporre e di abbinare seguendo la logica deterministica del questo c'è e questo non c'è. Oppure del bianco sempre più bianco o essendoci già il bianco, allora facciamo nero. È qui il nuovo? Manciate di coriandoli bisognose di spettacolarizzazioni sempre più estreme; opere promosse da pubblicità macchinose; esposizioni di opere del tutto insignificanti rispetto alla coreografia; il non senso dell'opera spiegato, criticamente, con la lingua e i concetti di opere e mondi "vecchi", abbondantemente insultati e inficiati e che, essendo opposti alle teorie della non-Arte o dell'anti-Arte contemporanea, da queste non dovrebbero essere più utilizzati. I risultati sono sotto gli occhi di tutti. Gli stessi Stati hanno perduto il senso della Cultura -non tradotta come imposizione degli appetiti dei pochi imposti, arbitrariamente, ai tanti; ma come regola ideale definita democraticamente dai tanti, alla quale il singolo partecipa avvertendo l'idealità di una comunità-; tale perdita negli Stati favorisce l'avanzare delle mafie, come in Arte favorisce e le mafie e il libero arbitrio degli appetiti presuntuosi dei singoli. Questo è il territorio che fa cresce e fa campeggiare le furbesche strategie del pessimo scolaro di ogni tempo. Un'ultima domanda: chi sono coloro che tengono le redini del nuovo?...

**PIACERE** In un frammento notissimo Gorgia, riferendosi alla tragedia, così la interpreta: “Un inganno nel quale chi riesce, meglio si conforma alla realtà in confronto di chi non vi riesce, e chi si lascia ingannare è più saggio di chi non si è lasciato ingannare. Infatti chi è riuscito ad ingannare più giustamente si conforma alla realtà, perché dopo aver promesso questo risultato, lo ha portato a compimento; chi si è lasciato ingannare è più saggio: infatti si lascia vincere dal piacere delle parole l’essere che non è privo di sensibilità”. M. Untersteiner filologicamente evidenziava una puntualizzazione importante ed è bene citarla per intero: “Di solito, s’interpreta questo ‘piacere’ come divertimento, sicché la dottrina estetica di Gorgia viene definita come quel ‘completo edonismo’ che Platone combatte decisamente nella Repubblica e che è presupposto da Aristofane, il quale, per opporvisi, con insistenza proclama come ufficio del poeta quello di educare e di rendere migliori gli uomini”. Inganno e piacere sono fortissimamente congiunti e risolti nella e per mezzo della persuasione, la presunzione delimita lo spazio della realtà da quello delle parole, mantenendo intatta l’antitesi fra conoscere ontologico e conoscere gnoseologico. Untersteiner chiariva: “Si deve rappresentarsi il piacere tragico non come puro edonismo, ma come qualche cosa di ben più profondo. La gioia che l’arte sa suscitare deve la sua ragion d’essere alla soddisfazione per la conoscenza conquistatrice dell’irrazionalità del mondo e del suo variopinto splendore”. Se in riferimento all’arte c’è la tragedia e in riferimento alla filosofia c’è l’irrazionalità del mondo, il piacere acqui-

sta una valenza dichiaratamente tragica; che è quel “profondo” di cui diceva il filologo. Così chiarito, il concetto si mantiene lontano tanto da inclinazioni triviali e licenziose, quanto da inclinazioni inconsistenti e arbitrarie. Nella nostra società, serrata fra peccato della Genesi e peccato degli stermini, il piacere viene letto come peccato dal quale ci si deve liberare, o se è inevitabile evitarlo, accoglierlo solo nel suo aspetto fisiologico o patologico. È quanto avviene anche in arte. Il piacere, reso colpevole da una interpretazione tutta fisiologica, viene censurato non solo in arte, ma anche in tutte quelle categorie in svolgimento nella nostra società della colpa. Alla colpa si congiungono sofferenza e alienazione; il piacere, in questa combinazione, non può che apparire come un peccato imperdonabile. A guardar bene nel fare dell’arte degli ultimi tempi, proprio questa censura sembra essere l’elemento caratterizzante del suo essere attuale. Se il piacere è aleatorio e incosciente, l’alienazione allora diviene simbolo e rappresentazione della realtà presente; consapevolmente perseguita e attuata a partire dalla categoria della verità. Come per rifrazione prismatica si procede nell’attuare una concatenazione di punizioni, un circolo vizioso, dove la colpa ancestrale esplode in una miriade di schegge, macchiate dal rossore sanguigno delle singole sofferenze individuali. Solo in quanto le schegge mostrano i segni, le ferite del martirio patito; solo per questa verità visibile delle piaghe aperte dal dolore; solo perché si mostra e si offre allo sguardo del pubblico della colpa il marchio, accettato e desiderato in una tremebonda danza di S. Vito, solo per questo e tramite questo si appartiene, a pieno diritto, alla società dello stupro. Ora andrebbe verificato se a questa società possa essere attribuito, come pare vogliono farci credere, la proprietà e il possesso del vero sul quale campeggia il paliotto della colpa e se, conseguentemente, il piacere debba rintanarsi nella notte tenebrosa del Tartaro primordiale. Né si dovrebbe tralasciare di considerare se questa società della colpa e questa arte della colpa procedono ancora seguendo i principi della verità, oppure abbiano abdicato a tutto vantaggio di una opinione stereotipata e convenzionale. Convenzionali

sono le metodologie e le pratiche espressive degli artisti del dolore, essi -non diversamente da Aristofane- operano fra ironia e satira dissacranti: Aristofane per educare, i moderni per confermare quanto già palesemente evidente e saputo e sotto gli occhi di tutti. Le commedie sviluppavano, comunque, un'analisi e una critica rivolte ai tragici e ai sofisti; i secondi si aggirano nei meandri della tautologia dell'ovvio e dell'ambiguo; denigrando ciò che denigrato non andrebbe e accettando, prendendo per buono, ciò che buono e accettabile proprio non sarebbe. Il percorso dell'arte contemporanea si è strutturato totalmente in rapporto alle ideologie e al razionalismo delle teorie, e lasciando il piacere a un livello infantile o di pre-pensiero, andava invece a sviluppare il processo scientifico dell'innovazione, umiliando e non ritenendo più possibile la creazione. In Aristofane il linguaggio è già passato ad informazione e si svolge all'interno di tesi codificate; diverso il linguaggio di Gorgia, che si costruisce a partire dal comunicare e si elabora in relazione alla problematicità del *lògos*. Per Aristofane e per il contemporaneo il conflitto si circoscrive fra opinione-*dóxa* e verità, ma questa verità non si accosta più all'*alétheia*, la verità è soltanto scientifica e strumentale. Per Gorgia invece il discorso-l'arte abita e si custodisce fra *dóxa* e *lògos* e la verità è la verità dell'opera. Il terreno che ospita l'arte contemporanea è quello delle certezze positiviste e della razionalità hegeliana dei concetti intellettuali, che la storia dell'uomo, sempre più contemporanea, testimonia con concretezza indiscutibile. E proprio seguendo il pensiero di Hegel, l'arte preferisce mutarsi in una scienza dell'arte e preferisce vedersi come ancella del pensiero o come surrogato del pensiero... perdendo di vista il valore portante: l'arte, nel suo essere, è in sé una forma del o di pensiero. Forviante sarebbe confondere la *dóxa* gorgiana con la *dóxa* parmenidea, poiché quella di Parmenide è il falso che non conosce la verità dell'essere; invece la *dóxa* di Gorgia, nasce dalla consapevolezza della relatività del conoscere in relazione alla gnoseologia dell'inganno, quale caratteristica della tragedia e della retorica gorgiana... cioè dell'arte. Qui si colloca la mia categoria di piacere.

Quando Gorgia dava la definizione della poesia dicendo che è “parola con metro”, rimarcava quella caratteristica del costruire il discorso e renderlo capace di creare “inganno” e “persuasione” per mezzo, appunto, della seduzione del verso. Il verso considerato da Gorgia è quello, ovviamente, quantitativo della Tragedia greca, dove veniva considerata la quantità delle sillabe presenti, cioè il tempo necessario a pronunciarle. È quanto avviene in musica. È un sentire il ritmo del *lògos* in quanto pensiero e percezione, che diviene correttezza, convenienza, abilità e anche precetto -Gorgia dice *kairòs*-; l’opera parla la lingua dell’arte e l’arte si dice tramite l’opera. Facciamo parlare un musicista: “L’arte, nella sua essenza, è sostanzialmente costruttiva... l’arte è il contrario del caos; non può abbandonarsi al caos senza vedersi immediatamente minacciata nella vitalità delle sue creazioni, nella sua esistenza stessa”; ancora “L’idea dell’opera da fare è talmente legata per me all’idea della costruzione, e del piacere che essa mi dà di per se stessa, che se per assurdo mi si presentasse la mia opera compiuta, ne sarei confuso e avvilito come per una mistificazione”... sono parole di Stravinskij, e per quanto riguarda la musica, penso che sia sufficiente. Per quanto concerne le arti visive non sono pochi i riferimenti rintracciabili nelle dichiarazioni di vari artisti, il piacere era ed è categoria importante del loro operare, e il fare e il costruire in tal senso hanno determinato il rapporto con l’opera. L’opera è sempre, in prima istanza, Forma e caratteristica della forma è di essere assolutamente visibile; tanti movimenti dell’arte contemporanea hanno trasportato la visibilità della forma alla cosa, agli oggetti della tecnica già esistenti; ma l’arte non è cosa, è opera nel senso di cosa fatta nel suo farsi. Eliminando il passaggio, tutto dell’arte, che fa della forma un fare che mette in opera, si vanno ad eliminare tutta una serie di momenti-tempi elaborativi, e una buona parte di piacere non trova più il suo spazio. Il tempo dell’elaborazione della forma non riguarda soltanto l’opera, è anche il tempo di colui che l’opera va facendo: non è casuale che, a questo fare in senso lato, sia stato attribuito il sostantivo poesia... tanto in rapporto al fare quanto in rela-

zione all'opera. Il tempo è quello dell'opera, ma è anche il tempo di chi l'opera va facendo: il tempo dell'artista, dell'uomo. Rischiamo di ritrovarci senza corpo, senza tatto, olfatto, vista, udito; galleggiamo in un mondo con moncherini incapaci o insufficienti a ripristinare la rotta; chiusi in un corpo mutilato e indifeso agli umori delle metastasi che bruciano la nostra vita. Sembra non restarci più nulla... silenzio, vuoto, angoscia. Francis Bacon ci dice una cosa importante: "Ma in Beckett ho avuto spesso l'impressione che a forza di voler togliere non sia rimasto più niente, che questo niente suoni a vuoto, e che tutto questo abbia come risultato un vuoto totale". Poi "Mi chiedo se le idee di Beckett sull'arte non abbiano finito per uccidere la sua creatività". Possiamo affiancare Egon Schiele: "Impotente è il rovello del pensiero, inutile per giungere all'ispirazione". Non suona diversamente la risposta che Mallarmé diede a Degas, riferita da Valéry: "Non è con le idee che si fanno i versi, mio caro Degas, ma con le parole". E le parole e la materia della pittura e della scultura non sono cose-merce, sono opera-logos; qui il linguaggio profondo, qui il sentire attento, qui il tempo del fare, che è esistenza. Bizzarra mi appare, quindi, la soluzione molto in voga di aggiungere stimolanti o droghe per fronteggiare l'auto mortificazione della carne e dello spirito; una prassi ormai consolidata come norma, nella frenetica voracità del nuovo delle merci, senza anima e senza corpo: dopo aver teorizzato e messo in atto l'ideologia del vero vero e dopo essersi inoltrati nel labirinto dell'arte come concetto, dando vita a quel Minotauro mostruoso al quale venivano donate vergini per il suo pasto truculento, che altro non è se non il massacro della vita, da questo banchetto macabro ne viene alla luce la non arte o l'anti arte contemporanea. Brandelli insanguinati e annichiliti che dall'arte non traggono più vita, tanto da necessitare di sostanze chimiche per poter condurre oltre piccole e personalissime esistenze dissanguate. Il piacere assassinato nella prassi del fare, viene ricercato poi nelle allucinazioni delle droghe, con la pia convinzione di poter aprire spazi siderali di "sballo", in grado di denunciare le meschine logiche borghesi e su-

perarle con gli stessi mezzi; qui gli acidi fanno effetto e producono il nirvana della super merce: la non arte della colpa e l'inesistenza del consumatore. Abbiamo sotto gli occhi documentazioni storiche. Possiamo verificare un rapporto inversamente proporzionale fra piacere e arte; ci sono stati periodi dove il piacere profano era così in voga e ricercato nella società, tanto da lasciare all'arte soltanto uno sparuto gruppo di fedeli. Oggi, epoca segnata dalle piaghe della sofferenza, abbiamo un popolo infinito di fedeli dell'anti arte. Come ciò sia potuto accadere rientra più nell'ambito delle mode, che non sul piano del mistero. Il piacere secolarizzato unificando, con la democrazia del livellamento verso il basso, le differenze e i valori, ha segnato l'esistenza con il marchio del successo; non abitando più la consapevolezza della problematicità del piacere profondo, si produce secondo le norme della catena di montaggio, fra indifferenza e non vissuto. Trampolini di lancio, opportunità facili, non vi sono rischi, non vi sono difficoltà; non occorre mestiere, non v'è bisogno di conoscenza; tutto è stato livellato dalla merce e il prodotto senza tempo e senza logos è sufficiente a se stesso. Perché non provarci? Artisti portati fuori dalle accademie ancora non terminate e messi alla ribalta per una frazione di luce... falene estratte dal bozzolo per andare rapidamente a morire: pedofilia pseudoculturale! Strategia del massacro, produzione di massa per l'anarchia delle ambizioni e delle presunzioni individuali. Miraggio infernale. Un ingranaggio da Tempi moderni. Una vita consumata a fare ciò che non dà piacere; facendo cose a cui non si crede; tutti protesi a sgambare la concorrenza in una paranoica rincorsa alla novità più provocatoria e più dissacrante e sempre... sempre il miraggio del successo. Ma non sempre avviene, il successo non è per tutti: ai più che cosa rimane? Una vita vergognosa, venduta da carnefice ai propri carnefici... in aggiunta, alla fine, la beffa di un miraggio non realizzato. Il piacere permane fra consapevolezza e incoscienza: la consapevolezza che percepisce la profondità o l'incoscienza che rende insignificante la nostra esistenza. Decidere quale delle due posizioni ha diritto d'esistere, non è cosa facile...è vero, poiché a defi-

nire non sono i concetti, bensì solo le inclinazioni. Ma la scelta tra consapevolezza e incoscienza è senza dubbio certissima: i consapevoli sono consapevoli, sempre indubitabilmente consapevoli, gli incoscienti sono incoscienti, sempre indubitabilmente incoscienti e faticosa è la scelta dei consapevoli e triste -mi sembra- quella degli incoscienti.

**POESIA** Non è in relazione alla poesia scritta, quella dei versi e delle rime e della metrica: qui poesia viene accolta nel suo aspetto ampio e che tutte le arti segue e produce. Ad essa io pongo ascolto a partire dal significato interno al concetto di poiesis, ossia in quanto produzione e creazione più vicina all'ispirazione e meno alla tecnica, quindi indifferente alle forme e ai modi che le danno corpo. La Poesia così intesa ha una connotazione antica, e non mi dispiace testimoniare il valore e una sua insuperata funzione. Poesia è la voce delle Muse, quella voce profonda in grado di dare a tutte le espressioni artistiche la loro struttura interna, quella che compone e dà forma all'opera d'arte. Il rapporto con le Muse è principalmente l'ascolto dell'artista al mondo immenso dell'arte, in quanto voce dell'essere. Poesia è in primo luogo mondo del soggetto, riguarda lo spirito dell'artista. E se le Muse erano ispirazione pregata e auspicata, esse lo erano e lo sono proprio perché mantengono e donano la possibilità del canto. Essere ispirati dalle Muse significa che tutte le arti appartengono allo stesso mondo originario; il quale, pur unico, sa essere, molteplice, differente e variegato. Tale pluralità del mondo dell'arte non è evidenziata soltanto dalle differenti espressioni artistiche, ma è anche testimoniata dai vari modi e forme interne ad esse; e come non vi è un solo modo di dipingere, così non v'è un solo modo di scolpire o di scrivere o di comporre musica. Poesia qui, in rapporto all'opera d'arte, acquista anche una valenza tanto particolare per quanto fondamentale: essa sancisce e definisce tutte le espressioni pienamente raggiunte e compiute. Quando Eliot di-

chiara che “il vers libre non esiste”, sostenendo addirittura il contrario: “ poiché il buon vers libre tutto è fuorché libero”, prendeva posizione in favore dell’aspetto profondo della poesia, ritenendo ridicole le finzioni di superficie di coloro che si fermano alle sole componenti esteriori dell’arte; e, nelle ultime righe dello scritto *Riflessioni sul vers libre*, il poeta della Terra desolata ripete una definizione assai classica: “Potremmo affermare che non esiste distinzione tra verso tradizionale e vers libre. Esistono soltanto buoni versi, cattivi versi, e il caos”. In tutti i buoni versi, come in tutte le buone opere d’arte, ciò che si percepisce come soffio impalpabile capace di far tremare e di commuovere il cuore è, appunto, la loro interna e sentita poesia. Però sappiamo che il mondo dell’arte è variegato; che le Muse erano non una, ma nove; che l’essere umano è complesso, e quindi non sarà di una sola forma né sarà di un solo accordo la poesia che l’arte metterà a nostra disposizione. Poco importa con quali forme e tecniche e materia la poesia dell’opera prende forma; ben più importante è, invece, percepire come la poesia riesce a trapelare dalle forme, dalle tecniche e dalle materie dell’arte. Se indifferenti sono, in sé, la materia e la tecnica e la forma, non indifferente è il loro essere compiute o irrisolte, non indifferente è la loro capacità di creare mondi o, viceversa, l’inutile caos. La poesia per sua natura è al di là del tempo; alberga nel passato, nel presente e nel futuro... è, appunto, il tempo senza tempo delle Muse, ossia dell’arte. Se qualcuno volesse incautamente, per amor di modernità, sancire morta la poesia espressa nel passato, sancirebbe anche la fine della poesia nel presente storico e, in pieno arbitrio, anticiperebbe la sua sparizione nel futuro. La “tradizione vivente” eliotiana proprio ciò non voleva. Ma qualcosa è accaduto. La poesia, nel suo aspetto ontologico, si è dileguata e al presente permane nel solo aspetto specifico e riduttivo della poesia in quanto semplice elemento della scrittura: la poesia sembra che appartenga solamente a ciò che viene detto in versi. Di contro tutto quanto non viene presentato in tale veste, sembra non aver nulla da spartire con la poesia. Non diversamente dalle altre voci qui raccolte, anche per

la Poesia si presenta una non facile esistenza al presente. Buona parte delle espressioni artistiche, compresa la stessa poesia scritta, non hanno più nulla in comune con quel mare profondo della poesia e che tutte le accomuna nella differenza delle espressioni artistiche. Ma che cosa è accaduto? Una cosa semplice, per quanto vistosa: la ragione, il concetto e l'astratta idea hanno conquistato il campo dell'arte, trascinando rovinosamente nella polvere, come il corpo di Ettore umiliato da Achille: il sentimento, l'immaginazione e la commozione dello spirito. Qui la poesia difficilmente trova una casa ospitale. Fuor di metafora a questa casa inospitale dà immagine e la rende oggettiva Rilke nella VII Elegia, per Rilke il tempo della poesia e quello del concetto confliggono disastrosamente e il poeta allora afferma: "Dove c'era una volta una solida casa / ecco un'esco-gitazione tutta per sghimbescio, una creazione / della mente soltanto, come se stesse tutta nel cervello /... Templi non ne conosce più... Se dove mai resti cosa / un tempo implorata, servita, adorata in ginocchio, /... Molti non la conoscono più, senza per altro avere la grazia / di edificarsela in cuore..." ; nella IX Elegia Rilke affonda la sua critica, costruendola a partire da un particolare architettonico oggettivo: "Che ogni cosa, ogni cosa s'esalta nel loro sentire?/ Soglia: oh, pensa che è, per due che si amano / logorare un po' la propria soglia di casa già alquanto / consumata /". Se la strutturazione del pensiero contemporaneo la si può definire a partire dal rapporto io-realtà, questa di Rilke ripropone, apparentemente in veste antimoderna, il rapporto individuo-mondo. La soglia della contemporaneità è solo indifferenza fra vecchio e nuovo; la soglia della poesia è assai consunta e logora, e come un dolmen primordiale porta incisi, come gli scalini della Santa Casa di Loreto, i solchi delle incalcolabili ginocchia in preghiera e su questa soglia la Poesia lascia incisioni d'amore, sempre vecchie e sempre nuove. Il tempo della modernità è, sempre più, il tempo della scienza e della tecnica e del calcolo, è insomma il tempo dell'esistere senza mondo; il tempo dell'Arte è quello della Poesia, qui l'esistenza si fa mondo nel soggetto e diviene canto nell'opera. Lo schema scientifico

dell'analisi strumentale delle cose è calato come bisso funebre sul corpo dell'arte; lo aveva percepito con chiarezza già il Leopardi, e metteva in guardia: "L'analisi delle cose è la morte della bellezza loro, e la morte delle poesie". Non può sfuggire il punto centrale del conflitto fra mondo dell'arte e mondo della tecnica; io dico conflitto, sapendo benissimo che, per il pensiero contemporaneo, conflitto non è affatto. L'io contemporaneo ha accolto la tecnica e con la tecnica opera e ragiona, a tal punto l'ha accettata, tanto da ritenere insignificante e sorpassata sia la categoria della poesia, sia quella della funzione e del senso dell'arte. La stessa contemplazione dell'opera, via via è stata sostituita con l'analisi delle parti o dell'alfabeto formale dell'opera; e così è mutato anche il processo percettivo dell'arte: non è più l'opera che attraverso sé fa percepire il reale, ma è il dogmatismo del reale che fa decifrare il corpo dell'opera. Il reale è tutto e l'arte è niente... ma se l'arte è niente anche la poesia muore: e già da tempo essa rantola e soffoca. Le due posizioni, quella dell'io-realtà e quella dell'individuo-mondo, aprono quindi a due visioni opposte dell'arte: la prima vede la natura come un progetto della razionalità matematica tutta dell'uomo; la seconda, invece, propende a mantenere l'azione indefinibile e imponderabile della natura, non in quanto oggetto, bensì in quanto manifestazione dell'essere. E non a caso Sofocle, alla fine delle Supplici, fa dire alle Danaidi: "Il pensiero di Zeus come saperlo,/ immergere la vista nel suo abisso?/". Una visione ha le cose e il potere sulle cose, l'altra ha l'essere e l'ascolto della sua poesia. Allora, prima di ogni forma e di ogni concetto, la poesia è la voce della natura: natura ancestrale erano e sono le Muse, natura è l'uomo e natura è l'arte quando riverbera in sé il canto del manifestarsi dell'essere fra le cose e nelle cose. Nello Zibaldone del recanatese appaiono altri pensieri pertinentissimi a questo discorso. Visto che l'abitudine della contemporaneità è quella di cancellare e rimuovere il passato, poiché il suo permanere evidenzerebbe maggiormente le castronerie e renderebbe ridicole molte posizioni del presente allora, come in tante voci qui raccolte, preferisco far parlare Leopardi, con la sua scrittura...

è il pensiero 3221, qui l'artista non viene colto in relazione alla logica della tecnica strumentale o in rapporto alle formule di espressione interne alle singole arti, ma viene relazionato ovviamente con il senso ontologico della poesia, Leopardi scrive: "L'ufficio del poeta non è di inventare cose affatto ignote e strane a tutti inaudite, ma scegliere fra le cose note le più belle, disporre le cose divulgate e adattate alla capacità dei più... dar lume e nobiltà alle cose oscure ed ignobili, novità alle comuni..." e nel pensiero 3242 puntualizza: "Nulla di poetico poterono né potranno scoprire la pura e semplice ragione e la matematica, perché ciò che è poetico si sente piuttosto che si conosca e si intenda, o meglio, solo sentendolo si conosce e s'intende". Insomma la poesia, per il poeta del Passero solitario, non sta né nelle formule né negli schemi, essa sta nelle cose e fra le cose in quanto natura e oggettivazione di essa; ma questa voce dell'anima, che solo il cuore intende, egli ci dice: "Ché non può essere poeta per lo stile chi non è poeta per tutto il resto...". La citazione lascia aperto un dubbio: che cosa pensa e quale valore concede alla ragione e alla scienza il Leopardi? Posso affermare che non le inficia, ma distingue gli ambiti di appartenenza e dà a Cesare quel che è di Cesare e dà a Dio quel ch'è di Dio. La lingua dell'arte non è la lingua della tecnica... né l'una è inferiore o superiore all'altra. Sono semplicemente diverse, come diversi sono i loro metodi e i relativi fini. Se in rapporto alla scienza separa, nei confronti della filosofia il poeta unisce: "È tanto mirabile questo vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; siano le facoltà più affini fra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad essere gran filosofo, e il vero filosofo ad essere gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può essere nel genere suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione". Ecco detto: tutta la grande Arte mai è stata disgiunta dalla Filosofia, e non perché è passata in teoria, bensì perché si è mantenuta sempre in rapporto all'onto-

logia e alla metafisica dell'esistenza; due categorie presenti anche nella Scienza... quando questa è profonda. Dall'altra parte, come contrario assoluto, stanno lo scientismo e il tecnicismo, il loro dominio sulle cose è l'unica norma e il solo fine. Scientismo e tecnicismo non hanno più bisogno dell'Arte, non hanno più bisogno della Filosofia né hanno bisogno della religione, della politica e della grande Scienza; e tanto la poesia della Filosofia quanto quella dell'Arte infastidiscono e irritano. Soltanto mutando o meglio negando la loro natura profonda, sia l'una sia l'altra, possono essere accolte fra gli schemi pragmatici della tecnica... tuttavia, così facendo, né è più Filosofia l'una né è più Arte l'altra. Non erra il Leopardi: nulla è più lontano dalla poesia che il vero della tecnica. Solo perché è stato eretto l'impero della realtà tecnica alla quale si attribuisce il vero, alla poesia che è il suo opposto, si attribuisce il falso e, con questo, la sua emarginazione non solo dall'arte ma anche dal mondo. Ora se il sillogismo scienziato dichiara una verità unica e indubitabile, il logos olofrastico dell'Arte ne afferma tante dubitabili e non credibili per tanti, ma non per coloro che queste trovano certe e credibili... poiché a percepirle non è la ragione dei concetti, ma è la poesia che tocca il cuore. Il Leopardi tale pluralità l'accoglieva, senza imbarazzo e senza contraddizione, e così affermava: "Si vede quanto l'effetto delle più belle ed universalmente stimate poesie" (intendo sempre in forma ampia il concetto di poesia, ossia che riguarda tutte le opere d'arte compiute e non solamente l'arte del verso) "sia relativo, vario, maggiore o minore secondo gli individui; e quante bellezze, ritenute proprie di un poeta, derivino da circostanze estranee, accidentali e variabili, con poco merito del poeta..."; è il pensiero 1805, del 29 Settembre 1821. Non v'è dubbio: l'Arte e il suo senso profondo non sono dogmatici nel pensiero e nel sentire leopardiano. Proprio perché artista, proprio perché appartiene al mondo della forma e non a quello della tecnica, il poeta non si sente partecipe del vero scienziato, unico e scisso nel reale, propende invece per il bello della forma, varia, molteplice e tutta congiunta alla voce senza limiti dell'essere. A dare

forma qui sono le opere e sono gli artisti; a percepire e a contemplare la voce dell'essere (e tanto le Muse quanto l'Arte vi appartengono e ne divengono correlativo), sono il cuore e l'anima. Il binomio io-realtà amplifica e trasporta il bisogno gnoseologico dell'uomo sul piano dell'epistemologia, qui solo l'ente conta e l'essere è niente; il binomio individuo-mondo invece mantiene l'essere, sapendo che l'esistenza individuale ne è parte, e mantiene gli enti-le cose, poiché all'essere anch'esse appartengono e lo dicono... in questa radura senza confini sosta e permane eternamente la Poesia. Indifferenti e contemporaneamente determinanti sono gli enti-le cose, se in esse non affiora o se trapela la loro origine profonda di mondo e non di cose. Le categorie strumentali della tecnica sono l'aspetto determinante dell'Arte contemporanea; ma qualcosa è accaduto, provo a tradurre questo qualcosa utilizzando un elemento importante della razionalità concettuale: l'assioma. Consideriamo quello notissimo di Aristotele: "Ogni animale è mortale, ogni uomo è animale, ogni uomo è mortale"; ora sostituiamo i termini: ogni animale è mortale, ogni uomo è mortale, ogni animale è uomo... la contraddizione è palese, ma è quanto accaduto con l'ingresso della logica scienziata nel fare dell'Arte. Il primo sillogismo salva la dignità umana, il secondo misconosce questa né è più in grado di aver sensibilità per la Poesia. Così, in formula epigrafica, il secondo sillogismo è terribilmente crudele, ciononostante, dato il clima di inopia spirituale e di sincretismo della ragione che sta affogando la contemporaneità, non sarebbe pretestuoso ritornare a meditare sulle attuali confusioni fra causa ed effetto e fra mezzi e fini; riconsiderando, da ultimo, se sia più giusto perseguire in Arte il vero senza fini, totalmente altro e opposto all'Arte stessa, oppure il verisimile né vero né falso, che l'arte ha sempre testimoniato con la sua grandezza e la sua profondità, con i mezzi e gli strumenti a lei propri. L'Arte ha consapevolezza e coscienza e pensiero, la logica scienziata ha realtà e metodo e razionalità; e se si mantenessero nelle relative posizioni e se mantenessero le categorie alte proprie ad ognuna, tanto da sostituire scientismo con scienza, allora sarebbero

due visioni e due letture del mondo: necessarie e non contraddittorie e sebbene differenti non opposte. Proprio quanto non avviene nel presente. La realtà soffoca la consapevolezza; il metodo graffia la coscienza; la razionalità oblia il pensiero: l'Arte usando le forme dello scientismo non è né Scienza né Arte; lo scientismo insinuandosi nel mondo dell'arte non è né Arte né Scienza. Allotria l'una e l'altra. Senza Natura entrambe. Quando l'Arte è grande non è civetteria né trastullo né vaniloquio, essa è ben più: è palpitante pensiero, sofferta coscienza, trasalita consapevolezza... né teme il pensiero né si concede tutta al sogno. Schiller certamente appartiene a tale genia di artisti: dà riflessione al pensiero, dà espressione alla coscienza, dà sentimento alla consapevolezza dell'Arte, parlando della realtà con la realtà, del metodo con il metodo, della razionalità con la razionalità: niente istrionismi, nessuna mistificazione, assente l'impostura. Per questa Arte che è la grande Arte di sempre, quella profonda della Poesia, quella della voce antica delle Muse, tutti questi ammiccamenti non hanno senso alcuno. In tal senso potremmo affermare che anche le opere percepiscono e l'ascolto e il vedere attento; poiché quella voce delle Muse è una sensibilità ancestrale che avverte, che nota e che sceglie i suoi singoli e differenti artefici. Allora Schiller può dire e fraintenderlo è impossibile: "Presso di loro", gli antichi greci, "la cultura non era tanto degenerata da far loro abbandonare del tutto la natura. L'intero edificio della loro vita sociale era basato sulla sensibilità, e non sulle abborracciate dell'artificio;..." dichiarando, poco più avanti nel suo saggio Sulla poesia ingenua e sentimentale: "Ovunque i poeti sono, già per definizione, i custodi della natura". Inutile dilungarsi a puntualizzare, ancora, nel dire che questa natura non è indifferente alla realtà né, tanto meno, è insensibile alla Poesia.

**SCHILLER** Consideriamo prima la sua biografia. Figlio di una famiglia di rispettati artigiani. La meraviglia delle rappresentazioni teatrali sedusse la sua fantasia di fanciullo, allora destinato alla carriera ecclesiastica. Nel 1775 si trasferì a Stoccarda e frequentò la facoltà di medicina; tuttavia gli interessi filosofici lo spingevano già a indagare i rapporti tra le funzioni organiche e le facoltà intellettuali dell'uomo. Curioso, ma significativo in rapporto al futuro pensiero del drammaturgo, è il tema della sua tesi di laurea dal titolo Sulla connessione fra la natura animale e quella spirituale dell'uomo, era l'anno 1780 e Schiller aveva -oggi potremmo dire "solo"-ventun anni. Goete, Shakespeare, Klopstok e lo Sturm und Drang silenziosamente accarezzavano il suo animo, e il dramma del 1781 Die Räuber - I Masnadieri (che per la sua sfrenatezza dispiacque a Goete) li fa vivere tutti a gran voce. I Masnadieri nella sua geniale potenza è una passionale difesa dell'individuo, vittima di norme ipocrite e schiavo dell'arbitrio dell'assolutismo. Schiller esaspera i conflitti interiori con una veemenza disperata e rabbiosa, dichiarandosi ribelle a tutti i vincoli delle convenzioni sociali... pur inclinando verso l'imperativo di un'intima legge morale. Ciononostante dal Duca Carlo Eugenio si vide proibire ogni proseguimento letterario, tant'è che un suo disubbidiente ingresso al teatro di Mannheim venne punito con quindici giorni di prigione. In Intrigo e amore del 1784 venivano rappresentate la corruzione, l'arbitrio, la meschinità dell'assolutismo e per la prima volta si contrapponevano le virtù della piccola borghesia, ora eletta (passaggio che non sfuggì a

Mann) a rappresentante della dignità umana. La tragedia fu proibita. Il Don Carlos -alcune parti Schiller le aveva stampate nella sua rivista "Die Rheinische Thalia"- venne rappresentato nel 1787, confermava e evidenziava la scelta di Schiller per un teatro avente funzione etica... ora era lontano dagli entusiasmi rivoluzionari dello Sturm und Drang. Per dieci anni si chiuse negli studi filosofici; appartiene a questo periodo la stesura di Sulla poesia ingenua e sentimentale -il testo che prenderò in considerazione in questa voce-. Altrettanto curioso è ricordare il tema di un racconto, sempre di questi anni di studi filosofici, che ha per titolo Dal disonore al delitto. Il Guglielmo Tel, da Nord a Sud, fu applaudito dalla Germania tutta. La morte, avvenuta nel 1805 a soli quarantasei anni, lo affermava quale poeta nazionale tedesco. Adesso è bene considerare brevemente la natura dello Sturm und Drang, ossia il clima storico a lui presente. Tempesta e Assalto, sebbene i due sostantivi si definiscano da sé, ricordiamone il senso. Il movimento nasceva nella seconda metà del Settecento, in opposizione al razionalismo illuminista francese. Quando si presentò aveva già tutti gli elementi della sua natura, questi erano: richiamo al primigenio spirito tedesco, rifiuto del classicismo di stampo francese, riscoperta della forza della natura, intesa come manifestazione della divinità. Dunque gli elementi fondanti si posizionavano sulla personalità, sull'esaltazione dell'istintività e della passionalità, sul rifiuto delle convenzioni, sull'individualismo titanico e geniale... tutti elementi normalmente destinati a soccombere sotto il piede di una società corrotta e repressiva. Da gran parte di questo subbuglio pirotecnico Schiller prese le distanze; solo due elementi rimasero fermi in lui: "la forza della Natura" e la commozione per la "divinità", questa faceva tutt'uno con il suo concetto di "Ideale"; bene, possiamo iniziare. Da quando venne pubblicato, fra il 1795 e il 1796, sulla rivista Di Horen - Le Ore (fondata insieme con Goete, ebbe la collaborazione di Fichte e Wilhelm von Humboldt, la rivista rimase in vita solo per tre anni, tuttavia sufficienti a procurare fastidi e malumori nella società artistica e culturale della Germania del tempo), poi

stampato nel 1800, il saggio Sulla poesia ingenua e sentimentale non ha mai cessato di richiamare attenzione né si è trovato nella posizione di cosa superata e fuori dal centro delle serie riflessioni sull'Arte. Siccome ora serietà e riflessione sembrano non avere più casa, non trova più interesse né ascolto. Non so se potrebbe risultare consolatorio per Johann Christoph Friedrich Schiller sapere di non essere il solo ad aver ricevuto pari trattamento, e non so se potrebbe rincuorarlo il sapere di far parte di un nutrito mondo di pensiero, che l' "assolutamente contemporaneo" ha seppellito, pensando di poterne fare a meno. Potrà consolarlo?... non so! Sicuramente consolazione maggiore Egli potrebbe avere se ammettessimo e riconoscessimo quanto importanti e determinanti sono state quelle idee, quei pensieri, quelle riflessioni formulate da quei mondi ora desueti, nei quali si sono venuti formando e il pensiero e la lingua e i modi di quella cultura elevata che anche oggi potrebbe ancora risplendere. Di ciò erano già consapevoli Schiller e il suo amico-rivale Goethe. Di quest'ultimo abbiamo una dichiarazione trascritta da Eckermann in data 21 marzo 1830, l'ottantenne Goethe sottolineava : "Il concetto di poesia classica e romantica, che ora circola per tutto il mondo... è partito da me e Schiller... e per difendersi dai miei attacchi scrisse il saggio sulla poesia ingenua e sentimentale". È il mondo dei padri spirituali; è la traccia della tradizione; tutti loro sono la voce e la lingua di quella cultura senza confini, con cui si è veramente evoluta la specie umana. La vera evoluzione "darwiniana" dell'uomo. Forse, tale ammissione, potrebbe realmente portargli quiete... così sia! Due categorie fondanti: "ingenuo e sentimentale"; due mondi in movimento nel tempo e nello spazio dell'uomo, capaci di contemplare combinazioni in altro modo definibili: antico e moderno; esterno e interno; estroverso e introverso; intuizione e pensiero; o, ancora, natura e mondo... sentimento e intelletto e ancora, come fecero gli Schlegel, estese all'arte classica e all'arte romantica. Né è fuori da questo percorso il "fanciullino" pascoliano; né manca la loro presenza nelle riflessioni manniche, dove la voce dello Schiller è abbondante e ben di-

gerita. Basterebbe qui accennare: “L'intero cardo rei, nell'arte, sta nell'invenzione di una favola poetica”, oppure il passaggio in cui Schiller invita a vivere il presente del tempo storico, ma a partire dall' “ideale”, allora il compito più difficile dell'arte è quello di “dare l'espressione più completa all'umanità” (su questi due passaggi Mann ha dato alte testimonianze). Quando andava ad individuare la forma ingenua, Schiller aveva davanti agli occhi l'arte classica; quando pensava la forma sentimentale, stava intuendo l'arte romantica; nella prima metteva Goethe e se stesso nella seconda. Oggi sappiamo tutti che non è più così. Queste due categorie, pur permanendo anche nella nostra contemporaneità, non sono per lo più riconoscibili; sono state esemplificate al massimo e al massimo sono state estremizzate: l'ingenuo è passato a pulsione e il sentimentale è diventato concetto... nella più totale separazione. Sia la pulsione, sia il concetto venivano ampiamente confutati dall'analisi sviluppata da Schiller nel suo scritto Sulla poesia ingenua e sentimentale. La pulsione come forma capace di recuperare il retour à la nature, così come suggeriva Rousseau, Schiller la rifiutava totalmente nel suo concetto di ingenuo, poiché per il nostro poeta era evidente il solco tracciato dalla cultura, e qui la natura primigenia non è più possibile. Un passo può essere riportato per togliere qualsiasi dubbio, sono parole di Schiller: “L'ingenuità nel modo di pensare non potrà dunque mai essere una caratteristica di uomini corrotti, ma vale solo per i bambini o per persone dall'animo infantile.” Poco più sotto: “Non è nemmeno tanto facile, del resto, distinguere sempre con precisione l'innocenza puerile da quella infantile... fra le due categorie, per le quali rimaniamo nel dubbio più assoluto, non sapendo se occorrerà deriderne il candore o stimarne la nobile semplicità”. Il bambino non viene contemplato nell'aspetto di natura, bensì all'interno della cultura e Schiller sottolinea: “Incarna dunque per noi l'ideale”. Solo mantenendo tale presupposto è possibile comprendere la profondità del “gioco”, che, fra l'altro, sia sul piano estetico e sia su quello dell'arte, non riguarda il bambino, ma sempre e soltanto il fare e il pensare dell'uomo

consapevole. Nel territorio della cultura il bambino subisce una mutazione, assumendo un altro nome e allora, il kantiano Schiller, nomina il “genio”. In lontane e periodiche passeggiate urbinati con Rosario Assunto, che io considero il mio maestro di pensiero -e spero vivamente di non offenderne la memoria-, questi passaggi venivano toccati, dal filosofo, con quella educata fermezza, di chi sa di pensare nella più assoluta indifferenza verso, com’egli diceva “le idées reçues oggi dominanti”; e negli scritti L’antichità come futuro, Libertà e fondazione estetica, Filosofia del giardino e filosofia nel giardino, ne chiarisce il senso con quella filosofia dell’arte, che Assunto insegnava dalla cattedra di Estetica della Università urbinata. In Libertà e fondazione estetica, in una nota al capitolo dal titolo Produzione artistica e giudizio estetico, Assunto scrive: “Non bisogna dimenticare, inoltre, che genio, nelle polemiche letterarie del Settecento tedesco e inglese, aveva avuto anche il significato di libertà sfrenata, indipendente da ogni regola: per Kant” (e, aggiungo io, anche per Schiller) “il genio è libertà legislatrice, che a se stessa dà le proprie regole -e in questo senso possiamo dire che l’artista, in quanto genio creatore e legislatore della propria creatività, è per Kant il modello della libertà umana: sicché negare il genio sarebbe negare la libertà-”. Sono qui elencati i due punti geografici ed il motivo, che delimitano le Avanguardie contemporanee. Da una parte la linea anglosassone del pragmatismo tecnologico-economico conficcato nella realtà storica e, dall’altra parte, la linea tedesca dell’irrazionalismo espressionista... entrambe tendenze che fanno del “genio”, tutto proteso alla sola libertà, una figura più politica che estetica. Quanti motivi critici hanno queste poche righe nei confronti della contemporaneità è sorprendente. Il Professore Assunto invece aggiunge, sempre nel saggio nominato: “Il gioco, nel senso superiore che Schiller dava a questa parola, cioè la conciliazione di libertà e dovere, di inclinazione e ragione, caratterizza così il giudizio del gusto come la creazione del genio. È proprio la differenziazione tra genio e gusto, creazione e giudizio, quella che autorizza e giustifica la non-ubiquità dell’arte accanto all’ubiquità

del gusto, sulla quale essa si fonda”. È un passaggio importantissimo... più ampiamente lo si dovrebbe riflettere: lascio ad altri il compito. Una cosa comunque risulta chiara, la teoria, elaborata nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, si compone non tanto secondo i generi tradizionali, ma secondo i modi e gli atteggiamenti del sentimento individuale nei confronti della realtà. In questo senso ingenuo e sentimentale sono due categorie a-storiche. Nella sua *Poetica dell'idealismo tedesco* Szondi fa una puntualizzazione di rilievo: “Ingenuo dovrebbe essere usato per definire l'arte antica solo quando la si confronti con quella moderna”. L'ingenuo dell'arte di Schiller non è il ritorno del buon selvaggio, proprio perché egli sapeva bene che l'arte antica, in quanto fatta dall'uomo non è natura, anzi l'arte diventa l'altro della natura e solo perché vi è la storia dell'arte per noi è possibile parlare di ingenuo... se non vi fosse questa storia vi sarebbe solo natura e, allora, tutto questo parlare non sarebbe più possibile e non sarebbe neppure possibile accampare pretese su un ritrovato senso naturale dell'arte. A questo punto è bene far parlare Schiller: “Tutti i poeti, che siano realmente tali, apparterranno, a seconda dell'epoca nella quale fioriranno, o a seconda dell'influenza che sulla loro istruzione generale o sul loro stato d'animo transitorio eserciteranno circostanze casuali, o agli ingenui o ai sentimentali”; ciò che caratterizza l'uno e l'altro è “Il poeta, dicevo, o è natura o la cercherà. Nel primo caso ne nascerà il poeta ingenuo, nel secondo il poeta sentimentale”. Ora, proprio in relazione alla natura, l'arte ingenua, nella quale la riflessione non prende parte, ha il suo massimo risultato quando è il sentimento a cantare... e Schiller dice: “È la sua forza e il suo limite”. L'arte sentimentale invece è figlia della riflessione e la realtà viene superata dall'ideale. L'ideale dell'arte è la riunione di generale e particolare, dell'intuizione e del pensiero, della fantasia e della ragione; in esso si mantengono e l'aspetto concreto, quello del reale e l'aspetto astratto, quello del soprasensibile, che sempre sfugge al pensiero teorico. La prima parte del saggio schilleriano svolge i due concetti di ingenuo e di sentimentale nella forma di teoria della let-

teratura; si sommano analisi e riferimenti ad un numero non piccolo di poeti, appartenenti ad epoche diverse della cultura poetica. Risalta comunque vistoso un elemento, una inclinazione pungente del e nel ragionare del nostro poeta: è la presenza forte dell'ideale, interno alla cultura e all'arte; un ideale che non è formale né contenutistico né normativo sul piano del fare poetico... aspetti questi che non interessano affatto Schiller. Tant'è vero che non pone veti sulla scelta degli argomenti né dei soggetti elevati o bassi che l'arte ha a sua disposizione "Purché noi stiamo in alto nel giudizio, non ha importanza che l'oggetto sia posto profondamente in basso". L'esempio offerto da Schiller a chiarimento è illuminante: "Tacito ci descrive la profonda decadenza dei romani nel primo secolo, è uno spirito alto che osserva ciò che sta in basso, e il nostro stato d'animo è effettivamente poetico, poiché solo l'altezza, in cui egli stesso si trova e a cui ha saputo innalzarsi, ne ha reso basso l'oggetto". L'ideale di Schiller è l'uomo, nella sua umanità di pensiero, di sentire e di vivere e per il nostro autore non è mai individuale, bensì collettivo: naturalità dell'uomo e umanità della natura, questo sì, questo a lui interessa. Non solo l'uomo degli istinti né solo l'uomo dei concetti, è l'uomo che vuole mantenersi nella natura, non come cosa perduta, ignara di libertà e necessità, ma natura dove libertà e necessità si congiungono... è questa riconciliazione che Schiller chiama ideale; ed è l'ideale della cultura. È proprio questo aspetto dell'argomentazione schilleriana, lontana dalla critica normativa, che trovo affascinante per quanto attualissimo; a sviluppare questo discorso non è più il poeta lettore attentissimo di Kant, non è più il pensiero del filosofo che si esprime per voce del poeta, ma è Schiller che sta facendo parlare Kant, dall'interno del suo pensiero poetico. Il filosofo, pur permanendo, scompare e qui rimane il poeta. Nell'Idillio, seconda parte del saggio, abbiamo la voce poetica di Schiller. Ricordiamo ancora la tesi schilleriana: l'arte del sentimento ingenuo è natura, ha l'occhio fisso all'oggetto, è essenzialmente realista e oggettiva e impersonale e plastica; mentre l'arte sentimentale è riflessiva, consapevole, personale e musicale... qui si

esprime la frattura fra realtà e ideale. Però, oltre a questo binomio che appare inconciliabile, Schiller scende nel dettaglio e aggiunge un terzo passaggio, meno sonoro del primo e meno avvertito da certa critica distratta, ma è proprio quello che mette in crisi quella separazione schematica, fra ingenuo e sentimentale, interna all'arte contemporanea. Alla nota 21 della seconda parte del saggio Sulla poesia ingenua e sentimentale e che porta *Idillio* come titolo, Schiller avverte: "La poesia sentimentale si distingue da quella ingenua nel riferire lo stato del reale, di fronte al quale l'ingenuo si ferma, ad idee, e nell'applicare tali idee alla realtà... ha a che fare con due oggetti contrapposti, con l'ideale e con l'esperienza, tra cui non si possono pensare che le tre seguenti relazioni... il contrasto dello stato reale con quello ideale, o la loro armonia; oppure l'animo sarà diviso fra entrambe le cose". Sfogliando alcune pagine appare la nota 23 e Schiller si rivolge direttamente a noi: "Per il lettore che esamini in modo scientifico noto che entrambi questi modi di sentire, ( ingenuo e sentimentale ) pensati nel loro massimo concetto, stanno l'uno all'altro come la prima e la terza categoria fra di loro, poiché quest'ultimo nasce sempre dal fatto che il primo viene coniugato col proprio contrario. Il contrario della sensibilità ingenua è infatti l'intelletto che riflette, e lo stato d'animo sentimentale è il risultato dell'inclinazione a ristabilire il sentimento ingenuo anche alle condizioni imposte dalla riflessione. Ciò avverrebbe per mezzo dell'ideale esaudito, nel quale l'artificio incontra nuovamente la natura. Se esaminiamo questi tre concetti secondo le categorie," ( non ha più importanza verificare con Kant, qui sono vere allitterazioni poetiche ) "incontreremo la natura e lo stato d'animo ingenuo che ne deriva sempre nella prima, l'artificio, in quanto dissoluzione della natura per mezzo dell'intelletto liberamente operante, sempre nella seconda, e infine l'ideale, in cui l'artificio perfetto ritorna alla natura, sempre nella terza". Detto in sinossi, abbiamo l'ingenuità riconquistata nel sentimentale. Se nella prima parte della Poesia ingenua e sentimentale l'ideale veniva teorizzato nell'*Idillio*, nella seconda parte esso viene messo in atto come criti-

ca, come poetica e come analisi della realtà storica della poesia del suo tempo. Schiller si esprime in prima persona e dichiara la sua visione del mondo, da poeta a poeta. Ingenuo, intelletto e sentimentale passano dal piano astratto della teoria a quello concreto del fare artistico; la lettura si fa incisiva e l'analisi diviene spietata. Adesso il poeta è tutto dentro al mondo storico dell'arte, nel ruolo indiscutibile di chi fa e sa e quel mondo ben conosce, e quella realtà del suo tempo, incredibilmente, scende come sudario sul volto lacerato della contemporaneità...una sindone che impietosamente non copre, ma mostra tutte le lacerazioni e le piaghe e le ferite presenti nel corpo sofferente dell'arte presente. D'altro canto non stona neppure il titolo, specie se si accoglie l'accezione più attuale di idillio, inteso come segno di tramonto in società che hanno diluito se non estinto l'ideale, e l'arte ha assunto la sola funzione di evasione o di scaltra conferma della realtà di fatto. Su tale sfumatura non si dimostra negligente il poeta né lo sarò io. Schiller, sin dall'inizio, puntualizza: "Devo nuovamente ricordare che la satira, l'elegia e l'idillio, da me presentati qui come i tre unici tipi possibili di poesia sentimentale, non hanno nulla in comune con i tre generi di poesia che vanno sotto questi nomi, se non il modo di sentire". Se non il modo di sentire! I generi di poesia, i componimenti, le regole, le strutture formali sono gli aspetti normativi che Schiller non intende analizzare; né, correttamente, possiamo dire che questi sentano. Chi è in grado di sentire è l'artista ed egli sente attraverso la propria opera: l'opera fa sentire ciò che è stato sentito; non diversamente per il pubblico che all'opera d'arte si avvicina, anche il pubblico avvertirà il basso o l'elevato presente nell'opera... e se l'opera alberga il sentire dell'artista, in tal caso noi parliamo di opera sentita. Il modo di sentire quindi è, per il nostro poeta, tutto rivolto all'uomo o, con le sue parole, "all'anima bella". È già il percorso moderno, quello che sposta l'attenzione dagli aspetti formali dell'opera d'arte allo spirito dell'artista... e dal piano dell'imitazione si procede verso quello dell'espressione. L'idillio parla, appunto, dell'anima bella. Il gioco e l'ideale schilleriano a questa si riferiscono e all'anima bel-

la vogliono parlare. Per meglio comprendere le strutture fondanti dell'anima bella, andrebbero lette le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo che, in questo caso, sono compendio necessario al testo qui analizzato. L'anima bella ha in sé sensibilità e volontà, nell'ideale morale esse si congiungono; in lei l'ideale agisce come natura. Per il poeta sentimentale Schiller parla di "anima bella", per il poeta ingenuo parla di "cuore bello"; nella prima risiedono le facoltà sensitiva e psichica, nel secondo le facoltà passionali. Non parla né di concetto bello né di razionalità bella. Curiosamente si accoglie positivamente il ritorno alla natura nello spirito del buon selvaggio, ma non si è altrettanto disposti ad accogliere nuovamente l'ideale morale; eppure se si pensa possibile il primo, si dovrebbe ritenere possibile anche il secondo. Allora Schiller chiarisce: "Le leggi della convenienza sono estranee alla natura innocente; solo l'esperienza della corruzione le ha originate. Ma una volta che quest'esperienza sia stata fatta, e che l'innocenza naturale sia scomparsa dagli usi e dai costumi, esse divengono leggi sacre che un sentimento morale non può ferire. In un mondo artificiale esse valgono con lo stesso diritto delle leggi naturali nel mondo innocente. Ma a determinare il poeta è appunto il fatto che egli annulla in sé tutto ciò che ricorda un mondo artificiale, che sa riprodurre in sé la natura nella sua semplicità originaria". Lo stato originario è una conquista, per il singolo individuo e per la società, di una "libera unione delle inclinazioni e della legge, di una natura purificata fino alla massima dignità morale, non è altro che l'ideale della bellezza applicato alla vita reale". (Questo passo e i successivi andrebbero relazionati alla parte conclusiva della voce Carne.) Schiller distingue una natura reale e una natura vera; la natura reale è ovunque, mentre più rara è la natura vera: nella prima vi sono anche le cose più volgari, nella seconda vi è sempre dignità. Con rammarico il poeta del Don Carlos è costretto ad ammettere: "Occorre notare a quante insulsaggini ha portato, nella critica come nell'attuazione, questa confusione della natura umana vera con la natura reale: quali trivialità sono state concesse alla poesia, e perfino esaltate, poiché esse sono

putroppo natura reale”. Sarebbe del tutto superfluo sottolineare la relazione della riflessione schilleriana con l’arte contemporanea; è bene farlo comunque, specie nei confronti di coloro che sono inclini a circoscrivere storicamente i concetti e a non cogliere la fruttuosa continuità nel tempo. Con una forzatura sul piano filologico, a me Schiller interessa in relazione al presente. Come allora non sentire al presente: “Certo, il poeta deve poter imitare anche la cattiva natura, e in quello satirico ciò fa parte del concetto; ma deve trasferire l’oggetto, e la materia volgare non deve trascinare con sé in basso l’imitatore”. Non sta più parlando in veste di teorico astratto, tutti i riferimenti sono in rapporto al fare e al sentire di un’epoca: con la sua arte, il suo gusto e le sue mode. Schiller guarda l’opera poetica, tuttavia parla di colui che l’opera fa. È una riflessione critica sui fatti dell’arte ed Egli prende posizione. Allora si rivolge alla satira, che più di ogni altra sensibilità è vicina alla natura reale, quella degli accadimenti, dei personaggi della vita quotidiana e cioè proprio quella presa maggiormente in considerazione dalle Neo Avanguardie. Schiller avverte: “Guai per noi lettori, se la caricatura si rispecchia nella caricatura, se la sferza della satira finisce nelle mani di colui che la natura destinò a maneggiare una frusta ben più seria, se uomini privi di tutto ciò che si chiama spirito poetico, e in possesso del solo talento scimmiesco dell’imitazione volgare, lo esercitano in modo orribile e pauroso a spese del nostro gusto”. È il pericolo che corre anche il poeta ingenuo, poiché anch’egli dipende dalla natura e se si venisse a trovare fra esperienze volgari, la sua materia sarebbe priva di spirito e facilmente diverrebbe vittima di quella natura volgare. In tal caso si finirebbe fra le sole sensazioni esterne e fra le sole pulsioni individuali... proprio quanto, da tempo, presenta l’Accademia del contemporaneo. Né potrebbe salvare quella presunta verginalità del genio senza limiti e senza regole, quello della libertà assoluta da tutto e da tutti, arroccato nella propria esaltazione che, come aggiunge Schiller: “Certo non nobilita la natura, ma piuttosto l’abbandona”. Ora, se qualcuno pensasse arbitraria la mia lettura al presente di Schiller, o che il rapporto con

la contemporaneità sia troppo forzato, aggiungo questa ulteriore citazione: “E non basta che lo spirito poetico ingenuo corra il pericolo di avvicinarsi troppo a una realtà volgare -attraverso la leggerezza con cui si esprime, e appunto mediante un maggiore avvicinamento alla vita reale, esso incoraggia l’imitatore volgare, affinché si eserciti in campo poetico. La poesia sentimentale, benché d’altra parte sufficientemente pericolosa, come più tardi dimostrerò, tiene almeno a distanza questa gente, poiché non è certo dato a tutti d’elevarsi verso le idee; la poesia ingenua fa credere invece che basti la mera sensazione, il mero umore, la mera imitazione di una natura reale a fare un poeta. Non c’è tuttavia nulla di più sgradevole del carattere banale che si fa venire in mente di voler essere benevolo ed ingenuo- quando dovrebbe invece nascondersi dietro tutti i veli dell’artificio, per celare la sua ripugnante natura. Di qui anche le indicibili banalità”. Alla lettura di queste ampie citazioni testuali, proveranno grande fastidio tutti coloro che pensano irreversibile il percorso intrapreso dall’arte contemporanea; quello delle stantie illusioni progressiste, alibi per la fiacchezza mentale e per i facili arbitri dei e nei linguaggi artistici; quello delle ideologie libertarie con il loro fallito tentativo di uscire dalla storia, dall’arte e dalla natura umana per immergersi nella natura robotica delle pulsioni libidiche, oppure per giustificare il dilagante diletterismo. Tuttavia non ci sono solo questi signori delle strategie del reale reale... ve ne sono anche altri, per costoro Assunto, in *L’Antichità come futuro*, ha modo di sottolineare: “Per quanto paradossale possa sembrare di questi tempi, quando dico altri penso soprattutto ai giovani. Che i giovani nella loro totalità o stragrande maggioranza disprezzino oggi la storia, l’arte e persino la sintassi, lo lascerò credere a coloro cui fa piacere il crederlo: a quanti, cioè, sono usi macinar luoghi comuni nelle aule dei Convegni, e davanti alle telecamere, o sulle colonne di periodici à la page, talvolta, ahimè, di nobile tradizione”. Quando a diciassette anni Delacroix entrava nello studio di Pierre Narcise Guérin (a sua volta discepolo del David), Schiller era deceduto da otto anni; il giovane Delacroix, pur rispettando le regole

dell'atelier, le sentiva troppo lontane dal suo carattere e, in solitario silenzio, si metteva autonomamente alla scuola dei grandi maestri presenti al Museo del Louvre: questa la sua scuola pittorica. Ma la sua cultura classica, che lo fece uno dei più colti artisti della sua generazione, lo avrebbe sicuramente portato a mettersi spontaneamente alla scuola di pensiero dello Schiller. Quale artista potrebbe meglio significare Schiller in ambito pittorico? Quale migliore correlativo oggettivo avrebbe potuto desiderare il poeta, meglio di quello che andrà a realizzare lo sconosciuto giovane a lui contemporaneo? La sensibilità vibrante -romantica- e la ragione ordinatrice -illuminista- (tenute insieme da una rinnovata tensione dialettica nell'arte anticlassica di Delacroix); e il desiderio che la pittura non imitasse solo la realtà ma che si risolvesse in dichiarato artefatto, ossia in opera d'arte; e quella presenza religiosa nella sua pittura (come aveva sottolineato Baudelaire al Salon del 1846), facevano dichiarare a Delacroix, nel suo Diario: "Dio è in noi: questa presenza interiore ci fa ammirare il bello (...) Vi sono uomini virtuosi e uomini di genio; gli uni e gli altri sono ispirati da Dio. Dunque potrebbe essere vero il contrario: esisterebbero dunque degli esseri, nei quali l'ispirazione divina non agisce affatto, che commettono delitti a freddo, che non si rallegrano mai alla vista dell'onesto e del bello..." Oppure "In pittura l'artista stabilisce come un ponte misterioso fra l'animo dei personaggi e quello dello spettatore. Egli vede delle figure, il vero esteriore; ma pensa intimamente del vero pensiero che è comune a tutti gli uomini: (...) vale a dire ciò che l'anima trova che la agita intimamente nelle cose che colpiscono soltanto i sensi". E chiudere con le ultime righe trascritte a matita nel Diario, il 22 giugno 1863... è una delle sentenze più note di Delacroix: " Il pregio di un quadro è d' essere una festa per gli occhi. Non è da dire che in esso non sia necessario l'intelletto: è lo stesso per dei bei versi, tutto l'intelletto del mondo non impedisce loro d'essere brutti, se urtano l'orecchio". Questi giovani ci sono sempre e di generazione in generazione saranno sempre disponibili ad accogliere questi versi del Don Carlos: "La verità esiste per il

saggio, / la bellezza per il cuore che sente. / L'una richiama l'altra. Nessun codardo / pregiudizio potrà togliermi questa fede /". Leggendo con attenzione Sulla poesia ingenua e sentimentale, riferimenti ai giovani ve ne sono, parlando della poesia di Edward Young, Schiller scrive: "La gioventù, che aspira sempre a superare la vita, che rifugge ogni forma e considera angusto ogni confine, si diffonde con amore e piacere negli spazi infiniti che questo poeta le apre. Quando poi il giovanotto diviene uomo e dal regno delle idee ritorna entro i confini dell'esperienza, ecco che molto, moltissimo di quell'amore entusiastico si perde..."; oppure "Non temere il tumulto intorno a te, temi quello dentro di te..."; oppure "Disprezza l'indegna scappatoia di peggiorare il contenuto dell'ideale per adattarlo alle necessità umane e di escludere lo spirito per avere gioco più facile col cuore". Ingres, contemporaneo di Schiller, dalla Francia illuminista rimanda sempre ai giovani: "Alzate la testa verso i cieli, invece di curvarla a terra come i maiali che cercano nel fango". È tutto uno stormire dello stesso albero genealogico; è un vociare ininterrotto né v'è spazio né v'è tempo che possano limitarlo. Figurano altrettanto evidenti nel testo schilleriano passi diretti contro autori e forme d'arte, in cui il dilettantismo e l'arbitrio, già al tempo di Schiller, diffondevano luci abbaglianti per quanto fatue. Abbagli mortiferi capaci di accecare non solamente gli occhi, ma anche l'anima e il cuore; e se il rigoroso discorso svolto fra ingenuo e sentimentale trovò ostacoli allora, oggi quegli ostacoli sono diventate montagne e sotto queste quel rigoroso discorso è stato seppellito. Seppelliti non sono, invece, quei vezzi e quegli atteggiamenti teatrali della mistificazione e dell'arbitrio del dilettantismo democratico, interno alle società delle merci e di consumi: questi no! Anzi vivono e prosperano ovunque. Dilagano, imperversano e pongono veti. Dittature dell'ignoranza o omologazioni dell'usura? Nell'un caso o nell'altro poco felice è la scelta. Facciamo parlare Schiller: "Ecco che anche i nemici giurati dello spirito poetico sentono a volte lo stimolo ad abborracciare qualcosa in questo campo e a dilettere un circolo di amici degni di quel bel gusto"... Vi pos-

sono essere dubbi sul taglio polemico? C'è qualcuno che dubita? Vi sono difficoltà a vedere una continuità fra il passato di Schiller e il presente nostro? Sì! Allora è bene puntualizzare con le parole del poeta: "Quando non si immagina nulla di superiore e tanto il lettore quanto lo scrittore trovano il loro tornaconto nello stesso modo. La natura volgare, infatti, se stimolata, può ricrearsi solo nella vacuità, e persino un alto grado di intelletto, se non è sostenuto da una cultura armonica dei sentimenti, si riposa della sua opera solo in un banale piacere dei sensi". Come sintesi di questo passaggio Schiller chiosa con una sentenza dal sapore kantiano: "Poiché nel giudizio estetico un oggetto privo di spirito e un gioco spirituale privo d'oggetto valgono entrambi meno che niente". Riferimenti a tante "sperimentazioni" dell'arte contemporanea, per la loro evidenza, è del tutto inutile chiarire dato che già figurano in altre voci. I sensi appunto, i biografismi, gli oggetti del privato personale tra esaltazioni del neo-genio e le allucinazioni caratteriali delle pulsioni fisiologiche, sono tutte estremizzazioni di quei vezzi che Schiller percepiva agli albori. Graffitismo e Neo-Espressionismo hanno come base il mito del buon selvaggio, "puro" e "maledetto", volgono l'opera verso l'espressione primordiale, libera da qualsiasi limitazione. Dada, Neo-Dada, Concettuale, Neo-Concettuale, hanno nella ragione e nei concetti la loro origine. Ritornando all'epoca di Schiller -solo come ipotesi- si potrebbe far riferimento, per il primo gruppo dei selvaggi, alla dirompente espressione dionisiaca di Costable e, assai più, del Turner, oppure, quando è meno riuscita, alla letteraria visionarietà di Blake; per il secondo gruppo del concetto alle cartoline, che razionalmente vogliono fotografare il sublime della natura, di Friedrich e qui basta lui, poiché è il meglio del peggio. Stando alla divisione fatta da Schiller abbiamo, nei primi l'ingenuo e nel secondo l'intelletto; in rapporto al sentimentale metterei Goya e Delacroix, a scendere Gros. Schiller aveva individuato un punto limite del fare poetico e questo risiede nell'uso della ragione, quando essa è mancante di spirito e dell'oggetto del suo ragionare: questo è lo stato della "vacuità" o della "esaltazione"; va-

le a dire quando la ragione e il pensiero sviluppano se stessi a tutto svantaggio della natura umana. Con parole di Schiller : “ Se si contraddice, non è più neppure esaltazione, bensì non senso; poiché ciò che assolutamente non è, non può nemmeno superare la propria misura”. Sono le ultime pagine del saggio Sulla poesia ingenua e sentimentale, ma sono anche quelle più penetrate nella realtà del fare arte, e sono anche quelle che più attentamente analizzano i tipi psicologici: per questo vanno ben al di là del tempo di Schiller. Il poeta, nel saggio, ha più volte ammesso che un mondo totalmente sentimentale e uno totalmente intellettuale non esistono; tali sfumature affiorano reciprocamente; e sono compresenti, quando Egli parla di “forma vivente”, nel mondo sentimentale. Per tentare un chiarimento visivo faccio riferimento all’opera più nota e discussa dell’arte di Delacroix: La libertà che guida il popolo del 1830; a mio avviso la meno riuscita, poiché l’esaltazione per la libertà e per la patria rappresentata, muove l’esaltazione del pubblico non da ciò che si vede, bensì da ciò che si pensa... inclinazione tipicamente contemporanea. Diverso il discorso per la Fucilazione alla Montana del Principe Pio del 1814 di Goya; qui la compostezza pittorica del dipinto supera l’evento storico, toccando l’anima attraverso l’occhio. In Delacroix si rappresenta il concetto e si percepisce l’intelletto dell’autore; in Goya l’intelletto è stato assorbito dal cuore... e l’unità dei due mondi è conchiusa magistralmente. La corretta natura sentimentale è portata a superare la natura reale, ma quella falsa, invece, fa di questo sentire una formula “e ci persuade che il gioco selvaggio dell’immaginazione comporta già di per sé l’entusiasmo poetico”. Al genio veramente poetico, ci dice Schiller, questo non può mai accadere, dato che il superamento del limite è sempre in relazione all’ideale. Il suo esempio offre alle nature fiacche di sentimento e di intelletto l’opportunità di fantasticare solo in relazione alla libertà tutta disgiunta dall’ideale, provocando una catena di reazioni che, inevitabilmente, sfociano o nel solo divertimento o nella sola ricreazione sempre più vacui e sempre più banali. Schiller caratterizza questo popolo di epigoni o di devastatori: “Vogliamo

essere liberi, ma solo da un peso che ne affatica la pigrizia, non da un limite che ne intralcia l'attività". Sono nature esauste e usano le poche forze per demolire tutto ciò che può evidenziare le loro manchevolezze, la loro negligenza; si vogliono liberare dalla fatica dell'espressione e dal peso del pensare; rendono tutto nulla, tanto da poter giustificare la loro banalità. Lo sdegno del poeta è dichiarato: "Queste nature rozze elevano la loro misera individualità a rappresentante del sentimento generale e giudicano il bello col sudore della fronte". Schiller, pur nell'aspetto negativo, aveva ancora davanti agli occhi testimonianze operose, poeti e artisti i quali ancora si applicavano alla costruzione della loro opera, ecco perché dice col sudore della fronte... ma Egli sapeva bene che non è il sudore della fronte a fare un'opera d'arte; e far passare il sudore quale valore dell'opera è un non senso, pari a quello di un atleta che pretendesse di vincere la prova agonistica semplicemente perché ha sudato. Oggi non potremmo più utilizzare l'espressione schilleriana; oggi non è più il sudore della fronte ad accampare pretese, sì la fresca scaltrezza delle semplici intenzioni, le quali sono a tal punto concettualmente virtuali che non richiedono più sudore alcuno. Nei confronti di quella guerriglia, più o meno sotterranea, fra le tendenze (oggi vediamo contrapposizioni a dir poco violente), quelle forzature ideologiche fra una posizione e l'altra - con sbordature e veti e anatemi e censure reciproche-, che altro non sono se non un ripetitivo e stanco schema per l'affiorare del cosiddetto nuovo che sempre più va a negare il prima, in un meccanismo più politico che artistico; quel voler rappresentare in assoluto la realtà e la verità dell'arte, negandola a tutte le forme altre... nei confronti di tali logiche Schiller ha parole pertinenti: "Nessuna opera dello spirito e nessun'azione del cuore potranno far fortuna presso una classe in modo decisivo, senza attirarsi un anatema da parte di un'altra". Come ho già detto, se la realtà profonda tende ad unire, la realtà volgare tende a separare; la prima mantiene ciò che è comune a tutti, la seconda solo ciò che è comune all'identico; sulla fronte di quest'ultimi pesa il dominio storico, per "l'anima bella" Schiller di-

ce: “Noi invece vogliamo essere cullati e sorretti dalle Muse”. Cinque anni durarono le tormentate riflessioni schilleriane, anni tristi a dire di Goethe, in pena per l’amico del quale riconosceva “doti così straordinarie”, riflessioni queste ritenute da Goethe inutili per la poesia; ma perché in Schiller l’arte ritornasse ad essere natura, questo passaggio era necessario ed Egli vi si assoggettò. Schiller appartiene al mondo dell’arte, queste riflessioni le affrontò con l’anima e con il cuore, e all’arte Egli ritornò... non svilito, bensì rinforzato; e quando il canto delle Muse si fece forte echeggiando nel suo mondo di poeta, Schiller solo allora poteva ammettere: “È ancora dubbio che la filosofia dell’arte abbia alcunché da dire all’artista”.

**SPERIMENTAZIONE** C'è un'Arte di sperimentazione, c'è un Teatro, c'è una poesia e una scrittura sperimentali; dagli anni sessanta sperimentazione faceva e fa tutt'uno con ricerca. Entrambe hanno sviluppato il discorso artistico sui binari di due categorie extra-artistiche: una è quella politica, l'altra è quella tecnico-scientista. Su tutto vi era e vi è lo sfrenato dogmatismo dell'innovazione e del nuovo. Un comandamento categorico, un a-priori indiscutibile. Si doveva uscire dalla chiusura soffocante dei linguaggi; andavano contestate le grandi visioni del mondo; ci si doveva liberare dalle ristrettezze delle categorie; non si doveva essere vittime delle delimitazioni delle singole arti: insomma si doveva assolutamente caratterizzare il Novecento, quale secolo della tecnica e delle libertà. Dal Manzanarre al Reno, dagli Appennini alle Ande risuonava, rimbombava il grido del popolo eletto che, libero dalle catene delle accademie (veri covi della dominazione borghese e reazionaria) intraprendeva l'esodo verso la terra felice della libertà, al grido di guerra: sperimentazione... sperimentazione. Un popolo libero, al di là del bene e del male e con la chiara certezza di poter inventare una rinnovata, una trasvalutata umanità. La pagina bianca mallarméana non era più una teoria da salotto per i "martedì letterari", ma si apriva ai verginali vagiti della nuova creatività destinata ad un nuovo potere. Un potere attuabile all'interno di una realtà tutta umana, quella che non aveva più bisogno di un Dio consolatore, né di un Bene né di un Male che delimitassero l'orizzonte infinito dell'innovazione e del progresso tutti dell'uomo. E così è stato. Un

nuovo Decalogo andava improntato e si cominciò ad attuare la “Trasvalutazione di tutti i valori”: si sostituì l’Arte con la scienza, il verisimile con il vero, il sogno con la psicanalisi, l’amore con il sesso, l’esistenza con la sociologia, il piacere con la patologia e l’uomo lo si sostituì con la tecnica... Fatto. Tutto doveva essere rovesciato. Tutto doveva essere relativo, opinabile, discutibile, intercambiabile. Così la Filosofia divenne relativa, la Religione opinabile, l’Arte discutibile e l’uomo intercambiabile... Bene! Tuttavia relative, opinabili, discutibili, intercambiabili non erano e non lo sono né lo scientismo né la tecnica né l’economia: curioso! La grande sperimentazione moderna collimava con la grande rivoluzione moderna: quella rivoluzione d’Ottobre durata più o meno tre o quattro anni, poi Stalin chiuse tutto e aprì alla realtà siberiana. Così moriva la rivoluzione e moriva anche l’arte rivoluzionaria; ma permaneva il passaggio ideologico: l’arte non era più rappresentazione, bensì comunicazione; non vi era più l’arte, ma l’anti-Arte o la non-arte e questo veniva accolto e promosso dalla società del non valore capitalista. Siamo giunti a quella “merce assoluta” intuita da Baudrillard... qui la vittima mima strategie liberatorie che, in realtà, potenziano il dominio del carnefice ma, cosa ben più grave, fanno della vittima il vero carnefice di sé stesso. Tutta la sperimentazione contemporanea muove una danza immobile; vuole liberarsi dall’alienazione del non senso delle merci, per mezzo di una danza omeopatica, e l’opera e l’individuo alienati producono non senso e non vita. Si sperimenta la fine della fine, producendo opere il cui presupposto di fondo è il niente e il cui valore è nullo... e le vittime diventano carnefici più feroci dei carnefici. Eliminato il giudizio, tolto il valore, lontani dal senso, si sperimenta l’alienazione della vita vera dove la merce, in quanto valore in sé, domina incontrastata. E c’è chi ha fatto, come opera, un teschio ricoperto di diamanti e i diamanti sono moneta in sé e il valor è il valore economico dei diamanti, chi compra compra soldi e i soldi, sembra, sono il valore assoluto. Domanda: ma perché e per che cosa? Sperimentare il non senso è possibile solo a patto che vi sia ancora la categoria del senso;

ma se esiste solamente il non senso -perdonate il bisticcio- che senso ha il non senso? Siamo stati spettatori e attori delle messe in scena della Sperimentazione, abbiamo anche visto come le inclinazioni del pensiero globalizzato hanno operato all'unisono e in contemporanea in tutte le arti. Abbiamo assistito alla realtà programmata della sperimentazione e della ricerca artistica; abbiamo veduto come la programmazione dell'ideologia del nuovo seguisse, in realtà, una codificazione a-priori e abbiamo anche visto con quanta apprensione e premura gli sperimentalisti attuavano il comando: con un colpo di tacchi e con molti inchini. Vi è stato così il momento del politico, tutto doveva scendere in piazza e gli attori non erano più attori né il pubblico era più tale. Poi, sull'onda populista dei grandi temi sociali, è arrivato l'obbligo di condurre in qualsiasi scena l'handicap, perché così il pubblico borghese capisse il nuovo senso di dramma e di tragico. Né poteva mancare, sempre e ovunque, l'uso dei video con non si sa quale funzione organica nella compostezza dell'opera, e a teatro sembrava volesse dire o volesse ammettere la insufficienza, la incapacità del teatro di essere bastevole a se stesso, come se non fosse lui lo spettacolo, ma avesse bisogno di un po' di televisione per arrivare alla fine della sua ora di provocazioni e di innovazioni. Ancora, giunse anche il momento del modernismo colto che, non contento di essere tale dopo aver inficiato e deriso tutto il passato, ritenne che quel passato doveva rigenerare portandolo alla sua altezza... venne il momento citazionista, i testi classici venivano "riletti" e "reinterpretati" alla luce della nuova originalità sperimentale; ma per far resuscitare Lazzaro -il quale, fra l'altro, è ben vivo- ci vorrebbe qualche cosa di più della sperimentazione tecnologia... lasciamo stare, non voglio fare il puntiglioso. Insomma se accadeva di sentire o di vedere qualcosa con un pochino di senso, chi la proponeva appariva paradossalmente un illuminato. Tutto questo va chiarito non a livello di semplice gusto istintivo, bensì sul piano del senso. Non c'è nulla che possa inficiare la Sperimentazione a partire dalla categoria del gusto e della semplice accoglienza o non accoglienza, come incapacità o

capacità di entrare in rapporto con questi linguaggi a livello individuale. È proprio il discorso che non mi interessa. Chiarisco. Non ho nulla in contrario, non pongo veti: per me possono continuare a fare ciò che stanno facendo. Non mi infastidiscono. Certo è che non mi interessano; ma a non interessarmi sono i modi e i presupposti su cui la Sperimentazione pensa e opera. Alla fine, non mi interessano neppure i risultati. I modi e i presupposti sono ideologici, sono strategie, sono “visioni del mondo” ed è qui che nasce la differenza e l’indifferenza nei riguardi di questo sperimentalismo: c’è poco gusto, vi sono principi. Una Sperimentazione in sé, mi pare una condizione insostenibile proprio sul piano del senso; com’è possibile pensare all’esistenza di una sperimentazione scissa dalla necessità dell’opera? Com’è pensabile limitare l’opera nei confini dei mezzi e delle strumentazioni tecniche? E questa non è una critica che vale solo per questa Sperimentazione, vale anche per tutta l’arte in genere. Può una matita in sé fare un disegno? Può una lastrina calcografica in sé fare una incisione? Ma soprattutto può il mezzo giustificare l’opera? Certo, possiamo pensarlo proprio nel senso di “ il fine giustifica i mezzi” e questo è il confuso linguaggio politico della Sperimentazione. È il mezzo, oggi, a definire la contemporaneità, l’innovazione e l’originalità dell’opera; e sperimentazione e ricerca sono la grancassa di questa marcia trionfale della tecnica. Ma in realtà sperimentazione e ricerca sono inscindibili da un fare sapiente; non c’è artista che non abbia svolto entrambe all’interno del suo operare: e ci sono così sperimentazioni e ricerche variegata, differenti, diverse e questo sarebbe, con un termine politico, la forma democratica di un fare e di un pensare libero. Ma questa Sperimentazione proprio democratica non è, anzi, è proprio il contrario e non può essere diversamente, poiché nasce già omologata e programmata. Nasce armata, nasce talebana ed è incline alla mistificazione, tanto da voler far credere alla esistenza di un solo pubblico, il quale per essere riconosciuto per intelligente e progressista, non può non accogliere quanto la sperimentazione gli mette sotto il naso. Il pubblico non è unico, ve ne sono tanti e diversi. Se

alla base ponessimo come valore la conoscenza del pensare e del sentire, non esisterebbe un pubblico inferiore o superiore ad un altro. Vi sarebbero differenze, vi sarebbero percezioni, sentire e gusti, ovviamente, differenti: creerebbe qualche problema?... Ma a chi?

**STILE** Visto l'avanspettacolo pietoso dei nostri giorni a questa voce andrebbe data la forma di necrologio o volendo essere obiettivi coi tempi, basterebbe un semplicissimo epitaffio: STILE... CHE COSA?! Non voglio essere obiettivo nel senso di constatativo: ormai è evidente! Propendo per il necrologio; un po' alla maniera di Antonio quando, giunto ai funerali di Cesare, dice ai romani di essere lì per "seppellire Cesare, non a tesserne l'elogio". Il confronto mi preoccupa. Antonio difende la memoria del grande amico assassinato con un discorso da principe del Foro... non so se il mio sarà capace di fare altrettanto alla memoria dell'assassinato Stile. Shakespeare fa declamare ad Antonio l'encomio di Cesare, davanti a una platea che sa il valore e conosce le gesta compiute dal divino Imperatore... la sua storia è presente alla memoria delle genti. Diversa la posizione dello stile, poiché non sono più alla memoria del presente né il suo senso né il suo fine. Comprendo benissimo la contraddizione esistente fra la realtà dell'arte contemporanea e il concetto di stile. Accettando l'una, si nega l'altro. Tuttavia può essere di qualche interesse provare a riprendere il discorso a rovescio: accogliere lo stile, per evidenziare alcune storture dell'arte contemporanea. Ad alcuni ciò, sicuramente, può infastidire. Le abitudini si consolidano sempre in pensiero e in atteggiamenti ed è difficile abbandonarle, così è stato nei confronti dello stile retorico dell'arte; averne preso le distanze a suo tempo non fu semplice, ma l'averlo affrontato fu un atto di merito. Sono i passaggi che liberano dai momenti di ripetizione sfinita ed esausta, momenti tutti congiunti

con quel giudizio negativo espresso, qui giustamente, con accademismi. Nondimeno i tempi trascorrendo riportano a galla le stesse contraddizioni del prima e anche per le innovazioni si ripropone il tempo della ripetizione e dell'esaurimento delle forze, rinnovando in sé il negativo degli accademismi. L'arte contemporanea ha un secolo di storia, dunque sarebbe irragionevole pensarla immune da ripetizioni accademiche. Proprio in relazione al passaggio storico realizzato dall'arte contemporanea, il concetto di stile ha una sua collocazione critica, sebbene non "organica" al sistema e alle abitudini consolidate. L'Accademia del contemporaneo è quella del non stile e del tutto è stile; poiché ha preso come punto di forza il vero fisico, fisiologico, oggettivo, storico... e il vero storico contemporaneo -continuo a ripetere- è quello dell'impero delle merci. Se ne ha una conseguenza tautologica: il non stile è nelle merci; il tutto è stile è sempre nelle merci. Ecco perché parlare di Stile in questo contesto significa non essere organici; significa palesemente mettere fra parentesi o creare una sospensione all'interno delle abitudini dell'Accademia delle merci. Curiosa è la posizione nietzschiana (per certi versi molto simile a questa nostra); il filosofo, con la volontà di liberarsi dalle vecchie categorie, pose il piede sull'acceleratore della libertà, quella del superuomo, trasvalutatrice e al di là del bene e del male. È un'esplosione pirotecnica, non atomica, contro la cultura moderna dello storicismo darwiniano, volto a chiudere la vita fra due categorie: animalità e evoluzione. Giunto a scrivere la seconda Considerazione inattuale e i Frammenti postumi, Nietzsche fa esplodere il bengala del "grande stile"; ossia quella realtà escatologica dell'arte in grado non solo di dare senso alla singola opera d'arte, ma anche alla cultura nella sua interezza. La gran parte dei movimenti artistici hanno risentito gli influssi di questo filosofo, molto funzionale alla nostra inclinazione verso una variegata ermeneutica interpretativa, a partire proprio dalla caratteristica ditirambica della sua natura. Natura tutta moderna nel suo essere oracolarmente ambigua; natura definibile con quelle parole del Gentile rivolte a Terenzio Mamiani: "Poeta fra i filosofi e filosofo fra i poeti".

Al filosofo dionisiaco il successo non poteva mancare anche perché, con scrupolosa intelligenza, fu buon imprenditore di se stesso. La prima parte del suo pensiero è stata filologica, la seconda si è dilungata in contrapposizione al prima, la terza ha curato l'aspetto pubblicitario della sua persona... dicendo di aver in mano quanto in mano pienamente non aveva. Dopo aver grandemente demolito tutto, facendo tramutare: il sentimento in sensazione, la volontà in appetito, l'intelligenza passata a istinto, il vizio in virtù e il genio in folle, dopo aver rinforzato l'animale darwiniano, il nostro filosofo in fine voleva il grande stile! Ma il grande stile del futuro nietzschiano è diventato il non stile del presente nostro. Esattamente! Allora volerne parlare oggi in cui l'animalità si è fatta dio, contraddicendo la predizione di Zarathustra del superuomo, diviene necessario per quanto problematico. Stando così le cose, parlare di Stile significa, inevitabilmente, trasvalutare nuovamente i valori. Una parola! La forza di una visione del mondo, il più delle volte, non sta nelle sue idee ma nelle sue tendenze e il pensiero di Nietzsche è stato accolto più in quegli aspetti latenti del rancore e del dilettantismo della non cultura contemporanea. Come per Marx, il quale è servito di più al capitalista e meno al proletariato, così Nietzsche... è servito di più all' "ultimo uomo" e, molto meno, al "superuomo". Sono sorte intere generazioni sotto lo stendardo illuminista di una libertà individualista; una libertà senza obblighi, arrogante e ignorante; una libertà senza fini, senza mete; una libertà a-priori con il diritto del non e del contro... ma come ammoniva De Sanctis: "Non è con il vilipendio che si forma una generazione". Certo, quando passa la regola del tutto uguale a tutto è facile scivolare nella volgarità senza limiti; allora diventa difficile ricollocare nel giusto spazio la bellezza di una vita formata all'insegna dello stile, che è sempre consapevolezza del limite. Lo stile guarda in profondità e allora bisogna evidenziare l'aspetto non sano delle nostre società, come va sottolineata la non salute nella vita di Nietzsche. E l'una e l'altro curiosamente operano, nella malattia, nello stesso modo... una "originalità" facile, strutturata sul rovesciamento della realtà

esistente. Però, attenzione, Nietzsche è Nietzsche... il contemporaneo, invece, non si sa bene che cosa sia. Quando, poi, viene meno il tragico dell'essere allora si plana come aeroplani di carta sul palcoscenico delle farse grottesche e assurde delle tribune politiche e delle Fiere d'Arte, non diversamente dai reality sempre più osceni e sempre più volgari. Evidentemente, qui, è difficile parlare di Stile, ma è assai più fastidioso sentirne parlare. Vedere platee televisive che vengono fatte alzare, a comando, all'ingresso di anonimi individui di ritorno dalle varie isole dei famosi: orribile! Guardando ritornano le parole di Rosencrantz, quando ad Amleto parla di quella compagnia drammatica composta da ragazzini, la The Boys of the Queen's Chapel, di quella "Nidiata di fanciulli di piccoli falchetti che stridono in cima alla tenzone, e per questo si sentono applaudire nel modo più ostinato, Costoro, oggidi, sono di moda". Il tutto uguale a tutto del non stile della contemporaneità; il non valore che diviene valore. Nelle scuole avviene il contrario e se qualche attardato insegnante avesse la malaugurata idea di attuare questa antica consuetudine di far alzare gli alunni, come classica forma di saluto scolastico, rischierebbe di vedersi colpevolizzato di culto della personalità e di violenza alla libertà degli allievi. Non è curioso? Significativo di quanto sta avvenendo per mano della strategia del condizionamento dei costumi è la confusione, tutta televisiva, fra noto e famoso; la gran parte delle presenze del piccolo schermo appartengono al comune, né altro hanno se non ciò che sono e molte volte sono poco e rarissime volte sono qualcosa. Caricare queste presenze televisive con il valore, con la qualità, con l'eccezione che qualificano, da sempre, l'essere famoso, significa negare quello stesso valore nella sua natura profonda. Proprio questo deve dichiarare quell'alzarsi in piedi a comando. Ed è chiara la logica, nemmeno tanto sotterranea, del dominio delle merci, per questa il valore è motivo di fastidio, è una interferenza limitante e perciò negativa e che va assolutamente rimossa, all'insegna strumentale del mito individualista della libertà personale, per mezzo del non valore e per mezzo del non stile. Lo stile non è per malati poiché diven-

terebbe patologia, non è per dilettanti poiché diventerebbe inevitabilmente vezzo, affettazione e anelito all'infinito del non essere, fra velleità e astuzia. Lo stile è per i sani, per coloro che sanno il senso del limite e dello scopo; e non sarà mai atteggiamento ma necessità, personalissima regola e mai impersonale libertà. Per certi aspetti è vero il senso relativo di quel motto che sentenzia che qualsiasi cosa e qualunque persona hanno in sé un loro stile; come può essere altrettanto comprensibile quella tendenza relativa di alcuni stilisti della moda, che per le loro collezioni di abiti parlano di: filosofia di... Tuttavia se quel motto e questa filosofia della moda li collochiamo nel mondo del relativismo delle merci, del non stile, della non arte, del pensiero debole, allora vi può essere del vero per quel concetto e possiamo comprendere quella filosofia; ma se prendiamo in considerazione il concetto in sé e la filosofia in sé come lingua dell'essere, né è possibile rintracciare il vero del primo né è più possibile comprendere la seconda. L'abitudine alle distruzioni, agli azzeramenti, alle negazioni -come ci ha abituati la volontà bellicosa del nuovo- ci ha fatto odiare tutti i valori veduti come male assoluto; una lotta dirompente, un corpo a corpo sanguinario che ha succhiato tutte le nostre forze, lasciandoci sfiniti, senza più energie e senza più voce. Sicché quei valori sono apparsi gusci vuoti capaci di contenere, tutt'al più, soltanto il nostro odio nei loro confronti; ma nella mischia non ci siamo accorti di aver ucciso dentro di noi il sentimento che quei valori aveva generato e, ora, anche noi siamo diventati gusci vuoti, senza vita, senza canto. A guardar bene il cammino dell'arte contemporanea, mi pare che dopo essersi liberata dalla lugubre presenza spettrale dello stile nella sua accezione storica di formula e di schema brutalmente limitativo, a questo poi sia ritornata. La retorica antica aveva isolato lo stile dal contesto dell'opera; lo stile era una struttura di elementi espressivi rigidamente codificati; lo stile era una formula astratta di regole e norme e precetti. L'opera dell'artista, qui, veniva valutata in rapporto alla maggiore o minore capacità di utilizzare queste categorie. L'opera era una cosa e l'artista un'altra. Mi sembra la stessa situazione ope-

rata dall'artista contemporaneo; per il quale è d'obbligo utilizzare strutture, strumenti, tecnologie e ideologie già preformate e alle quali deve assolutamente attenersi per essere accettato nella contemporaneità. Nel confronto mi sembra più evoluta la logica antica della contemporanea, poiché nella prima si permettevano almeno tre temperature di stile: il sublime, il medio e il tenue; mentre oggi ci si è adagiati, quando va bene, solamente sul tenue. Meglio si può comprendere il senso di tenue con il successivo schema medioevale: tragico, elegiaco, comico... comico, appunto, fra farsa e ironia sempre più calate nella oggettivazione delle cose e dell'uomo- come cosa fra le cose. Qui il tragico -intuito da Nietzsche- come anima profonda dello stile, non ha più ruolo alcuno. Né ha forma, oggi, nemmeno quella congiunzione operata dalla visione cristiana, evidenziata dall'Auerbach, che andava ad unire il tragico con l'umile -l'antico tenue-, a partire dalla natura di Cristo che, con la sua incarnazione e con la sua passione, dava al dramma quotidiano dell'uomo il significato di anima; un'anima non umiliata né soffocata dall'attimo insignificante del non tempo limitato dal contemporaneo, ma attenta ad ospitare il tempo totale della congiunzione, in Cristo, dell'uomo con Dio: qui, allora, anche la realtà tutta del momento ha valore e può essere rappresentata artisticamente. Si è inserito un ulteriore passaggio, determinante per la comprensione dello Stile. E la visione antica e quella moderna si coniugano. Qui Nietzsche ha la sua profondità di visione, invece la contemporaneità ha, qui, la sua pochezza. La contemporaneità pensa lo stile in quanto formula tutta interna al solo oggetto e non può cadere se non in moda e in sperimentalismi tecnologici; a differenza della visione profonda, che vede il contenuto dell'arte nella persona stessa dell'artista e cioè nella vita interiore dell'uomo. Il giovane Hans Castorp della Montagna incantata, dopo aver conosciuto personaggi importanti come l'umanista Settembrini e il gesuita Naphta, viene ammaliato da una individualità particolarissima la quale, pur non avendo la levatura intellettuale né del primo né del secondo, a Castorp appare e la sente come "una vera e propria personalità". I

due primi personaggi, dopo aver conosciuto la personalità di Pieter Peepkorn, a Castorp appaiono al confronto come due nani. Perché Peepkorn, uomo semplice in fondo, provoca l'eccitazione intellettuale di Castorp? E per quale motivo sente la forza della sua personalità? Lo faccio dire a Castorp: "Poiché significa che l'inciviltà non dipende dall'intelletto o dalla ben articolata freddezza del pensiero, bensì dall'entusiasmo, dall'ebbrezza, dal ristorato sentimento". Castorp, qui, specie in rapporto all'entusiasmo, cioè di chi ha il dio dentro di sé, sente e percepisce la forza dello stile. E proprio per la mancanza di questi elementi, Nietzsche criticava i suoi colleghi filologi e la impotente cultura storica; cultura storica abituata a vedere il passato come cadavere e il presente senza vita e quindi incapace di pensare il grande stile. A queste anime morte, non più sfiorate dall'aria primaverile della rinascita stagionale, il filosofo inattuale dava un avvertimento lapidario: "Solo il tragico potrà rinverdire il prato della vita". Ma in tutti i luoghi dell'esistenza contemporanea si assiste a patetici rosari di idiozie, praticati da cialtroni incapaci di sgranare almeno uno solo dei cinquantacinque grani a loro disposizione e mettere in fila, almeno una volta, una proposizione di senso. Una televisione pubblica, una cultura pubblica, una politica, che non può non essere pubblica, praticate con il dito medio inalberato, con una lingua gergale da far vergognare il Belli; logiche artistiche che fanno affidamento sulla stupidità piuttosto che sull'intelligenza e le articolazioni concettuali sono a livelli di litigio infantile nell'hic et nunc della sagra plebea del libero progresso. Per questa genia di uomo la derivazione dalla scimmia è un complimento... e il sentir parlare di stile non può che offenderlo. Ma proprio perché non c'è l'uomo, anzi proprio perché non si vuole l'uomo, non si vuole neppure lo stile. Se si congela uno dei due poli, l'altro muore, e tutto si chiude sulle cose, nella forma tautologica delle merci. Accettare tale riduzione in arte significa dichiararne la morte ed è proprio per questo che le si impone di adeguarsi al comandamento della morte dell'arte. In arte vi sono due attori: il primo è l'espressione, il secondo è il mondo; la prima di-

chiara lo stile, il secondo il soggetto, però, nel farsi dell'opera, i due attori si compenetrano e diventano l'uno dell'opera. Parafrasando Kant, potrei dire che: le espressioni senza mondo sono vuote e il mondo senza espressione è cieco; ma anche che un artista senza mondo è vuoto e l'opera senza espressione è cieca; o, ancora... l'opera senza artista è vuota e l'artista senza opera è cieco. Solo perché è nell'eterna combinazione delle due parti, dei due attori, lo stile non diventa concetto astratto né formula normativa; solo a partire da questa dualità si può accettare non la riduzione dogmatica di uno Stile assoluto, bensì quella libera e in divenire degli Stili che si presentano, volta a volta, nel farsi delle opere. Mi pare possibile inserire qui il concetto del *Kunstwollen* del Riegl, di quel volere artistico che forma fra oggettività dell'opera e intenzionalità dell'artista. D'altro canto la compenetrazione del soggetto e dell'oggetto, dell'opera e dell'artista andrebbe ad eliminare gli atteggiamenti, i vezzi di quelle separazioni ipertese dell'artista intento a crearsi il personaggio del maledetto o del dandy, o quella dell'opera interessata allo scandalo o alla stanca provocazione. Due inclinazioni tutte contemporanee. Qui l'artista senza mondo usa soltanto il riconoscibile linguaggio delle mode e l'opera è composta all'insegna delle sole innovazioni delle mode tecnologiche. Per il famoso quarto d'ora di notorietà del non famoso, l'artista vive come una falena, volando intorno alla intermittente luce futile del presente nella notte della ragione... mentre l'opera, come per la fontana di Duchamp, la cloaca maxima dell'uomo darwignano, è pronta a contenere gli excreta, la fanera, dell'inquinamento tecnologico del mondo senza uomo e, perciò stesso, senza stile. Concordo pienamente con Kandinsky quando parla di spiritualità dell'arte; che cosa è questa spiritualità se non la semplice, ma determinante, presenza del pensiero, della filosofia, della cultura, delle passioni, dei sentimenti e della vita tutta di quell'uomo che l'opera va facendo? Solo quando questo mondo spirituale è presente nell'opera ed è pienamente rappresentato dall'opera, la spiritualità non muore soffocata dalla pressione informe dello spazio siderale del concetto astratto, ma resta

viva e si rende percepibile concretamente nello stile dell'opera. Solo così l'opera è l'artista e l'artista è l'opera e lo stile è la lingua che testimonia questo dialogo. Le opere, nella compostezza del loro mondo, parlano al loro pubblico di appartenenza, ossia a quello che in sé ha lo stesso sentire e la stessa sensibilità dell'opera. Ovviamente non prendo in considerazione quella tendenza del mercato che, pensando le opere semplicemente come merci, nella più totale indifferenza e nella più muta incomprendimento, le tratta solo come investimenti finanziari. L'arte è un dialogo silenzioso, sotterraneo come l'acqua di Aretusa, è quello capace di congiungere spazi lontani eppure inspiegabilmente vicini. Così, a volte, ci sentiamo commossi anche da cose e circostanze e persone apparentemente lontane dal nostro modo di sentire e di vedere; opere e mondi differenti apparentemente dalla nostra sensibilità eppure, in attimi senza tempo, parlano la nostra lingua e fanno vibrare i nostri sentimenti; opere così non dovrebbero penetrare... invece abbagliano lo sguardo e scendono piano in cuore: Perché? Queste opere non ci dovrebbero esprimere nulla, eppure qualcosa ci tocca, a toccarci sono le radici dell'albero genealogico al quale apparteniamo... e raramente, in arte, è quello anagrafico. Anche in queste opere, apparentemente tanto diverse, noi cogliamo uno Stile comune, composto da parti del nostro linguaggio e del nostro mondo, fatto di spiritualità e non di merci; cogliamo la spiritualità del loro autore in quanto espressione risolta compiutamente nello Stile dell'opera. Alla fine ognuno faccia come vuole; dica pure una cosa e dica pure il suo contrario; mescoli pure le carte del suo gioco... ma, in ultima battuta, si dovrà rispondere a quella sconcertante domanda di Hölderlin: "A che i poeti in tempi di privazione?"

**TECHNE** È questo il nome dato dai greci anche all'arte. Con *techne* i greci indicavano ogni abilità svolta in piena coscienza e finalizzata a dominare sulle cose e sugli uomini; in questa specifica definizione abbiamo l'immagine della tecnica scientifica, volta a rubare il sapere agli dei e, questa, nasceva tracotante. Ma le stesse abilità svolte nei limiti di una memoria appassionata e rispettosa, quella che agli dei riconosceva la giusta misura e non la celeste tirannide punitiva, per quanto sfavorevole alla libertà dell'uomo, a tale sentire tragico si volgeva la *techne* dell'arte e questa nasceva umile. Agli albori viveva una vita intermedia: non era completamente tecnica né era completamente arte. L'uomo libero viveva una forma estatica di contemplazione mitica e lo schiavo praticava tecniche utili, funzionali, strumentali ad uso e in favore della contemplazione dei primi, completamente disinteressati al lavoro e alla produzione manuale. Non siamo ancora all'*ars latina*. Più vicina a quest'ultima è la posizione della poesia, che il greco aveva posto sotto l'ala dell'ispirazione divina delle Muse. La combinazione della poesia con la danza e con la musica dei rituali religiosi aggiungeva un passaggio importante in rapporto alla *poiesis*, e Platone, nel *Sofista*, evidenziava la sua capacità per mezzo della quale: "Si produca il passaggio dal non essere all'essere": la poesia nasceva elevata. Platone in gioventù aveva scritto versi, che rinnegò a partire dalla sua condanna dell'arte in quanto corruttrice degli animi; proprio perché la conosceva, sapeva e intuiva il potere dell'arte sulle emozioni e sulle passioni; i reggitori della Repubblica proprio da ciò li

voleva tener lontani... e quindi la condannò. Aristotele fece l'opposto. Nella poesia vedeva non un sapere tecnico, ma piuttosto intuitivo e irrazionale, più vicino all'essenza dell'essere e meno vicino alla prassi dei bisogni fisici della vita. Al sapere tecnico-scienza Aristotele diede l'ambito del "necessario", alla poiesis-arte quello del "possibile"; sottraendo l'arte all'impero della scienza. Ma da dove giunge all'uomo la techne? Porre ascolto alla sua origine non è di poca importanza né per la tecnica né per l'arte. Eschilo, nel Prometeo incatenato, ci dà la sua genesi. Nasce come colpa per un dono offerto da un Dio preolimpico all'uomo e questo dono era il fuoco, Prometeo lo rubò a Zeus e Zeus lo punì ferocemente. Eppure, questo di Eschilo, non è un dramma umano o per gli umani, bensì è un dramma tutto per gli dei e degli dei. Prometeo, il preveggen- te pro-methèos, sarà costretto ad spiare questa colpa di usurpazione stando legato ad una roccia del Caucaso, mentre un enorme avvoltoio gli divorava il fegato e gli dilaniava le carni e di notte tutto si ricomponeva e di giorno tutto ricominciava con le stesse sofferenze e lo stesso martirio. Gli uomini ignari non sapevano quelle pene e nulla quindi fecero per aiutare il loro benefattore; gli dei, che invece sapevano, nulla potevano fare per alleviargli quelle pene tremende. A condurre Prometeo verso le catene del Caucaso furono la Forza-Kratos e la Violenza-Potere-Bia: indiscusse prerogative di Zeus. Ma tanto la Forza, quanto la Violenza, quanto la techne, quanto gli dei, tutti sottostanno al destino divino di Diche... il solo in grado di assicurare la giusta relazione fra mezzi strumentali e scopi da perseguire. Il preveggen- te fu l'unico testimone della nascita di Atena dalla testa di Zeus; la Dea gli insegnò l'architettura, l'astronomia, la matematica, la medicina, l'arte di lavorare i metalli e quella della navigazione...e tante altre: tutte il Titano le insegnò agli uomini. Per gli uomini fece ancora di più. Prometeo chiuse tutti i mali che affliggevano l'umanità in un grande vaso consegnandolo alla vigilanza del fratello Epimeteo; ma Pandora, donna bellissima per quanto stupidissima, fabbricata da Efesto per volere di Zeus e obbligata in moglie ad Epimeteo, con il

solo scopo di riaprire quel vaso e riportare la malattia, la vecchiaia, la fatica, il vizio, la follia e la passione tutte sulle spalle e nella vita degli uomini; Pandora lo aprì. Solo la speranza, chiusa anch'essa nel vaso, soccorse l'umanità in preda, in quel momento, ad un delirio insostenibile. Ritorniamo al Prometeo di Eschilo. Efesto, mentre batteva e serrava ai polsi e alle caviglie del suo simile il metallo delle catene, con tono compassionevole ne dichiarava la colpa, dicendo a Prometeo: "Tu hai amato gli uomini, e questo è il frutto. O Dio che non ti pieghi all'ira degli dei, hai onorato gli uomini come dei, contro la legge". Il Coro delle Oceanine nel Secondo Stasimo, fra lacrime di straziante afflizione, aggiunge: Antistrofe I "È dolce continuare il tempo tra le ardenti speranze, in una luce che rallegra e nutre. Noi rabbriviamo a vederti sfinire in tante pene. Tu non temesti Zeus. Nel tuo pensiero hai venerato gli uomini, Prometeo". Proseguono nella Strofe II: "Amato, vedi che maligna grazia. Di, che difesa, che salvaguardia ti viene dai figli del giorno fugace? Non li hai veduti così fragili e inerti? Sono come sogni: ciechi, impediti: il volere di chi muore, mai non valica l'ordine di Zeus". Prometeo, con orgogliosa tracotanza, nel Primo Episodio dichiara: "Ho voluto, ho voluto il mio peccato: e non lo smentirò. Per dare aiuto a chi moriva ebbi la mia colpa". Per il pensiero illuminista e per il sublime genio romantico, questo Prometeo incatenato è diventato il simbolo di quella ragione concettuale, intesa come autonoma capacità tutta dell'uomo di liberarsi da qualunque forza ostile al progresso umano. Ma il Prometeo incatenato, l'unico rimasto, era preceduto dal Prometeo portatore di fuoco ed era seguito dal Prometeo liberato... Eschilo, in quest'ultimo, il Titano e Zeus li faceva riconciliare e Zeus manteneva il suo potere, un potere ora rispettato anche da Prometeo, poiché non si manteneva più sulla forza bruta, bensì sulla mite saggezza: proprio la riconciliazione, quanto la saggezza, sfuggirono alla formazione del superomismo scienziata. Per Eschilo era evidente e certo il motivo del dramma e della sua poesia: il rapporto indefinibile fra gli dei e l'uomo; del soffrire dell'uomo e della giustizia degli dei...e non senza senso era il dolore né

senza giustizia erano gli dei. Altrettanto evidente è la condizione dell'uomo delle certezze scienziste dell'oggi: da una parte l'uomo e, dall'altra, il suo pensiero e la sua ragione; soffre l'uomo e soffre il pensiero e la ragione; soffre senza giustizia il primo e non hanno giustizia il pensiero né la ragione. Nella techne della scienza non v'è riconciliazione, anzi i mezzi sono diventati fini e l'uomo, a sua volta, è diventato mezzo per fini che più non lo tengono in considerazione. Il presunto titanismo liberatorio della scienza, che sembra aver posto nelle mani dell'uomo il potere del fuoco, si concretizza realmente nelle catene della tecnica, che invece di liberare lega l'uomo al Caucaso della sua presunzione. L'uomo della tecnica si è liberato da dio, ma il presunto progresso e la presunta emancipazione della tecnica, non lo liberano né dalle catene della tecnica in quanto fine, né cambia la sua nuova natura di mezzo, sempre più fragile e inerte. Di questa tecnica qui, ovviamente, non intendo parlare; invece voglio dire e dell'arte umile e della poesia elevata. Nell'Allocuzione al fratello del 1931, Thomas Mann trattava il tema della professione dello scrittore rivolgendosi direttamente al fratello da fratello e da scrittore a scrittore; nei passaggi più sentiti sul piano della biografia artistica, usa un linguaggio semplice e senza sovrastrutture e lontano dalla critica; è quella semplicità sempre presente fra coloro che fanno, in cui le cose in sé hanno una forza tale da non aver alcun bisogno di traduzioni concettuali. Mann parlava di: "Onestà, operosità, autenticità... laboriosità". E se tutte convergono nel "magistero morale-spirituale", divengono inevitabilmente "profondità". Su che cosa appoggia questa profondità? Non sulla tracotanza della scienza; non sul sublime romantico; non sulla creazione del genio... ben più, riprendendo da Goethe, sulla modestia del mestiere. Mann pone questa domanda: "E come potrebbe la modestia non essere connaturata all'artista?". Risponde: "Essa gli è completamente connaturata... proprio nel rapporto che l'artista intrattiene con l'arte stessa, nei confronti della quale il singolo artista si sente per lo più assai piccolo". Siamo sul piano umile, quello detto all'inizio, quello dell'ascolto del canto delle Muse. Qui

la volontà dell'arte di dar forma a quella "riconciliazione" fra Zeus e Prometeo, in cui la conoscenza saggia del limite infinito olimpico libera dalle catene il limitato infinito umano. Allora l'arte è un limite infinito nel suo essere non umana, l'artista è limitato nel suo voler essere infinito; ma l'artista non si limita né si nega, se si pone all'ascolto dell'infinito dell'arte. Leopardi nello Zibaldone aggiungeva una postilla: "Gli antichi avevano meno arte, ma più poesia..."; e se si tiene in considerazione anche la sua messa in guardia dalla ragione la quale, egli dice, "nuoce alla natura e all'arte", allora la meno arte è quella tecnica tricotante tutta opposta alla meraviglia della poesia... invece la poesia è quella poiesis quale lingua profonda dell'arte che si fa voce e canto nella messa in opera delle forme delle arti. Tant'è che i firmamenti luminosi e infiniti della lingua della poiesis dell'arte a volte si posano leggeri come farfalle sull'opera compiuta, realizzata con l'umile operosità dell'artista. In tal senso l'invito di porre l'arte alla scuola della natura non andrebbe interpretato soltanto nella sola forma classica del verismo imitativo e descrittivo delle cose, piuttosto, tale invito, sarebbe interpretato meglio se congiunto a quella natura della poiesis in quanto linguaggio naturale dell'arte, che parla solo attraverso e per mezzo della lingua delle cose. Certo, le cose partecipano del fuoco, ma solo in quanto arte che raccoglie in sé la poiesis del fuoco; solo così, come diceva Mann, le cose e l'operosità diventano profonde. Profondità assoluta dell'arte, poiché essa è uno degli elementi che compongono il fuoco e il fuoco è di Zeus... e l'arte, che in sé quel fuoco mantiene, è dell'uomo... ma l'arte c'è solo se in essa vi è quel fuoco. Per dare maggiore chiarezza a questo passaggio, aggiungo un passo di Plinio il Vecchio del Libro trentaquattresimo della Storia delle arti antiche, Plinio ci dà un quadro preciso, per quanto attuale, dell'arte del suo tempo e ben congiunta ad un prima a lui precedente: "Un tempo il bronzo si legava con l'oro e l'argento, e tuttavia l'arte era considerata più preziosa della materia; ora non si sa quale delle due sia peggiore; e, cosa strana, mentre i prezzi degli oggetti sono saliti all'infinito, la fama dell'arte è estinta. Essa infatti,

come tutte le cose di questo mondo, ha incominciato a esser praticata per guadagno, mentre un tempo per gloria -tanto da essere attribuita a opera degli dei, e i principali uomini di ogni nazione cercavano la fama anche per questa via-". Come possiamo interpretare il senso di quest'arte più preziosa della materia? Quale mancanza ha in memoria questa dichiarazione? Dato che Plinio è uno storico e non un teorico, quando parla di preziosità dell'arte parla, molto di più, in riferimento al formare materialmente l'opera e, di riflesso, anche della sua essenza. La preziosità è nel come e nel modo in cui l'opera è stata eseguita sul piano tecnico, ma è anche in riferimento al senso ed al perché l'opera viene eseguita. Vi è l'arte come tecnica artistica e vi è l'arte come valore dell'espressione della tecnica. Mi sembra possibile congiungere, alla preziosità della tecnica artistica, l'operosità e la laboriosità e la modestia; e congiungere, con l'espressione della tecnica, quel magistero morale-spirituale suggerito da Mann. Né mi sembra forzatura ermeneutica pensare la preziosità dell'arte anche in riferimento a quella riconciliazione mitica fra natura e pensiero, ossia fra Zeus e Prometeo, in cui la techné raccoglie in sé il dire che ascolta e l'ascoltare che dice... di tale ascolto l'opera ne diviene l'ipostasi formale. In quel prezioso mi sembra di avvertire anche un richiamo a quella alétheia che è, contemporaneamente, manifestazione e nascondimento; un disvelamento di ciò che rimane nascosto. Se il prezioso fosse tutto concluso nella sola perizia e bravura esecutiva della materia, avremmo davanti agli occhi un oggetto ben fatto o fatto ad arte; ma non sarebbe diverso dai tanti oggetti ben fatti, al fine di soddisfare le nostre esigenze e i nostri bisogni quotidiani: anche un coltello o una scopa possono avere la caratteristica di essere ben fatti... tuttavia non sarebbe necessario andare a scomodare gli dei né i principali uomini vorrebbero coniugare la loro fama con tali oggetti e per mezzo di essi. L'arte Plinio la collegava alla gloria, i risultati migliori li dice quasi opera degli dei e, con quest'arte di gloria e di dei, gli uomini illustri volevano assicurarsi la fama alla futura memoria. Non si parla né di coltelli né di scope. Però un inciso va fatto in favore an-

che di questi oggetti e di questi strumenti semplici. Ritorniamo fra gli dei. È noto a tutti il Libro diciottesimo dell'Iliade dove si descrive la fabbricazione delle armi di Achille ad opera di Efesto; Tetide sale alla casa del Dio zoppo e lo trova fra i mantici, sudato, sporco e con uno straccio in mano mentre si asciuga il sudore sul viso: è l'immagine di un qualsiasi fabbro nella sua officina. Efesto è al lavoro, sta fabbricando venti tripodi contemporaneamente, ad ognuno di questi pone ruote d'oro, perché possano muoversi da soli laddove si raccoglierà l'assemblea degli dei, creando in tal modo la meraviglia fra i celesti. Lo storpio accoglie la sua sposa e le rammenta un attimo della loro vita; Efesto ricorda a Tetide i nove anni passati nella spelonca oceanica, dove lui forgiò molte cose fatte ad arte: fibbie, braccialetti e collane, per il piacere delle Nereidi e di quel mondo marino che lo aveva salvato. Poi Tetide gli fa la richiesta di fabbricare le armi per il figlio Achille, che deve ritornare fra le urla e il sangue della battaglia e dove troverà la sua sancita morte, morte questa che salverà tante vite di guerrieri Mirmidoni e Achei. Il dio soddisfa la richiesta immediatamente e fabbrica la corazza, i gambali, l'elmo, lo scudo e tutto questo fa, come dice Omero, con "sapienti pensieri", specialmente in riferimento alle decorazioni poste nelle cinque fasce circolari dello scudo. Sapienti pensieri sono ciò che possono e la fantasia e l'invenzione dell'arte. Lo storpio Dio, nello scudo, immagina e cesella il mondo degli dei e quello degli uomini; quello dei firmamenti zodiacali della vita cosmica e quello delle geografie terrestri della vita degli uomini; quello della vita beata e quello delle lotte e delle contese, alcune meschine, altre onorevoli, nella vita degli umani... cielo e terra... natura e spirito... realtà e sogno. Come appare evidente gli oggetti creati dal dio sono: i primi per il piacere e per la meraviglia degli Dei, i secondi sono in stretta relazione con la vita e la storia individuale di un semidio-Achille, conosciuta e saputa da tutti gli Olimpici, tutti loro sanno che con quelle armi Achille andrà verso la sua morte gloriosa. Dunque sono oggetti, eppure proprio oggetti non sono. Vanno oltre la loro apparenza o, meglio, in loro è presente è configurato

quell'oltre e proprio perché vi affiora questa epifania sono e non sono... sono cose e allo stesso tempo sono simboli. Anche gli oggetti semplici possono partecipare, così pensati, alla lingua preziosa dell'arte. Preziosità qui è profondità; profondità oceanica per cercatori di perle e ad ogni immersione nella voce del silenzio dell'abisso si rinnova il disvelamento, il portar fuori un frammento, una perla, di quanto permane nel rimanere nascosto. Chi scenderebbe negli abissi a cercare perle, se la perla non avesse in sé quel valore che la rende preziosa? Chi impegnerebbe la propria vita verso sforzi, fatiche e rischi a tal punto pericolosi tanto da metterla a vero rischio, se non vi fosse una chiara evidenza del valore che la fama elargisce e in sé custodisce? E per quale errore o svista è stata coniata questa categoria dell'arte se, alla fine, tutto il fare dell'uomo è visto solo e soltanto come mestiere circoscritto alle cose e alla materia, e materia e cose solo come bisogni materiali dell'uomo? Se così fosse non avremmo avuto a disposizione il mondo dell'arte ma solo quello della tecnica strumentale; però i fatti, la storia, la cultura ci testimoniano l'opposto. È proprio perché vi è questo opposto, questo sentire qualcosa d'altro, che le cose non hanno in sé- ma in sé ne mantengono la memoria e sempre la rinnovano nel tempo... solo in questo senso è possibile dire, con Plinio, che alcune di queste cose sembrano opera degli dei? Si deve chiarire meglio. Gli dei sono contemplazione infinita, nella più totale immobilità; sono il tutto dell'essere nel non essere assoluto della non forma; solo un dio negato e storpio, con i suoi sapienti pensieri, dà il tempo all'infinito e dà forma al non essere... se Prometeo segna il tempo e batte l'ora terrena, rompendo la linearità muta del pensiero assoluto, Efesto segna e cesella la forma assoluta del non essere numinoso. Entrambi sono figure psicagogiche, per mezzo delle quali si svela e affiora la monodia di ciò che rimane comunque e sempre nascosto, poiché in sé informabile e indicibile. Non v'è dubbio... questo in sé senza verbo e senza forma è il mondo degli dei; ma il mondo umano è quello della forma che dice e del dire che forma, in un tempo scandito e in uno spazio vissuto. Un altro tratto importante è, in

Prometeo, la sofferenza della conoscenza; in Efesto, la meraviglia e il piacere procurati dal lavoro che crea. Sono i due poli dell'arte in quanto espressione dell'uomo. V'è una riflessione di Goethe, rivolta a Eckermann, che evidenzia il senso del lavoro artistico: "La maniera" sono parole di Goethe "vuole aver già finito e non prova godimento nel lavoro. Invece il talento vero e autentico trova la sua felicità più alta nell'esecuzione". Non sbagliava il grande tedesco... Lui che con l'occhio apollineo dell'arte, nella sua parola poetica, sempre mantenne Dioniso inchiodato, prima della illuminante sintesi teorica compiuta da Nietzsche. No, Goethe non sbagliava. Chi sbagliava era Nietzsche. Il poeta voleva la lingua dell'uomo, il filosofo invece voleva quella muta degli dei. Umanità nel primo, smembrata umanità ammutolita nella follia dionisiaca nel secondo. L'arte non può rubare la lingua, la poiesis-fuoco degli dei, ma solo può mantenerla viva e così il solo, diviene tanto; e se di creazione vogliamo parlare, ne possiamo parlare solo in quanto forma-opera in sé compiuta, in cui è contenuto tutto ciò che ad essa è necessario. Nella sua forma l'arte trova la propria lingua e con questa dice, nel senso di ricordare e testimoniare la propria origine indicibile. In "Poesia e verità" Goethe esprime lo stesso concetto: "Il compito più alto di ogni arte è quello di dare, attraverso l'apparenza, l'illusione di una realtà superiore". Eppure, anche se è così evidente, a me sembra che questa definizione oggi non viva un momento felice. Ora, per parlare della poiesis, l'ultimo punto a conclusione di questa voce, manteniamo sempre in mente la domanda: perché l'arte e a quale fine? So bene quale fastidio può provocare tale interrogazione alla logica dell'impero delle merci e anche se questa logica la vedo ormai ricoperta da una spessa coltre polverosa di invecchiata retorica -abito tra l'altro imbastito da chi non vuole trovare impedimenti alla sfrenata strategia del nuovo sempre più nuovo- a questa domanda, al di là della presunta polverosità e antichità, andrebbe data una rinnovata risposta. È vero che sia la domanda, sia la risposta sono già presenti nella esposizione sin qui svolta; nondimeno una sintesi conclusiva potrebbe aiutare. Devo sottolineare subito

l'aspetto individuale, vale a dire un certo clima in cui la mia interpretazione si può coniugare al sentire e al pensare di tanti, sebbene non siano i tutti. Così da eliminare l'inutile teorizzazione dogmatica di per sé vuota, mantenendo aperta, invece, la differenza dialettica, nella quale non prevale la visione di una parte sulle altre, bensì la libera espressione e l'intelligente confronto di tutte le parti fra loro. Fare questa distinzione significa evidenziare una certa inclinazione tutta interna a quella logica del nuovo e della evoluzione dei linguaggi, su cui puntano i piedi e si ergono a censori alcune tendenze e alcuni "teorici" dell'arte contemporanea; di coloro che il procedere rettilineo della scienza sembra aver messo a disposizione il metodo cartesiano, impostato su verità e realtà e storicità di per sé indiscutibili, per quanto inconfutabili. Né va taciuta la loro vocazione censoria e dogmatica, che opera come feroce tribunale inquisitorio nei riguardi di tutto quanto è diverso e differente dai loro principi ideologici. Paradossalmente abbiamo un pensiero -si caratterizza più come una strategia- che teorizza e pratica la libertà assoluta delle espressioni artistiche al di là di qualsiasi definizione e al di sopra di qualsivoglia delimitazione, questa totale libertà è diventata la bandiera o l'insegna al neon della modernità... però, questa onda di libertà, incomprendibilmente censura, critica, irride e nega tutto ciò che non segue e non persegue le sue logiche libertarie. Una libertà che nega libertà! Per il popolo rumoroso della libertà del progresso storico, l'arte non è più né un problema né, tanto meno, una domanda; per il popolo silenzioso, fuori dal tempo delle mode rumorose e senza soggezione nei confronti del tempo storico, e sarebbe come dire inattuale, per questo popolo, l'arte continua ad essere una domanda e il fare dell'arte si mantiene nell'umile operosità delle possibili risposte. Occorre poi sottolineare a chi si rivolge l'arte, ossia chi è il soggetto che la deve accogliere e perché la deve accogliere. Il discorso si fa complesso. La contemporaneità si è definita a partire dalla morte dell'arte e trovando un cadavere da una parte, ha scelto la nuova vita del pensiero concettuale, quella parte viva della scienza: la scienza è viva, l'arte è morta. Già qui si eviden-

zia una contraddizione e di coscienza e di stile: se così è, non capisco perché si attardano ancora a fare arte? Se si è completamente convinti, concettualmente convinti, che l'arte è un Lazzaro irrisuscitabile, non sarebbe meglio e più corretto volgere lo sguardo altrove? Molti questa scelta non fanno. Non è un caso che tante ricerche ed espressioni del novismo dell'arte inclinino verso una necrofilia, che ha ben poco di concettuale ma assai più di patologico. Non è una nuova discesa agli Inferi, è un gironzolare nei buchi neri degli ossari, fra inumidite fondamenta e smorta aria stagnante... non sorgono pietre angolari di templi, ma accatastamenti da sfasciacarrozze e i rottami sono le membra scomposte di quell'uomo amato come un dio da Prometeo. Evidentemente il Titano conosceva bene gli dei, ma poco conosceva gli uomini. Altrettanto dubbia è la logica di quella operazione, attuata dalle avanguardie, che vuole portare l'arte sul piano della conoscenza e della verità scientifica, forzatamente inserite nell'ambito artistico, dato che, questo, è squisitamente contemplativo. Operazione da cui proviene il disinteresse e la nullificazione dell'aspetto fondante dell'arte, vale a dire quello della realizzazione e della esecuzione dell'opera. Ovviamente per queste teorie diviene irrilevante che l'opera sia eseguita, ripetuta, riprodotta o che sia un oggetto reale o una semplice idea, oppure una ipotetica intuizione, se non addirittura una ipotetica ipotesi. A coloro che pensano in tale maniera, è inutile ricordare che la verità e la conoscenza in arte, fanno tutt'uno con la natura propria dell'arte; la verità è l'opera e la conoscenza è il suo realizzarsi. Hanno ridotto l'esistenza alle cose, hanno incatenato il cuore alla roccia del Caucaso; hanno inchiodato l'anima alla croce insanguinata dalla volgarità e dalla irrisione, hanno svilto l'uomo e hanno dilaniato Dio... Per che cosa? Dalla notte dei firmamenti caleranno lacrime a rugiada e si poseranno, come cristalli di ghiaccio, a congelare quella volgarità e quella irrisione? E la terra rimarrà morta alla voce del cuore e indifferente al canto dell'anima? Grandiosi nella loro clemenza e imperativi nella loro verità, risuonano in questa landa i versi di Eschilo... gli uomini: "Sono come sogni: ciechi,

impediti:/ il volere di chi muore/ mai non valica l'ordine di Zeus./” Solo l'assuefazione al crimine ideologico può assassinare e l'esistenza e il cuore e l'anima nel corpo dell'uomo, soppiantando il dubbio della spiritualità, con la certezza dell'usura (il Potere-Bia) e degli istinti (Forza-Kratos) di un uomo-dio diventato mezzo e avvilente cosa. Parlare di Arte e di Poiesis sembra quasi una bestemmia. Eppure è proprio per questo deserto arso, dove si è raggrumato il sangue di colui che, per aver amato oltre misura l'uomo, rubò il Fuoco, proprio per questo deserto accecante e inaridito, paradossalmente, l'Arte umile e la Poesia elevata trovano senso e forma. Tanto la forma quanto il senso sentono e testimoniano e dicono non dell'uomo svilito a mezzo, ma parlano della umanità dell'uomo in quanto fine. Sono convinto che la percezione del deserto l'avesse ben chiara anche Bacon; mi sembra dichiarata, senza tentennamenti, in una conversazione con Michel Archimbaud, avvenuta nello studio di Bacon negli anni 1991 e 1992, prima della morte dell'artista inglese; si susseguono domande e rapide risposte, Bacon esprime il proprio punto di vista sopra differenti temi, specialmente artistici; alla domanda su quali fossero gli artisti o le correnti, di quegli anni, ritenute importanti per lui, in risposta Bacon faceva riferimento ad una mostra della Pop Art alla Royal Academy e senza tatticismi di convenienza fa conoscere la sua impressione nata, fra l'altro, da disponibilità e non da preconcezioni chiuse: “Ma quando si vedono tutti quei quadri riuniti insieme, non si vede niente. Trovo che non ci sia nulla là dentro, è vuoto, completamente vuoto”. È inutile, perché scontato, andare ad analizzare su quali presupposti si è costruita la Pop e su quali temi si è formata l'opera di Bacon, ma altrettanto scontata è la logica delle due posizioni e pensare un accordo tra loro è impossibile. Però non v'è dubbio alcuno su quale delle due posizioni campeggiavano Kratos e Bia. Ho dato rilievo al termine poiesis e meno al sostantivo poesia, per una ragione precisa; ho voluto, appunto, separare e differenziare la poesia in quanto specifica espressione artistica, dal senso ampio e comprensivo di tutto ciò che, raggiungendo una piena compostezza di

espressione formale, riguarda tutte le arti nella loro più riuscita compiutezza d'opera. Poiesis è quel sentire, ricordando Platone, capace di far percepire un passaggio dal non essere all'essere, quello stato di contemplazione che l'uomo ha sempre riconosciuto come funzione necessaria e come voce profonda dell'opera d'arte, in rapporto a quella parte spirituale del suo essere e del suo esistere.

**TONIO KRÖGER** Thomas Mann è una figura epocale, appartiene a quella famiglia di uomini e di artisti per i quali le mezze misure sono impossibili: o li si ama o li si odia. Sono mondi chiusi, tuttavia la loro individualità, fatta di vita e di spiritualità, non si isola nella sola biografia, bensì si apre e accoglie le istanze di una comune visione e di un partecipato sentire. La loro soggettività è quasi un'antenna capace di captare onde sonore giunte da lontano e magari non chiare, forse nemmeno definite... ma, giunte nel perimetro d'ascolto, di quella particolare vita e di quella individuale spiritualità, si vedono contemplate e in fine comprese nella forma dell'arte. Mann non appartiene al pensiero debole né la sua opera è opera aperta: nei confronti del primo ribadiva la centralità della cultura borghese, in quanto mondo spirituale dell'Occidente; per la seconda egli si sorprende sempre dell'effetto vissuto dai lettori alla lettura dei suoi libri... lo stile del racconto riflette sempre la sua visione e percezione di un "Io" non disgiunto dall'umanità e dalla società. Egli è radicale, perché radicalismo significa purezza, nobiltà d'animo e profondità. Il lettore manniano non elabora né inserisce pezzi interpretativi laddove, nel testo, vi fossero zone mancanti, poiché questi vuoti qui non vi sono, né sente la necessità di interagire -come vorrebbe una certa tendenza tutta calata nelle strumentazioni tecnologiche, dove avviene quella sovrapposizione infelice fra lettore e autore, dove si desidererebbe fare del lettore l'autore e dell'autore un elemento opinabile-; il lettore dello scrittore tedesco, quel lettore portato ad amarlo, scende come un palom-

baro nelle profondità marine e tutto quel mondo accoglie nella piena compostezza dell'opera, e ascoltando la voce dell'opera ascolta anche se stesso. Altro non vuole! E qui si mantiene. Nella Conferenza di Lubecca Mann puntualizza: "La scoperta che i popoli d'Europa non rappresentano che la variazione e le sfumature di una superiore unità spirituale. Una cognizione, signore e signori, che è ben lontana da ogni democraticismo anticulturale"; Mann e il suo lettore hanno naturale il senso del limite e delle rispettive posizioni; non vi è prevaricazione né da una parte né dall'altra. Stando entrambi nella giusta posizione e nei rispettivi ruoli, danno forza alla voce dell'opera e allo spettacolo in essa contenuto. Mann sa bene qual è la sua posizione e l'accoglie e la dichiara apertamente nella premessa alla *Montagna Incantata*, quando sottolinea il ruolo del personaggio Hans Castorp, dicendolo: "Un giovane semplice", eppure non per amore nei suoi confronti egli scrive, ma "per amore della storia che ci sembra altamente degna di essere narrata". Lo scrittore si dichiara narratore di storie, aggiunge anche: "Siamo anzi propensi a credere che soltanto ciò che va in profondità riesce a divertire". Dove trova appoggio tale profondità non vi è possibilità di fraintendere, nel *Saggio autobiografico* Mann accenna: "La ruota del destino incominciava a girare". Come dare voce a questo fondale abissale del destino? Egli lo sente possibile solo a partire dalla estraneità e dal distacco, le uniche due armi possibili per scendere nella profondità primordiale della spiritualità dell'uomo: qui intimità e confidenza le esclude totalmente. Non esclude invece l'ironia. Una brevissima parentesi va aperta per puntualizzare il senso di quella cultura borghese, di cui Mann si era fatto portavoce e difensore; posizione delicata per quanto fraintesa da tanta critica di sinistra, tolta l'importante eccezione dell'accoglimento lukacsiano. Mann non parla della classe media borghese, egli parla di "medietà universale e spirituale tedesca e borghese". Vi è un passo decisivo, in grado di chiarire il concetto per esteso; lo traggo ancora dalla Conferenza di Lubecca: "Noi parliamo di una forma di vita spirituale, miei cari ascoltatori, e ciò significa che, quando diciamo 'borghesia' non ab-

biamo in mente nulla che corrisponda agli interessi di una determinata classe, nulla, ad esempio, di antisocialistico. Lo spirito è una cosa molto pura, e chi mantiene una forma di vita centrata sullo spirito bada a mantenerla pura, la difende contro qualunque degenerazione e fossilizzazione che potrebbe subire a contatto col reale. Quando diciamo ‘tedesco’ e ‘borghese’ non ci esercitiamo nel gergo di un partito né aduliamo la borghesia capitalistica internazionale... borghesia in grande stile, cosmopolitismo,... coscienza e consapevolezza del mondo, la quale non si lascia trascinare da nessuna parte e sostiene criticamente l’idea umanistica, l’idea di umanità, dell’uomo e della sua cultura contro tutti gli attacchi estremistici di destra e di sinistra”. Inevitabile per Mann la marchiatura a fuoco: da destra marchiato a sinistrese e da sinistra marchiato a reazionario; un senza patria dunque; un nomade delle lontananze; un aristocratico dello spirito e proprio perché cittadino di questo mondo, subisce gli attacchi da coloro che si posizionano sulle realtà di un presente solo storico. Il suo mondo, il mondo di sua appartenenza è il mondo del tempo... non è casuale l’elogio dell’epica e dell’epos da parte di Mann. C’è un passo bellissimo dove Mann chiarisce il concetto da lettore e lo fa in rapporto a Tolstoj o, meglio, da lettore di Anna Karenina: “L’epica con la sua vastità fragorosa, con quel suo ritmo ampio e mormorante, con la sua alacre monotonia, come assomiglia al mare e come il mare le assomiglia! Quello che io intendo è l’elemento omerico, l’elemento eternamente narrativo come natura-arte, come ingenua grandiosità, corporeità, oggettività, immortale salute, immortale realismo...”; andando più addentro al testo in questione aggiunge “...ogni contatto con quest’opera trasmette al talento in grado di recepire (ma altro talento non c’è) correnti di forza e di freschezza, di primitivo piacere plastico e di salute...”. In quanto figlio del tempo e attento ascoltatore della silenziosa sonorità del girare della Ruota del Destino, ne L’arte del romanzo rivolge una rara confidenza al pubblico proprio sul senso dello spirito epico: “È uno spirito possente, espansivo, saturo di vita, vasto come il mare nella sua ondeggiante

monotonia, grandioso e accurato insieme, canoro e riflessivo; esso non vuole il particolare, l'episodio, ma il tutto, il mondo intero con infiniti episodi e particolari... Esso infatti non ha fretta, ha tempo infinito, è lo spirito della pazienza, della fedeltà, della perseveranza, della lentezza che diviene godimento attraverso l'amore; è lo spirito della noia che incanta". Per poter cogliere e sentire questo sbordare della vastità dell'epica, per Mann diventava necessaria la visione apollinea, quella visione fatta di "obiettività e ironia" e capace, non meno del Dio, di colpire da lontano; Apollo è il dio dell'arco e della lira, egli può colpire il corpo e può colpire l'anima. L'ironia non è sberleffo, non è svilimento, ma è "un'ironia del cuore, un'ironia amorevole: è la grandezza che s'intenerisce su ciò che è piccolo". Tonio Kröger è Mann. E questo mondo, brevemente accennato, Tonio lo rappresenta. È uno scrittore, è un artista folgorato da subito dallo sguardo meduseo della poesia; uno sguardo strabico e impietoso, capace di portare nella vita la morte e nell'arte la vita. Tonio Kröger sta a testimoniare la volontà di riunire arte e vita a partire dall'accettazione della vita comune, ma guardando al di sotto della superficie della banalità quotidiana. Il racconto breve nasceva nel periodo delle avanguardie, in rapporto alle quali era un contro canto, poiché non si poneva nelle posizioni né si sentiva attratto da quanto veniva ritenuto importante e determinante dai movimenti artistici di quegli anni: da una parte la separazione dell'arte dalla vita, portava a svalutare il reale per un'arte del sublime decadente, dall'altra invece si voleva la vita tutta dentro all'arte ed era l'intenzione espressionista... due ossimori in fondo, da questi Mann prendeva le distanze. Né poteva interessarlo la disperata volontà di dissolvere l'io e l'opera in un reale completamente circoscritto nella realtà dei fatti e delle cose senza più mondo... erano invece le posizioni perseguite dei surrealisti e dei dadaisti. Tonio Kröger è, come Hans Castorp, come Gustav Aschenbach un "pupillo della vita" e in quanto scelto dalla vita, egli sceglie di servire la vita nella sua pienezza e nella sua estensione indefinibile; ne coglie la spiritualità immensa, profonda, carezzevole... la sente come ma-

dre primordiale non del singolo ma del mondo. Una vita così ampia tanto da diventare altra e irriconoscibile per coloro che la vita pensano solo come realtà del tempo presente. Quando la gran Madre sceglie il suo pupillo gli brucia le carni con stimate non più rimarginabili; a quattordici anni Tonio comincia ad avvertire il dolore di quelle piaghe ancora non consapevolmente conosciute. Kröger scrive versi; ma quando trapela questa notizia, il piccolo poeta si accorge dell'effetto nocivo... vede reazioni negative nei suoi compagni e nei suoi professori. L'abbraccio della vita non soffoca, però isola. Sentiamo dalla voce del piccolo poeta questa amara esperienza: "Perché mai sono così diverso dagli altri e in conflitto con tutti, mal visto dai professori, estraneo in mezzo ai miei compagni? Guardali un po' come sono, i bravi scolari, i tipi solidamente mediocri! Non trovano ridicoli i professori, non scrivono versi, pensano solo quelle cose che devono essere pensate e che si possono esprimere ad alta voce. Come devono sentirsi in regola e d'accordo con tutto e con tutti!". Tonio insomma comincia a percepire una frattura sostanziale fra la vita cosiddetta reale, quella del giorno, quella del tempo storico, quella relativa ai fatti, alle persone, e la vita infinita del sempre, quella del tempo assoluto, quella non delimitata dai fatti e dagli individui, sebbene tutto ciò -il particolare- in lei sia compreso e in lei si mantiene. È la vita del grande afflato omerico, qui lo spirito rigenera il passato nel presente del tempo storico e passato, presente, futuro sono un tutto senza interruzione. Non è per caso allora il rimando al Don Carlos di Schiller. Tonio suggerisce questa lettura al suo caro compagno di scuola Hans Hansen, il biondo bellissimo dagli occhi azzurri... immagine dell'uomo del presente e della vita reale, il quale accoglie l'invito del suo coetaneo -il piccolo poeta- per gentilezza, per educazione; dice subito a Tonio di non essere interessato; comunque Hans, se Tonio glielo farà avere, lo leggerebbe... solo per far piacere a Tonio, non a se stesso. Il Don Carlos diviene simbolo del grande e illimitabile tempo dell'epos. Sotto cui prende vita una fitta foresta di alberi genealogici, tutti diversi e tutti particolari; ognuno porta in sé

i caratteri della sua combinazione sentimentale, spirituale e il proprio modo di vedere e di sentire e di pensare. Nell'albero genealogico di Tonio vi è Schiller, lo zampillo della fontana, il vecchio nocce, il suo violino, il mar Baltico; in quello di Hans vi sono i cavalli e i giochi con i compagni e la dolce e bionda Inge Holm, anche lei dagli occhi azzurri; quella Inge che anche Tonio ama nel segreto del suo cuore. La struttura dell'albero genealogico dell'arte di Mann è ben evidente: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, e poi Goethe e Schiller e gli scrittori russi e Ibsen... tutti in vista nelle sue fronde; nel sottosuolo, nelle radici, uno scorrere di linfa che non avrebbe senso elencare. Le genealogie edificano mondi, il più delle volte inconciliabili fra loro; anche il giovane poeta sente i mondi di Inge e di Hans lontani dal suo, ma avverte l'importanza di averli vicini e comprende che questo difficile connubio può realizzarsi solo con l'amore non erotico, ma sentimentale, composto di amorevolezza e comprensione. Un amore che, come pensa Tonio: "Gli avrebbe recato molta pena e riempito il suo cuore di melodie... poiché sapeva ch'esso arricchisce e vivifica...". In Tonio l'aspetto di tale amore avrà una veste apparentemente sprezzante, superficialmente gelida; nondimeno al suo interno resta protetto quel sentimento di nostalgia per quei due mondi così lontani dal suo. L'amore di Kröger sarà come un ventre materno, colmo di comprensione e di amorevolezza per tutti gli Hans e le Inge, allo stesso tempo sarà altrettanto capace di dissolvere e trasfigurare e salvare, il suo solitario mondo di poeta, dal pericolo dal gelo del nichilismo e dai ghiacci disumani dell'intellettualismo... riportando il calore materno nella vita della sua arte. L'arte amorevole sarà per Kröger consapevolezza della solitudine, una prigione, e la percezione e l'immaginazione e la raffigurazione del reale, si potenzierà in capacità di penetrare più addentro nelle melodie della realtà dell'essere. Non resta inespresso il momento che fa avvertire a Kröger questa ovattata illuminazione, è una riflessione veloce giunta in quell'attimo di spiacevole umiliazione durante l'ora di danza; Tonio goffamente barcolla, perde l'equilibrio e con un tonfo ridicolo cade sul pavimento, sotto lo sguardo

do impietoso di tutta la scuola di danza... vi è anche lo sguardo irrisorio di Hans e di Inge, ma v'è anche quello del maestro di ballo Francois Knaak; come un San Paolo caduto da cavallo Kröger alza lo sguardo verso il viso del maestro e vede "lo sguardo degli occhi del signor Knaak! Occhi che non giungevano fino all'interno delle cose, là dov'esse si fanno tristi e complicate; che non sapevano nulla, se non di essere scuri e bellissimi". Il piccolo poeta a poco a poco -nel tempo del racconto- si fa adulto; in Kröger si fa chiara e determinata quella sensazione, prima offuscata e nebbiosa, percepita già nel tempo della ingenuità bambina. Egli sente il richiamo della "potenza" dello spirito e della parola, egli la sente come la più "sublime" realtà della terra e al suo "servizio si sentiva chiamato". In un passaggio limpido e composto nella più compiuta forma apollinea, Mann-Tonio esprime l'anima dionisiaca di questo spirito e di questa parola, che sembrano scendere fino al Gorgia siculo: "Egli rese trasparenti le grandi parole che gonfiano il petto degli uomini, gli dischiuse l'anima degli uomini e la propria, lo fece chiaroveggenente e gli mostrò l'essenza intima del mondo e tutto, tutto quello che sta dietro le parole e le azioni. Ma che cosa egli vide? Comicità e miseria: nient'altro che comicità e miseria". Ora le cose dell'arte si liberano della coltre nebbiosa dell'inconsapevolezza ingenua del fanciullo e si rischiarano alla luce del pensiero di chi si è fatto uomo: si definisce il rapporto fra arte e realtà, in quanto spirito e vita. Inevitabili il dubbio, i momenti di crisi e di sconforto in chi sa esserci nella vita, comicità e miseria. Tonio si smarrisce come martire della carne e della lussuria... ciononostante è pur sempre un pupillo della vita; tutto ciò dura un tempo e non di più. Il freddo cerebralismo e il gelido nichilismo li aveva delimitati già da ragazzo, quando aveva captato incoscientemente il sentimento dell'amore spirituale e questo sbandamento della carne è solo per un attimo, per un momentaneo. Mann fa un inciso: "( e anche questo lo aveva già annotato )" e poi aggiunge, come biografo di se stesso e di chi sa, "che la sola conoscenza delle anime condurrebbe senza fallo alla malinconia, se non vi fossero i piaceri dell'espressione a infon-

derci brio e allegrezza...”. Tonio Kröger ora sa che cosa è la pienezza dello spirito, sa che è conoscenza del dolore. Sicuramente! Evaderlo non è possibile. Si consideri però quel piacere dell’espressione; il dolore non lo sente come sola sofferenza fisica, chiuso nel corpo individuale, bensì lo include nella vita cosmica, il dolore prende l’anima e non si storce a smorfia d’odio, ma a compassionevole e amorevole canto dell’opera... questa allora sarà sempre opera “d’insolita bellezza”. L’espressione è per l’opera e la forma e la bellezza, di queste Tonio sarà sempre l’umile servitore. Obiettività e ironia non si escludono nella visione ampia e nel sentire profondo dell’espressione epica, ampiamente trattata da Mann in numerosi saggi critici. Un passaggio importante merita di essere riportato, più per amore di chiarezza e assai meno come formula di noiosa citazione; il passo riguarda la differenza fra l’espressione del poeta e quella del letterato: “Non fa parte della sua natura esprimersi sulla base di ciò che ha vissuto e conosciuto: questo è, semmai, il modo di procedere del poeta. Il letterato esprime ciò che vive nell’atto di viverlo, vive ciò che esprime nell’atto stesso di esprimerlo, e vive per esprimere”. È stata tolta dal saggio *L’artista e il letterato*, scritto nel 1913. La parola, il logos è per lui il suo primo stupore, è il suo piacere più profondo. Sarebbe cosa interessante chiarire il “piacere dell’espressione” e della “parola che incanta” manniana in relazione al piacere e al logos estetico e retorico gorgiano. Proviamoci brevemente. Il piacere gorgiano fu oggetto di imperdonabile fraintendimento, lo si è interpretato come divertimento edonistico, poiché lo si è coniugato con l’inganno prodotto dall’arte; dimenticata l’appartenenza tragica di tale piacere si è dimenticato che la tragedia riguarda sempre lo spirito... inganno e persuasione seducono e trasformano l’anima di colui che sa ascoltare e sa lasciarsi ingannare dalla parola poetica. Il logos del siculo poggia sulla condizione tragica del contrasto fra finito e infinito, umanamente espresso per mezzo del sentimento di pietà e compassione nei confronti di una vita che non è in nostro potere, e di un reale che, se non si limita alla schematica opinione, è sempre esperienza dolorosa. Vita e reale

in Gorgia parlano la lingua dell'essere e solo in riferimento ad esso Gorgia ci lascia un frammento che rende evidente il dramma del conoscere: "L'essere riesce oscuro, se non coincide con l'apparenza; l'apparenza è inconsistente, se non coincide con l'essere". Inutile sottolineare la centralità dell'uomo; ovvio il conflitto fra individuale e universale; fra vita interiore e vita esteriore. Meriterebbero un approfondimento maggiore... non è qui il momento di farlo. Solo per chiudere questo piccolo inciso e rafforzare l'ipotesi di relazione fra il retore e lo scrittore, c'è un passo di Mann di non poco interesse -fra l'altro affiora vistosamente la sua ben decantata riflessione schilleriana-: "L'arte consiste nel saper mettere nel movimento più intenso possibile la vita interiore, impiegando un minimo di vicende esterne: perché è la vita interiore il vero e degno oggetto del nostro interesse. Il compito del grande romanziere non è quello di narrare grandi fatti, ma di rendere interessanti quelli piccoli". Le vicende esterne sono le cose reali, le apparenze gorgiane, le quali nella forma dell'arte possono elevarsi solo quando la forma si elabora e si compone sulla vita interiore, che è consapevolezza dell'essere. Se Mann dice che solo le cose profonde possono divertire, Gorgia aggiunge il piacere che si trae dalla poesia tragica, in quanto contrasto fra conoscibile e inconoscibile e comunicabile di ciò che resta sempre indicibile. Quando Kröger entra nello studio della sua amica pittrice Lisaveta Ivànovna, esprimendo a ruota libera il suo pensare l'arte, pone la distinzione, anzi l'opposizione, fra: "Arte e...già, qual è l'altro termine? Non dite 'natura', Lisaveta; la natura non snerva". Vivere la vita della forma non è vivere la vita delle cose reali, e Kröger ironizza su quell'aspetto dilettantesco che pensa sufficiente la sensazione e il sentire individuale, quali elementi portanti dell'arte; per il vero artista solo la materia, indifferente di per sé, crea l'opera. "Il cordiale sentimento è sempre banale, inservibile; soltanto le esacerbazioni, le fredde estasi del nostro corrotto sistema nervoso di 'artisti' sono vevoli al fine dell'arte" dice Tonio alla pittrice. Altro elemento distintivo del dilettante, molto in voga negli ambienti chic, è la parola senza senso, il discorso farraginoso e le

allocuzioni lente, in cui sembra calare una profondità immane, ma che si risolve semplicemente in un niente dilatato: non è né il discorso di Gorgia né è la riflessione di Mann né è la prosa del Kröger. Anzi il rispettoso borghese Mann, nei riguardi di questo fenomeno da baraccone, di questo artista d'avanspettacolo, ha espressioni durissime: "Lo conosciamo come dispensatore di gioie alle corti dei grandi, come spensierato commensale di ricchi furfanti...". per Mann scrivere bene è quasi sinonimo di pensare bene e vi è un passo brevissimo dall'agir bene. In un passaggio di Bilse e io non lascia dubbi: "Non sono abbastanza esteta per giudicare qualsiasi cosa in grazia di un bello stile. Non nego affatto che esistono infamie assai ben scritte". Non manca, in Kröger, neppure la critica a quelle forme esteriori che servono da mascheramento per i diletanti dell'arte -potremmo dire in questo caso quel saio che fa il monaco-, quegli atteggiamenti di costume assunti come abito di riconoscimento, al di là del contenuto. Lisaveta invita Kröger a sedersi e, in quello spazio di lavoro, si preoccupa dei suoi "aristocratici indumenti" Kröger replica: "Vorreste che andassi attorno con una giubba di velluto a pezzi o con un gilè di seta rossa? Un artista è sempre un avventuriero, nel suo intimo. Almeno esteriormente, diavolo, bisogna che vesta bene e si comporti come una persona a modo...". Quali delle due figure d'artista sia la più borghese, nel senso deleterio del termine, a me pare evidente. Tonio è entrato da fanciullo nella casa dell'arte e sa bene la differenza fra vocazione e maledizione; ha sentito le piaghe incidere la sua carne, si è trovato solo e diverso dagli altri, senza bisogno di infingimenti e di travestimenti... solo il peso e il silenzio senza argini della forma servizievolemente amata è sufficiente a far riconoscere: "Un artista, un vero artista -non uno che abbia l'arte per professione borghese, ma per cui l'arte sia predestinazione e condanna- è distinguibile tra una folla umana allo sguardo meno esperto". A chi è stato partorito in questo mondo dello spirito, è sufficiente uno sguardo, una parola per essere individuato come un diverso, come uno "straniero" fra gli uomini e non v'è abito o costume che tenga: come un Cristo nel

Getsemani, se sarà rinnegato dai fratelli, tutti gli altri lo metteranno alla porta. Entrambi temono questo mostro, questo animale delle lande, per lui, per questo animale, i salotti saranno troppo stretti e le furbizie saranno sempre troppo evidenti: lo temono, ne hanno paura, poiché la sua profondità mette a nudo la loro inconsistenza; la sua amorevolezza risuona come insulto al loro presuntuoso egoismo. Da questo popolo di istrioni si muovono le falsità più biasimevoli e Kröger le confida alla pittrice: “È stato detto, e anche scritto e stampato, che io odio la vita, o la temo o la disprezzo o la detesto”. No! Non è assolutamente vero dice, e più volte sottolinea: “Io amo la vita” ... Ma quale? Quella degli istrioni? No! Ma la vita che lo rende diverso da loro sì. Tutto si muove, fino alla fine del testo, in una interna diatriba fra le evoluzioni dei linguaggi retinici delle avanguardie e l’ascolto ovattato della lingua dell’arte. La prosa non tentenna né il pensiero vacilla; una perfezione di parola che pensa e di pensiero che va in miracolosa scrittura. È tanta la bellezza, che chiosarla sarebbe errore imperdonabile; allora faccio parlare Kröger-Mann: “E mai e poi mai potrò concepire che lo straordinario, il demoniaco vengano onorati come ideale. No, la ‘vita’, intesa quale eterno contrapposto allo spirito e all’arte, non si presenta a noi anomali come anomalia, come una visione di sanguinosa grandezza o di bellezza selvaggia; no, il regno delle nostre aspirazioni è proprio la normalità, la decenza, l’amabilità, insomma la vita nella sua banalità seducente!” Kröger è dei primi anni del secolo scorso, il senso di dissoluzione era forte; le avanguardie intensificavano nelle forme dell’arte quell’aspetto della distruzione che, di lì a poco, si sarebbe presentato nella società; la pratica delle negazioni e delle irrisioni diveniva sempre più luogo comune e metodo a priori...È vero! Però era ed è ingenuo o premeditato pensare che fosse l’unico e il solo possibile. C. Cases, attento lettore di Mann, correttamente evidenziava, su questo passaggio, una vistosa incongruenza: “È ingenuo credere che la dissoluzione delle forme possa meglio riflettere la dissoluzione della società e dell’individuo...”, Cases invece vede in Mann la capacità di “cogliere la realtà della decadenza”

dall'interno delle grandi antitesi vita-spirito, vita-arte, mettendo a nostra disposizione: "Una profonda analisi oggettiva della decadenza, contribuendo come nessun altro a chiarirla e a giudicarla"; né vedeva in Mann la posizione accomodante della semplice constatazione-accettazione della realtà, evidenziando quell'aspetto dell'arte manniana, che sempre si risolve per una umana speranza e un rinnovato riscatto di quella umanità, di quell'umanesimo e di quella cultura della "medietà" di cui Mann si era fatto portavoce. Per certi aspetti Mann è stato un critico attento e ha anticipato, nella sua critica educatamente sprezzante, quelle evoluzioni delle ricerche e delle sperimentazioni che l'arte avrebbe intrapreso, da quel momento fino ai nostri giorni. Proprio la sua posizione d'interprete critico del reale -su cui invece si fondava e si fonda la più totale accettazione delle avanguardie-, portava Mann a chiarire e a prendere posizione in favore di un'arte capace di esprimere la verità tragica, nascosta e dimenticata dalla società delle distruzioni. Avverte che anche la categoria dell'ironia, da lui ampiamente analizzata, non può risolversi solo in quanto mediazione o metatesto né nella negazione della forma né nel gioco arbitrario della parola vuota. Vi è in Mann il recupero dell'ironia profonda, la quale scava un solco e delimita circolarmente il persistere del rapporto: fra io-mondo, spirito-vita, individuale-universale. La prima ironia amplifica l'alienazione del soggetto, inclina per il malato e per gli aspetti demoniaci, si muta in disperazione e diviene distruttiva; l'ironia apollinea di Mann questo non vuole, vuole mantenere i valori: quelli spirituali, quelli originari, quelli della vita, quelli dell'essere... nella loro astoricità e nella loro atemporalità. Un passaggio sostanziale! Così imperioso da fondare una visione ampia dell'arte, tanto potente da calare nel mezzo artistico e caratterizzarlo in quanto stile particolarissimo, per quanto inconfondibile. Lukacs lo aveva colto chiaramente e lo aveva espresso in quella relazione fra la scrittura di Kafka e quella di Mann; nel primo individuava una voce soggettiva, che non oltrepassava l'espressione angosciata, provocata dagli orrori oggettivi della realtà storica e, quindi, constatativa e sterile; in Mann vedeva

invece chi sa riconoscere le conseguenze sociali quali fautrici delle deformazioni del reale. La lingua di Kafka è quella delle avanguardie, quella di Mann no. Kröger si trova in mezzo a due mondi e, in fondo, non appartiene a nessuno dei due: “Voi artisti mi chiamate un borghese, e i borghesi sono tentati di mettermi in prigione... I borghesi sono stupidi; ma voi altri adoratori della bellezza, voi che mi trovate flemmatico e incapace di idealità, dovrete ricordarvi che v'è un modo di essere artisti così profondo, primordiale e fatale, che nessuna idealità può apparirgli più dolce e desiderabile di quella avente per oggetto le voluttà della vita mediocre”. Insomma, quello dei biondi dagli “occhi azzurrini luminosamente vivi...”, quella di coloro che “non hanno bisogno dello spirito”. Sembrerebbe una contraddizione! Kröger parla fino allo sfinimento di valori spirituali e poi, alla fine, ama la vita senza spirito!... Com'è possibile? Se si conosce Mann, si sa che una tal svista non è pensabile. Di fatto Tonio ama la vita e la vita è la materia della sua poesia, e Kröger l'accoglie nella sua completezza, che non è quella dell'individuale, bensì è quella dell'universale umano; l'uomo semplice viene contemplato, poiché è quel particolare che permette di far trapelare l'universale. Ed è qui che Mann incastona la funzione dell'arte: “L'arte non minaccia la vita con un gelido pugno demoniaco, poiché essa è creata per dare alla vita la vita dello spirito”. Per ogni Inge e qualsiasi Hans, Tonio ha uno sguardo umido di comprensiva umanità. Non ha lo stesso atteggiamento, invece, per un altro tipo, per un'altra natura di uomo: l'animale storico. Per quest'ultimo uomo nietzschiano ha parole durissime, un disgusto profondo... incolmabile. Nel quarto capitolo Kröger dichiara: “Poiché, infine, quale spettacolo più lamentevole di quello che fornisce la vita quando si cimenta con l'arte? Noi artisti non disprezziamo nessuno più profondamente del dilettante, dell'uomo vivo che crede di poter essere, per giunta, al momento buono anche un artista. Ve l'assicuro, questa specie di disprezzo rientra nel novero delle mie più personali esperienze”. Nell'ultima pagina scrive a Lisaveta: “Ammiro coloro che, fieri ed impassibili, spregiando l'uomo, si av-

venturano sui sentieri che guidano alla grande, demoniaca bellezza: ma non li invidio. Perché, se qualcosa è realmente in grado di fare di un letterato un poeta, è appunto questo mio borghese amore per l'umano e il vivo e l'ordinario. Ogni calore, ogni bontà, ogni sorriso proviene da esso". Al termine della pagina, l'ultima lacrima scende ad inumidire le parole finali della lettera... è ancora un invito, un avvertimento che va a canto: "Non vituperare quest'amore, Lisaveta: è buono e fecondo. Nostalgia e malinconica invidia vi si trovano, e un tantino di disprezzo e una grande, casta felicità". Tonio Kröger giunge a termine e la mia lettura qui finisce.

# Indice

Avvertenza .....	pag. 5
Premessa .....	pag. 7
Accademia.....	pag. 21
Avanguardia.....	pag. 25
Bellezza .....	pag. 36
Brutto .....	pag. 46
Carne.....	pag. 60
Contemporaneo.....	pag. 66
Critica.....	pag. 70
Esistenza .....	pag. 77
Espressione .....	pag. 88
Generazione.....	pag. 96
Giganti.....	pag. 106
Interessante.....	pag. 117
Ironia .....	pag. 123
Mimesi.....	pag. 132
Noia.....	pag. 138
Nuovo.....	pag. 143
Piacere .....	pag. 148
Poesia.....	pag. 155
Schiller.....	pag. 163
Sperimentazione.....	pag. 181
Stile.....	pag. 186
Techne .....	pag. 195
Tonio Kröger .....	pag. 208

Stampato nel mese di Maggio 2014  
presso il Centro Stampa Digitale  
dell'Assemblea legislativa delle Marche

# QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XIX - n. 145 Maggio 2014

Periodico mensile

reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996

Spedizione in abb. post. 70%

Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore

Vittoriano Solazzi

Comitato di direzione

Giacomo Bugaro, Rosalba Orteni, Moreno Pieroni, Franca Romagnoli

Direttore Responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione

Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298295

Stampa

Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa delle Marche, Ancona

# 145