

I tascabili

5

Loris Ferrari

**Il piccolo manovale
dell'estetica**

UTORPHEUS

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare va a Stefano Bonaga per la sua disponibilità a leggere e commentare convivialmente il testo, ad Adriana Canducci per la paziente e attenta revisione editoriale, a Marco Ferrari per le sue analisi critiche, le precisazioni, le correzioni e a Gabriella Turnaturi per il suo contributo inconsapevole, quindi incolpevole.

I tascabili

collana diretta da Antonello Lombardi

TS 5

ISBN 978-88-8109-538-4

© Copyright 2023 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

Printed in Italy 2023 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

Preambolo. Un'estetica da manovale5

PARTE PRIMA

Ordine e disordine nell'opera d'arte

I. L'opera d'arte11

II. Energia ed entropia nell'opera d'arte:
la temperatura estetica21

III. Comprensione dell'opera d'arte e
temperatura estetica28

IV. La temperatura estetica e il Secondo
Principio34

V. Ambiguità/molteplicità dei messaggi
nell'opera d'arte38

PARTE SECONDA

Simmetria e periodicità: la *simbellezza*

VI. Reazioni primarie e soggiacenti45

VII. La *simbellezza*50

VIII. La *simbellezza* musicale52

IX. La *simbellezza* letteraria.....57

X. La *simbellezza* visiva60

XI. La *simbellezza* scientifica63

XII. La *simbruttezza* e l'*horror vacui*68

PARTE TERZA

Cronistoria dell'intenzionalità comunicativa
nell'arte

XIII. Dalla preistoria al Medioevo	79
XIV. Dal Medioevo a Caravaggio	87
XV. Da Caravaggio allo <i>Sturm und Drang</i>	92
XVI. <i>Sturm und Drang</i> e romanticismo	100
XVII. L'impressionismo	108

PARTE QUARTA

Il brutto e il bello: dall'uno all'altro (e ritorno)

XVIII. Il bello, il brutto, il neutro	113
XIX. Le classi culturali e il cattivo gusto	119
XX. Ergodicità e <i>simbellezza</i> : uno sguardo diverso all'evoluzionismo darwiniano	125
Conclusione	131

Preambolo. Un'estetica da manovale

Un'amica dell'Autore di queste note raccontava di una compagna di scuola, nipote di Benedetto Croce, che, nei gruppi di studio dei liceali di allora, era solita citare l'*Estetica* "di Nonno", quando la preparazione per l'interrogazione di filosofia incrociava l'argomento. Va detto subito che questo quadretto scolastico-familiare esaurisce la cultura specifica dell'Autore sull'estetica. Di questa branca del pensiero umano, essenza stessa della filosofia (sempre secondo Nonno), l'Autore non ha mai letto una riga, pur consapevole che pensatori eccelsi hanno riempito intere biblioteche, nello studio del bello e di ciò che lo qualifica come tale. Ma, giunto all'età in cui il pudore viene meno, di fronte all'aumentare delle occasioni di farne uso, l'Autore preferisce rinunciare a ogni tentativo di serietà professionale, e parlare di estetica come di una propria esperienza privata. Nel farlo, si pone spontaneamente al gradino più basso di una scala gerarchica che, con analogia edilizia, parte dall'architetto, e scende via via, attraverso l'ingegnere, il geometra, il capomaestro, il muratore, fino, appunto, al manovale del titolo, che non va inteso come una corruzione emiliano-romagnola del termine "manuale", ma nel senso pieno e compiuto di operaio addetto

a basse mansioni. Quanto al “piccolo”, l’aggettivo si riferisce meno alle dimensioni dell’opera che alla statura dell’Autore, di talché l’intero titolo allude, di fatto, a un operaio dell’estetica di altezza poco eminente, sia come competenza professionale, sia come elevazione dal suolo. Cosa spinge, allora, un *absolute beginner*, un piccolo manovale, a intraprendere un’impresa così ardua, come discettare dell’estetica? L’unica risposta è che il bello è forse l’unica ragione d’essere dell’universo, in mancanza di altre fedi, e dunque, con logica rigidamente calvinista, chiunque ha diritto di rivolgersi a lui, senza le intermediazioni e le assoluzioni di alcun clero culturale o scientifico. D’accordo, si dirà, ma perché, allora, non tenersi le proprie elucubrazioni per sé, ed esporsi al dileggio di chi ne sa davvero?... È la senile mancanza di pudore di cui sopra, che compie la sua opera devastante.

Lasciando l’autoironia al suo ruolo di *captatrix benevolentiae*, è chiaro che quanto segue non pretende di aggiungere nulla a quanto già detto, con molta più autorevolezza, da altri. Il solo guizzo di originalità potrebbe forse venire dalla formazione scientifica dell’Autore, che lo ha spinto ad affrontare certe questioni, apparentemente lontane dalle scienze esatte (che tanto esatte poi non sono), con schemi interpretativi mutuati dalle stesse, in particolare dalla Fisica, di cui l’Autore è stato docente per 45 anni.

Ciò premesso, chi si accontenta gode (“così-così” aggiunge Luciano Ligabue, malignamente).

PARTE PRIMA

Ordine e disordine nell'opera d'arte

I. L'opera d'arte

In questa prima parte l'Autore elabora un'analogia tra gli aspetti basilari della produzione/fruizione artistica, e la nozione di equilibrio termodinamico, attraverso relazioni che legano il messaggio dell'opera e la libertà espressiva dell'artista all'energia e all'entropia, fino a definire una "temperatura estetica" come parametro utile per la comprensione dell'opera d'arte.

L'estetica si occupa dell'arte. Dunque occorrerebbe definire innanzi tutto cosa sia l'arte. Stando a Wikipedia, Nonno pare dicesse che l'arte è ciò che tutti sanno cos'è. Questo, in linguaggio più vicino alla Fisica, equivale a considerarla un concetto primario, come lo spazio e il tempo: sappiamo cosa sono, senza poterci riferire ad altro che a loro stessi. Rinunciando, dunque, a definire l'arte in sé, è forse possibile un tentativo di definire almeno l'*opera d'arte*:

atto o prodotto umano, intenzionalmente deputato a indurre reazioni introspettive in soggetti altri dall'artista.

Ogni definizione (al di fuori della Matematica) rischia di essere troppo esclusiva o troppo inclusiva, dove il "troppo" segna un inevitabile grado di soggettività. Nel tentativo di renderla

quanto più possibile oggettiva e univoca, la definizione ora proposta non fa alcun accenno alla maggiore o minore qualità dell'opera. Ciò che più importa è che non vi siano contraddizioni interne e che i termini costitutivi della definizione stessa siano ben definiti a loro volta. Per questo vale la pena esaminarli uno a uno.

L'artista deve essere *un'entità umana* (singola o plurima)

L'opera d'arte deve indirizzarsi a fruitori *altri* dall'artista

L'opera d'arte deve esprimere una *volontà* dell'artista di produrre *reazioni introspettive*.

Il primo termine intende escludere le meraviglie naturali – tramonti, panorami, ecc., ma anche uccelli-lira, pavoni, ecc. –. L'Autore preferisce circoscrivere l'ambito delle opere d'arte alle sole creazioni umane, anche se la domanda «come mai il piumaggio dei due uccelli summenzionati appare “bello”, non solo agli umani, ma anche ai pennuti?» è decisiva, e sarà ripresa nell'ultimo capitolo, come analisi interlocutoria sulla natura artistica della Natura stessa.

Il secondo termine della definizione stabilisce che l'opera d'arte, per potersi ritenere tale, deve essere *condivisa*. Questo si collega strettamente al terzo termine, che stabilisce la presenza di

un'*intenzione*, che definiremo "comunicativa", la cui presenza esclude ogni prodotto dell'attività umana ottenuto per caso: da un colpo di martello assestato a una pietra può risultare, casualmente, un frammento particolarmente suggestivo. Questo non ne fa un'opera d'arte. Se qualcuno, però, sceglie *intenzionalmente* quel particolare frammento, isolato dagli altri, e lo espone all'attenzione di *altri* possibili fruitori, la scelta stessa lo trasforma in un'opera d'arte. L'esempio dato introduce un aspetto che porterà lontano, verso esiti piuttosto recenti e controversi della produzione artistica (Marcel Duchamp, Piero Manzoni), e cioè, che l'opera d'arte non sia necessariamente un'entità a sé stante, ma dipenda dal *contesto* in cui viene fruita.

Il terzo termine della definizione mette in luce il ruolo centrale che ha l'*introspezione* nella reazione prodotta. L'amico che si nasconde nel buio e compare all'improvviso, facendo: «Buh!» compie un atto il cui solo scopo è produrre in altri una reazione *istintiva* di paura, e non intende certo suscitare alcuna reazione introspettiva. Questo esclude che l'azione intrapresa dal giocherellone sia un'opera d'arte. Si pensi, invece, alle gallerie degli orrori dei luna-park *d'antan* (esistono ancora?). Anche qui, un prodotto dell'ingegno umano veniva (viene?) usato per indurre in altri una reazione istintiva di paura. Tuttavia, la consapevolezza

dell'assenza di un pericolo reale la trasforma in coscienza introspettiva, quella che si accompagna all'esorcismo della paura stessa. In questo caso si potrà parlare di opera d'arte, purché sia chiaro che "arte" è da intendersi anche come "artificio", secondo un'identificazione che si è mantenuta fino al XIX secolo, e che dovrebbe, a giudizio dell'Autore, essere recuperata anche oggi.

Come già visto con l'esempio della scheggia di pietra, possono esservi reazioni introspettive anche intense, senza alcuna intenzione di produrle. Viceversa, l'intenzione comunicativa dell'artista può non corrispondere affatto a ciò che il fruitore ricava dall'opera d'arte. In effetti, le reazioni introspettive, che chiameremo *valore estetico* dell'opera, sono ampiamente individuali e soggettive. Tuttavia, si è ritenuto di dovere inserire l'intenzione comunicativa dell'artista come condizione necessaria, nella definizione di opera d'arte. Non farlo, avrebbe condotto fatalmente alla conclusione che l'opera d'arte esiste in sé e può essere creata anche dal *solo* atto della fruizione, cosa che l'Autore intende escludere, non perché assurda, ma per scelta metodologica. Tuttavia, come vedremo nel Capitolo V, il fruitore è chiamato ad un atto a suo modo creativo, nell'interpretare quello che un tempo si definiva il "messaggio". In effetti, il messaggio non solo può essere molteplice, ma contiene anche una componente

inconscia all'artista stesso, che può rivelarsi, invece, nel valore estetico percepito dal fruitore. Di conseguenza, il messaggio include l'intenzione comunicativa dell'autore, ma non viceversa. A questo proposito, si può osservare che l'intenzione comunicativa è diventata sempre meno univoca, col procedere dell'arte verso la modernità. Di pari passo, l'analisi critica delle opere d'arte si è venuta spostando sempre più sul versante interpretativo, quello, cioè, che indaga proprio sul messaggio, anche al di là delle intenzioni consapevoli dell'artista. Le innumerevoli opere d'arte visiva denominate *Senza titolo* (con buona pace del paradosso del mentitore) giungono all'estremo di un'intenzione comunicativa che vuole essere la negazione di se stessa; o meglio, lasciano al fruitore la totale libertà di attribuire all'opera un significato qualsivoglia. Si pone qui la questione se il titolo di un'opera figurativa ne faccia parte o no. Un purista assoluto dell'estetica potrebbe rispondere di no, se il titolo stesso è *esterno* all'opera (per esempio, un cartiglio apposto in cornice). L'Autore propende invece per il sì, qualora il titolo, anche se non incluso nell'opera, sia stato deciso dall'artista stesso, e sia quindi parte della sua intenzione comunicativa. Anche il *Senza titolo* di molte opere astratte non sfugge al destino di comunicare qualcosa: l'arbitrarietà del messaggio, che è un messaggio a sua volta, compiaciuto della propria natura paradossale.

Lo stesso non-messaggio viene “messaggiato” da tutti quei titoli, che abbondano nell’arte figurativa moderna, e suonano come *Opera...* (seguita da un numero), *Composizione*, ecc., e che sostituiscono il paradosso con la tautologia.

Non a caso, si è venuto perdendo per strada, dall’antichità alla modernità, il consenso sull’attribuzione stessa della qualifica di opera d’arte a molti prodotti dell’ingegno umano. Tutti concordano sul fatto che la *Nascita di Venere* sia un’opera d’arte, molti (ma non l’Autore) negano questo attributo alla *Ruota di bicicletta* di Duchamp.

Il problema dell’intenzione comunicativa si pone, in particolare, nella fotografia, intesa come forma d’arte: si pensi a quella, famosissima, di Robert Capa, del miliziano colpito a morte. È stato storicamente escluso che si tratti di un falso o di un manufatto ritoccato, il che esclude a sua volta, vista l’immediatezza dell’evento, che l’intenzione estetica *precedesse* lo scatto fotografico. Qui, dunque, abbiamo un esempio rilevante di prodotto del tutto *casuale*, trasformato in opera d’arte dall’intenzionalità dell’artista di esibirlo al mondo, con l’intento di suscitare un atto introspettivo di condanna del Franchismo – note le simpatie ideologiche di Capa –, o della guerra in genere, o di semplice partecipazione emotiva a un evento tragico: come già detto, infatti, le conseguenze introspettive di un’opera d’arte possono

andare ben al di là delle intenzioni estetiche dell'artista. Un caso molto simile è la foto dei *marines* che issano la bandiera a Iwo Jima, se si dà credito a Clint Eastwood, che in un suo film ne attesta l'assoluta casualità, pur essendo chiara l'intenzione del fotografo di usarla, in seguito, come produttrice di forti reazioni patriottiche ed empatiche verso i combattenti. Per continuare, è stata osservata l'analogia fra la foto del cadavere di Che Guevara e il *Cristo morto* di Mantegna (di cui riparleremo nel Capitolo XIV), analogia che pone di suo il problema estetico se chi ha scattato la foto fosse *consapevole* di quella somiglianza – il che ne farebbe un'opera d'arte –, e, se sì, quale ne fosse il messaggio. Un estremo atto di dileggio (l'eroe ridotto allo stato di “povero cristo”)? O, viceversa, proprio un segreto richiamo al contenuto evangelico della morte del Che?

Si consideri, infine, una foto pornografica, il cui scopo *palese* è generare una pulsione sessuale, indipendentemente dalle eventuali reazioni introspettive dei fruitori. Mancando l'*intenzionalità* del “far pensare”, la foto non è un'opera d'arte, come non lo è il «Buh!» dell'amico giocherellone che spunta all'improvviso dal buio. Anche in questo caso, tuttavia, si apre un inevitabile spazio di incertezza: a stretto rigore giuridico, negare all'autore (per lo più anonimo) di una foto pornografica l'intenzione di indurre una reazione introspettiva, configura

un trattamento pregiudiziale. Non esiste prova che il porno-fotografo non avesse *anche* un'intenzione estetica. Non è forse vero che per molti fruitori il giudizio cambierebbe drasticamente, se la foto comparisse nel catalogo di una galleria d'arte, invece che in un giornaletto "per soli uomini" (o per uomini soli)?... A questo proposito, si pensi al contenuto del cassetto di Bloom, nel finale dell'*Ulisse* di James Joyce (contenuto riprodotto magistralmente anche in un quadro di Wolfango), dove troviamo un paio di foto pornografiche, minuziosamente descritte da Joyce in tutto il loro modesto squallore. Si può negare il valore estetico di descrizioni come questa (Elio Vittorini liquida il Joyce dell'*Ulisse* come pornografo). Umberto Eco e la maggioranza della critica moderna, invece, lo rivendica. Abbiamo qui un ulteriore esempio di come un margine di ambiguità resti sempre in agguato, quando si debba giudicare dell'intenzionalità del creatore, nell'aggiungere un valore estetico alla propria opera, specie quando questa, come avviene negli scatti fotografici non preparati, riproduce un attimo di realtà oggettiva, che è esistita indipendentemente da qualunque intenzionalità autoriale. È evidente, dunque, che, in certi casi, la questione dell'intenzione comunicativa si decide solo a livello personale, spesso riferendosi all'*autorevolezza* dell'artista, o al contesto espositivo dell'opera, come alle uniche fonti del giudizio.

La modernità, dunque, ha introdotto implicitamente degli elementi *esterni* all'opera, che contribuiscono, a volte in modo decisivo, a definirla "d'arte". Questo non avveniva nelle produzioni artistiche che hanno preceduto il XIX secolo, in cui era l'opera d'arte *in sé*, a definirsi come tale. Il punto di svolta, peraltro, è collocabile in un contesto culturale e cronologico molto preciso, di cui parleremo diffusamente: l'impressionismo.

Per riassumere in parole semplici: un'opera d'arte è un prodotto dell'ingegno umano che ha come scopo quello di "far pensare" gli altri. Questa definizione sposta il confine dell'arte molto al di là di quanto si intenda discorsivamente: una lezione scolastica è un'opera d'arte (che si apparenta molto al teatro, in effetti); un piatto di *nouvelle cuisine* è un'opera d'arte a pieno titolo, così come un codice penale o civile, o una costituzione statutaria; sono opere d'arte il *maquillage* e l'abbigliamento. È da notare che la definizione summenzionata include i prodotti dell'arte effimera, opere il cui valore estetico è arricchito dall'intenzionale caducità dell'opera stessa. Questo elemento di valore estetico, del resto, è antichissimo: i *mandala* buddisti – meravigliosi disegni schematici e policromi, spesso molto ampi, realizzati con polveri e piccole pietre, e destinati all'immediata dispersione appena terminati – sono esempi millenari di arte effimera, intesa a produrre

profonde reazioni introspettive, di carattere trascendente.

Questo allargamento del territorio artistico si rende necessario se si vogliono includere nella definizione molte opere, dalla modernità alla post-contemporaneità, la cui presenza nei musei, nelle gallerie d'arte, nei luoghi pubblici, sarebbe ingiustificata, se al termine "opera d'arte" non si concedesse uno spazio molto ampio, lasciando poi alla sensibilità soggettiva dei fruitori il giudizio sulla qualità delle opere stesse. Resta da chiedersi *perché* questo ampliamento di confine si è reso necessario. Si conceda all'Autore un piccolo colpo di scena: il responsabile è il secondo principio della Termodinamica, come dimostreremo nel Capitolo IV.