

Prima di tutto dovrei precisare il titolo e il contenuto di questa relazione, che non corrispondono esattamente a quelli preannunziati; più che di bellezza e arte intendo parlare *semplicemente* di arte. Sono consapevole che presentare un titolo così vago e generale urta decisamente il *bon ton* accademico, che esigerebbe argomenti ben circoscritti e possibilmente qualche proposta nuova.

Cerco comunque di precisare almeno un po' il tema della mia relazione. Ricordando le mie esperienze scolastiche, credo di poter affermare con una certa qual sicurezza che mai un insegnante di arte o di letteratura si sia fermato a spiegarmi cosa sia l'arte e quale ne sia la rilevanza per la mia formazione. Era in qualche modo assodato che l'arte e la letteratura facciano parte del programma scolastico e vadano studiate. Ebbene, da qui nascono le due questioni a cui vorrei dare una qualche risposta, magari provvisoria, necessariamente incompleta e ahimè probabilmente deludente. Le domande si potrebbero formulare così: Possiamo essere sicuri di cosa sia l'arte? Ossia, possiamo pretendere di dare una definizione precisa dell'arte? La seconda questione, si potrebbe proporre in questo modo: Perché mai risulta formativo, interessante, arricchente lo studio dell'arte?

L'arte, cos'è?

Mi veniva in mente, senza nessuna pretesa di paragonarmi con lui, la conferenza sul bene tenuta da Platone intorno all'anno 350 a.C. Pare sia stato un fiasco totale, sicuramente perché ogni ascoltatore si aspettava qualche conferma da parte del maestro della propria opinione sul bene, e invece non fu così. Anche noi, tutti noi, abbiamo una qualche idea riguardo l'arte e con molta probabilità non siamo facilmente disposti a cambiarla. Il problema è che l'arte, a causa della sua dimensione storica, si presenta in vesti molto diverse. Premetto che prendo il termine arte in tutta la sua ampiezza, anche se per evidenti motivi pratici farò riferimento prevalentemente a esempi presi dalle arti visive. Per evidenziare tale diversità, si potrebbero paragonare due ritratti di donne diverse, dipinti a distanza di quasi 500 anni, Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio e Raquel Welch di Dalì.

Dove però la diversità emerge con più chiarezza è nel paragone dell'arte del passato con alcune opere paradigmatiche del secolo scorso. Cosa ha a che fare, per dire, il *Galata morente* con la *Fontaine* di Duchamp? Che c'entra la *Paolina Bonaparte* di Canova con la *Brillo Box* di Warhol? Perché opere così diverse vengono qualificate come opere d'arte? Cosa hanno in comune?

Se qualcuno dei presenti affermasse che alcune di queste opere non sono proprio arte, dovrebbe spiegare cosa intende lui o lei per arte; ma qualunque definizione di arte si possa presentare potrebbe essere facilmente messa alla prova, smentita da tante opere esposte nei musei proprio come esemplari d'arte.

Aristotele riteneva che l'unità di qualunque sapere doveva essere assicurata dall'unità del genere del suo oggetto. In alcuni casi egli stesso prova una grande difficoltà, ma riesce

comunque a trovare una qualche unità; l'essere o l'ente nel caso della metafisica, il bene pratico nel caso dell'etica, e per certi versi la *mimesis* nel caso della poetica. A volte non può proporre, perché impossibile da raggiungere, una definizione precisa e si accontenta di offrire una descrizione molto ampia, ad esempio nel caso dell'anima e del movimento, che senza corrispondere a nessuna realtà concreta, perché non esistono né l'anima né il movimento in generale, può servire a modo di abbozzo per avvicinarsi alla conoscenza delle sue reali espressioni, vale a dire di ogni tipo di anima e di movimento concreto.

Quando si tratta però non di realtà naturali ma di prodotti umani, dell'agire e del fare, tutto diventa un po' più complicato perché sono realtà mediate dalla deliberazione e dalla scelta, dalla libertà umana, e segnate dunque da una particolare contingenza, marcate profondamente dalla loro storicità. Per questo motivo in questi casi forse bisogna fermarsi a un livello più alto di universalità, evitando di introdurre nella descrizione elementi contingenti che comprometterebbero la loro validità.

Il filosofo e critico americano Arthur Danto, così come lo storico tedesco dell'arte Hans Belting¹, sottolineano il fortissimo legame dell'arte con la storia e l'esistenza di diverse *narrazioni* sull'arte successive e per certi versi incompatibili. L'ultima *narrazione*, alla quale facciamo abitualmente riferimento per parlare d'arte, sarebbe quella che potremmo chiamare estetica, legata alla rappresentazione e alla bellezza, in particolare l'arte pittorica fiorita dal Trecento fino alla fine del secolo scorso. Danto ritiene che questa *narrazione* sia ormai esaurita; dopo la *Fontaine* e la *Brillo Box* non solo non resta in piedi la *narrazione* precedente, ma a suo parere non sarebbe più possibile che ne sorga un'altra; l'arte avrebbe acquistato finalmente la piena libertà di essere qualunque cosa vogliano gli artisti². Ammettere però qualunque cosa come arte equivale a negare la sua esistenza, decretarne la morte. Per sottile che possa essere la linea divisoria tra *arte* e *non-arte*, una qualche demarcazione deve comunque esistere.

E Danto sembra condividere quest'ultima opinione, perché sebbene neghi la possibilità di elaborare una definizione *estensionale* di arte, in grado cioè di accogliere induttivamente le peculiarità comuni di tutti i diversi oggetti che costituiscono l'estensione del termine *arte*, ritiene invece possibile una definizione *intensionale*. Le definizioni *estensionali* hanno bisogno di assegnare all'arte determinate caratteristiche e funzioni, criteri in definitiva valutativi difficilmente applicabili a tutte le opere d'arte esistenti. In questa direzione si sarebbero mosse, dalla nascita dell'estetica come disciplina filosofica alla fine del Settecento, le teorie valutative dell'arte elaborate dai più grandi filosofi; nessuna però ha raccolto l'assenso universale sia per la difficoltà di condividere i postulati teoretici di partenza, sia perché l'evolversi dell'arte sembra in molti casi negarle. Non mancano nemmeno lungo il secolo scorso proposte ideologiche – come il realismo socialista o l'arte nazional socialista – né i manifesti delle diverse avanguardie che pretendevano di determinare definitivamente cosa doveva essere l'arte; la loro breve esistenza penso sia una risposta sufficientemente eloquente riguardo la loro validità.

¹ Cfr. H. BELTING, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001. Belting sottolinea la nascita di un nuovo modo di concepire l'arte a partire dal quattrocento e il suo consolidamento con la Riforma protestante.

² Cfr. A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte: l'arte contemporanea e il confine della storia*, B. Mondadori, Milano 2008, in particolare pp. 45-47 e 116-117.

Una definizione *intensionale* di arte, ritiene Danto, sarebbe invece quella in grado di cogliere la sua essenza, cioè quelle caratteristiche necessarie e sufficienti per segnare un qualche prodotto umano e permettere di classificarlo come opera d'arte. Tali elementi caratteristici sarebbero per Danto – che in ciò prende spunto da Hegel – avere un *contenuto* e *incarnare un significato*; ebbene, quali che siano i contenuti e i mezzi per esprimerli, ogni prodotto umano diventa opera d'arte se il suo autore lo produce proprio per questo scopo³.

Si potrebbe per certi versi trovare una qualche somiglianza tra questa definizione *intensionale* dell'essenza dell'arte e la definizione che potremmo indicare come tipologica o schematica, che Aristotele propone ad esempio per l'anima, il movimento, la felicità o il bene umano. Anche in questo ultimo caso Aristotele segnala i connotati sufficienti e necessari del bene pratico, come «attività dell'anima secondo virtù»⁴, lasciando da parte, e proprio per ciò abbracciando, le quasi infinite possibilità delle sue determinazioni concrete, storiche. La differenza più importante sarebbe che per Aristotele non si tratta però di una definizione vera e propria ma piuttosto, come nel caso della definizione più universale dell'anima, di un abbozzo (τύπω), di una descrizione sommaria (ὑπογραφή)⁵ certamente utile ma non in grado di cogliere l'essenza, per il semplice fatto che tale essenza non esiste, perché – nel caso dell'anima, come nel caso del bene pratico – non esiste un genere al di sopra delle diverse specie di anima o di bene sul quale poggiare la definizione; come Aristotele chiarisce nella *Metafisica* la «definizione (ὁρισμός) non c'è semplicemente quando ci sia un nome unico per designare la stessa cosa che designa una <qualsivoglia> nozione [...] ma c'è solo quando ci sia una nozione che esprima qualcosa che è primo; e primo è solo ciò che non implica la predicazione di un qualcosa a un qualcos'altro. Pertanto, non ci potrà essere essenza di nessuna delle cose che non siano specie ultime di un genere, ma di queste soltanto»⁶. Alla luce di tale dottrina, verrebbe da dire che Aristotele non potrebbe proporre una definizione generale dell'arte; potrebbe farlo per le diverse specie di arte, come ad esempio la tragedia⁷, e può anche definire quella concreta virtù intellettuale chiamata arte, τέχνη⁸; ma dell'arte nell'accezione generale segnalata potrebbe casomai offrire un discorso esplicativo, una descrizione sommaria, un abbozzo, non certo una definizione. Per certi versi avrebbe ragione Gombrich quando scrive, all'inizio dell'Introduzione alla sua notissima *Storia dell'arte*: «Non esiste in realtà una cosa chiamata arte»⁹; rimanendo al ragionamento aristotelico si potrebbe aggiungere non esiste l'arte ma una grande diversità di arti.

³ Cfr. *Ibid.* pp. 202-210. Non tutti accolgono di buon grado la definizione proposta da Danto. Le critiche più consistenti avversano sia il suo essenzialismo sia la sua visione della storia dell'arte; in questo senso è interessante il volume pubblicato da M. ROLLINS (a cura di), *Danto and his critics*, Blackwell, Oxford (UK); Cambridge (MA) 1993, in particolare i due contributi di N. CARROLL, *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art* e *Danto's New Definition of Art and the Problem of Arts Theories* in M. ROLLINS, cit., pp. 118-152; nelle ultime pagine del volume lo stesso Danto risponde ai suoi critici.

⁴ ARISTOTELE, *EN I 6 1098 a 15*.

⁵ Cfr. *De an.* II 1 413 a 9-10; *EN I 7 1098 a 20-23*.

⁶ *Met.* VII 4 1030 a 7-13; cfr. *Met.* III 3 999 a 6-7.

⁷ Cfr. *Poet.* 6 1449 b 24-28.

⁸ Cfr. *EN VI 4 1140 a 9-10; 20-21*.

⁹ E. H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, Leonardo arte, Milano 1995¹⁶, p. 15.

Inoltre Danto segnala che l'arte, concretamente l'arte visiva attuale, non può essere apprezzata soltanto dalla sensibilità; nella misura in cui l'arte è diventata filosofia – e anche qui Hegel sembrerebbe aver visto giusto – va giudicata, valutata e non semplicemente gustata, fruita¹⁰.

Tornando ad Aristotele e alla valutazione del bene umano, anche questo richiede un giudizio, senza che sia sufficiente la sola percezione sensibile; non coincide ovviamente il giudizio etico, prudenziale, con il giudizio artistico, ma in ogni caso richiede un giudizio valutativo che sarà sostenuto dalle capacità sviluppate dal concreto soggetto storico¹¹.

Se siamo d'accordo, almeno in parte, con quanto finora detto, le conseguenze per l'insegnamento dell'arte e per il suo apprezzamento sono d'indubbia portata. Ammesso che l'arte, almeno parte dell'arte contemporanea, sia diventata in buona misura filosofia, insegnare e apprezzare l'arte diventa fino a un certo punto anche esercizio filosofico. Non risulta possibile comprendere parte della produzione artistica degli due ultimi secoli senza fare riferimento al suo legame con le teorie estetiche; come scrive Fernando Inciarte, nel ventesimo secolo «l'arte è diventata in buona misura quella filosofia dell'arte che Hegel riteneva si sarebbe sviluppata al margine del suo oggetto, l'arte stessa»¹². E non risulta possibile comprendere la deriva dell'arte contemporanea lasciando al margine l'impegno degli stessi artisti per rispondere con le loro opere alle domande che da Platone in poi la filosofia ha sempre posto: ma cosa è l'arte? In cosa differisce dalla realtà? «[...] L'arte contemporanea è concettuale – afferma Flamarique – anche quando non pretende di esserlo, perché esemplifica una visione riflessiva, vale a dire, non intuitiva, della creazione, della realtà»¹³. Questo sarebbe il senso della trasformazione dell'arte in filosofia; a un certo punto, all'inizio del ventesimo secolo, parte della produzione pittorica, rifiutata l'arte mimetica e rappresentativa precedente, non è più interessata a rappresentare niente e non pretende altro che far presente ciò che ogni artista considera arte, la vera arte. Il risultato sarebbe l'astrazione, il monocromatismo e le successive proposte delle avanguardie fino alla frantumazione finale negli anni Ottanta; così almeno secondo la ricostruzione di Danto il quale accetta come arte qualunque contenuto e qualunque mezzo espressivo, senza che i contorni dell'arte e il suo distacco dalla vita restino chiari. Non c'è più uno stile che prevalga su un altro; qualunque stile, scuola, corrente è ugualmente valido: astratto, figurativo, arte povera, primitiva, concettuale, body-art, video art, minimalismo, pop art, sots art, op-art, street art, ...

Se però accettiamo che l'arte sia diventata in buona misura filosofia, questo significa che nella sua valutazione il mio giudizio in molti casi non potrà fare a meno di considerazioni filosofiche. È vero che una parte dell'arte contemporanea è ancora figurativa – non tutta

¹⁰ Cfr. A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 109-118 e *The philosophical disenfranchisement of art*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 1-21.

¹¹ Lo stesso Danto segnala una qualche analogia tra l'interpretazione dell'agire umano e dell'opera d'arte perché quest'ultima è comunque una particolare opera umana; cfr. P. BRAND – M. BRAND, *Surface and Deep Interpretation*, in M. ROLLINS (a cura di), *Danto and his critics*, cit., pp. 69-83.

¹² F. INCIARTE ARMIÑÁN, L. FLAMARIQUE (a cura di), *Imágenes, palabras, signos: sobre arte y filosofía*, EUNSA, Pamplona 2004, p. 113.

¹³ L. FLAMARIQUE, *El arte como hermenéutica de sí mismo. Sobre la modernidad del arte*, in A. LLANO (a cura di), *El arte más allá de sí mismo*, Biblioteca Nueva, Madrid 2015, p. 36.

l'arte è diventata filosofia –, e la sua valutazione non sarà molto diversa dalla valutazione di altre opere figurative precedenti (A. López, *La cena* 1971-80; Safet Zec, *Deposizione* 2014). Quando invece devo confrontarmi con *Il quadrato nero* di Malevic non posso non provare una certa perplessità e chiedermi il perché di questo lavoro, magari una sorta di nuovo inizio... una trasfigurazione – come egli afferma – nello zero delle forme verso la creazione non-oggettiva¹⁴.

Ricordo l'entusiasmo di un architetto amico davanti a un'opera di Vladimir Tatlin, *Controrilievo ad angolo* del 1914, che certamente senza alcune spiegazioni non è facile da valutare. E ricordo pure la scoperta di qualcosa che sospettavo, cioè il legame dello scultore Eduardo Chillida con il pensiero di Heidegger. Molte delle sue opere sono frutto della sua ricerca sviluppata per un certo periodo insieme al filosofo tedesco; con questi pubblicò nel 1969 un piccolo saggio, *L'arte e lo spazio*, per comprendere lo spazio in una dimensione non solo fisica ma umana, ossia la dimensione in cui l'uomo si trova e a cui è sposta la sua propria esistenza¹⁵.

Nella valutazione dunque di buona parte dell'arte contemporanea non posso limitarmi alla dimensione estetica, ma sono per certi versi costretto a indagare sui suoi presupposti filosofici con i quali potrei dialogare e confrontarmi dalla mia propria posizione. Posso accettare senza difficoltà qualunque cosa come arte, ma senza rinunciare necessariamente al mio modo di comprendere la realtà e la vita nel momento di valutare un'opera d'arte.

I precedenti riferimenti ad Aristotele non miravano ad altro che sottolineare questo fatto; per insegnare e apprezzare l'arte, anche molte opere d'arte contemporanea, non sono costretto a rinunciare alla mia visione filosofica, nemmeno a una visione metafisica del reale ritenuta dal pensiero moderno ormai superata. Tale prospettiva filosofica potrà essere messa alla prova dall'arte stessa, ma non necessariamente negata. Al contempo però questa stessa prospettiva mi costringe a chiedermi il perché delle novità che l'arte presenta. Leggevo il commento ironico di chi immaginava l'imbarazzo di qualche insegnante di arte nel visitare con i suoi studenti una mostra d'arte contemporanea. Posso comprendere che sia più semplice per molti docenti, oltre che per molti studenti, visitare con le loro classi la Galleria Borghese che non il Maxxi, ma penso che non sia possibile per un insegnante d'arte eludere lo studio e la comprensione dell'arte contemporanea.

Tutto questo fa presente un altro aspetto proprio dell'arte in qualche modo implicito nella definizione di Danto, la sua natura intenzionale, la sua natura relazionale; ogni opera d'arte è indirizzata a un pubblico, offerta dal suo autore per essere contemplata¹⁶. Se ogni opera d'arte porta con sé, incarna un significato è perché è rivolta a un pubblico presumibilmente in grado di coglierlo. Non fermandomi sulla complessità del processo cognitivo di un'opera d'arte, vorrei ora sottolineare la sua *visibilità*, la sua intenzionalità, il suo essere rivolta a un pubblico. È vero che l'arte contemporanea ha cercato di superare in modi diversi la pretesa inutilità dei suoi prodotti, caricandoli spesso di finalità politiche, sociali, ideologiche, ma ha

¹⁴ Cfr. K. MALEVIČ, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, Moskva 1916, ora in *Russian art of the avant-garde. Theory and criticism 1902-1934*, edited by John W. Bowlit, The Viking Press, New York 1976, p. 133.

¹⁵ Cfr. S. ESENGRINI, *Heidegger e Chillida. Un dialogo sullo spazio*, in *Aisthesis*, Rivista on-line del seminario permanente di Estetica, Univ. di Firenze, III 1 (2010), pp. 111-127.

¹⁶ Su questo aspetto, con alcune osservazioni critiche, si trattiene J.A. FODOR, nel suo contributo *Déjà vu All Over Again*, in M. ROLLINS (a cura di), *Danto and his critics*, cit., pp. 55-68.

fatto ciò senza poter liberarli completamente da una loro visibilità, da una qualche oggettualità. Se voglio cogliere il significato presente nell'arte, ad esempio, di Joseph Beuys e la sua pretesa di farlo diventare vita, azione, e di annullare la sua condizione oggettuale, dovrò però farlo confrontandomi con le sue *performance* e con le sue installazioni. Non è possibile eludere, a mio parere, quella che si potrebbe chiamare la condizione contemplativa dell'opera d'arte. È possibile che la contemplazione non sia la principale e l'unica finalità dell'opera, ma senza contemplarla, conoscerla, scrutarla e interpretarla mai potrò raggiungere il significato in essa incarnato.

In questo senso, ammettendo le condizioni proposte da Danto nella sua definizione intensiva d'arte che – va detto – lui stesso ritiene non perfetta¹⁷, si potrebbe proporre quella che potremmo considerare non una definizione ma una sorta di descrizione, di approssimazione generale al concetto di arte, affermando che un'opera d'arte è un prodotto umano la cui prima e immediata finalità è l'essere contemplato; qualunque cosa venga proposta come opera d'arte, qualunque sia il suo contenuto e il suo mezzo espressivo, qualunque siano le finalità che l'artista persegua con il suo lavoro, questo viene indubbiamente offerto per essere contemplato o, se vogliamo togliere a questo verbo una connotazione troppo estetica, potremmo dire per essere scrutato, valutato, apprezzato.

Proporre una definizione precisa di cosa sia l'arte, oltre che molto impegnativo sarebbe sempre rischioso, proprio perché l'arte si è sempre dimostrata un'attività viva, dinamica, pronta a smentire quanto su di essa si teorizza; e da una prospettiva aristotelica, come si è detto, tale definizione sarebbe semplicemente impossibile. Ciò non significa però rinunciare alla riflessione sull'arte né risparmiarsi la fatica dello studio; e nemmeno significa ignorare la forte pressione dei mercati, dei critici e delle *lobby* per introdurre nel mondo dell'arte opere disgustose, volutamente brutte e spesso scandalistiche...

Da un punto di vista pratico ed educativo, più che intraprendere battaglie per rifiutare o criticare alcune espressioni artistiche a prima vista sconvolgenti e inquietanti, ritengo che sia più saggio accettare come arte quanto i critici, espositori, musei, mercanti, quanto la cultura dominante – ciò che qualcuno chiama *l'apposito apparato*¹⁸ – abbia ritenuto o ritenga tale, riservandoci però il diritto di accogliere ciò che desta il nostro interesse perché lo consideriamo, lo valutiamo in qualche modo arricchente, umanizzante, positivo per la nostra vita. E perché riteniamo, con Luigi Stefanini, che impegno di ogni insegnante sia non solo comunicare ricchezza, ma «mettere in grado l'alunno di conquistarla da sé»¹⁹.

Sebbene l'arte appartenga all'ambito delle cose non immediatamente necessarie, la sua costante presenza nel nostro mondo così come l'ingente sforzo, anche economico, per favorire la sua esistenza, sembrerebbero segni sufficientemente chiari per sospettare che gli uomini abbiamo buone ragioni per apprezzarla.

L'importanza formativa dell'arte

¹⁷ Cfr. A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte*, cit., p. 203-204.

¹⁸ C. SICCARDI (a cura di), *Introduzione a L'arte di Dio: sacri pensieri, profane idee*, Edizioni Cantagalli, Siena 2017, p. 19.

¹⁹ L. STEFANINI, *Educazione estetica ed artistica: saggi e discorsi*, La scuola, Brescia 1954, p. 55.

Ci addentriamo così nei problemi connessi alla seconda domanda: perché dovrei conoscere, contemplare, studiare, scrutare e godere l'arte? In che modo l'arte mi arricchisce, in che modo contribuisce alla mia formazione, alla mia maturazione? Accolgo, apprezzo, contemplo ciò che ritengo mi apporti non un'immediata utilità, sì qualche beneficio.

A questo punto sarebbe necessario ricordare che il gusto estetico o la valutazione artistica sarà sempre qualcosa di profondamente personale, perché in esso confluiscono tutte le diverse componenti della personalità di chi contempla: la dimensione psico-fisica, la preparazione culturale e quella artistica, le convinzioni morali, religiose, ecc. E in tutto ciò dovrebbe essere compreso il proprio pensiero filosofico; se l'arte degli ultimi due secoli è diventata filosofia o comunque particolarmente legata al pensiero filosofico, la sua contemplazione e valutazione non potrà fare a meno di cercare di comprendere i presupposti filosofici e a volte ideologici che l'opera manifesta; chi non condivide tale visione del mondo, potrà forse apprezzare l'equilibrio raggiunto tra il contenuto e i mezzi espressivi, l'efficacia nell'incarnare il significato, con la libertà però di accoglierlo o meno. Sembra ovvio che sia necessaria una adeguata formazione estetica per avvicinarsi all'arte, senza però dover rinunciare alle proprie convinzioni e alla propria visione, anche filosofica, del reale. Mi possono sembrare graziosi, simpatici, i *Balloon dogs* di Jeff Koons, ma trovare in essi, e in buona parte della produzione artistica del celebre autore neo-pop, il riflesso di una concezione del reale e della vita che non condivido, perché la ritengo superficiale, edonistica, consumistica...

Comunque sia, e al di là delle peculiarità del proprio gusto, così come delle capacità per apprezzare e giudicare un'opera d'arte, sembra indubbio che lungo la storia gli uomini abbiano costantemente accordato all'arte potenzialità più o meno nascoste che la fanno ritenere qualcosa di grande valore. Senza pretese di originalità, tenendo anzi conto di quanto affermato da diverse teorie estetiche e rischiando di ripetere cose ben note, segnalerò i motivi per cui ritengo l'arte qualcosa di arricchente, di umanizzante, di importante per la formazione di ognuno di noi.

Il primo motivo sarebbe l'opportunità che l'arte ci dona di uscire dal flusso del tempo, dal quotidiano, dal correre e trascorrere, dal consumare. L'opera d'arte è, come direbbe non solo Kant, un qualcosa di libero, di gratuito; sebbene l'arte dell'ultimo secolo abbia una forte carica pratica – politica, ideologica, filosofica – il suo aspetto intenzionale fa sì che la contemplazione sia la sua finalità immediata. L'opera d'arte viene offerta più che richiesta, e la sua contemplazione/valutazione, per quanto si sia condizionati dal contesto culturale, dovrebbe essere anche il più possibile libera da qualsiasi costrizione; nel contemplare un'opera d'arte non si dovrebbe cercare alcuna utilità, anche perché solo così potrà comunicare il suo significato e raggiungere la sua finalità. E questo è già un primo guadagno dell'arte, aprire cioè la via alla contemplazione, tirarci fuori dall'abituale, dal quotidiano. Contemplare è il contrario di consumare; non contempla chi davanti al computer fa passare, consuma immagini, parole, suoni... ma chi si ferma con calma a guardare un dipinto, leggere un libro, ascoltare una melodia, vedere un film... Con uno stile forse non troppo attuale e con un'enfasi magari più adatta all'arte bella, si possono condividere le parole di Stefanini: «momento della gioia pura, del piacere senza avidità, del possesso senza avarizia, dell'amore senza concupiscenza [...] le cose cessano di essere utili all'istinto per essere utili

all'anima»²⁰. Attività perfetta, dicevano i classici, perché porta in sé il suo fine, perché non mira ad altro. E tale attività finalizzata a se stessa aiuta a non dimenticare – direbbe Heidegger²¹ – la propria identità, a ricordare che non siamo soltanto soggetti che producono, consumano, corrono, inseguono, a fuggire almeno per un attimo dal pensiero dominante dove vale solo il fare, il produrre, l'aver. Attività libera che aiuta a sperimentare la propria libertà; il fine della formazione artistica, come dell'educazione in generale, non sarebbe altro che renderci liberi²². Ed è indubbio che alcune opere invitano più che altre a questa contemplazione/valutazione disinteressata, libera. Davanti a un'opera di Victor Vasarely l'atteggiamento potrà essere contemplativo; davanti a un *Baloon Dog* piuttosto sorgerebbe semplicemente la tentazione di toccarlo. Come scrive Byung-Chu Han «l'arte di Jeff Koons è un'arte delle superficie lucide e di effetto immediato. Non offre nulla da interpretare, da decifrare né da pensare. È un'arte nell'età del *mi piace*. E, in effetti, Jeff Koons dice che l'unica cosa che deve fare l'osservatore della sua opera è emettere un semplice *Wow!*»²³.

Una seconda ragione per cui l'arte ci arricchisce sarebbe la sua capacità di metterci in contatto con particolari momenti della storia; ogni opera porta con sé un mondo. Senza dare a questo termine il significato ontologico che gli assegnava Heidegger, è pur vero che ogni opera d'arte porta con sé qualcosa del mondo dell'artista, della sua epoca, della sua cultura e della sua libertà; ogni opera d'arte «coglie l'essenza stessa dell'epoca in cui l'ha concepita»²⁴. Limitandoci a questo aspetto per così dire collaterale dell'opera, è vero che la sua contemplazione/valutazione ci permette di scoprire un mondo inteso magari in modo diverso a come lo comprendiamo noi. Ogni opera d'arte risveglia la nostra curiosità, ci porta a chiederci il perché di quelle forme, espressioni, contenuti... Anche se non sono un critico d'arte, vorrei presentare due esempi che ritengo illustrano bene quanto appena detto.

Di fronte a un affresco catacombale sorge naturale chiedersi perché mai nello stesso tempo in cui il mondo greco-romano produceva statue e pitture assai raffinate i cristiani si accontentavano di rappresentazioni rozze, povere e simboliche. Era un problema di mancanza di risorse e di capacità tecnica o non piuttosto una decisione consapevole, frutto di una riflessione teologica? Non presentano gli affreschi delle catacombe una semplicità cercata, voluta, che rifiuta la bellezza mondana – «passa infatti la figura di questo mondo!» dice san Paolo (1 Cor. 7, 31) – rinviando invece, come sostiene Daniele Guastini, ad un'altra bellezza della quale il nostro mondo non contiene che un'ombra²⁵? Se quello che contemplo è invece un'icona sono consapevole che dietro tale immagine si nasconde una speculazione teologica e una disputa anche veemente per giustificare il suo uso, la sua venerazione. L'icona non pretende mai di essere bella né di rappresentare semplicemente una o più persone; pretende invece far presente una realtà celeste bagnata dalla luce divina. Da qui le loro peculiari caratteristiche formali e gli accorgimenti tecnici per realizzarle.

²⁰ *Ibid.*, pp. 56-57.

²¹ M. HEIDEGGER in *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze 1984, pp. 247-297, sviluppa queste idee.

²² Cfr. L. STEFANINI, *Educazione estetica ed artistica*, cit. p. 64.

²³ B.-C. HAN, *Saving beauty*, Polity, Cambridge, UK; Medford, MA 2018, p. 2.

²⁴ G. GASPARRO, in C. SICCARDI (a cura di), *L'arte di Dio*, cit. p. 212.

²⁵ Cfr. *L'Introduzione* di D. GUASTINI al libro da lui curato insieme a M. ANDALORO, *Genealogia dell'immagine cristiana: studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, La Casa Usher, Lucca 2014.

Più volte abbiamo fatto riferimento alle avanguardie e sembra chiaro che i cambiamenti che propongono non sorgono dal caso; il rifiuto di un senso del *bello* che si ritiene abusato e ormai banale, il rigetto della rappresentazione e il rilievo quasi esclusivo attribuito alla *forma*, la tendenza all'astrazione, sono segni che parlano di un modo nuovo di pensare il mondo e, come abbiamo segnalato, della fine di un modo di concepire l'arte. L'arte contemporanea non sembra poter essere inserita nella stessa storia dell'arte precedente. Ormai il filo rosso che legava la storia dell'arte visiva dal Trecento in poi si è spezzato; adesso l'arte vuol essere un'altra cosa. Ma valutare, scrutare l'arte contemporanea per comprendere la sua novità, anche se complicato è pur sempre arricchente, perché ci fa capire la complessità del mondo in cui viviamo. Siamo tutti ben consapevoli che l'evoluzione della storia dell'arte va di pari passo, riflette i cambiamenti della nostra cultura, i modi nuovi di comprendere la realtà, i nuovi valori e interessi, le dispute intellettuali, le ideologie dominanti.

Le possibilità di approfondire quei diversi mondi presenti nell'arte sono quasi infinite; uno stile, un autore, una tecnica, un luogo, una filosofia... Ogni capolavoro mi introduce in un momento della storia della cultura e indubbiamente mi arricchisce, perché mi fa più consapevole del mio debito con il passato e inoltre mi fa più consapevole del mio presente.

Il terzo motivo per cui varrebbe la pena apprezzare l'arte sarebbe la grande perfezione tecnica dimostrata dagli autori e in molti casi la bellezza delle loro opere. Non sempre l'arte è stata intesa come manifestazione di bellezza, ma è indubbio che molte opere d'arte del passato e del presente sembrano fatte appunto per questo, per esprimere la bellezza del reale, quella del nostro mondo e pure quella del mondo divino. Il *Giudizio universale* del Cavallini o gli affreschi del Giotto sono indubbiamente e universalmente considerati molto belli. Oltre la storia della cultura, l'arte racconta anche la propria storia, la continuità tra gli stili e tra gli artisti, la ricerca della tecnica che permette di compiere quella funzione che in ogni momento si assegna all'arte, fino a raggiungere la propria perfezione. Ma l'arte racconta pure l'irrompere di nuovi paradigmi che vogliono in qualche modo rifondata su basi nuove. Gombrich imposta così la sua storia dell'arte, come il filo che unisce ogni artista, ognuno impegnato a risolvere e migliorare qualche questione tecnica a suo parere non ben risolta dai precedenti e proponendo spesso novità che a poco a poco trasformano il modo anteriore di concepire e di fare arte. Gombrich però non ritiene che tale filo rosso sia spezzato e che quella storia sia ormai finita; non attribuisce infatti molta importanza alle novità introdotte ad esempio da Duchamp; queste le ritiene semplici scherzi, qualcosa di passeggero, non più di una moda²⁶.

L'opera d'arte mi arricchisce inoltre perché mi mette in contatto con un'altra libertà, quella dell'artista, senza la quale il capolavoro semplicemente non ci sarebbe. La cultura, e più concretamente l'arte e la sua storia, come lo stesso Gombrich si è impegnato a sottolineare, non è mai il risultato magico dello spirito del tempo, ma il frutto delle decisioni di concreti esseri umani²⁷. Senza Michelangelo mai avremmo potuto contemplare il giudizio finale della Cappella Sistina; senza Velázquez, non esisterebbe lo sguardo di Innocenzo X e

²⁶ Cfr. E. H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, cit. pp. 601-602.

²⁷ Cfr. E. H. GOMBRICH, *In Search of Cultural History*, in *Ideals and idols: essays on values in history and in art*, Phaidon, Oxford (UK) 1979, pp. 50-51.

senza Picasso non avremmo il *Guernica*. È vero che ogni opera d'arte riflette la cultura di un'epoca, porta con sé un mondo con la sua sensibilità e le sue circostanze, ma senza la singolarità dell'artista quell'opera semplicemente non esisterebbe. Ogni capolavoro è qualcosa di non richiesto, gratuito, frutto della libertà e del talento del suo autore. E tutto ciò provoca in noi strane risonanze, perché consapevoli che la perfezione e la bellezza sono possibili, ed esistono uomini in grado di coglierla e di esprimerla con la loro capacità di guardare il mondo in un modo diverso per ridonarcela trasformata.

In questo modo ci avviciniamo a ciò che Heidegger chiamava la dimensione allegorico-simbolica dell'arte: ogni opera d'arte rivela qualcosa d'altro²⁸. Vale a dire, oltre l'eventuale bellezza di un capolavoro e oltre il suo preteso significato, l'arte sarebbe anche legata a una verità più profonda. A questo punto ci allontaniamo però dal significato che l'artista ha voluto trasmettere con la sua opera per introdurci in un terreno decisamente filosofico. La domanda non è più perché dovrei apprezzare, contemplare, fruire dei molteplici capolavori generati lungo la storia, ma più semplicemente perché esiste l'arte. Detto in un altro modo, qual è la potenza nascosta dell'arte, la sua verità ultima? Ci rendiamo infatti conto che possono esserci diversi livelli, più o meno profondi, in cui la verità è presente in un'opera. Un primo livello di verità può essere a prima vista riconoscibile e anche l'autore può avere dichiarato la verità che pretendeva trasmettere. Nell'interpretare l'opera potrei inoltre completare il suo significato ricostruendo il contesto culturale, artistico, sociale, filosofico in cui è stata realizzata. Oltre però ogni possibile contenuto e significato ricercato dall'artista, possiamo chiederci se ce ne sia un altro magari occulto all'artista stesso e a chi contempla il suo lavoro. Questa tesi implica già, da una prospettiva filosofica, prendere posizione in quanto rifiuta ogni proposta post-strutturalista e decostruttivista. Poi bisognerà scegliere tra le altre risposte che i filosofi hanno dato quella che ci sembri più convincente o elaborare una più personale. Ho accennato a Heidegger per il quale l'opera d'arte fa in qualche modo presente la verità dell'essere. Ogni opera d'arte in quanto realtà limitata e contingente, che potrebbe benissimo mai essere stata fatta, e in quanto legata a una determinata epoca e cultura, a un mondo, e pure alla materia dalla quale è stata fatta, tutto questo ci pone davanti qualcosa che riguarda pure quegli esseri che siamo noi.

Condivido l'affermazione di Heidegger sulla dimensione simbolica dell'arte, ma preferisco interpretarla seguendo quanto proposto da George Steiner. Le opere d'arte fanno presente la verità dell'essere in quanto rendono patente la condizione gratuita e misteriosa del reale e, di conseguenza, la gratuità e il mistero della nostra stessa vita, perché anche noi siamo ma potevamo non esserci, e siamo in un determinato modo non certo deciso solo da noi. L'arte mettendoci davanti quelle realtà frutto oltre che del loro tempo della libertà e del talento di un uomo, ci fa per certi versi capire che anche noi siamo frutto della libertà e del genio di qualcuno; c'è arte perché c'è essere e c'è creazione artistica perché c'è Creazione, perché dietro il reale c'è un creatore, perché siamo stati fatti forma²⁹.

Proprio per questo l'arte porta con sé implicitamente – metaforicamente – verità profonde che toccano, o almeno possono toccare, il nostro animo. Questo sarebbe il motivo

²⁸ Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze 1984, p. 6.

²⁹ Cfr. G. STEINER, *Vere presenze*, A. Garzanti, Milano 1992, p. 191.

della necessità di questa realtà a prima vista innecessaria; abbiamo bisogno che qualcuno ci ricordi il mistero della nostra vita, la sua gratuità e, di conseguenza, l'assurdità di ritenerci i suoi padroni assoluti. E indubbiamente questo è positivo, arricchente, umanizzante, in particolar modo in un mondo e in una cultura in cui domina la tecnica, il fare, l'utilità; in un mondo e in una cultura che vorrebbe farci credere che ormai è tutto nelle nostre mani, che possiamo fare e disfare, costruire e distruggere. Il pericolo del dominio della tecnica, avvertiva Heidegger, più che nella sua capacità di produrre strumenti in grado di farci del male è piuttosto quello di portarci a dimenticare chi siamo veramente noi, persone in grado non solo di fare, produrre, dominare e consumare, ma persone, uomini e donne capaci di contemplare, pensare e provare stupore e meraviglia davanti il reale, davanti la nostra stessa vita³⁰.

Lo studio dell'arte, la sua contemplazione può aiutare indubbiamente noi e forse ancora di più le generazioni più giovani perché ci fa bene distaccarci dal nostro modo di vivere votato al consumo, dalle nostre sicurezze, dalla nostra superficialità... per riscoprire che la realtà, la nostra vita è un'altra cosa, un dono, un regalo gratuito il cui mistero non finiremo mai di svelare e la cui contemplazione ci riempie di stupore e di gratitudine.

³⁰ Cfr. M. HEIDEGGER, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, cit., pp.247-297.