

L'ARTE E IL PENSIERO. IL PENSIERO DELL'ARTE

Franco Rella

1. *Arte e filosofia*

Schopenhauer nel XIX secolo dichiara, riassumendo una lunga tradizione, che la pittura è la meno filosofica di tutte le arti. I pittori sono sempre stati, nei secoli, più o meno concordi con questa affermazione, ribadita nel nostro secolo anche da Savinio pittore e filosofo. Siamo, a questo proposito, ancora nell'ambito definito dal pensiero platonico, per il quale soltanto la filosofia sa "smembrare l'oggetto, seguendone le nervature" e poi "abbracciarlo in uno sguardo d'insieme e ricondurre tutto a un'unica forma", che non è più la "figura" dell'oggetto stesso ma la sua idea, la sua forma immutabile: la sua verità.

L'arte non ha questa capacità, secondo Platone, di andare oltre le cose verso la loro forma archetipa, ma le rappresenta soltanto, le riproduce nei loro aspetti caduchi e mutevoli, che non solo non sono la verità, ma si pongono anzi come la perversione della verità stessa. E non è un caso, allora, che Schopenhauer privilegi tra le arti quella che più è distante da ogni figura, la musica, l'arte cioè che, con la sua astrazione, sembra esprimere una tensione che va oltre le cose, e che è dunque più prossima alla verità che non ha figura.

L'uomo vive, ha raccontato Platone, con gli occhi fissi sullo schermo buio della parte di una caverna, dove si stagliano fugaci le ombre proiettate dai simulacri di cose. Solo il filosofo, che ha abbandona-

to questa condizione propriamente umana, esce dalla caverna, e vede che ciò che noi abbiamo chiamato realtà, non è che un sogno di ombre, che rinviano esse stesse soltanto all'inganno delle cose. L'arte riproduce questo inganno, facendosi ombra di un'ombra.

Eppure, come ha scritto Rilke, "in verità noi viviamo di figure". Le immagini fugaci delle cose sono l'orizzonte in cui si intreccia la nostra vicenda, il nostro viaggio, la nostra peripezia. E l'arte è la guida di questo nostro viaggio. Ci scopre via via paesaggi sconosciuti, che solo attraverso le sue immagini impariamo a vedere. E questi paesaggi diventano irrevocabili. Com'erano i girasoli prima che Van Gogh li dipingesse? E i papaveri, e le ninfee prima che Monet proiettasse su di loro la forza cosmogonica del suo sguardo?

Accanto alle forme della verità, accanto ai fatti della storia, più persistenti di questi e di quella, le immagini dell'arte, il fuoco di Sant'Elmo, i vapori che sembravano emergere dalla lampada di Aladino in figure effimere e fugaci, resistono attraverso i tempi. Resistono nella loro fugacità. Resistono nella loro precarietà, come se proprio questa fosse il segno più sicuro e prezioso d'esistenza. Lo sguardo velato di Dürer continua a guardare dall'autoritratto dell'Alte Pinakothek di Monaco, e attraverso quello sguardo abbiamo imparato a vedere negli occhi di chi ci circonda quello che mai altrimenti avremmo potuto vedere. Così non riusciremmo nemmeno a pensare all'amore, se non avessimo imparato da Euripide che Eros non ha ritmo e misura. Non riusciremmo a parlarne, se i poeti provenzali non avessero inventato il linguaggio per parlare di ciò che appunto non ha né ritmo né misura. "In verità davvero noi viviamo di figure". Forse, come ha scritto Conrad, "seguire il sogno, e ancora seguire il sogno — *usque ad finem*" è l'accesso alla verità che ci è concesso: è l'essenza stessa della nostra vita.

2. *Lo stupore*

Platone ha scritto che ogni pensiero nasce dallo stupore di fronte all'infinita mutevolezza del mondo, e che da questo stupore possiamo e dobbiamo liberarci per proiettarci verso il bello, che è sempre uguale a se stesso, che mai muta, e dove ha fine ogni nostra ricerca.

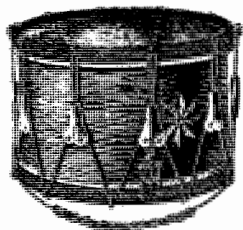
Seurat nel 1884, a ventiquattro anni, dipinge il quadro dello stupore. È *“la Baignade à Asnières”*. Tutto è immobile, in un'aria diafana e trasparente che ha cancellato ogni ombra, se non quella così contigua alle cose che sembra prossima a rifluire in esse. Un giovane è seduto sul bordo dell'acqua, di profilo, completamente rilassato in una sorta di istupidito stupore. Non c'è nulla che possa far pensare che tutto questo possa ad un certo punto mettersi in moto. Che quelle figure possano alzare lo sguardo da questa acqua immota, per iniziare il viaggio verso *“l'immenso mare del bello”*. Abbiamo visto la stessa immobilità di cristallo in Segantini: lo stesso terribile stupore. Lo ha colto con incredibile precisione Benn, quando ha scritto che questo è lo stupore della perdita delle realtà. Detto senza orpelli, scrive Benn, questo è infatti l'atteggiamento di *“chi ha perduto la realtà — questa è la nevrosi giunta al suo pieno sviluppo intorno al 1890, profondamente organica, irreparabile, entrata nel patrimonio genetico dei tipi finali”*.

Questa è anche la fine dell'arte mimetica e rappresentativa. Come si possono *“imitare”* cose che, prese nel vortice di una velocità sconosciuta, sono inafferrabili, e che lasciano dietro di sé soltanto le tracce di una realtà scomparsa: in costante evanescenza e sparizione?

3. *Tradizione*

Già negli anni '30 del XIX secolo Balzac, nel *Capolavoro sconosciuto* aveva parlato di questa *“perdita della realtà”*, che viva e mobile, si pietrificava sulla tela di Porbus. Frenhofer cerca di riattivare la vita

nell'opera distruggendone le figure, l'armonia, e facendo posto, sulla tela, alla dissonanza. Baudelaire eleva questo principio della dissonanza a principio ontologico dell'arte e della bellezza che è propria all'arte stessa: l'opera esprime l'eterno e il fugace insieme, incorpora lo stridore delle città rumorose, e al contempo si eleva al di sopra di esse trasformando questo rumore nella voce di una verità segreta. La linea armonica si spezza e l'arabesco diventa il disegno più ideale e spirituale di tutti: l'unico in grado di esprimere nelle sue volute la complessità del moderno.



4. *Il linguaggio della critica*

Baudelaire è stato il critico dell'arte moderna. Così penetrante e acuto che è riuscito, attraverso l'analisi della pittura, a enucleare per la prima volta nella storia del pensiero il concetto di moderno non come categoria storica, ma come categoria ermeneutica: il moderno è quell'insieme di contraddizioni che ci permette di cogliere il carattere polare della bellezza, la compresenza paradossale e costitutiva del fugace e dell'eterno.

Prima di lui Diderot aveva capito che il critico deve dispiegare un linguaggio multiforme, mobile e pronto a dislocarsi su numerosi fronti, in rapide conversioni per compensare la difficoltà del passaggio dal-

la pittura alla parola. Recensire una mostra, per Diderot come per Baudelaire, diventa allora, come dice Starobinski, "doversi ramificare, divenire un essere plurale che parla una pluralità di linguaggi". E dunque muoversi contro la noia delle parole parassitarie: colorismo, freddo, caldo, duro, morbido, materiale ecc. Questo significa, in una parola, fare della critica d'arte una sorta di racconto: anettere la critica d'arte alla letteratura.

5. Arte "artistica"

Ma torniamo alla fine del XIX secolo. Da questo momento pare non si possa più parlare di pittura, ma solo di arte. Non più di raffigurazione della realtà, ma di una sorta di autoriflessione. Lo ha detto ancora una volta con grande chiarezza Benn: "*Artistik* è il tentativo dell'arte di vivere se stessa come contenuto entro la generale decadenza dei contenuti e di formare da questa esperienza uno stile nuovo: è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova trascendenza".

Non è detta qui, in questo passo, e teorizzata, quasi tutta l'arte del nostro secolo? Le varie forme del concettualismo artistico, da Duchamp fino alle ultime esperienze? Il problema è se questa arte sia tutta l'arte della tarda modernità, e se questa sia veramente l'ultima risposta alla crisi dei sistemi mimetico-rappresentativi che da Platone in poi hanno dominato la cultura dell'Occidente.

Da questo punto di vista mi pare che si debba affermare che l'"arte artistica", quella che cerca in se stessa la sua trascendenza, sia un disperato, grande, immenso, tentativo non di oltrepassare Platone, ma di recuperare il suo pensiero come l'unico luogo di consistenza nella crisi generale dei valori. Abbiamo visto che per Platone la pittura altro non era che sogno di un sogno, ombra di un'ombra. La vera bellezza e la verità non sono nelle immagini che essa pro-

pone, ma piuttosto nell'idea che, di per sé "non ha colore e non ha figura". Plotino ha sviluppato questo pensiero che ha avuto una fortuna immensa nel Rinascimento, costituendo la ragione stessa del fare artistico, per esempio di Raffaello. La forma che va oltre ogni immagine e ogni figura non ha luogo nel mondo, ma nella mente dell'artista, che attinge direttamente all'idea. L'artista non imita dunque le figure che abitano il mondo e che sono esse stesse imitazione delle idee, ma direttamente l'idea. L'arte cessa di essere una *techne*, una mera tecnica, e diventa conoscenza, quando da imitazione di secondo grado si promuove a imitazione di primo grado: quando rinuncia all'imitazione della cosa per diventare imitazione del concetto: quando si fa trasparenza assoluta in rapporto all'idea.

6. Segreto

Immaginiamo un dialogo.

"Tutto il mondo non è che illusione, immagine di una realtà che sta al di là di esso".

"Una realtà invisibile? Come posso conoscerla?".

"Adesso ti spiego...".

Uno dei due interlocutori è il filosofo. Il filosofo idealista, che rinvia oltre la realtà ad una realtà superiore che ne è la causa o la giustificazione; ma è anche il filosofo materialista, che rinvia alla realtà vera del substrato materiale, o ai rapporti di produzione, che noi non vediamo, perché noi vediamo sempre soltanto cose.

Il filosofo che "spiega" l'invisibile è colui che "governa" le rappresentazioni, e dunque, attraverso il linguaggio, il mondo. Giustamente M. Zambrano ha detto che la nascita della filosofia è la nascita della violenza. Lo ha ricordato brutalmente Hegel: governate le rappresentazioni, poi vengono i cannoni, e poi il dominio sul mondo.

Nietzsche, irrompendo dentro questo dialogo,

avrebbe affermato: "Guarda il mondo! Guarda l'iridescenza del ventre variegato della vita! Questa è la realtà!". Ma questa realtà che incontriamo nello sguardo sfuggente che ci guarda da un riflesso in una vetrina, o nel rumore che avvertiamo alle nostre spalle, è misteriosa: è il mistero abissale che sta nel quotidiano. Chi ha mai visto una mela? Chi ha mai visto una cosa in tutti i suoi lati, anche quello che rimane sempre nascosto al nostro sguardo, anche il cono d'ombra che questa proietta sul mondo?

Cézanne mostrandoci delle mele che affondano nella superficie del tavolo, ci ha fatto intuire il mistero della mela: in quel peso che la rende più pesante di una montagna. Cézanne ha visto in questo il compito dell'artista: affacciarci su questo mistero. Ogni arte che non si sporga su questo bordo è un'arte consolatoria, che rifiuta il suo compito e dunque si propone come *Kitsch*: nelle parole di Broch: come il male assoluto.

La nostra epoca, ha detto George Steiner, ha inventato un modo per esorcizzare il mistero: umiliare l'opera con una critica che la rende insignificante. È la critica di Derrida, che parla dell'ombrello di Nietzsche come potrebbe parlare di qualsiasi altro frammento della sua opera, essendo tutti equivalenti. È l'ermeneutica infinita del post-moderno e del pensiero debole. È la critica che propone formule, su cui altri critici scriveranno articoli o libri, in una galleria, come dice ancora G. Steiner, di echi lamentevoli.

7. Pittura

Nell'età di Monet e di Cézanne, come abbiamo detto, è possibile scoprire un amore verso la cosa che non cerca alcuna trascendenza nel concetto. Da un punto di vista teorico, Nietzsche, con un risalimento vertiginoso, aveva recuperato il pensiero tragico e pre-platonico proprio per affermare il valore della cosa e dell'immagine contro il valore di una verità che si af-

ferma nel sacrificio cruento di cose e immagini.

E Cézanne non faceva "arte artistica". Non cercava nel fare artistico una trascendenza del mondo. Cercava piuttosto, attraverso la pittura, di esprimere l'amore per le cose proprio nel momento in cui queste sembrano essere afferrate in una vertiginosa evanescenza, come se questo amore potesse salvarle dal nulla. O almeno proporsi come la loro incancellabile testimonianza. E abbiamo visto che questo era anche l'atteggiamento di Rilke, che proprio guardando Cézanne scopre il senso di una vocazione, che troverà espressione nelle *Elegie duinesi*, in cui ogni felicità sta proprio "nel nostro irrevocabile essere stati terreni", nella salvezza che le cose effimere cercano in noi, proprio perché noi siamo "i più effimeri". Allora "essere qui" è stupendo, perché sappiamo che a noi e alle cose appartiene la vita e la morte, e questo è un sapere che nessun pensiero della trascendenza può darci.

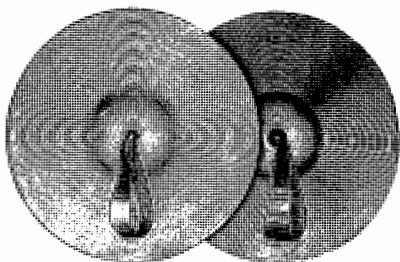
Vita e morte insieme. La compresenza dei contrari e dei contraddittori nei nuovi simboli che certa poesia e certa pittura del nostro secolo hanno cercato, e forse hanno trovato, e che abbiamo potuto leggere anche nell'orrore dell'opaco e della trasparenza di Duchamp. Klee ha dato un nome a questa dimensione. Ha parlato di *bildnerisches Denken*: un pensiero pittorico, un pensiero di immagini. Lontano da ogni concettualismo, alcuni artisti della tarda modernità si sono mossi al di fuori della tradizione filosofica dell'Occidente: hanno trasformato la "meno filosofica delle arti" in un pensiero.

8. Bellezza

Si può parlare di bellezza per un'arte che si fonda sulla disarmonia? Che si fonda sul frammento e sul dettaglio, o addirittura sull'ornamento?

Compito dell'arte è quello di aprire un accesso alla realtà, e di comprendere le istanze che vi sono contenute in una forma. La bellezza non è mai stata,

lungo la storia del pensiero, un "attributo" dell'arte, ma ciò che manifesta la verità del mondo. È stata la crisi del platonismo nell'età postcartesiana che ha trasformato la bellezza in un attributo esteriore dell'opera d'arte. E proprio Baudelaire, non solo il più grande poeta ma anche il più grande critico e teorico artistico del XIX secolo, la ripropone ancora una volta come una grande esperienza conoscitiva, ma ormai nella sua forma fluttuante, duplice, "tragica".



9. *Lo spavento del bello*

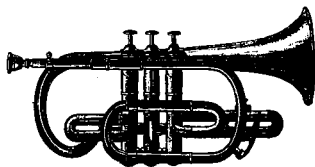
Rilke, nel 1907, guardando i quadri di Cézanne vi scopre un compito. Quello di dare all'evanescenza del mondo, alla povertà delle cose, una forma che le riscatti e che le renda necessarie. Questo compito si fonda su una nuova bellezza, che è, all'inizio, terrore. Solo attraversando questo spaesamento, solo portandoci sulla soglia di questa nuova bellezza noi siamo in grado di superare una visione puramente estetica dell'arte (che, come diceva Simone Weil è "osce-na"; e questo vuol dirci Duchamp nella sua *Chute de l'eau*). L'esperienza di questa bellezza è quella di una extraterritorialità, di una atopia: solo desituandoci dalle frontiere abituali del nostro pensiero, siamo in grado di avere uno sguardo sul mondo. Vorrei dire: uno sguardo che illumina il mondo come mai è stato veduto prima d'ora: uno sguardo cosmogonico.

10. *Il pensiero dell'arte*

Questo è il pensiero dell'arte del moderno. È paradossale ma, come dice Octavio Paz nel suo discorso di Stoccolma per l'assegnazione del premio Nobel, sembra che l'artista del nostro tempo sia votato proprio alla ricerca di questo tempo, il tempo della modernità che, con mossa non si sa se più astuta o più candida, si è cercato di esorcizzare con il concetto di post-moderno, come se questo "post", questa ulteriorità, non fosse anch'essa un paradosso nel paradosso: come se la "modernità ulteriore" non fosse appunto una "modernità più moderna".

Il primo grande artista — il più grande poeta ma anche il più grande teorico dell'arte e della poesia della sua epoca —, che ha toccato il paradosso della modernità, "scoprendo che essa altro non era che tempo che si disfa tra le mani", è stato Charles Baudelaire, che ne aveva già cantato nel *Salon 1846* "l'eroismo", ma che via via ne precisa i tratti, fino al *Pittore della vita moderna*, in cui la modernità appare con i suoi tratti ambigui e inafferrabili. È "un deserto di uomini", che si estende in "un infinito" dai tratti inafferrabili, perché la sua essenza è "il transitorio, il fugitivo, il contingente" (PVM, IV). Ma è solo in questo "contingente" che traspaiono, come una luce affondata e al contempo protetta nel buio della caducità, i tratti dell'eterno. La bellezza, che dobbiamo cercare con accanimento e con amore, con devozione e furore, altro non è che questa duplicità, che contiene in sé la duplicità stessa dell'uomo, le innumerevoli tensioni e polarità che lo abitano e lo costituiscono come soggetto. Per questo, afferma Baudelaire, "sfido chiunque a scovarmi un esemplare qualsiasi di bellezza dove non siano contenuti i due elementi" (PVM, II). La bellezza ha rapporto con la vita solo se ne accoglie la dissonanza, tutta la dissonanza, esasperandola fino al punto in cui in essa si apre il varco attraverso cui si rende visibile il segno di una possibile redenzione.

Il moderno è il tempo delle città immani. È la percezione delle mille vite che vi si intrecciano, nel groviglio delle loro innumerevoli storie, che ci dà l'esperienza di questa irredimibile duplicità, e al contempo ci fa intravedere la "forma" in cui questa può essere afferrata e resa significativa. L'arte, la poesia e la riflessione critica sono la ricerca di questa forma che è, come si è detto, quella di una bellezza costantemente "ulteriore", spinta sempre più in là, perché possa trascinare con sé, in questa *quête*, tutto ciò che è caduco: anzi, per fare del caduco stesso il ponte verso l'"altro". È in questa "ulteriorità", che possiamo leggere anche negli occhi cerchiati di ombretto di una donna (PVM, XI), che il "tempo che si disfa", che trascorre senza posa, si apre alla percezione dell'altro tempo, "quello vero, quello che cercavamo senza saperlo: il presente, la presenza".



Questa *quête*, questa ricerca del presente è il compito e il pensiero dell'arte oggi. Si può cercare di esorcizzarlo trasformando i simboli o i segni che esso ci propone in astratte allegorie, in cui viene riproposta un'assoluta e dunque tranquillizzante corrispondenza fra il segno e il significato; si può cercare di esorcizzarlo in concettualizzazioni sempre più astratte finché diventi invisibile il suolo su cui queste astrazioni poggiano; si può cercare di esorcizzarlo con un movi-

mento di accelerazione della transitorietà, che ne renda impercettibile il carattere propriamente tragico. Ma anche qui finiremo, se al fondo dell'operazione artistica ci siano onestà e rigore, per affacciarci su un bordo che sporge al di là della filosofia, al di là dei saperi scientifici o tecnici. Da qui diventa visibile quello che si è soliti chiamare destino. E forse, di faccia al nostro destino nel nostro tempo, per quanto contraddittorio e terribile possa apparirci, possiamo scorgere quello che Dostoevskij definiva l'elemento salvifico dell'arte. Forse come diceva Leopardi, quando cercava di cogliere lo specifico dell'arte tragica come una maggiore energia per il dolore e per il piacere come chiavi d'accesso all'universo, "a goder la vita è necessario uno stato di disperazione". Non conosco maggior speranza di questa disperazione; una felicità più grande di quanta sia possibile scorgere dentro questo dolore.