

L'eterno cemento dell'armonia e dell'invenzione

La creatività regolata dell'Ars Poetica

Parte I

Piero Trupia*

Sunto: *In un'opera d'arte un ordine strutturale che regola il testo, coesiste con un'invenzione poetica di carattere evocativo e simbolico. L'equilibrio delle due componenti varia da un'opera all'altra. La Torre Eiffel è pura struttura, la pittura di Mirò sembra pura invenzione poetica. In una cattedrale gotica la struttura è visibile ed è, essa stessa, artisticamente elaborata. Lo strutturalismo non considera la visione poetica un oggetto di valore scientifico; essa è nient'altro che un residuo romantico che presto scomparirà del tutto. Nell'articolo questa visione è respinta e si asserisce la possibilità di una valutazione razionale dell'arte. Viene presentata una teoria e una pratica dell'ermeneutica artistica e vengono presentati esempi di lettura critica di opere letterarie e figurative.*

Parole Chiave: Residui romantici, valutazione razionale dell'arte.

Abstract: *In a work of art a regulating frame coexists with poetic inventiveness. The balance of these two components varies in any work. Tour Eiffel is a pure frame, Mirò's painting looks as pure poetic invention. In a gothic cathedral the frame is visible and is itself artistically worked out. Structuralism doesn't consider the poetic sight of an artistic work as an object of a possible scientific evaluation and therefore poetical inspiration and artistic creativity are to be holded as a vestigial of romanticism and sentimentalism which will soon disappear. In opposition to this in the article is maintained the possibility of a rational evaluation of art. Theoretical cues and practical examples are provided.*

Keyword: Frame, inventiveness, rational evaluation of art.

Citazione: Trupia P., *L'eterno cemento dell'armonia e dell'invenzione. Parte I*, «ArteScienza», Anno IV, N. 8, pp. 307-340.

* Matematico, fondatore e amministratore di Governance Consulting; piero.trupia@alice.it.

1 - L'età dell'oro dell'armonia

Ci fu, forse, un tempo dell'armonia totale, ad esempio quello della polifonia medioevale. Melodie diverse procedevano pacificamente l'una accanto alle altre senza sfide né dissonanze. Ma già nello stesso medioevo iniziò il cimento tra la matematica dell'armonia e la libertà inventiva della melodia. Il protagonismo inventivo si rafforzò con la libertà riconosciuta agli esecutori d'introdurre a piacimento loro abbellimenti al pezzo. Nel *Miserere* di Gregorio Allegri (circa 1582 - 1652), un soprano si produce in un do sopracuto. Un abbellimento che è una forzatura che "dice" però l'esitazione e lo sgomento del peccatore sulla possibilità che la sua invocazione riceva ascolto. Una forzatura semantica musicalmente felice

Il conflitto all'interno di un'opera, musicale o di altro genere, è presente in ogni creazione artistica. In musica la dissonanza, in pittura lo stridore dei colori dell'espressionismo e il geometrismo accentuato del disegno di una scena ad alta tensione drammatica come *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (circa 1438), un trittico oggi in tre diversi musei, o nel *Trionfo della Morte* di Palazzo Abatellis a Palermo di autore ignoto (circa 1400).

In letteratura la presenza sistematica in un testo dell'allotopia, espressione che, negando un precedente significato lo richiama, crea tensione narrativa; l'opposto l'isotopia che riequilibra.

Le tensioni del racconto sollecitando l'atletismo interpretativo del lettore, uno dei piaceri della fruizione. Il cimento non è pura immaginazione; affonda le sue radici nell'essere contraddittorio del reale.

2 - Il peccato che fonda l'ordine o la frattura cosmica che genera il dinamismo?

Le teogonie, in ogni civiltà, contengono un originario divieto divino, che gli umani, spinti dal loro autonomismo, regolarmente trasgrediscono, attivando, in tal modo, la dimensione drammatica dell'esistenza in stato peccaminoso. Da qui, la ricerca di una mediazione riparatrice che, secondo alcuni studiosi di antropologia della

religione, è all'origine di una religiosità devota, alias subalterna e timorosa, che non s'interroga e che fonda la struttura organizzativa di controllo delle coscienze dei sistemi religiosi istituzionalizzati.¹

Più profonda e radicale, prettamente metafisica, la visione di Empedocle: un conflitto strutturale, in forma di dualismo di potenza, installatosi nell'Essere dopo un periodo iniziale di piena armonia.

*Là non si distinguono le membra rapide del sole
né la potenza irsuta della terra, né il mare.
Così nel fitto mistero di Armonia
sta saldo lo sfero rotondo
che gioisce di avvolgente solitudine.
(Frammento 12).*

Non discordia nelle sue membra, non lotta che consuma (Frammento 13).

*Ma da ogni parte è uguale a se stesso, e ovunque senza confini,
lo sfero rotondo che gioisce di avvolgente solitudine. (Frammento 14).*

*Dal suo dorso non si slanciano braccia,
non ha piedi,/ non agili ginocchia.
Ma era sfero, ovunque identico a se stesso. (Frammento 15). ...*

*E nessuna parte del Tutto è vuota o ne trabocca. (Frammento 16)
[...]*

*Ma dopo che Contesa strisciò possente nelle membra
e salì agli onori, al compiersi del tempo
che a esse è assegnato per ampio giuramento, (Frammento 19).*

Tutte fremettero una dopo l'altra, le membra del Dio (Frammento 20).

Penso che quel fremito sia ancora attivo e sia la manifestazione del dualismo guerriero introdotto da Contesa nell'Essere "al compiersi del tempo", e da allora operante come un secondo Dio, sovvertitore, rispetto al Dio singolo pacificatore e provvidente cui siamo (stati) abituati, rinunciando a chiedersi il senso religioso dei mali del mondo e del dolore innocente, proclamandolo mistero insondabile

1 Robert Wright, *The evolution of God*, New York, Little, Brown and company, 2009.

da un "chi" e guerra aperta per definirlo, lo sondò.

Era il tempo, quello di Empedocle, in cui i grandi filosofi erano anche scienziati, medici, politici, grandissimi poeti.

Oggi vi è inspiegabile contesa nel campo della conoscenza, accentuato tra Arte e Scienza, e, in particolare, tra filosofia e scienze della natura, a causa di un'escrabile revindica di predominio tra indirizzi gnoseologici che dovrebbero collaborare, al fine di un andamento cumulativo della conoscenza globale.

Pace e collaborazione tra arte e scienza ci fu quasi fino alla fine del '700. Cartesio, Spinoza, Leibniz, Kant furono filosofi e scienziati.

Nell'800, s'instaurò una meschina attitudine alla contesa, caratterizzata dalla gretta supponenza generalizzata di possedere, o poter possedere, il sapere assoluto, quello della propria corporazione, della propria disciplina e quello personale, spesso esasperatamente specialistico, insieme all'arrogante pretesa di alcuni scienziati di imporre la propria metodica come unica forma di razionalità, e di tutti i filosofi di proporre le proprie tesi come unico fondamento del sapere.

Per i filosofi, la contesa è doppia, esterna, con gli scienziati, e tra loro. Ogni filosofo pone mano al proprio lavoro, dopo aver demolito quello dei predecessori. Non cimento, ma biliosa emulazione. Di conseguenza, una fiera delle vanità al posto del paziente accumulo dei risultati conseguiti.

Circa il divieto divino e corrispettiva trasgressione umana, che avrebbe introdotto Contesa e conseguentemente il male nel mondo, nessun apprendimento diretto. Soltanto una narrazione dell'evento creativo, chiaramente finalizzata a mettere l'umanità in uno stato di timorosa soggezione che faciliti la fidelizzazione, l'obbedienza e la reverenza verso l'istituzione religiosa, e, in epoca successiva, sollecitasse il commercio delle indulgenze e i lasciti testamentari come passaporto per il paradiso. Operazione, questa dell'incolpazione, presente in tutte le dottrine e pratiche religiose.

Sul piano operativo, questa strategia si è concretizzata in un apparato di controllo, per così dire automatico, in linea con la tesi, formulata da Rousseau per la politica: «Il più forte non lo sarà mai abbastanza, se egli non trasforma la sua forza in diritto e l'obbedienza in dovere».

3 - Sorvegliare, punire, governare

La tesi di Rousseau è stata analizzata a fondo ed estesa al mondo sociale da Michel Foucault nel suo lavoro *Sorvegliare e punire* (1975); rielaborata e riformulata nell'intervista *Le jeu de Michel Foucault* del 1977.

Ridenominò il programma, riprendendo termini e concetti da Hegel, "dispositivo", un insieme organico, apparentemente spontaneo, di cultura di massa, propaganda, istituzioni sociali (scuola, ospedali, polizia, prigionieri, apparati politici), che modellano la soggettività dei membri di un aggregato sociale, secondo il bisogno del potere, singolo, nel caso della tirannia, o falsamente articolato in una democrazia formale. Essendo la strategia disizionale non manifesta, viene facilmente interiorizzata, assumendo, nei singoli, la forma di una libera convinzione e di un comportamento conforme, divenendo, se ben condotta, ideologia interiorizzata come cultura personale. È la forma non cruenta della tenzone tra un apparato amministrativo di controllo sociale e un'apparente libertà individuale di fare ciò che, invece, si è indotti a fare.

Il consumo cospicuo (oltre il bisogno), lo shopping, presentato come gioco, la moda come mezzo di distinzione che alla fine si rivela omologante, le buone maniere come marca di appartenenza di classe, le militanze securizzanti, da quella sportiva a quella politica, sono alcune forme della strisciante e possente sudditanza disizionale.

Sapientemente, il potere lascia qualche margine di libertà: le aggregazioni settarie chiuse in se stesse, il ribellismo, anche politico, velleitario e non incisivo, la religiosità devota, anche fanatica, purché non esorbiti il proprio ambito, al contrario di quella religiosità di un esorbitante Giordano Bruno che la definì «Santa Asinità».²

Il ribellismo, in particolare, appena appena esagera, offre al governo in carica l'opportunità di un giro di vite sulle libertà civili, quando serve per il consolidamento del proprio potere e, nel caso in cui abbia un seguito, la condanna al rogo.

2 Nel sonetto *In lode dell'asino*, che apre il capitolo II di *Cabala del cavallo pegaseo* (1585).

4 - L'elegante potere dell'Accademia

Perché ho parlato qui del dispositivo? Per il fatto che esso è un mezzo per sedare in modo sottile e sommesso gli spiriti innovativi o rivoluzionari, prima che comincino a fare proselitismo organizzato e politicamente efficace che scuota l'assetto politico. Nella cultura, l'assetto disposizionale si chiama "accademia", un'elegante prassi di igiene culturale per mortificare e isolare gli innovatori.

Nell'Ottocento, s'instaurò una classe informale di guardiani dell'assetto culturale, spregiativamente denominata da Robert Schumann (1810 - 1856) «I filistei dell'arte».

Nei suoi saggi critici Schumann li individuò negli aggressivi difensori dei vecchi metodi d'insegnamento che soffocavano sul nascere lo slancio giovanile dell'immaginazione creativa.³

Un caso di scuola è quello di Antonio Salieri, maestro di cappella alla corte asburgica a Vienna. Buon compositore e ottimo didatta, furono suoi allievi Beethoven, Schubert, Liszt.

Come tutti gli accademici, aveva potere nella professione e determinava la sorte dei musicisti del suo entourage, molti dei quali italiani.

Come musicista e compositore, godette dei favori del pubblico e del mecenate asburgico Joseph, mentre Mozart stentava a mantenere la famiglia.

I normodotati riusciva facilmente a ricondurli alla ragione accademica. Non i geni e, meno che mai, un supergenio estroso e ribelle come Mozart. Ma l'intolleranza di Salieri non si spinse, come da leggenda, fino all'odio e all'avvelenamento del suo geniale allievo. Mozart apprese da lui e gli consegnò, come allievo, il figlio Franz Xaver Wolfgang.

5 - Il buono e il cattivo cimento

Chi riesce a sfuggire al potere normalizzatore in tutti i campi,

3 Robert Schumann, *La musica romantica*, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1958.

trasforma Contesa in Cimento, sfida, del nuovo e della creatività contro il tradizionale, lo scontato, il rassicurante.

Non va tuttavia trascurato il fatto che, per gl'innovatori, il pericolo della normalizzazione non è soltanto esterno, ma anche interno alla loro mente. Si concretizza, per eccesso, nella convinzione che la loro innovazione sia radicale e definitiva. Accade così che l'innovatore di successo si trasformi in conservatore filisteo nei confronti dei nuovi innovatori.

Fu pienamente consapevole di questo pericolo il grande e rivoluzionario innovatore Arnold Schönberg. Ne fu consapevole in primo luogo da didatta.

Nella seconda pagina del suo monumentale *Manuale di armonia* del 1922 (611 pagine), il prefatore, Luigi Nono, riporta alcune sue dichiarazioni al riguardo:

Ho imparato questo libro dai miei allievi. Unico compito dell'insegnante è trasmettere all'allievo la tecnica dei grandi maestri [...] stabilendo legami tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che presumibilmente sarà. [...]. L'allievo deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle che lo determinano e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, distrugge e sviluppa nuova vita.

Un netto salvataggio di Contesa e, anticipando Gödel, aggiunge:

Non esiste alcun sistema completo e immutabile. [...] il più nefasto errore è credere di aver trovato una norma che predetermini il valore artistico delle opere future.

Di fatto, in quel crogiuolo di creatività che fu il primo trentennio del '900, la dodecafonia è stata superata da altri sistemi musicali, pur sul fondamento dell'innovazione schönberghiana, all'insegna dell'acquisito superamento dello stretto ruolo direttivo della tonalità.

Schönberg segna un altro limite preciso nel rapporto tra "armonia", intesa qui come struttura formale della composizione, e "invenzione", come creatività melodica, singola o contrappuntistica. Proclama con decisione la regola della forma del rapporto desiderabile tra struttura e invenzione musicale nel sottotitolo di un suo

libro: “*La teoria non deve mai precedere la creazione*”.⁴

Nell’ultimo capitolo del volume, il XII, *Valutazione apollinea di un’epoca dionisiaca*, afferma che l’innovazione dodecafonica è il frutto storico della tensione dionisiaca romantica dell’ultimo quarto dell’800.

Schönberg è, nelle vesti di Adrian Leverkühn, protagonista e riferimento storico del romanzo di Thomas Mann, *Doktor Faustus*, pubblicato nel 1947, trasparentemente allusivo alla vicenda nazista e a un verosimile patto con il diavolo di Adolf Hitler.

Il protagonista del romanzo, Adrian, travolto dall’ambizione, contrae volontariamente la sifilide per aumentare la sua acutezza mentale, in realtà frequenti allucinazioni, e stabilisce un patto con il diavolo, consegnandogli la sua anima in cambio di una creatività illimitata. Riesce a immaginare così una nuova musica, da identificare con la dodecafonia.

Nella realtà, Schönberg era tutt’altro che dionisiaco e non ha avuto alcun bisogno né di ammalarsi, né di venire a patti con il diavolo. Si fece bastare il suo genio. La sua creatività fu del tutto razionale, così come lo furono le altre grandi innovazioni del periodo, la relatività di Einstein, la fisica quantistica di Planck, i numeri transfiniti di Cantor, il cubismo di Picasso, il flusso di coscienza di Joyce.

Planck, in particolare, fu tutt’altro che un sovvertitore. A chi gli faceva notare la stranezza della discontinuità nella trasmissione dell’energia “a pacchetti”, ribatteva che strana era la convinzione tradizionale del flusso continuo. Essendoci continuità tra materia ed energia, è del tutto naturale che l’energia, come la materia, sia granulare e non compatta e fluente come sembra avvenire nei liquidi, i quali sono continui solo a livello macro; a livello micro sono anch’essi un aggregato discontinuo di molecole che, a loro volta, sono un sistema di distanziati atomi che, a loro volta... Emblematica la sua definizione di scienza: «Un progressivo accostamento al mondo reale».

4 Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell’armonia. La teoria non deve mai precedere la creazione*, EST 1997 (orig. 1939)

6 - Una tangibile epoca d'oro

Il segreto della poderosa e generalizzata creatività del primo '900 è stata la condivisione tacita, pertanto acquisita, di alcune idee seminali. Prima tra tutte, l'instabilità strutturale dell'edificio del sapere in tutti i campi, scienze della natura e scienze dello spirito. Da qui, il gusto della sperimentazione, talvolta bizzarra come il Futurismo, tal'altra ugualmente bizzarra, ma feconda come l'Espressionismo. Fondamentale, la convinzione di Einstein, più volte ribadita nelle sue lezioni, che bisognava liquidare e rimpiazzare certe idee convenzionali sul tempo, sullo spazio e quindi sulla lunghezza, sulla massa, sulla velocità. La liquidazione einsteiniana colpì a morte l'idea millenaria di spazio e tempo come entità per sé, preesistenti alla materia e al suo moto o come categorie del soggetto, caratterizzanti la ragione.

La liquidazione generalizzata non aprì le porte al nichilismo, già impiantatosi filosoficamente nella cultura europea dalla fine dell'800, influente sul costume e sulla ricerca filosofica, per nulla sulla ricerca scientifica. Aprì però le porte al rinnovamento radicale della concezione del mondo e della necessità di esprimerlo con nuovi linguaggi.

La cultura scientifica europea del '900 resistette anche alla suggestione del pragmatismo americano. Più volte Schönberg, pur rifugiato in USA, espresse l'impeccabile opinione opposta: una teoria può essere provata sperimentalmente, ma l'esperienza in sé non può generare una teoria, può soltanto favorire la formulazione di ipotesi. È questa una tesi di valore universale valida per l'Arte e per la Scienza.

La scrittura della musica, come ogni altra scrittura, è testuale, un insieme ordinato e organico di proposizioni e di periodi, in musica brani, all'interno dei quali e tra i quali scorre un senso come legante. Affermato o negato, ma presente.

Nella lettura o nell'ascolto, si ritiene mentalmente il passato e si nutre l'attesa di quanto potrà avvenire. Non attesa di qualcosa di predeterminato, ma di un qualcosa che s'inserisca nella corrente testuale del senso. Nella musica il qualcosa può essere non definitivo; non chiudere il discorso, non dare la sensazione di una compiutezza,

anzi determinare un bisogno di procedere oltre. È questo, in musica o in letteratura, una delle forme della vitalità del testo. Non nell'arte figurativa, dove il discorso e l'espressione che lo realizza poeticamente, sono sincronici, non diacronici.

Una particolarità accentuata della chiusura di un discorso in musica è la cadenza. È perfetta se dà un senso di conclusione, imperfetta nel caso contrario. Particolare è la cadenza d'inganno che crea intenzionalmente un senso di sospensione e tuttavia conclude. Possono essere aggiunti altri accordi che effettivamente risultano conclusivi. In tal caso l'inganno aveva creato attesa.

Avviene anche in poesia con l'*enjambement*, un a capo che spezza il verso. Lo possiamo considerare un sipario, chiuso alla fine del verso spezzato che si apre nel verso seguente.

Ecco un esempio da *Ossi di seppia* di Eugenio Montale:

*Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.*

Tra "morto" e "viluppo", la spezzatura dell'*enjambement*.

Tuttavia, avverte Schönberg, perfetto e imperfetto, consonante e dissonante sono tali rispetto a un'abitudine consolidata. I seguaci di Salieri, e quasi tutti coloro che l'ascoltavano, ritenevano la musica di Mozart, imperfetta, dissonante, innaturale, sgradevole.

7 - La rivoluzione a favore dei rivoluzionari

Le rivoluzioni sono, o vorrebbero essere, un allargamento del nostro orizzonte cognitivo e della nostra sensibilità percettiva, insieme a un'affermazione di libertà personale. Ma il più delle volte, la situazione sfugge di mano e spesso si finisce con una restaurazione che peggiora la condizione precedente, tranne che per i rivoluzionari e neanche per tutti.

La rivoluzione francese ha avuto inizio con la decapitazione di

un re e si è conclusa con l'incoronazione di un imperatore. Quella russa del 1917 doveva incoronare il popolo sovrano nella sua totalità e i *soviet* dovevano essere i consigli deliberativi per l'autogoverno dei mestieri e delle professioni. Il popolo finì invece in una schiavitù peggiore di quella della servitù della gleba che l'ultimo zar aveva abolito.

Anche qui un cimento tra l'armonia proclamata di una società liberata da un'oppressione e l'instaurazione di un ordinamento politico timoroso di perdere il controllo della spinta rivoluzionaria che l'aveva insediato o, più banalmente, di perdere il proprio insediamento.

C'è, in alcune situazioni e momenti, un equilibrio soltanto apparente tra le due dinamiche, vecchia e nuova. Schönberg denunciò i falsi innovatori suoi contemporanei, sedicenti dodecafonici:

Aggiungono suoni dissonanti a melodie semplici, soltanto per creare musica nuova. [...] Altri celano la tonalità dei loro temi melodici, con armonie che con essi non hanno alcuna relazione [...] in modo che si perda di vista la meschinità delle loro idee musicali [ma le vere] dissonanze altro non sono che consonanze più lontane dalla serie degli armonici [...] la comprensibilità non cambia, [...] dopo un po', l'orecchio non avverte più l'interruzione di senso del discorso musicale.⁵

Ne abbiamo una prova nella colonna sonora dei film del genere *noir* o *horror*. Le aspre dissonanze che sottolineano una scena di violenza, vengono accettate come naturali. E qui Schönberg, a proposito di bellezza e bruttezza nell'arte, esprime un pensiero che non mi trova d'accordo. Dice che «La bellezza, in quanto concetto indefinito, è del tutto inutilizzabile come strumento di valutazione estetica». Penso che non abbia tenuto conto del fatto che la bellezza, indefinibile in sé, lo è invece come modalità del vero. Risolutiva a tal proposito è la definizione della poeticità di un'opera come bellezza nella concezione introdotta da Tommaso D'Aquino. Quasi del tutto ignorata, forse per il fatto che Tommaso non era un critico d'arte, un filologo, uno storico dell'arte e pronuncia la sua definizione nel-

⁵ Op. cit., pag. 361.

la *Summa Theologiae*, parlando della Trinità. Ha dimostrato così di essere, ricorrendo a un conio terminologico, un "artologo".

Penso anche che qui Schönberg sia inconsapevolmente soggiaciuto a una dottrina sostenuta da Umberto Eco e largamente condivisa dall'*intelligentia* non solo italiana.⁶ È la teoria della fallacia estensionale e della conseguente semiosi illimitata.

"Estensionale" si usa in coppia con "intensionale". Quest'ultimo termine significa provvisto di senso. I termini "Pegaso" e "Chimera" sono sensati, poiché indicano qualcosa di preciso e di reale nell'universo di discorso dell'immaginario al pari di Biancaneve e degli gnomi. Il loro significato è intensionale. Non è però estensionale, vale a dire che non indicano nel mondo alcunché di concreto, nel senso di fisicamente tangibile.

La dottrina della semiosi illimitata estende arbitrariamente i confini di questo regno delle entità puramente virtuali. Sostiene che nessun termine di un qualsiasi dizionario, in qualsiasi lingua, ha significato estensionale. La semiosi è illimitata, per il fatto che il significato di un termine altro non è che la parola o le parole che lo definiscono e lo illustrano. Questo giudizio di Eco soggiace alla fallacia del dito e la luna: si vede il vicino e s'ignora il remoto cui il vicino rimanda.

Nel suo trattato, Eco tenta la dimostrazione della sua tesi con un ragionamento che non è neanche sofisticato, è banale. Sostiene che la lingua serve per mentire, pertanto nessuna certezza si può avere che talvolta dica il vero; ergo, il linguaggio non può dire il vero. Anche qui una fallacia, quella dell'assolutizzazione di un modalismo: se una cosa può essere così, allora tutte le cose sono così.

Sorprendente, non è l'affermazione echiana in sé, ma che essa sia stata presa sul serio. Questa dabbenaggine pressoché universale è un'eredità del positivismo, ribadita nel neopositivismo logico. L'assunto ideologico di entrambe le dottrine è che il concetto di trascendenza non è scientifico e pertanto non è razionale. Ma il significato concreto di un termine, la "cosa" che sta nel mondo, trascende il codice linguistico, perché, stando nel mondo, non sta nella lingua e

6 Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani 1975, pag. 88 e ss.

questa sua esistenza extralinguistica, trascendente rispetto al codice linguistico, è reale. Che l'espressione "passami il sale", mi procuri il sale, con il quale la mia pietanza assume un giusto sapore di salato, non ha per Eco valore scientifico e quindi la mia espressione "passami il sale" non è vera e non produce nessun effetto a dispetto del gusto assunto dalla pietanza. Eppure in linguistica esiste la funzione della deissi: indicare, con le parole, in particolare con i pronomi dimostrativi, qualcosa di esistente nel mondo. Possiamo constatare l'effetto deittico nella poesia di Giuseppe Ungaretti *San Martino del Carso*:

*Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro.
Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto.
Ma nel cuore
nessuna croce manca.*

*È il mio cuore
il paese più straziato.⁷*

I brandelli esistono, gli amici esistevano e continuano ad esistere come cadaveri, il cuore è nel petto. "Queste", "tanti", "nel mio", sono deittici; additano qualcosa di esistente nel mondo e di cui la poesia parla. Più semplicemente, Eco è incorso nell'altra fallacia detta *ignoratio elenchi*, dove *elencus* sta per argomento, tema. L'argomento "possibilità" di mentire diventa "inevitabilità" di mentire. È la fallacia del giocatore d'azzardo, convinto che la possibilità di vincere una grossa somma, è una certezza, se si persiste, ovviamente alzando la puntata a ogni giro.

Il guru mondiale della semiosi illimitata, è stato Algirdas Julien Greimas, professore alla "Scuola di Alti Studi in Scienze Sociali" di Parigi. Con Joseph Courtés, assistente di ricerca, da qui la volgare trasgressione dell'ordine alfabetico sulla copertina, ha pubblicato

7 L'assenza di punteggiatura è ungarettiana.

nel 1979, con Hachette, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. È un'opera folle, in primo luogo per l'impossibilità di un dizionario i cui autori sono convinti che il significato non esiste. In secondo luogo, per la struttura del dizionario stesso, assolutamente coerente con il proposito di elevare un monumento alla semiosi illimitata.

Ognuna delle 625 voci del *Dizionario* riporta, in media, nella spiegazione, cinque richiami ad altre voci dello stesso dizionario, le quali, a loro volta, contengono cinque richiami ad altre voci, ognuna delle quali, a sua volta, ... Una complessità esponenziale dalla quale si esce, alla fine, per sfinimento, senza aver appreso il significato della prima parola. Come si poteva del resto, se ogni termine interpretante non lo è, essendo per definizione privo di significato? In sostanza, nel *Dizionario* è ignorata la "deissi". Da qui, la disastrosa conseguenza del divieto di guardare fuori dal linguaggio, nel mondo, che è operazione mentale e non linguistica, trascendente il codice con buona pace dei semioticisti alla Eco.

Ebbene, dal nostro paese, in estate, partivano folte schiere di studiosi di linguistica e di comunicazione, per seguire i seminari estivi di Greimas. Una masochistica colonizzazione mentale, ancor prima che culturale.

Sémiotique risolve drasticamente il nostro *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, semplicemente cassando il secondo termine: la creatività letteraria. Non esiste e, conseguentemente, la linguistica e la semiotica non se ne occupano. Il *Dizionario* greimasiano si occupa soltanto di armonia, nel senso delimitato di struttura grammaticale, immanente nel codice linguistico. Con un'apparente eccezione: la voce *Poétique* (capacità poetica e relative realizzazioni letterarie) è riportata e spiegata. Si può leggere, in trasparenza, l'imbarazzo del negare l'esistenza e il valore di una delle attività più antiche e caratteristiche dell'umano.

La voce consta di 545 parole con 16 richiami ad altre voci del dizionario.

La spiegazione di "*poétique*" viene mutuata dalla dottrina del Formalismo Letterario Russo degli anni '20 del '900, sviluppato e diffuso in Europa da Roman Jakobson, esule a Parigi.

Spiega il *Dizionario*: la poetica è pura forma, non di un contenuto ma di un linguaggio, quello letterario, il quale è tale per la sua novità puramente linguistica che lo distingue dal linguaggio della significazione e comunicazione ordinaria. La letterarietà, quindi, mio commento, è mero *dècor*.

Il *Dizionario* non accenna a un altro esponente del Formalismo russo, Viktor Šklovskij, che identifica la poeticità del linguaggio nello "Straniamento" dell'espressione, in modo da produrre nel lettore un effetto di piacevole sorpresa. Né Jakobson, né Šklovskij ci dicono però alcunché sulla possibilità di distinguere lo straniamento bizzarro, ad esempio quello, pur divertente, di Ettore Petrolini, da quello poetico. Più che di straniamento allora, sarebbe giusto parlare di novità del linguaggio, dovuta al fatto che ci parla di contenuti nuovi.

Greimas giustifica indirettamente tale omissione. Per garantire la scientificità dell'interpretazione poetica, occorre evitare ogni possibile «compromesso con il romanticismo» [quello dell'ispirazione]. Ciò perché «L'imprecisione del concetto [di poetico] ha permesso ad alcuni d'introdurre, sotto nuove spoglie, quelle preoccupazioni estetiche che ancora non osano [...] presentarsi a viso scoperto». E conclude, dichiarando:

Lo statuto paradossale del discorso poetico, è il suo carattere sintatticamente astratto, come quello della logica e della matematica. Non sorprende allora che l'effetto di senso prodotto è quello stesso del discorso sacrale, quello della verità.

8 - Il "liberi tutti" dell'arte contemporanea

La critica, non solo letteraria, ha subito il contagio di questa dottrina puramente ideologica. Pochi hanno opposto resistenza all'affermazione totalitaria dello strutturalismo che riduce la letteratura a schemi sintattici predefiniti, caratterizzati dall'oggettività scientifica.

Uno che ha resistito è Lionel Trilling, scomparso nel 1975. Viene ricordato un suo tagliente giudizio sulla critica scientifica di una letteratura applicativa di schemi:

Non ho interesse alle teorie pseudoscientifiche sulla letteratura che inevitabilmente si risolvono nella prosa rococò di Umberto Eco.

In un convegno a Palermo del 2013, Philippe Daverio ebbe a dichiarare che il valore poetico di un'opera d'arte è legato alla sua epoca e si dissolve con essa. Provocatoriamente gli chiesi, se mi sconsigliava di recarmi, l'indomani, al Museo Regionale Dell'Olivella, per ammirare e studiare ancora una volta le Metope dei templi di Selinunte, un vertice della scultura, a mio giudizio. Mi rassicurò: «Vada, vada pure: hanno pur sempre un valore storico».

Lo strutturalismo è stato un "liberi tutti" per sedicenti artisti.

I poeti dilettanti dichiarano di non leggere e studiare i poeti veri, per non adulterare la propria ispirazione. Il nuovo dogma del fare arte è esprimere i propri sentimenti, essere se stessi. Da qui una poesia lamentosa sul proprio destino di incompresi. Nell'arte figurativa, il trovarobato dell'installazione.

Il consenso dei collezionisti e il successo nel mercato non sono però più un mistero. Ci ha pensato il più grande mercante d'arte e altrettanto grande collezionista privato di arte contemporanea, David Nahmad, a pronunciare la sentenza capitale: «L'arte contemporanea è una frode». Illustra le manovre di galleristi e critici per alzare il valore di mercato di opere strampalate. Si vuole accreditare la convinzione che l'acquisto sia un investimento. Quando l'opera improvvisamente viene abbandonata al suo destino, il prezzo crolla.

Un caso paradigmatico dell'artista che esprime se stesso è l'opera di Tracey Emin del 1998. Un letto disfatto e a terra bottiglie vuote, mozziconi di sigarette, ciabatte, mutandine, reggiseni, cartacce, un peluche e altro. Un mucchio formatosi con ripetuti lanci dal letto in un tentativo di riposo inquieto.

In un'intervista radiofonica l'autrice ha illustrato la sua opera:

Ho voluto mostrare il mio letto nella sua imbarazzante gloria. È il risultato di una serie di maledette notti. Ho voluto mostrare me stessa, mettere in scena la mia insicurezza e confusione mentale; dividerla.

Anche qui immotivata ed esasperata soggettività. Sembra umiltà

ed è invece smisurato orgoglio: conferire valore universale alle proprie turbe psichiche o alla semplice pigrizia nel riordinare il letto e rimuovere l'immondizia.

9 - Il cemento cosmico

È da osservare, a completamento di questa illustrazione, che il dualismo oppositivo del cemento Armonia/Invenzione è anche una struttura cosmica. Non soltanto in ambito fisico sono stabilmente in azione forze contrapposte che tendono alla scomposizione dei livelli di ordine raggiunto; anche nel campo del vivente è sistematica contesa tra viventi, ognuno dei quali, dal virus allo scomparso tirannosauro, vivono, divorando altri viventi: una perenne lotta di sopraffazione e di ingegnose strategie e tecniche di attacco e di difesa. Uno scandalo rispetto all'ipotesi di un Dio provvidente e misericordioso; una smentita clamorosa di quell'etica creazionistica, tesa alla tutela della vita in ogni sua forma, considerata sacra e inviolabile, clamorosamente violata ad ogni pasto, inevitabilmente cruento. Paradosso nel paradosso, è disponibile in natura un modello di convivenza pacifica tra viventi, quello delle piante non parassite che vivono di luce, acqua, sostanza organica decomposta e minerali presenti nel terreno.

Trionfa invece dappertutto, e quindi anche nella società umana, il modello naturale del dualismo empedocleo Armonia/Contesa.

Da un punto di vista puramente umano, ci si può chiedere, quale dei due modelli sia il più evoluto, quello parassitario o quello dell'autosufficienza. Sul piano evoluzionistico nessuna dei due rimpiazza l'altro in ragione del superiore adattamento o competenza vitale. Una smentita del darwinismo laicamente provvidenziale ancora più clamorosa, se si considera che il processo della vita parassitaria, in campo vegetale e animale, vede il parassita morire subito dopo il parassitato, per la distruzione da esso stesso operata della propria pastura. Una debellatio che si rivela una disfatta del vincitore.

Attento al sistematico fallimento dei volenterosi conati di etica naturalistica, constata Montale:

*La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele.*

Ugualmente non darwiniana è la scomparsa di alcune specie per l'esaurimento naturale della fonte alimentare, senza che la natura abbia provveduto, nella logica dell'adattamento darwiniano, a conferire alla specie minacciata una diversa consuetudine alimentare. Non è un'obiezione valida la durata milionaria degli adattamenti naturali, evidentemente non alla scala della breve durata della vita naturale. Ma qui si parla della specie, non dell'individuo.

Sorprendente, il libero e "razionale" comportamento di *Homo Sapiens*, il quale, con la sua esasperata colonizzazione del pianeta, ne annienta progressivamente l'abitabilità. Albert Einstein ha espresso il suo stupore con la considerazione:

I topi sono più intelligenti degli umani che hanno inventato la bomba atomica, mentre i topi non hanno inventato la supertrappola per topi.

10 - Il cemento nella musica

Torniamo alla musica e al suo creativo cemento.

La pace primitiva tra armonia e invenzione fu gradualmente rimpiazzata, nella composizione sinfonica, dal confronto atletico tra le masse sonore o tra un gruppetto di strumenti e l'orchestra o di un solista con l'insieme strumentale.

Nel '700 Antonio Vivaldi celebrò la contesa tra la regola di Armonia e la libertà creativa dell'Invenzione melodica, con due raccolte concertistiche: *La Stravaganza* (1711) e *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725). La dizione *Estro armonico* di cui si avvale, è un ossimoro. L'armonia tradizionale non ammetteva l'estro. Struttureva la composizione armonica con regole matematiche, riservando l'estro alla melodia. Vivaldi, però, confonde a bella posta le carte e matematizza la melodia con ingegnose e paradossali soluzioni contrappuntistiche e libera e melodizza, a tratti, il basso continuo.

Gioca anche con i tempi, inaspettatamente rallentando o accelerando, creando, persino, delle barcarole veloci.

Ne fu conquistato Bach che trascrisse per clavicembalo, per quattro clavicembali e orchestra, per organo e per archi sei concerti dell'*Estro armonico*.

11 - Un persistente, inavvertito equivoco

Cambiando *medium* e linguaggio, il problema interpretativo non cambia nell'arte figurativa.

Emerge qui l'insufficiente formazione della grande maggioranza degli esperti d'arte. Non so per quale congiuntura destinale, la formazione all'arte è stata rimpiazzata nelle scuole, nelle accademie e nelle università da una formazione alla storia dell'arte. Beninteso, essa ha un suo rilievo nella preparazione alla conoscenza e alla comprensione dell'arte, ma non è la competenza specifica e di base per la comprensione dell'arte, che è invece quella linguistica, va da sé con l'attenzione e il dominio della specifica sintassi e semantica della figuratività dell'arte nelle sue diverse formulazioni linguistiche.

L'insufficienza di una preparazione scolastica prevalentemente storiografica balza agli occhi nel caso della filosofia. I manuali scolastici sono una carrellata di pensatori e di dottrine, con ogni pensatore impegnato a demolire predecessori e contemporanei, in modo da individuarsi e distinguersi nella sua opera. Edmund Husserl lamenta il fatto:

La filosofia universale [...] assunse la forma di una serie di filosofie sistematiche molto imponenti ma disgraziatamente incapaci di giungere a u accordo, anzi reciprocamente ostili. [...] La conseguenza necessaria di tutto ciò fu un curioso mutamento di tutto il pensiero. La filosofia diventò un problema per se stessa...⁸

E poiché lo stesso Husserl produsse una sua filosofia contrap-

⁸ Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano \1961, p. 40.

posta a predecessori e contemporanei, c'è da pensare che esista una "Contesa" insita al pensiero filosofico che rende insuperabile il conflitto. In ogni caso con la storia della filosofia, ci si fa un'idea sui filosofi non sulla filosofia. Solo nel caso della medicina, si è preso atto della palese impotenza della sua storia nella cura delle malattie.

Il significato di un'opera d'arte, così in letteratura come nell'arte figurativa, è insito nei segni significanti, linguistici e semiotici, che compongono l'opera. In letteratura, sono segni significanti la singola parola, la frase, il periodo, il testo. Lo stesso schema è presente nell'arte figurativa.

Il testo è la configurazione in un discorso organico e compiuto, di uno stato di cose del mondo concreto o immaginato. La sua lettura richiede una competenza specifica che è la linguistica testuale.

12 - La comprensibilità dell'arte

L'arte non è né misteriosa né ineffabile. È una struttura comunicativa e, se non è banale, contiene un messaggio che l'autore ha voluto indirizzare ai suoi fruitori. Si è invece affermata la convinzione che dell'arte si può cogliere qualche barlume di significato soltanto per intuito e da parte di un animo sensibile. Ciò detto, va precisato che l'intuizione serve, così come la sensibilità, ma esse non possono produrre altro che un impatto emotivo iniziale che induca i volenterosi a interessarsi cognitivamente dell'opera, per cercarne un'interpretazione quanto più possibile significativa. Si giunge a questo risultato attraverso una lettura dell'opera, letteraria o figurativa, come testo, interpretando i segni significanti in esso presenti e che lo intessono, giusta l'etimo "tessuto".

L'obiettivo è individuare il bello proprio e specifico dell'opera, da intendere non in senso puramente estetico, come *dècor*, ma nel senso platonico di Bello, una delle forme semantiche del Vero.

Come già ricordato, unico fu Tommaso D'Aquino a dare la definizione esatta e appropriata di Bello artistico. Quasi del tutto ignorata a tutt'oggi, forse per il fatto che Tommaso non fa parte della corporazione dei critici e dei cultori di estetica. Eccola:

Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio [...] debita proportio sive consonantia et iterum claritas. (Infatti, per la bellezza occorrono tre cose: completezza o perfezione, armonia come acconcia proporzione e ancora *claritas*).⁹

Questa definizione è stata finora ignorata dai critici e dagli storici dell'arte, travisata da altri, come Maritain. Non ha incontrato lo spirito del tempo nelle successive epoche. È di questi giorni uno studio sul bello nell'arte che la prende debitamente in considerazione. Va segnalato.¹⁰

Tommaso non ci dice cos'è *claritas*. Non ce lo dice nemmeno la traduzione italiana "chiarezza".

Interessante l'avverbio *iterum* (ancora). Ci dice che le prime due caratteristiche, *integritas* e *consonantia*, vale a dire Armonia, non bastano a qualificare il bello artistico. Occorre anche l'invenzione, incorporata nella *claritas*.

Nel saggio di Luca Nicotra *L'ideale estetico nell'opera dello scienziato* colgo la notizia dell'identità fra bellezza e verità nell'opera scientifica del grande fisico, matematico e ingegnere Paul Dirac (1902 - 1984), premio Nobel per la fisica nel 1933 e tra i fondatori della meccanica quantistica:

Il principio euristico della ricerca scientifica di Dirac era dunque la bellezza: ricercare la verità in fisica per Dirac equivaleva a inseguire la bellezza [...] nelle forme pure della matematica che, prive del tempo e della causalità, identificava con la verità. [...] Per lui se un'equazione è elegante, prima o poi la teoria fisica sulla quale poggia si rivelerà vera, anche se quell'equazione temporaneamente non riesce a descrivere in maniera soddisfacente la realtà. In fondo è iò che è accaduto alla sua famosa equazione che prediceva l'esistenza delle antiparticelle molti anni prima della loro scoperta sperimentale. [...] I formalismi matematici, per Dirac, sono tanto più eleganti quanto più "invarianti" offrono, intendendosi per "invarianti" tutte quelle entità o quantità che non cambiano quando si effettuano trasformazioni

9 Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae, Pars Prima, Quaestio XXXIX, Articulus 8.5.*

10 Władysław Stozewski, *Intorno al Bello*, a cura di Anna Czajka e Gerardo Cunico, prefazione di Angela Ales Bello, traduzione dal polacco di Margherita Bacigalupo. In corso di pubblicazione presso Mimesis Edizioni, Biblioteca di Cultura Polacca.

geometriche (come per es. una rotazione) o quando si cambia sistema di riferimento. E quanti più invarianti ci sono in una equazione, tanto maggiori sono la bellezza della teoria fisica su di essa basata e la possibilità della sua esattezza.¹¹

È un richiamo dell'identità platonica di "bello" e "vero".

13 - Il "vero" non può essere brutto

A Tommaso dobbiamo anche due decisive precisazioni.

La prima, evidenzia l'identificazione di "bello" e "vero", escludendo quindi il *dècor* e includendo ciò che figurativamente non appare tale:

Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte representat rem, quamvis turpem. (Per cui vediamo che una qualche immagine può essere detta bella, se rappresenta perfettamente una cosa, per quanto questa sia in sé brutta).



Fig. 1 - Vincent van Gogh *Un paio di scarpe* (1886), olio su tela (37,5x45,5 cm). Van Gogh Museum di Amsterdam.

Gli esempi non mancano. Il quarto di bue di Rembrandt, gli scarponi da contadino e i mangiatori di patate di Van Gogh, gli episodi della Passione di Cristo, con un vertice di bella bruttezza nella crocifissione di Mathis Grünewald conservata a Colmar. Non un *dècor* che piaccia, quindi, ma una *claritas* che riveli il senso profondo della cosa.

Sofferamoci su Van Gogh che rappresentò più volte gli scarponi da contadino. Credo di poter interpretare

¹¹ Luca Nicotra, *L'ideale estetico nell'opera dello scienziato*, in Luca Nicotra e Rosalma Salina Borello (a cura di), *Nello specchio dell'altro. Riflessi della bellezza tra arte e scienza*, Roma, UniversItalia, 2011, pp. 41,42; Si veda pure R. Corby Hovis e Helge Kragh, *P.A.M. Dirac e la bellezza della fisica*, «Le Scienze (Scientific American)», num.299, luglio 1993, pp.76-82.

questi ritorni come un'esitazione nel proporre la *claritas*, di quell'oggetto triviale, deteriorato dall'uso e dal fango. Alla fine, decise di presentarlo come un oggetto prezioso, collocato al centro di un nudo pavimento e radiante luce. È lo splendore dell'eroica fatica del contadino che affida a quel terreno melmoso le patate da seme da cui dipende la sopravvivenza sua e della famiglia, rappresentata nella toccante scena de *I mangiatori di patate*. Vediamo qui tre generazioni all'interno di una stamberga, illuminata però dalla luce calda di una lampada a olio. Al centro della mensa, un vassoio di patate bollite. Una donna ne offre una appena pelata, fumante, un'altra versa il caffè. Cena sontuosa, guadagnata con una fatica che, insieme alla malnutrizione, ha deformato i corpi. Ma l'anima è salda e gioisce di quell'agape fraterna.

Nella cultura accademica, quanto più un oggetto è semplice,



Fig 2 - Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Bue macellato* (1655), olio su tavola (94x69 cm). Museo del Louvre, Parigi.



Fig. 3 - Vincent Van Gogh, *I mangiatori di patate* (1885), olio (82 x 114 cm), Van Gogh Museum di Amsterdam.

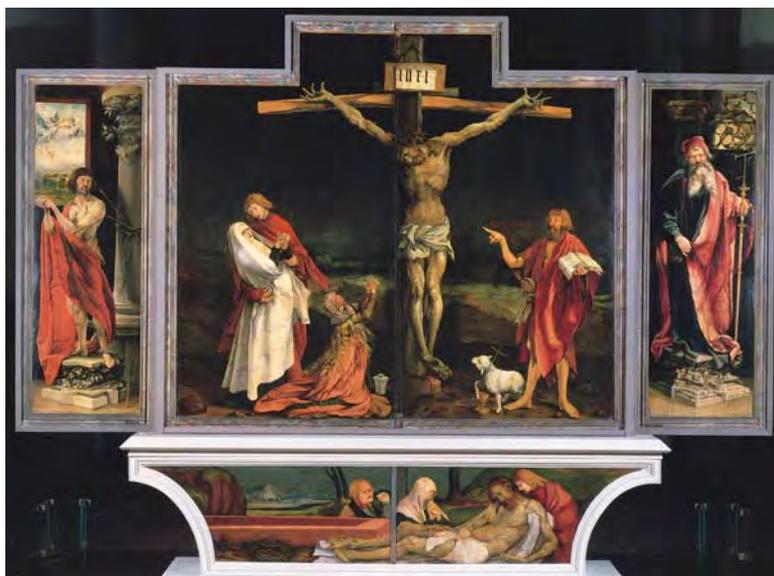


Fig. 4 - Matthias Grünewald, *Crocifissione* (1512-1516), olio su tavola (269×307 cm). Musée d'Unterlinden, Colmar.

tanto più produce commenti complessi e poco comprensibili, con un crescente distacco dall'oggetto con il procedere del processo interpretativo.

Chi vuole gustare per intero un saggio di una tale performance, clicchi su https://.it.wikipedia.org/wiki/Un_paio_di_scarpe. Qui ne accenno. I duellanti sono, in rapida successione temporale, Martin Heidegger, Meyer Shapiro, Jacques Derrida.

Palese preoccupazione dei Tre è distinguersi nettamente l'uno dall'altro e da chi se n'è occupato, anche a dispetto dell'evidenza dell'opera. Sintetizzo le loro letture di Vincent Van Gogh, *Un paio di scarpe* (1886, Museo Van Gogh, Amsterdam).

Heidegger fa il suo abituale discorso contorto nella forma, banale nel contenuto:

L'opera ci ha fatto conoscere che cosa veramente sono le scarpe, l'apertura di ciò che il mezzo, le scarpe, è in verità. [...] un ente che si presenta nel non nascondimento del suo essere [...] è l'Aletheia (disvelamento). Nell'opera d'arte la verità dell'ente si pone in opera [...] nel palesarsi dell'esser mezzo; quelle scarpe pervengono al non

essere nascoste: ente nel suo insieme. Il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco.

Shapiro non ci sta e precisa:

Si può vedere nel dipinto delle scarpe di Van Gogh la rappresentazione di un oggetto, vissuto dall'artista come una parte importante di se stesso, un oggetto nel quale il pittore si osserva come in uno specchio. Il quadro ha parlato.

Derrida dichiara il suo disaccordo con entrambi e lapidariamente conclude un suo discorso di sublime insignificanza con la rivelazione:

Io mi accontenterei di poter dire [...] che quelle scarpe non appartengono a nessuno, perché non sono né presenti, né assenti. Ci sono delle scarpe. Punto e basta.

14 - Citare dalla fonte o citare dalle citazioni?

La seconda precisazione di Tommaso ha dato luogo a un equivoco, che persiste, a causa della pigrizia dei citanti.

Il giudizio attribuito a Tommaso dal primo citante storico suona: «È bello ciò che piace». La citazione è monca ed è stata ripresa tal quale dai successivi citanti della prima citazione. Se si va però alla fonte, il significato si rovescia nel suo contrario: «*Pulchra enim dicuntur quae visa placent*».¹² Decisivo è il *dicuntur*: la gente dice o si dice.

La citazione monca ha ricevuto un accredito da Jacques Maritain che ha monumentalizzato l'errore. Maritain cita il detto di Tommaso, riportando correttamente il *dicuntur*, di cui però si dimentica nel suo commento. Ne segue una sua idea di fruizione dell'opera d'arte, che non ci si sarebbe aspettati da un neotomista, quale egli si dichiarava. Dice che la comprensione avviene per intuizione diretta, senza alcuna analisi, ricerca e valutazione. Abbiamo invece visto che l'intuizione caratterizza il primo incontro con l'opera, quando essa, se valida, ha qualcosa da dire e suscita nello spettatore un bisogno

12 Ivi, *Articulus* 4.1.



Fig. 5 - Autore ignoto, *Il Trionfo della Morte* (1446), affresco (600×642 cm). Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

di comprendere. L'intuizione è certamente in gioco, ma non basta. Induce soltanto il volenteroso ad analizzare l'opera, a leggerla con gli strumenti della linguistica testuale e della concettualità artistica.

Il bello di Tommaso come *claritas* è la verità nel suo splendore, la verità pura, assoluta, il *noumeno* kantiano o l'essenza husserliana. Ne troviamo una convincente attualizzazione in James Joyce.¹³

Stephen e Lynch, due compagni di college, camminano per Dublino e dialogano. Stephen è serio e composto, quanto Lynch è cinico e motteggiante o si atteggiava a tale. Sono ancora sotto l'effetto di una dotta lezione sull'estetica di Tommaso D'Aquino.

Ma non hai risposto alla mia domanda, disse Lynch. Cos'è l'arte?

13 James Joyce, *Ritratto dell'artista da giovane*, Roma, Biblioteca economica Newton, 1995, pp. 184, 187, 188. (orig. 1914).

Cos'è la bellezza che essa esprime? L'Aquinate, disse Stephen, dice che bello è ciò la cui percezione piace:

[...] Sia la vista, sia l'udito o qualunque altra via di percezione. [...] Platone, mi pare, disse che la bellezza è lo splendore della verità. [...] Il vero e il bello hanno la stessa natura. La verità è contemplata dall'intelletto, appagato dai più soddisfacenti rapporti dell'intelligibile; la bellezza è contemplata dall'immaginazione, appagata dai più soddisfacenti rapporti del sensibile. Il primo passo verso la verità è di comprendere la natura e la portata dell'intelletto, di comprendere l'atto dell'intellezione. [...] Il primo passo verso la bellezza è di comprendere la natura e la portata dell'immaginazione. Ma cos'è la bellezza? chiese Lynch impaziente. [...] Qualcosa che vediamo e ci piace? È questo quanto tu e l'Aquinate sapete dire? [...] Stephen indicò un cesto che un garzone di macellaio si era ficcato in testa a rovescio come un cappello. Guarda quel cesto, disse. Lo vedo, disse Lynch. Per vederlo, disse Stephen, la tua mente separa il cesto dal resto dell'universo visibile [...] una linea di demarcazione tracciata intorno all'oggetto da percepire [...] un insieme, contenuto e limitato in sé, sullo sfondo incommensurabile dello spazio e del tempo [...] lo percepisci come una cosa. [...] ne percepisci l'interessezza. Questa è l'integritas. Bel colpo, disse Lynch...Vai avanti. Poi, disse Stephen, [...] percepisci l'immagine come un equilibrio[...] senti il ritmo della sua struttura. [...] la percepisci complessa, multipla, divisibile, separabile, composta di parti, risultato e somma di tali parti, armoniosa (quando lo è). Questa è la consonantia. Altro bel colpo, disse Lynch. Dimmi adesso cos'è la claritas. Il significato, disse Stephen, è piuttosto vago. [...] Potresti credere che Tommaso avesse in mente il simbolismo o l'idealismo, essendo la qualità suprema della bellezza una luce proveniente da un altro mondo, l'idea [platonica] di cui la materia non è che l'ombra [...] il simbolo [...] il divino disegno in ogni cosa. [...] Chiacchiere da letterati. [invece] vedi che è quella cosa che è e nessun'altra. Lo splendore di cui parla Tommaso, è la quidditas scolastica, l'essenza. [...] l'istante in cui la qualità suprema della bellezza, il luminoso splendore dell'immagine estetica, viene percepita limpidamente dalla mente [...] quell'istante è la limpida, silenziosa stasi del piacere estetico, uno stato spirituale molto simile a quella condizione cardiaca che il fisiologo italiano Luigi Galvani [...] ha chiamato l'incanto del cuore. Stephen fece una pausa e, sebbene il compagno non parlasse, senti che le sue parole avevano evocato un silenzio incantato di pensiero.¹⁴

14 Ibidem, pp. 184,187,188.



Fig. 6 - Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* (1438), Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini, tecnica mista su tavola (180×316 cm). National Gallery, Londra.



Fig. 7 - Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* (1438), Disarcionamento di Bernardino della Ciarda, tecnica mista su tavola (182×323 cm). Uffizi, Firenze.



Fig. 8 - Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* (1438), Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo, tecnica mista su tavola (180×316 cm). Museo del Louvre, Parigi.

Il dialogo è stato una sfida del cinico e motteggiante Lynch, al misurato e preciso Stephen, il quale, indifferente alle provocazioni, è riuscito a mostrare visibilmente come la struttura della completezza e della consonanza, aprono la scena, alla fine del ragionamento, alla bellezza, così come concepita da Tommaso. Il condiviso “silenzio incantato di pensiero” soggioga anche lo snobismo esibizionista di Lynch. Perché? Per il fatto che la completezza e la trasparenza della formulazione tommasiana, che rende nettamente visibile il noumeno-bellezza, non richiede commento. Altre parole offuscherebbero la verità della rappresentazione, colta nella sua essenza. La descrizione, il commento, l'interpretazione cedono il passo alla contemplazione in un silenzio, densamente intriso di pensiero.

Presento ora alcune opere pittoriche, in cui il cimento dell'armonia dell'invenzione è palese e fa testo.



Fig. 9 - Battaglia di Issus, mosaico romano del 100 a.C. circa (582 × 313 cm). Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

15 - Il Trionfo della morte

Ne *Il Trionfo della Morte* di autore ignoto, datato metà del '400, metri 6,42 × 6, conservato nel Museo di Palazzo Abatellis a Palermo, domina il modulo espressivo di un geometrismo spinto. Un cenno a questa soluzione linguistica che denota drammaticità. Segmenti di retta che s'intersecano e formano angoli acuti appuntiti che forano lo spazio.

Particolari fuori scala come la mano destra de *L'Annunziata* di Antonello da Messina in Palazzo Abatellis a Palermo che ferma l'annuncio sconvolgente dell'assente angelo che Maria con il suo gesto ha estromesso dalla scena.

Il geometrismo è presente nelle storie della Passione e, in modo palesemente costruito, ne *La Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello (circa 1438), quello dei tre pannelli, in cui si vede, al centro, il disarcionamento di Bernardino della Carda. Ad accentuare la drammaticità dell'episodio, il geometrismo delle gambe del suo cavallo bianco che rispondono, isotopicamente, alle lunghe lance, parallele o incrociantesi a destra, e alle balestre allineate in secondo piano.

Il geometrismo accompagna l'arte figurativa fin dall'inizio.

Una ben conservata testimonianza è nella splendida copia romana di un mosaico greco di Filosseno di Eretria del IV sec. a. C., *La Battaglia di Issa*. La copia è stata rinvenuta nella Casa del Fauno a Pompei e si trova ora nel Museo Nazionale Archeologico di Napoli. Vediamo in essa la stessa selva di lance come in Paolo Uccello.

Torniamo al *Trionfo della Morte*.

Al centro della rappresentazione, una Morte scheletrica, armata di arco e di frecce, su un cavallo al galoppo, ugualmente scheletrico. E qui incontriamo una prima irruzione dell'invenzione che sovverte la coerenza armonica e naturalistica della rappresentazione. Il braccio sinistro di Morte, che regge l'arco, è magro, ma non scheletrico, così come il gluteo e la gamba che stringono il dorso del cavallo, come necessario per non essere disarcionati. Inoltre, particolare ben strano, Morte porta indosso un panno che avvolge l'inguine come un perizoma. Suggestisce che anche quella parte del corpo non è scheletrica. I due lembi finali del perizoma si librano in alto per la corsa e si adagiano sulla lunga coda del cavallo, anch'essa non scheletrica così come la lussureggiante criniera. La criniera è concava, verso il basso, in isotopia con il dorso e la coda del cavallo, ugualmente concavi verso il basso. È una coda diabolica. La sua presenza incongrua è un giudizio negativo dell'autore sull'operato di Morte. Questi particolari strani ci dicono che Morte dispensa morte ma essa è ben viva; è diabolica e indossa lo scheletro come un uniforme da combattimento.

Altro particolare, ugualmente straniante, l'insieme di dentatura, gengive e lingua del cavallo, ugualmente ben vive. La lingua è ripiegata in alto, nell'atto di gustare qualcosa. L'autore ha voluto



Fig. 10 - Antonello da Messina
L'Annunziata (1475), olio su tavola, (45 × 34.5 cm). Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.



Fig. 11 - Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene* (1509-1511), affresco (5x7,7 m). Stanza della Segnatura, Palazzi Apostolici, Vaticano.

evidenziare, inventivamente, il ruolo attoriale del cavallo nella caccia, simile a quello della muta dei cani nella britannica caccia alla volpe, bramosi di farla a pezzi. Anch'essi "attori" nel giocoso esercizio "sportivo", non inferiore, per ottusa stupidità, alla corrida.

A sinistra di chi guarda, e quindi a destra di Dio o Cristo nel giudizio universale, i giusti, donne e uomini, e tra essi un mendicante con le due mani mozze e i moncherini fasciati. Guardano alla morte con serena speranza. Una donna ha le mani giunte in preghiera.

Al contrario, il viso dei gaudenti, a destra di chi guarda, mostra la spossatezza di chi sta per cadere nel sonno. Tra i già colpiti dai dardi re, papi, un visir e il giurista Bartolo di Sassoferrato, identificabile da un cartiglio. Procedente da destra a sinistra, un uomo trattiene a stento due cani al guinzaglio. Il volto dell'uomo è stanco, sonno-



Fig. 12 - Pablo Picasso, *Guernica* (1937), olio su tela (3,49 x 7,77 m). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

lento come quello degli altri gaudenti in attesa inconsapevole della morte. Al contrario, il volto dei cani esprime vitalità, nell'attesa di lanciarsi, appena liberi, nella corsa. Sono in linea orizzontale con il viso scheletrico e tuttavia ghignante di Morte, quello compiaciuto del cavallo, nonché di un altro cane libero, a destra. Un'allotopia rispetto ai volti umani che marca la beata inconsapevolezza degli animali, che vivono nel presente. Nell'angolo di sinistra, in alto, il busto dell'ignoto autore, riconoscibile dall'asta poggiamano. Il volto è assorto, lo sguardo rivolto all'esterno del quadro. È un *topos* ricorrente nella storia della pittura.

Ne *La Scuola d'Atene*, Raffaello, l'autore presente in scena, guarda, anche lui, fuori dal quadro. Credo si possa ipotizzare che guardi al mondo dal quale trarre i contenuti del racconto. Una certificazione del realismo del proprio lavoro. Alla sinistra dell'ignoto autore, il giovane apprendista, riconoscibile da un vasetto di colore in una mano. In lui si è voluto riconoscere Antonello da Messina giovane.

Si è ipotizzato che il *Trionfo* abbia ispirato *Guernica* di Picasso, essendo documentati alcuni suoi passaggi a Palermo. È da sottolineare, infine, il geometrismo drammatico del gruppo centrale di Morte e cavallo e quello dei caduti nel gruppo di destra, contro la rotondità delle figure dei giusti, a sinistra. Geometrismo particolarmente accentuato nelle mani contratte dei morti e dei morituri, in

allotropia con le mani rilassate dei giusti e in isotopia con la mano trionfalmente sollevata di Morte. Evidente anche nelle mani e nel volto del suonatore di arpicordo e in quello del giovane a lui accanto col berretto nero. La sua mano destra stringe spasmodicamente il bordo della vasca come per aggrapparsi alla vita. Anche questi particolari testimoniano l'attivo cimento di Armonia e Invenzione, tesa, quest'ultima, al massimo dell'espressività, senza però oltrepassare quella linea classica, al di là della quale c'è l'espressionismo, di là da venire.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"